

SOMMARIO

HUMANITAS - N.S. - ANNO LXXV - N. 3 - MAGGIO-GIUGNO 2020

Paradisi perduti Il demoniaco nelle culture occidentali

a cura di Piero Capelli e Bianca Del Villano

B. DEL VILLANO, <i>Paradisi perduti. Il demoniaco nelle culture occidentali</i>	323
I. SATANA E I SUOI INFERNI	
P. CAPELLI, <i>Satana e satani nell'ebraismo antico</i>	329
C. PONCHIA, « <i>Lo 'mperador del doloroso regno</i> ». <i>L'immagine di Satana nella ricezione figurata trecentesca della Divina Commedia</i>	340
M. ROMERO ALLUÉ, « <i>Why, this is hell</i> ». <i>Il mondo infernale di Christopher Marlowe in relazione a quello di John Milton</i>	351
F. PIGOZZO, <i>Satan blasé. L'inferno del desiderio nel Vathek di William Beckford</i>	369
F. MALCOVATI, <i>Woland, un diavolo a Mosca</i>	379
II. I DISCORSI E I VOLTI DEL DIAVOLO	
R. MULLINI, <i>Il Vice nel dramma inglese del Cinquecento. Ovvero un'ambigua allegoria del male</i>	384
A. GUARINO, <i>Il demoniaco nella letteratura del Siglo de Oro. Il caso di El desengaño amando, y premio de la virtud di María de Zayas y Sotomayor</i>	393
B. DEL VILLANO, <i>Il segno di Mefistofele. Aspetti semiotici e pragmatici del Doctor Faustus di Christopher Marlowe</i>	404
V. DE SANTIS, <i>Le lingue di Satana. Note sul «serpente antico» nella lingua ai tempi della Rivoluzione</i>	418
P. PEPE, <i>Dentro Babele. La polifonia diabolica di Melmoth the Wanderer</i>	427
A. SAPIENZA, <i>La maschera e il suo doppio. Pulcinella e il demonio nel teatro di Antonio Petito</i>	438
G. PAOLUCCI, <i>Media del demonico. Hanns Heinz Ewers dalla letteratura al cinema</i>	447
R. D'AVASCIO, <i>L'esorcista a Rodez. Il corpo posseduto di Antonin Artaud</i>	457
S. STEVANATO, <i>Una Bibbia di confine. Angela Carter, Gun for the Devil</i>	466
O. PALUSCI, <i>Per una biografia di She-Devil. Vittoria, sconfitta e apoteosi di una diavolessa</i>	475

NOTE E RASSEGNE

S. CAVALLI, <i>Pavese, il mito contro la modernità</i>	485
D. ANTISERI, <i>Il "popolarismo" di Luigi Sturzo. Contro i "populismi" di ieri e di oggi</i>	494
D. BORSO, <i>Per Paul Celan, in memoriam</i>	497
R. CELADA BALLANTI, <i>L'uomo non è una cosa sola... Una riflessione di Massimo Cacciari sull'Umanesimo</i>	499

DOCUMENTI

F.-W. VON HERRMANN, <i>Jan Patočka e Eugen Fink</i>	504
<i>Recensioni</i>	506

Rafael Tello, *Popolo e cultura* (G. Canobbio), 506 - Antonio Cuciniello, *(San) Francesco e i musulmani. Incontro e dialogo* (A. Ventura), 508 - Gianluca Montinaro (ed.), *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria* (C. Bevegni), 510 - Shilpa Bertuletti, *La danza Oḍissī. L'identità culturale femminile nell'India contemporanea* (P. Chierichetti), 513 - Pigi Colognesi, «Dai rottami sbocciarono fiori». *Gli anni universitari di Clemente Rebora* (G. Menestrina), 515

HANNO COLLABORATO

Piero Capelli, docente di Lingua e letteratura ebraica, Università Ca' Foscari Venezia - *Bianca Del Villano*, docente di Lingua e linguistica inglese, Università di Napoli "L'Orientale" - *Chiara Ponchia*, ricercatrice in Storia dell'arte, Università di Padova - *Milena Romero Allué*, docente di Letteratura inglese, Università di Udine - *Francesco Pigozzo*, docente di Letteratura francese, Università eCampus - *Fausto Malcovati*, docente di Letteratura russa, Università di Milano - *Roberta Mullini*, docente di Letteratura inglese, Università di Urbino - *Augusto Guarino*, docente di Letteratura spagnola, Università di Napoli "L'Orientale" - *Vincenzo De Santis*, ricercatore in Letteratura francese, Università di Salerno - *Paolo Pepe*, docente di Letteratura inglese, Università eCampus - *Annamaria Sapienza*, docente di Discipline dello spettacolo, Università di Salerno - *Gianluca Paolucci*, ricercatore in Letteratura tedesca, Istituto Italiano di Studi Germanici - *Roberto D'Avascio*, docente di Letteratura inglese, Università di Napoli "L'Orientale" - *Savina Stevanato*, ricercatrice in Letteratura inglese, Università di Roma Tre - *Oriana Palusci*, docente di Lingua e linguistica inglese, Università di Napoli "L'Orientale" - *Silvia Cavalli*, assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea, Università Cattolica, sede di Milano - *Dario Antiseri*, già docente di Metodologia delle scienze sociali, Luiss di Roma - *Dario Borso*, già ricercatore in Storia della filosofia, Università di Milano - *Roberto Celada Ballanti*, docente di Filosofia della religione, Università di Genova - *Friedrich-Wilhelm von Herrmann*, emerito di Filosofia, Università di Friburgo i.Br.

PARADISI PERDUTI

BIANCA DEL VILLANO

PARADISI PERDUTI

Il demoniaco nelle culture occidentali

Der Vater bist du aller Hindernisse
(J.W. Goethe, *Faust*)

Rintracciare e ricostruire la varietà delle funzioni e significazioni che il motivo letterario e iconografico del demoniaco ha rivestito nelle culture occidentali è operazione assai ardua. Già solo a voler restare nell'alveo della filiera di demoni che si dipana a partire dalla tradizione giudaico-cristiana, l'evoluzione delle trasfigurazioni che hanno interessato la sua più diretta personificazione, l'Angelo Caduto, restituisce un percorso complesso, nel quale assumono importanza non secondaria aspetti testuali legati alla natura delle sue rappresentazioni. Da un lato, appare evidente la mobilità assiologica che soggiace all'attribuzione di valori spesso antinomici alle figure demoniache – basti pensare all'alternarsi di presentazioni del Diavolo ora come espressione del male radicale, ora come incarnazione dello spirito di rivolta romantico; dall'altro, altrettanto rilevante risulta l'aspetto discorsivo, legato agli interrogativi ideologici e culturali di cui Lucifero/Satana è stato veicolo, perfino nel clima di relativismo dell'Europa secolarizzata. Il prisma di tali riformulazioni, sempre giocate sul discrimine tra marginalità culturale e centralità simbolica, è l'oggetto di indagine di *Paradisi perduti. Il demoniaco nelle culture occidentali* che, in prospettiva interlinguistica e interdisciplinare, analizza il demoniaco, i suoi linguaggi e le sue figure nelle lingue e letterature occidentali dalla tradizione biblica alla contemporaneità, per tracciare costanti e varianti di un motivo che ha fatto della metamorfosi la sua cifra e una matrice di continuità.

La sezione monografica si articola in due parti costruite secondo una logica attenta alla periodizzazione e alla coesione formale e tematica, nonché agli indirizzi critici e alle aree disciplinari degli studiosi che hanno contribuito al progetto. Al centro degli approfondimenti della prima, *Satana e i suoi inferni*, vi è la figura di Satana osservata nella sua dimensione archetipica, come si è venuta definendo attraverso i testi fondativi della cultura e della letteratura occidentali; la seconda, *I discorsi e i volti del demoniaco*, analizza invece voci, incarnazioni e manifestazioni assimilabili al demoniaco, con un *focus* specificamente orientato al genere e ai generi.

Nel contributo di apertura su *Satana e satani nell'ebraismo antico*, Piero Capelli delinea l'evoluzione del diavolo in un *corpus* di scritti ebraici antichi. A essere tracciato è il suo passaggio da figura detentrica, di volta in volta, della funzione/ruolo di accusatore o tentatore (casi in cui *satan* ricorre come sostantivo comune), a personaggio con una identità e un nome definiti, che assurge a personificazione del Male, ad antagonista cosmico di Dio, in una lotta destinata a caratterizzare il tempo della Storia (umana). A questa indagine sulla ricchezza delle varianti sataniche nelle scritture che hanno originato e modellato il mito, si aggancia specularmente lo studio di Chiara Ponchia sulla rappresentazione del Diavolo in una serie di miniature riferite alla *Commedia* dantesca e destinate a condizionare la percezione e le successive raffigurazioni di Satana nell'immaginario medievale.

Se già nell'*Apocalisse* si delineano le fattezze bestiali del Maligno, la successiva iconografia risulta influenzata dai percorsi religiosi e non nei quali l'immagine del Male e del peccato si costituisce come *topos* centrale: dalla tradizione folclorica alle scritture monastiche, dalla speculazione puramente filosofica agli scritti didattico-religiosi. Proprio in questo ultimo ambito, nel Medioevo si va definendo con graduale nettezza un discorso che enfatizza la paura e gli effetti del peccato di cui è responsabile la lingua ingannatrice e calunniatrice del Diavolo: al tema della tentazione si affianca, a scopo didascalico (come nei *Mystery Plays* inglesi), il racconto della caduta di Lucifero, epitome di bellezza e perfezione, sconfitto dall'Altissimo e degradato al rango di creatura abietta, abiezione peraltro connessa a un'ulteriore caratteristica attribuita all'angelo ribelle, quella di essere il torturatore di anime per eccellenza (si pensi a Bonvesin de la Riva, a Giacomino da Verona, a Dante stesso) o il sovrano indiscusso della corporeità più grottesca (come in Bosch o Bruegel). Un diverso aspetto connesso alla mostruosità, stavolta intesa come forma di rimpicciolimento di *status*, è rinvenibile in un filone medievale comico burlesco, popolato da figure di "poveri diavoli" spesso vittime dell'arguzia umana, o di personaggi giullareschi dispettosi e irriverenti. Distillato del retroterra pagano, della demonologia popolare e di una rivisitazione del dettato biblico-evangelico, questa singolare moltitudine lentamente si assottiglia, trasfigurandosi in alcune maschere o tipi teatrali: è nota l'ipotesi secondo la quale Arlecchino discenderebbe dal folletto/demone Alichino (in francese Hallequin). Da un sostrato culturale affine, ma non sovrapponibile, germignerà il personaggio del *Vice che*, rimodellandosi e reincarnandosi nel tempo, calcherà le scene teatrali inglesi del Cinquecento: Roberta Mullini ne analizza la funzione in un *corpus* di interludi di epoca tudoriana e ne traccia la traiettoria evolutiva da personaggio tentatore degli

innocenti a punitore dei corrotti, studiandone al contempo la prerogativa di saper stabilire un contatto con il pubblico, affascinando così non solo le sue vittime ma anche gli spettatori. Sempre in Inghilterra, l'ultimo decennio del XVI secolo è segnato dalla composizione (1588-1592 ca.) e dalla prima messinscena (1594) del *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe, in cui il male e il demoniaco trovano espressione nell'ambigua figura di Mefistofele, emissario di Satana, demone dal volto umano che accompagna il protagonista nella sua discesa infernale. Il mio contributo analizza l'opera da una prospettiva pragmatico-semiotica, evidenziando come essa intercetti un cambiamento segnico che esaspera gli aspetti performativi e autoreferenziali del linguaggio e ne sfrutta le potenzialità creative/performative per meglio esprimere la condizione di disagio e malinconia che caratterizza il passaggio dal XVI al XVII secolo in Inghilterra.

Le incarnazioni del demoniaco nell'Europa del Cinquecento includono ulteriori forme e linguaggi e Augusto Guarino, ad esempio, ne analizza alcune declinazioni nella letteratura del *Siglo de Oro*, reinterpretando un romanzo della scrittrice barocca María de Zayas y Sotomayor, nel quale la manifestazione del demoniaco, oltre ad avere una finalità moralizzatrice, è funzionale alla rivelazione del desiderio femminile.

Insieme al proliferare di diavoli e personaggi demoniaci, con il Rinascimento, si innesta in Europa anche un nuovo paradigma nella rappresentazione di Lucifero inaugurato da Tasso, il quale nella *Gerusalemme Liberata* spoglia il re degli inferi dei pregressi attributi folclorici (persino quelli di dantesca memoria), conferendogli una maestosità improntata alla classicità – non a caso è Plutone il suo appellativo – in linea con lo stile eroico del poema. Nel Seicento, Milton con il suo *Paradise Lost* suggella l'elevazione epica di Lucifero, riportandolo al centro del conflitto tra Bene e Male quale personaggio sublime e malinconico, seducente residuo dell'eroe tragico elisabettiano ma anche modello negativo di tirannia e sopraffazione. Nel suo contributo, Milena Romero giustappone il Mefistofele del *Doctor Faustus* di Marlowe e il Satana di Milton in relazione alla trattazione del tema della predestinazione e alla rappresentazione e funzione dell'inferno, facendo intravedere in filigrana i meccanismi discorsivi che – una volta attuato il processo di secolarizzazione – avrebbero comportato una graduale relativizzazione del Male e del demoniaco.

In epoca moderna si assiste, infatti, a un processo di progressiva interiorizzazione degli aspetti demoniaci del reale; l'orizzonte dei mondi possibili non travalica più il confine della morte fisica proiettandosi nell'aldilà ipostatizzato dalle teologie e teosofie monoteistiche (pre- e post-Riforma), ma si installa all'interno della coscienza, della mente, in

seguito della psiche. Una nuova percezione del Sé, come luogo abitato dall'infinito spazio dell'interiorità, prende il posto della vecchia identità definita dall'esterno, dal ruolo sociale, da un rango attribuito per grazia monarchica. Il soggetto moderno, con le sue certezze cartesiane, con la sua illusione di autonomia, individualità e libertà, paga, a un certo punto, il prezzo di scoprire dentro di sé l'esistenza anche di un cuore di tenebra, che lo rende responsabile, vittima e artefice del male. L'oscillazione tra rimozione dell'oscurità e autoanalisi caratterizza a tratti tutta la Modernità e Lucifero perde i connotati strettamente religiosi, si sgancia dai percorsi biblici per diventare con sempre maggiore convinzione una metafora esistenziale o politica.

Nel Settecento l'interesse per il demoniaco sembra attenuarsi o, meglio, rifugiarsi in percorsi laterali o sotterranei, sotto la spinta di un crescente rigore illuministico che mina i fondamenti epistemologici della tradizione cristiana e inaugura, di pari passo con la configurazione dello "spazio pubblico" habermasiano, una riflessione sul male sociale (Rousseau, Godwin per citare due esempi classici), che si riverbererà persino nel gotico, sia tardo-settecentesco sia ottocentesco, affiancando il personaggio del Diavolo ad altri malvagi eccellenti: dalla creatura di Frankenstein a Dracula, dal monaco di Lewis a Carmilla. Quasi parallela al gotico corre – a mano a mano che il Romanticismo si va definendo – un recupero della figura di Lucifero e una reinterpretazione del demoniaco ora dichiaratamente intesi come forza vitale, in grado di contrastare il giogo delle autocrazie (da Blake a Byron e oltre). I contributi di Pigozzo, De Santis e Pepe presentano tre diverse accezioni di demoniaco nel clima di fine Settecento inizio Ottocento, che danno conto della sostanziale pluralizzazione e frammentazione delle raffigurazioni di Satana e del diabolico che in questa fase si determina.

Nel saggio di Paolo Pepe, dedicato a *Melmoth the Wanderer* di Charles Robert Maturin, il demoniaco diventa una categoria formale e stilistica spregiativamente attribuita dai critici coevi a un'opera giudicata eversiva proprio perché lontana, per struttura e linguaggio, dai principi di ordine e decoro considerati propri della *Englishness*. Fa da contraltare a questa lettura del male, il contributo di Vincenzo De Santis che approfondisce le diverse accezioni associate al demoniaco e al serpente satanico in una selezione di testi francesi postrivoluzionari – in particolare di Jules-François Paré, Gabriel Legouvé e Louis Claude de Saint-Martin. Francesco Pigozzo si sofferma invece sulla rappresentazione eccentrica e drammatica che William Beckford fa dell'inferno in *Vathek* e la reinterpreta attraverso la figura assente del suo sovrano Eblis, significante di una dannazione (tutta

umana) che si esprime nei termini di un desiderio interiore perpetuamente inappagato.

La questione dell'interiorità e della soggettività umana che si definisce in relazione al desiderio è centrale anche nel *Faust* di Goethe, che notoriamente riprende la figura di Mefistofele secondo la leggenda medievale poi elaborata da Marlowe. L'enorme risonanza avuta dal capolavoro goethiano è implicitamente richiamata nel saggio di Annamaria Sapienza, che sottolinea come proprio una versione dell'*Urfaust* ispirò Antonio Petito, drammaturgo napoletano, a mettere in scena nel 1875 un inedito Pulcinella, parodico doppio del Diavolo.

Alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX, numerose sono le rappresentazioni comiche del demoniaco utilizzate per mettere a nudo la corruzione dell'umanità. Di diverso segno si rivela in Germania l'opera di H.H. Ewers, cui Gianluca Paolucci dedica il suo contributo, che – attraverso l'analisi della produzione narrativa e cinematografica – porta in primo piano gli aspetti più specificamente demoniaci e dionisiaci di una estetica che prova a interrogare (e risvegliare) le energie normalmente dormienti all'interno del soggetto. Degli anni '30 e '40 del Novecento è il *corpus* di scritti redatti da Antonin Artaud mentre era rinchiuso nell'ospedale psichiatrico di Rodez, in preda a una "possessione diabolica", la cui genesi e progressione Roberto D'Avascio ricostruisce nel suo saggio.

Gli orrori del secolo scorso riportano in auge la riflessione sulla radicalità o relatività del Male. Sul personaggio di Woland, il diavolo, protagonista del romanzo *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, concentra la sua riflessione Fausto Malcovati. Inviato tra gli uomini da forze superiori per punire i corrotti e gli aggressori, Woland si pone in una linea evolutiva che, da Gogol' a Dostoevskij, al demoniaco affida, problematicamente, una missione salvifica nei confronti dell'umanità.

Con i contributi di Savina Stevanato e Oriana Palusci, l'attenzione si sposta sulla seconda metà del Novecento e su una prospettiva dichiaratamente *gender-oriented*. Stevanato, in *Una Bibbia di confine*, affronta le rimodulazioni postmoderne del motivo e sceglie come caso-studio il racconto di Angela Carter *Gun for the Devil*, mentre Palusci chiude la sezione monografica con una riflessione su *The Life and Loves of a She-Devil* (1983) e *Death of a She Devil* (2017) di Fay Weldon. In entrambi i saggi, la dimensione metadiscorsiva è parte integrante dell'analisi testuale e dell'indagine sulla funzione del demoniaco: lo studio dei meccanismi che (de)costruiscono il testo corrono paralleli alla disamina dei processi ideologici e politici che concorrono alle pratiche soggettivanti in relazione soprattutto alle "categorie" di genere.

Ora manifestazione lineare del male radicale e della sua personificazione antonomastica, Satana, in un sistema binario di antinomie morali rigidamente contrapposte, ora figura di istanze più complesse relate alla problematicità della natura umana e alla varietà degli strumenti – artistici, linguistici e letterari – attraverso i quali essa si esprime, il motivo del demoniaco resta una delle codificazioni più pervasive e polisemiche generate dalla cultura occidentale. *Paradisi perduti* prova a ricostruirne, a maglie larghe, la trama.

PIERO CAPELLI

SATANA E SATANI NELL'EBRAISMO ANTICO

La Bibbia ebraica, principale testimonianza del pensiero ebraico antico, è una letteratura vastissima quanto ai generi rappresentati, allo sviluppo diacronico, all'evoluzione del pensiero. In questa letteratura il Diavolo è un personaggio letterario che diventa un paradigma teologico e un archetipo psicologico, e che entro queste funzioni viene rappresentato in modi diversissimi.

Storicamente, il primo *avatar* letterario di Satana nella Bibbia ebraica è un satana con la *s* minuscola e l'articolo, «il satana» (*ha-śātan*), che era soltanto uno fra i tanti angeli della corte celeste di Dio: corte regia, e anche corte in cui si amministrava la giustizia (quella divina), proiezione celeste del concreto modello delle corti terrene nel Vicino Oriente antico. In questa corte, il satana (che letteralmente significa «accusatore») svolgeva l'incarico di pubblico ministero. Così, ad esempio, in una visione del profeta Zaccaria (fine del VI secolo a.e.v.) il sommo sacerdote in carica nel tempio di Gerusalemme (la cui legittimità era probabilmente oggetto di dispute) è sottoposto a un processo nel tribunale celeste:

«Stava in piedi dinanzi all'angelo di YHWH, e il satana stava in piedi alla sua destra per accusarlo; e YHWH disse al satana: “YHWH ti rimprovera, o satana! YHWH ti rimprovera, lui che ha scelto Gerusalemme! [...]”» (*Zc* 3,1-2)¹.

La presenza più significativa del satana nella Bibbia ebraica è nel libro di *Giobbe* (V secolo a.e.v. o più recente), in particolare nei primi due capitoli di cornice, probabilmente più recenti del resto del libro. Ricapitoliamo la vicenda. Nella corte celeste divina i «figli di Dio» vanno a presentarsi al sovrano, e tra questi il satana, di rientro da un giro di perlustrazione sulla terra. Dio gli magnifica le virtù e la devozione di Giobbe, e il satana lo provoca a mettere Giobbe alla prova: «Stendi un poco la mano

¹ Ho tradotto i testi ebraici, greci e latini dagli originali secondo le edizioni correnti. Per la *Vita di Adamo ed Eva* ho utilizzato il testo edito da W. Lechner-Schmidt (sulla base di quello di W. Meyer) per G.A. Anderson - M.E. Stone (eds.), *A Synopsis of the Books of Adam and Eve*, Scholars Press, Atlanta 1999², <http://www2.iath.virginia.edu/anderson/vita/original/vita.org.lat.html#per2>. Per i testi etiopici sono ricorso alla traduzione inglese di G.W.E. Nickelsburg, *1 Enoch 1. A Commentary on the Book of 1 Enoch, Chapters 1-36; 81-108*, ed. by K. Baltzer, Fortress Press, Minneapolis 2001 e a quella italiana di L. Fusella, *Libro dei Giubilei*, in P. Sacchi (ed.), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, vol. I, UTET, Torino 1981, pp. 179-411.

e toccalo in tutto quel che ha: sicuramente ti benedirà in faccia!», ossia ti bestemmierà (1,11). Dio abbocca alla provocazione e autorizza il satana a colpire Giobbe dapprima negli averi (tra i quali sono annoverati i suoi dieci figli), poi nel corpo (infliggendogli una malattia della pelle che lo rende impuro ed evitato da tutti)²: solo, Dio gli proibisce di farlo morire. Giobbe chiede a Dio ragione di questo suo agire, senza peraltro ottenere una risposta soddisfacente; ma per quanto la discussione sia tesa, non incorre nel bestemmiare Dio. Quindi, il satana perde la propria scommessa senza posta, e qui si esaurisce il suo ruolo di tentatore del suo padrone: egli rimane soltanto uno fra gli angeli al servizio di Dio.

Il Diavolo della tradizione occidentale non ha solo la caratteristica del tentatore come il satana biblico, ma anche quella dell'ingannatore. Anche questo tratto del suo carattere compare già nella Bibbia ebraica. Nel *Primo libro dei Re* (VI secolo a.e.v. o più recente) il profeta Micaia profetizza al malvagio ed empio re Acab il fallimento di una sua impresa militare. Il re fa rimostranze, e il profeta giustifica la predizione con queste parole:

«Ascolta la parola di YHWH! Io ho visto YHWH seduto sul suo trono; tutto l'esercito del cielo gli stava alla destra e alla sinistra. YHWH domandò: "Chi ingannerà Acab perché muova contro Ramot di Gàlaad e vi perisca?". L'uno rispose in un modo, l'altro in un altro. Poi venne fuori uno spirito che si mise dinanzi a YHWH e disse: "Lo ingannerò io". YHWH gli chiese: "E come?". Rispose: "Andrò e diventerò spirito di menzogna sulla bocca di tutti i tuoi profeti". [YHWH] disse: "Lo ingannerai, ci riuscirai; va' e fa' così". Ecco, dunque, YHWH ha messo uno spirito di menzogna sulla bocca di tutti questi tuoi profeti; ma YHWH, riguardo a te, preannunzia una sciagura» (*1Re 22,9-23*).

Questo angelo innominato corrisponde in gran parte al satana di *Giobbe*: come lui è un angelo della corte di Dio, si assume deliberatamente compiti sgradevoli e nocivi per il genere umano, e soprattutto agisce per espressa autorizzazione di Dio stesso. Di diverso ha che per realizzare le proprie intenzioni non si assume un ruolo di distruttore, bensì ricorre dichiaratamente e metodicamente all'inganno (espresso in ebraico dal verbo *patah*). Così anche la parola greca *diábolos* viene dal verbo *diabállō*, che significa «accusare», in ispecie «accusare falsamente», e quindi (come per esempio in Erodoto e in Platone) «ingannare». Questo tratto del carattere del Diavolo gli viene dal suo progenitore iranico, il dio del male Angra Mainyu (o Ahriman), remotamente identificabile, secondo Alfonso M. Di Nola, con «l'impurità stessa come condizione di rischio [...]. È la menzogna e la malafede inficianti le pattuizioni che sollevano l'orda

² Cfr. la legge levitica sulle malattie della pelle (*Lv 13-14*).

a dignità di gruppo agricolo»³. In molte delle tradizioni dualistiche iraniche, dalle *Gatha* di Zarathuštra (XI secolo a.e.v.) fino alla religione dei mandei, il dio negativo è chiamato appunto «Spirito della Menzogna»⁴.

Se in origine «satana» era solo un aggettivo verbale sostantivato, la Bibbia menziona anche entità demoniache dotate di nomi propri. Tra queste vi è 'Aza'zel, dall'etimo misterioso⁵, dapprima semplicemente uno fra i molti demòni che popolavano i deserti, luoghi antitetici all'organizzazione antropica del territorio: se gli uomini risiedevano nelle città e nei villaggi agricoli, nel deserto risiedevano i demòni: nell'immaginario biblico, quindi, è nei deserti che si incontrano sia il divino (come Mosè nei suoi quaranta giorni sul monte Sinai) sia il demoniaco (come Gesù, il nuovo Mosè, nei suoi quaranta giorni nel deserto). Ad 'Aza'zel nel deserto veniva inviato in offerta il capro espiatorio, nel rituale collettivo del giorno di *Kippur*, prescritto da Dio a Mosè (*Levitico* 16) e messo in atto dal fratello Aronne, capostipite della casta sacerdotale israelitica. Il capro era simbolicamente caricato dei peccati della collettività:

«Aronne [...] prenderà dalla comunità degli israeliti due capri per il sacrificio per il peccato [...]. Poi prenderà i due capri e li farà stare dinanzi a YHWH all'ingresso della Tenda del Convegno; tirerà a sorte fra i due capri, uno in sorte a YHWH, l'altro ad 'Aza'zel. Poi Aronne farà avvicinare il capro che sarà toccato in sorte a YHWH e lo sacrificherà per il peccato, mentre il capro che sarà toccato in sorte ad 'Aza'zel starà vivo dinanzi a YHWH perché su di esso si faccia il rito di espiazione e lo si mandi ad 'Aza'zel nel deserto» (*Lv* 16, 3-10).

Già nel IV secolo a.e.v., nel periodo della dominazione persiana su Israele, il personaggio di 'Aza'zel conobbe uno sviluppo importantissimo nel cosiddetto *Libro dei Vigilanti*, un testo apocalittico più tardi inglobato insieme ad altri nel *Libro etiopico di Enoch* (*IEnoch*), di cui costituisce i capp. 1-36. Tradotto in etiopico classico (*ge'ez*), *IEnoch* fu accolto nel canone delle Scritture sacre secondo la Chiesa copta d'Etiopia e scoperto dagli studiosi europei a metà Ottocento; del *Libro dei Vigilanti* in particolare sono poi stati rinvenuti ampi frammenti in aramaico tra i manoscritti del mar Morto, e in greco tra i papiri del Fayyum. *IEnoch* godette di grande

³ A.M. Di Nola, *Il diavolo*, Newton Compton, Roma 1987 (rist. 1994), p. 44.

⁴ Sulla datazione delle *Gatha* seguo H. Humbach, *Gathas*. I. *Texts*, in E. Yarshater (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, vol. x, Bibliotheca Persica, New York 2001, pp. 321-327, <http://iranicaonline.org/articles/gathas-i-texts>. Nel diteismo dei manichei prevalgono altre connotazioni del Principe della Tenebra: la materialità, l'oscurità, la natura eterna ma non onnisciente, il disordine, la bramosia. Cfr. H.-Ch. Puech, *Il Principe delle Tenebre nel suo Regno*, in Id., *Sul manicheismo e altri saggi* (1979), Einaudi, Torino 1995, pp. 97-140.

⁵ Cfr. B. Janowski, *Azazel*, in K. Van der Toorn - B. Becking - P.W. van der Horst (eds.), *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, Brill, Leiden-Boston-Köln 1999², pp. 128-131.

prestigio tra i primi cristiani: nelle Scritture cristiane canoniche (*Lettera di Giuda*) il *Libro dei Vigilanti* è citato ampiamente ed esplicitamente come profezia ispirata, poiché un libro religioso non nasce apocrifo né canonico, ma diventa l'uno o l'altro nel corso dei secoli.

Il *Libro dei Vigilanti* spiega l'origine del male con un mito destinato a una vitalità millenaria. I Vigilanti sono gli angeli della guardia personale di Dio, i pretoriani della corte celeste. Duecento di loro, chiamati «figli del cielo» (6,2), si innamorano delle donne, «figlie degli uomini» (6,1), e scendono dal cielo per avere prole con loro. Il loro capo Semeyaza (Šemihazah nei frammenti aramaici del mar Morto, un nome che sembra ancora angelico perché significa «il mio nome ha veduto», dove il soggetto non può essere che Dio) li vincola con un giuramento a non recedere dal proposito, per non essere il solo a pagare il fio di questo «grande peccato» (6,3). (Le ibridazioni tra specie diverse sono espressamente proibite dalla Legge mosaica⁶, e nei confronti del giurare l'ebraismo nutrive grandi cautele⁷; quindi, alle orecchie degli ebrei che ascoltavano questo mito, a questo punto la volontà di Dio – esplicitata nella Legge data a Mosè – era già stata trasgredita due volte). I Vigilanti, dunque, insegnano alle donne la magia («incantesimi e il taglio delle radici», 8,3), e unendosi a loro generano dei giganti. Questi, alti ciascuno tremila cubiti, distruggono in breve l'ecosistema – per usare un deliberato anacronismo – e si volgono a mangiare gli animali e gli uomini, divorandone le carni con il sangue (altra grave trasgressione della Legge mosaica⁸, oltre che tratto in comune con l'arcaica tipologia demoniaca degli spiriti dei trapassati)⁹. A questo punto uno dei Vigilanti, il cui nome in *ge'ez* è Azazel¹⁰, insieme ad altri angeli insegna agli uomini le altre tecniche con cui si costruisce la civiltà: la metallurgia, la forgia di armi, la cosmesi, la conoscenza delle pietre, la tintura, l'astrologia; frattanto, «sulla terra vi era grande scelleratezza» (8,3). Da ultimo, la terra stessa e le anime degli uomini uccisi dai giganti gridano il proprio lamento al cielo e agli arcangeli, che lo riferiscono a Dio e gli chiedono che fare. Dio manda il diluvio (dopo avere preavvertito Noè); poi ordina all'arcangelo Raffaele di legare Azazel e di seppellirlo per l'eternità nelle tenebre in un deserto, e che «nel giorno del grande giudizio sia condotto via, alla conflagrazione ardente» (10,6), perché «tutta la terra è stata resa desolata dalle azioni insegnate da Azazel, e

⁶ Lv 19,19.

⁷ Cfr. per esempio *Documento di Damasco* 15,1-6; *Mt* 5,34-37.

⁸ Lv 17,10-14.

⁹ Cfr. ancora J.G. Frazer, *La paura dei morti nelle religioni primitive* (1933-1934), Mondadori, Milano 1985.

¹⁰ Nei frammenti in aramaico di *I Enoch* il nome di questo Vigilante è 'Aśa'el; dunque il nome etiopico di Azazel è una armonizzazione secondaria al nome del demone della Bibbia.

a lui vanno ascritti tutti i peccati» (10,8). Poi Dio fa sì che i giganti si sterminino fra di loro; infine dà mandato all'arcangelo Michele di imprigionare gli angeli ribelli sottoterra per settanta generazioni fino al giudizio finale, dopo il quale la loro prigione sarà per l'eternità in un inferno di fuoco e tormenti. La terra sarà allora resa verdeggiante, popolata da giusti, libera da ogni violenza e impurità. Ma fino al giudizio finale le anime dei giganti, anch'esse immortali, continueranno a nuocere agli uomini (16,1)¹¹.

Dunque, per il *Libro dei Vigilanti* la responsabilità del peccato, e quindi della presenza del male nell'universo, era stata tutta di Azazel, che per questo era stato imprigionato in eterno nel deserto di Dudael (*1Enoch* 10,4.8). Azazel però non era stato l'effettivo *leader* della ribellione, e neppure l'istigatore all'unione degli angeli con le donne: questa colpa viene ascritta specificamente all'angelo Semeyaza, che a sua volta l'aveva condivisa fin dall'inizio con tutti gli altri angeli, a lui legati in giuramento (6,2-4). In che cosa consisteva dunque precisamente la responsabilità di Azazel? Nell'aver insegnato agli uomini tre cose: 1. la costruzione delle armi e la metallurgia, e quindi la violenza; 2. i principi della cosmesi, e quindi la seduzione e la fornicazione; 3. le tecniche della civilizzazione, e «i misteri eterni che vi sono nei cieli», cioè la conoscenza astrologica (8,1-3; 9,6). Azazel è dunque un eroe culturale, come il titano Prometeo nel mito greco. Dopo la punizione degli angeli, nel mondo rimangono le nefaste conseguenze della loro ribellione, incessanti fomiti di peccato e di propagazione del male: l'impurità, la conoscenza e gli spiriti maligni (che sono le anime immortali dei figli ibridi degli angeli e delle donne, i cosiddetti giganti, corrispondenti ai *nefilim* della Bibbia: *1Enoch* 15,6-12, cfr. *Gen* 6,4). Il genere umano, dunque, è innocente, e la responsabilità degli angeli ribelli è precisa, ma nessuno di questi ha le caratteristiche che diventeranno proprie della figura del Diavolo nella tradizione occidentale: nemmeno Azazel, per quanto la sua colpa sia ritenuta particolare e gli sia destinata una punizione individuale. Per l'autore del *Libro dei Vigilanti* nella forma in cui lo leggiamo, Azazel era il capo degli angeli ribelli, ma non ancora un vero e proprio Principe della Tenebra.

In seguito al secolare contatto con la cultura iranica e con il dualismo zoroastriano (che concepiva un dio del bene e un dio del male ben distinti tra loro, entrambi eterni e immortali), l'ebraismo rimaneva tentato di spiegarci il male come frutto dell'opera di un anti-Dio, uno spirito del Male resosi indipendente dal Dio del Bene. L'Azazel del *Libro dei Vigilanti* era

¹¹ Sul mito dei Vigilanti e dei giganti cfr. Ch. Auffarth - L.T. Stuckenbruck (eds.), *The Fall of the Angels*, Brill, Leiden-Boston 2004, pp. 87-118; A.Y. Reed, *Fallen Angels and the History of Judaism and Christianity. The Reception of Enochic Literature*, Cambridge University Press, New York 2005.

dunque un passo nella genesi religiosa e letteraria di questo anti-Dio, che troviamo rappresentato nei testi del mar Morto. Nel II secolo a.e.v. la *Regola della comunità*, il più importante testo normativo della comunità di Qumran, comprende una sezione (di redazione probabilmente più recente del resto) nota come «dottrina dei due spiriti», dove si legge:

«Egli [Dio] creò l'uomo per dominare il mondo e pose in lui due spiriti, così che proceda in essi fino al tempo stabilito per la sua [di Dio] visita. Essi sono gli spiriti della verità e della menzogna [...]. In mano del Principe delle Luci sta il dominio su tutti i Figli della Giustizia: su vie di luce procederanno. E in mano dell'Angelo della Tenebra sta il completo dominio sui Figli della Menzogna, e procederanno su vie di tenebra» (3,17-21).

Questo lessico metaforico della luce e della tenebra apparteneva alla tradizione ebraica almeno a partire dal Proto-Isaia¹², e sarà condiviso anche dalla tradizione cristiana giovannea¹³; vi ricorrono con particolare frequenza i testi del mar Morto di contenuto escatologico, come la *Regola della guerra dei Figli della Luce contro i Figli della Tenebra* o il *Midrash escatologico*. Nella *Regola della guerra*, come pure nella stessa *Regola della comunità*, vengono chiamati «sorte di Belial» e «dominio di Belial» sia la società esterna al gruppo di Qumran, sia il periodo in cui questa società dominerà prima della fine dei tempi, quando la «sorte di Dio» o una figura di tipo messianico giungerà a stabilire il trionfo della luce e del bene¹⁴. Il nome di Belial, usato anche da Paolo¹⁵, è la personificazione del sostantivo *beliyya'al*, che nell'ebraico biblico indica l'«inconsistenza», l'«inutilità» in senso astratto¹⁶. Per gli uomini del mar Morto, Belial e l'Angelo della Tenebra erano lo stesso personaggio, creato in origine da Dio ma ora divenuto suo perfetto e indipendente antagonista – sebbene destinato a una sconfitta essa pure predeterminata da Dio:

«Hai creato Belial per la Fossa come angelo di ostilità (*maštemah*); nella tenebra è il suo dominio, il suo divisamento è per un agire malvagio e colpevole. E tutti gli spiriti della sua sorte, gli angeli della rovina, procedono nelle leggi della tenebra» (*Regola della guerra* 13,11-12)¹⁷.

¹² Cfr. *Is* 5,20.30; 9,1.

¹³ Da dove (*Gv* 3,19) arriverà in epigrafe alla *Ginestra leopardiana* (1836).

¹⁴ Cfr. per esempio *Regola della guerra* 1,5; 18,1; 11Q *Melkisedeq* 2, *passim*; 4Q *Midrash escatologico* 12,12.

¹⁵ *2Cor* 6,15.

¹⁶ Cfr. C. Martone, *Evil or Devil? Belial between the Bible and Qumran*, in «Henoch» 26(2004), pp. 115-127, in part. pp. 115-117; 120, nota 7.

¹⁷ Su Belial a Qumran cfr. P. von der Osten-Sacken, *Gott und Belial. Traditionsgeschichtliche Untersuchungen zum Dualismus in den Texten aus Qumran*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969; C. Martone, *Evil or Devil?*, cit.

Nella tradizione spirituale e letteraria di *I Enoch* e del mito degli angeli ribelli si colloca, in epoca probabilmente non lontana dalla formulazione qumranica della «dottrina dei due spiriti», il *Libro dei Giubilei*, una riscrittura del libro biblico della *Genesi* comunemente datata alla seconda metà del II secolo a.e.v., anch'essa tramandata per intero solo in ge'ez e attestata anche in alcuni frammenti ebraici tra i testi del mar Morto. Anche l'autore di *Giubilei* individua l'origine del male nella ribellione degli angeli e nel loro congiungimento con le donne; però, mentre secondo il *Libro dei Vigilanti* il capo della ribellione era stato l'angelo Semeyaza, secondo i *Giubilei* un capo preciso non c'era stato. Dopo la sconfitta degli angeli rimangono sulla terra le anime immortali dei giganti, definite «demoni impuri» e «spiriti malvagi creati per corrompere», che inducono in perdizione i figli di Noè. Dio ordina agli angeli di imprigionarli; e a questo punto il loro «messaggero» e «principe», chiamato Mastema (che in ebraico, come abbiamo visto, significa «ostilità», «inimicizia», «avversione») e identificato con Satana (10,11), si reca a pregare il Signore:

«E Mastema, messaggero degli spiriti, venne e disse: “Signore creatore, lascia qualcuno di loro innanzi a me, ed essi ascoltino la mia parola e facciano tutto quel che io dirò loro perché – se di loro non mi resta alcuno – io non posso applicare la potenza della mia volontà nei figli dell'uomo, poiché essi sono per corrompere, disperdere e far errare prima del giudizio, dato che grande è la cattiveria dei figli degli uomini”. E il Signore disse: “Rimarrà un decimo innanzi a lui e le altre nove parti scenderanno nel luogo della dannazione”» (10,8-9).

È dunque con il permesso di Dio – come nella storia di Giobbe – che Mastema può continuare ad andare in giro con i suoi spiriti a corrompere, distruggere, versare sangue, rovinare i raccolti (cap. 11), e a compiere per esempio la strage dei primogeniti egiziani nella notte di Pasqua (49,2). Circa quest'ultimo incarico, il testo sembra indeciso, perché appena poche righe più avanti lo attribuisce agli «eserciti del Signore» (49,4). Siccome nell'avantesto biblico è YHWH in persona a compiere il massacro (*Es* 12,12.23.29), in *Giubilei* siamo con ogni probabilità in presenza di una armonizzazione (comunque eufemistica: non il Signore stesso, ma i suoi eserciti), che non sappiamo se attribuire all'autore stesso o alla successiva tradizione del testo¹⁸. In ogni caso, nei *Giubilei* il regno del male acquisisce con precisione sempre maggiore la forma che gli diverrà tradizionale: quella di un esercito di spiriti maligni unificato sotto il dominio di Satana, contrapposto a quello di Dio, benché da Dio stesso autorizzato. In ciò è evidente l'affinità tra il pensiero dell'autore di *Giubilei* e i testi del mar Morto,

¹⁸ Su Mastema nei *Giubilei* cfr. ancora M. Testuz, *Les idées religieuses du livre des Jubilés*, Droz-Minard, Genève-Paris 1960, pp. 81-86.

in cui tra l'altro, a partire dal termine *maštemah*, alcuni degli appellativi più frequenti per indicare l'Angelo della Tenebra sono appunto «angelo dell'ostilità»¹⁹ e «principe dell'ostilità»²⁰, mentre la sua parte è chiamata «angeli *delle* ostilità» o «dominio dell'ostilità»²¹ e il suo agire è «pensiero di ostilità»²². Se mettiamo brevemente a confronto il satana di *Giobbe* e il Mastema dei *Giubilei*, è rilevante che l'uno e l'altro possono agire solo se Dio stesso li autorizza espressamente a farlo. E ancora, una caratteristica comune all'agire dell'uno e dell'altro è che entrambi tentano Dio stesso a mettere alla prova gli esseri umani che più gli sono fedeli e ai quali è più affezionato: secondo l'autore dei *Giubilei*, fu Mastema a suggerire a Dio di imporre ad Abramo la prova del sacrificio di Isacco:

«E venne il principe Mastema e disse al Signore: “Ecco, Abramo ama suo figlio Isacco e se ne compiace più di tutto. Digli che lo offra in sacrificio sull'altare e [...] saprai se egli è fedele in tutto quello in cui lo provi”» (17,16).

La funzione di Mastema è qui ancora quella di pubblico ministero della corte divina. Ma mentre in *Giobbe* Dio si era rivolto per primo al satana tessendogli l'elogio del suo fedele, qui Mastema si muove di propria iniziativa perché nei cieli si è diffusa notizia della fedeltà di Abramo e della predilezione che Dio ha per lui: quella che Mastema ordisce è una congiura ai danni di un cortigiano favorito dal re. E Dio, *pur sapendo* che Abramo gli è effettivamente fedele (17,17-18), accoglie il suggerimento di Mastema e lo mette tanto severamente alla prova. La quale prova, dal punto di vista del «tiranno Mastema», fallisce, e questi ne prova vergogna (18,12). La maggiore autonomia dell'agire di Mastema rispetto al satana di *Giobbe* è ancor più evidente nella citata versione frammentaria dal Mar Morto, dove il «principe dell'ostilità» si presenta da solo a Dio non appena Abramo ha dato nome a Isacco²³.

Nel I secolo e.v. questa evoluzione del personaggio-satana verso l'autonomia d'azione era ormai compiuta. Nel Nuovo Testamento Satana (ormai nome proprio) è diventato il capo supremo di un immenso, onnipotente esercito di demòni, una legione di spiriti impuri, corrispondente all'esercito della tenebra che, secondo la *Regola della guerra* di Qumran, condurrà e perderà la battaglia finale contro l'esercito di Dio, della luce e del bene o, come dirà Paolo, «la nostra lotta [...] contro i dominatori

¹⁹ *Regola della guerra* 13,11 (cfr. *infra*); *Documento di Damasco* 16,5 (cfr. *infra*).

²⁰ 4Q225 *Pseudo-Giubilei*, fr. 2, col. 1, lin. 9; col. 2, linn. 13-14.

²¹ *Ibi*, col. 2, lin. 6; pseudepigrافي di Mosè (4Q387, fr. 3, col. 3, lin. 4; 4Q390, fr. 1, lin. 11; fr. 2, col. 1, lin. 7); *Regola della comunità* 3,23.

²² *Regola della guerra* 13,4.

²³ 4Q225 *Pseudo-Giubilei*, fr. 2, col. 1, lin. 9.

di questo universo di tenebra, contro le forze spirituali del male che si trovano nelle regioni del cielo» (*Ef* 6,12). La metafora militare è evidente nell'episodio evangelico dell'indemoniato di Gerasa, che

«vide Gesù da lontano, corse a prostrarsi dinanzi a lui e urlò a gran voce: “Che abbiamo a che spartire io e te, Gesù, figlio del Dio altissimo? Ti scongiuro, in nome di Dio, di non tormentarmi!”, perché gli stava dicendo: “Esci da quest'uomo, spirito impuro!”. Gesù gli chiese: “Qual è il tuo nome?” “Il mio nome è Legione,” rispose, “perché siamo in tanti”, e continuava a pregarlo di non cacciarli fuori dal paese. Là sulla montagna c'era un gran branco di maiali al pascolo, e [i demòni] lo pregarono: “Mandaci da quei porci perché entriamo in essi”. Lui glielo permise, e gli spiriti impuri uscirono ed entrarono nei maiali, e il branco si buttò giù dalla rupe nel mare (erano circa duemila) e nel mare affogarono» (*Mc* 5,1-13).

L'attività principale svolta da Gesù nel suo ministero terreno, oltre alla predicazione del regno di Dio, fu appunto la taumaturgia attraverso l'esorcismo dei demòni. I suoi avversari lo accusarono di «avere [in sé] Beelzebul e di espellere i demòni per mezzo del capo dei demòni stessi» (*Mc* 3,22; cfr. *Lc* 11,17-19), e Gesù ribatté di farlo invece «per mezzo del dito di Dio» (*Lc* 11,20). (Beelzebul è il nome di un'antica divinità preisraelitica, letteralmente “il signore delle mosche”, che con l'affermarsi della religione yahwista era stata gradualmente ridotta al rango di demonio).

Quanto a Satana, la sua attività principale nel Nuovo Testamento resta quella di tentatore. È lui che cerca di indurre gli uomini e Dio (nella persona di Gesù) a fare quello che non dovrebbero né altrimenti vorrebbero fare. È lui che tenta Gesù affinché operi miracoli che rivelino a tutti la sua natura di figlio di Dio prima che la sua parabola terrena si compia secondo i tempi e i modi prestabiliti dallo Spirito (intendendo con questo ostacolare in ogni modo la missione di Gesù e l'affermazione del regno di Dio):

«Dopo che ebbe digiunato per quaranta giorni e quaranta notti, alla fine [Gesù] ebbe fame. Il Tentatore (*ho peirázōn*) gli si fece vicino e disse: “Se sei figlio di Dio, di' che questi sassi diventino pani!” [...]. Allora il Diavolo lo portò con sé alla città santa, lo mise sul pinnacolo del Tempio e gli disse: “Se sei figlio di Dio, buttati giù!”» (*Mt* 4,2-6; cfr. *Lc* 4,1-13)²⁴.

E fu sempre Satana che «entrò in Giuda» per indurlo a consegnare Gesù alle autorità (*Lc* 22,3-4; *Gv* 13,27).

Un ultimo elemento del carattere del personaggio-Diavolo che sarà decisivo nella sua biografia letteraria post-antica è la sua invidia nei con-

²⁴ Con la stessa espressione, «se sei figlio di Dio», i passanti si rivolgeranno sarcasticamente a Gesù in croce (*Mt* 27,39-40); cfr. E. Manicardi, *Il Diavolo nel Nuovo Testamento*, in P. Capelli (ed.), *Il Diavolo e l'Occidente*, Morcelliana, Brescia 2005, pp. 55-71, in part. p. 64.

fronti dell'uomo. Secondo l'autore del libro giudeo-ellenistico della *Sapienza di Salomone* (scritto in Egitto nel I secolo e.v. e canonico per le Scritture cristiane ma non per quelle ebraiche) «è per invidia del Diavolo che la morte è entrata nel mondo, e la sperimentano quelli della sua [del diavolo] parte» (2,24). Questa interpretazione dell'espulsione di Adamo ed Eva dal giardino di Eden era tendenziosa (allontanandoli dall'albero della vita eterna non erano stati resi mortali, ma propriamente si era loro preclusa la possibilità di non essere più tali, cfr. *Gen* 3,22)²⁵. Ma essa generò una ricca tradizione teologica secondo cui la ribellione del Diavolo a Dio era stata l'esito della sua invidia verso l'uomo. Nella *Vita di Adamo ed Eva*, altro testo non canonico dell'epoca (I secolo a.e.v. o I e.v.) arrivato a noi in traduzione latina, si ri-racconta in prospettiva edificante la vita di Adamo ed Eva dopo la cacciata dal paradiso terrestre, e vi si spiega che la caduta degli angeli ribelli fu la punizione per un loro peccato d'orgoglio. Il Diavolo (chiamato anche Satana e «Avversario») si rivolge ad Adamo, che si lamenta di essere da lui perseguitato, e gli dice:

«È per causa tua che sono stato buttato giù di là. Nel giorno in cui fosti formato [...] e il tuo volto e il tuo aspetto furono fatti a immagine di Dio, Michele [...] chiamò tutti gli angeli e disse: “Adorate l'immagine del Signore Dio, come il Signore Dio ha comandato” [...]. E io risposi: “Io non ho motivo di adorare Adamo [...]. Non adorerò uno che rispetto a me è inferiore e più recente. Io sono stato creato prima di lui: prima che egli esistesse, io ero già stato fatto: è lui che deve adorare me”. All'udire ciò, gli altri angeli a cui ero preposto si rifiutarono di adorarlo [...]. E il Signore Dio si adirò con me e mi buttò con i miei angeli fuori dalla gloria che era nostra. E così, per causa tua, da dove risiedevamo siamo stati scacciati in questo mondo e fatti precipitare sulla terra» (13,1-16,1).

Questa tradizione sul peccato d'orgoglio di Satana non compare in nessun altro testo biblico canonico, né ebraico né cristiano; ma è sottintesa – come abbiamo visto – in *Sap* 2,24, è molto diffusa nella letteratura dell'ebraismo rabbinico²⁶, ed è fondamentale nella tradizione islamica: secondo il Corano fu questa la vera ragione della dannazione di Iblīs (15,28-35).

In conclusione, è nella letteratura ebraica antica, biblica ma soprattutto non biblica, che il personaggio che personifica il Male manifesta per la prima volta molti dei tratti di carattere che gli conosciamo dalle tradizioni religiose e letterarie più recenti:

– la sua fisionomia di seduttore e di tentatore, fin da quando indusse Adamo ed Eva al peccato di insubordinazione e d'orgoglio di voler essere come

²⁵ Dall'interpretazione dell'episodio nella *Sapienza* dipendeva anche Paolo (*Rm* 5,12-14).

²⁶ Cfr. L. Rosso Ubigli in P. Sacchi (ed.), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, vol. II, Utet, Torino 1989, p. 454, nota 16.

Dio; per l'*Apocalisse* giovannea (fine del I secolo e.v.) Satana è «quello che seduce (*ho plánōn*) l'intero mondo abitato»;

– il suo stesso orgoglio personale, a causa del quale egli rifiutò di obbedire a Dio e di prostrarsi ad adorare l'uomo, perché questo era stato creato *dopo* di lui;

– la sua inclinazione all'accusa preventiva contro l'uomo per porlo in sospetto presso il suo Creatore (come nella Bibbia con Giobbe e nei *Giubilei* con Abramo); sempre per l'*Apocalisse*, Satana è «l'accusatore dei nostri fratelli, quello che li accusa giorno e notte dinanzi al nostro Dio» (12,10);
– il suo ricorso sistematico all'inganno e alla menzogna ai danni dell'uomo.

Nel I secolo a.e.v. per molti ebrei il satana con la minuscola di *Zaccaria* e di *Giobbe*, cioè l'angelo che rivestiva la funzione di pubblico ministero nel tribunale celeste, era ormai divenuto Satana con la maiuscola, l'essere che personifica il male cosmico e che domina con pieni poteri su un intero regno di demòni, regno che rispetto a quello di Dio è secondario nell'origine e nell'estensione, ma comunque del tutto indipendente nell'organizzazione e nei fini. Era, questo, uno degli esiti della tradizione enochica e del mito della ribellione degli angeli Vigilanti: una tradizione che, nei testi del mar Morto, si manifestò in un paradigma compiutamente dualistico di contrapposizione metafisica tra il bene e il male, che gli ebrei avevano imparato secoli prima dai loro dominatori persiani. Questo paradigma sarebbe rimasto come una corrente carsica periodicamente riaffiorante nelle religiosità e nelle letterature del Vicino Oriente e dell'Occidente nel corso di tutta la tarda antichità, del medioevo, e anche ben oltre.

Abstract: *This essay outlines the evolution of Satan/the Devil as a character in the literature of ancient Israel (the Bible, the Pseudepigrapha, and the Dead Sea Scrolls). In some books of the Hebrew Bible (Zechariah, Job) the satan (still a noun, not a name) is one of the angels of the divine court, where he acts as public prosecutor against men, tempting God's will to their detriment. In other Biblical books he appears as a deceitful accuser of men, then as the deceiver par excellence (as in 1Kings), and as a rebel against God out of envy for the latter's predilection towards Adam (as in the Life of Adam and Eve, henceforth his representation as Iblis in the Qur'an). This literary character was eventually named Satan and gradually developed into a Spirit of Evil or «Angel of Darkness», completely independent from God's will and power, engaging him in a cosmic war that would only end at the very end of times (as depicted in the New Testament and in the Community Rule and the War Scroll from Qumran).*

Keywords: *Satan, Devil, Evil, Bible, Jewish Pseudepigrapha, Dead Sea Scrolls.*

CHIARA PONCHIA

«LO 'MPERADOR DEL DOLOROSO REGNO»

L'immagine di Satana nella ricezione figurata trecentesca della Divina Commedia

Già dalla fine del XIX secolo, tra i cultori di Dante si andò diffondendo la consapevolezza che gli studi rivolti alla *Divina Commedia* avrebbero tratto non poco giovamento dall'analisi del corredo di immagini che nei testimoni manoscritti del poema affianca le somme terzine¹. Non è questa la sede per ripercorrere un filone di ricerca che nel secolo scorso si è fatto via via più corposo²; è tuttavia da menzionare il lavoro di Brieger, Meiss e Singleton intitolato *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*³, pubblicato nel 1969, che prende in esame una cinquantina circa di testimoni. I tre studiosi tentarono di affrontare globalmente la questione, ponendo a confronto le soluzioni iconografiche adottate nei codici studiati e definendo un percorso evolutivo delle tipologie illustrative dagli anni successivi alla morte del poeta fino al XV secolo. Si tratta del primo studio sistematico sull'argomento, destinato, pur nelle sue lacune, a divenire un riferimento imprescindibile per chiunque si sia voluto cimentare in seguito nell'ardua materia. Tra gli studi che seguirono, vanno ricordati almeno quello di Ciardi Duprè (1989), che traccia una breve storia della formazione dell'illustrazione del poema⁴, e gli importantissimi contributi

¹ Si considerino, ad esempio, i pionieristici lavori di A. Bassermann, *Dantes Spuren in Italien*, Winter, Heidelberg 1897 e L. Volkmann, *Iconografia dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur Göttliche Komödie*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1897; agli stessi anni risale un breve articolo di A. Fiammazzo - G. Vandelli, *I codici veneziani della Divina Commedia*, «Bullettino della Società dantesca italiana» 15(1899), pp. 42-49, sui codici miniati veneti del poema, una delle prime trattazioni a carattere locale.

² Per una rassegna maggiormente esaustiva degli studi sull'illustrazione miniata della *Commedia* rimando a L. Miglio, *I commenti danteschi. I commenti figurati*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001*, Salerno Editrice, Roma 2003, pp. 377-401, in part. pp. 377-379 e al più recente F. Pasut, *I miniatori fiorentini e la Commedia dantesca nei codici dell'antica vulgata. Personalità e datazioni*, in R. Arqués Corominas - M. Ciccutto (eds.), *Dante visualizzato. Carte ridenti I. XIV secolo*, F. Cesati, Firenze 2017 [relazioni presentate al convegno di Barcellona, 20-22 maggio 2015], pp. 29-44, in part. pp. 29-31.

³ P. Brieger - M. Meiss - C.S. Singleton, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton University Press, Princeton 1969 (d'ora in poi Brieger-Meiss-Singleton).

⁴ M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, «Narrar Dante» attraverso le immagini. *Le prime illustrazioni della Commedia*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*.

di Battaglia Ricci, che hanno fornito molti degli strumenti critici necessari per approcciare correttamente questa non semplice tematica⁵.

Anche chi scrive ha dedicato uno studio monografico all'argomento, focalizzato sui manoscritti trecenteschi di area padana⁶.

È infine da segnalare la meritoria iniziativa della serie di cinque convegni internazionali dedicati a *Dante visualizzato*, avviata nel 2015, che intende indagare il rapporto testo-immagine in manoscritti, incunaboli ed edizioni a stampa del capolavoro dantesco⁷.

Tra le metodologie di ricerca che più efficacemente contribuiscono a far emergere le dinamiche soggiacenti all'elaborazione dei codici miniati della *Commedia* – intervento o meno di un *auctor intellectualis*, ricorso a modelli iconografici pertinenti ad altre tradizioni figurative, influenza di una specifica esegesi del testo sono solo alcuni dei fattori che potevano svolgere un ruolo in quella che era una vera e propria impresa culturale – vi è la comparazione sistematica di come gli stessi passaggi testuali o i medesimi personaggi sono rappresentati nei diversi testimoni miniati della *Commedia*⁸ – un *corpus* che, eliminando i codici decorati solo nelle tre pagine iniziali di cantica, si restringe a una cinquantina di manoscritti.

L'analisi di come è rappresentato Satana non fa eccezione, come si vedrà nel percorso che si propone in queste pagine.

Diversamente da quanto avviene per altre creature ctonie che popolano la prima cantica della *Divina Commedia* – come Minosse o Cerbero, o ancora Flegiàs e i Malebranche – a Lucifero Dante dedica una lunga e accurata descrizione, che non lascia quasi nulla all'immaginazione, come se il poeta avesse voluto assicurarsi che noi lettori potessimo visualizzare la stessa immagine che egli aveva in mente.

Catalogo della mostra. Foligno, 11 marzo-28 maggio 1989 [...] Ravenna, 8 luglio-16 ottobre 1989 [...] Firenze, 1990, a cura di R. Rusconi, Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia 1989, pp. 51-64.

⁵ Per ragioni di spazio, mi limito a richiamarne solo alcuni: L. Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia. Le pagine d'apertura*, in L. Lugnani - M. Santagata - A. Stussi (eds.), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, M. Pacini Fazzi, Lucca 1996, pp. 23-49; Ead., *Viaggio e visione. Tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in M. Picone (ed.), *Dante da Firenze all'Aldilà. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000*, F. Cesati, Firenze 2001, pp. 15-73; Ead., *"Vidi e conobbi l'ombra di colui". Identificare le ombre*, in M.M. Donato - L. Battaglia Ricci - M. Picone - G.Z. Zanichelli, *Dante e le arti visive*, Unicopli, Milano 2006, pp. 49-80.

⁶ C. Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Il Poligrafo, Padova 2015.

⁷ Si tratta di *Carte ridenti I. XIV secolo* (cit.); *II. XV secolo, prima parte* (F. Cesati, Firenze 2019); *III. XV secolo, seconda parte* (ibi, 2019); *IV. Botticelli*; *V. XVI secolo*. Per una panoramica esaustiva del progetto si veda l'introduzione agli Atti del primo convegno della serie: R. Arqués Corominas, *Presentazione*, in Id. - M. Ciccuto (eds.), *Dante visualizzato. Carte ridenti I*, cit., pp. 9-12.

⁸ Magistrale in tal senso è ancora P. Brieger, *Analysis of the Illustrations by Canto*, in Brieger-Meiss-Singleton, pp. 117-208.

Con gli occhi di Dante vediamo affiorare progressivamente dalla nebulosa oscurità infernale l'immane creatura: «lo 'mperador del doloroso regno / da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia; / e più con un gigante io mi convegno, / che i giganti non fan con le sue braccia: / vedi oggimai quant'esser dee quel tutto / ch'a così fatta parte si confaccia» (*Inf.* XXXIV 28-33). La prima caratteristica indicata dal poeta è dunque l'enormità di Satana, elemento forse correlato allo sviluppo delle contemporanee arti visive, che nelle rappresentazioni del *Giudizio universale* registrano un progressivo ingigantimento del re degli inferi⁹. Alle dimensioni abnormi, Dante aggiunge prontamente altri dettagli mostruosi: Satana, in una sorta di grottesca antitesi della Trinità, è dotato di tre facce, una rossa, una nera, e una «tra bianca e gialla» e sotto ogni faccia vi sono due grandi ali di pipistrello. Dai suoi sei occhi, il Lucifero dantesco è condannato a piangere per l'eternità, mentre mastica nelle sue tre bocche i peggiori dannati della storia umana: «“Quell'anima là sù c'ha maggior pena”, / disse 'l maestro, “è Giuda Scariotto, / che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena. / De li altri due c'hanno il capo di sotto, / quel che pende dal nero ceffo è Bruto: / vedi come si storce, e non fa motto!; / e l'altro è Cassio che par sì membruto» (vv. 61-67). Vi sono dunque Giuda Iscariota, masticato dalla vita in su, e Bruto e Cassio, che subiscono la stessa pena ma sono posizionati in senso contrario.

Attraverso una meditata scelta di elementi, Dante costruì l'icona mostruosa e densa di riferimenti simbolici del “suo” Satana, per poi riportarla dettagliatamente a noi lettori. Con ogni probabilità, è proprio in virtù di questa chiara ed estesa descrizione che la raffigurazione di Satana nei minî della *Commedia*, pur con le inevitabili differenze dovute alla mano e alla cultura figurativa dell'artista che le tracciava, presenta un minor grado di variabilità rispetto ad altri personaggi cui sono dedicati versi più evocativi che descrittivi, come il Minotauro o Cerbero. Questo ben si vede nella selezione di miniature che qui si propone, alcune immagini della ricezione figurata trecentesca del poema individuate in base al loro valore rappresentativo: le prime due sono esempio di una trascrizione pittorica fedele della descrizione dantesca, mentre i minî seguenti mostrano varianti significative che consentono di gettare uno sguardo sui processi creativi all'origine delle glosse visive al poema. Bene si vedrà come vi siano elementi che ricorrono in quasi tutte le immagini di Satana nei testimoni miniati del capolavoro dantesco, come i tre volti del re degli inferi, Giuda, Bruto e Cassio che fuoriescono dalle tre mascelle e la diversa cromia delle tre facce.

⁹ J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècle)*, École française de Rome, Roma 1993, pp. 219-220.

Un'immagine attentamente dipinta del Satana dantesco è da ritrovare nel Laur. Strozz. 152, codice fiorentino del secondo quarto del Trecento¹⁰. Nel poco spazio disponibile lasciategli dal calligrafo, il miniatore dipinse Lucifero tra il bordo inferiore del foglio e lo spazio tra le due colonne di testo. Il torso è nero e irsuto, con le mani si porta alle sue tre bocche Giuda, Bruto e Cassio, il primo infilato di testa nella bocca frontale, i secondi masticati ai piedi nelle bocche laterali. La colorazione delle facce è fedele ai versi danteschi, vermiglio, nero e giallo (v. 43). Il miniatore, per aumentare la deformità del Maligno, ha dato ai tre volti bianche corna arcuate. Disposte a raggiera intorno al torace, quattro ai lati e due in verticale a inerpicarsi entro le colonne di testo, si dispiegano sei ali di pipistrello: anche nel numero delle ali quindi il miniatore si adegua alle parole del poema, dato che l'Alighieri indica chiaramente che vi sono due ali per faccia. Un dettaglio curioso sono le gambe: elemento narrativo imprescindibile – è arrampicandosi sugli arti di Lucifero che Dante e Virgilio risalgono alla «natural burella» – non trovavano spazio nel foglio, poiché la vita di Satana coincide con il bordo inferiore della pagina. Il miniatore si vide così costretto a raffigurarle come un arco di cerchio che sale verso l'alto, di cui un segmento costituisce la gamba sinistra e l'altro segmento la gamba destra. E, proprio su quest'arto, compaiono una seconda volta Dante e Virgilio, faticosamente aggrappati ai peli di Satana per risalirne le zampe verso il condotto che li porterà a «riveder le stelle». La miniatura del codice strozziano presenta un alto grado di fedeltà al testo: dalla riproposizione dei tre colori dei volti di Satana alle sei ali di pipistrello, il miniatore rivela l'intenzione di dare una corretta *facies* visiva a quanto Dante evoca con la forza della sua poesia.

Attenta ai versi danteschi è pure la miniatura di Satana nel manoscritto Egerton 943 della British Library di Londra¹¹ (*Figura 1*). Importante codi-

¹⁰ Su questo importante manoscritto, così come sugli altri codici presentati in quest'articolo, mi limito a indicare gli studi principali: Brieger-Meiss-Singleton, pp. 234-238 con bibliografia precedente; M. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1972, pp. 87-89; M. Roddewig, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, A. Hiersemann, Stuttgart 1984, pp. 87-88, nota 204; M.G. Ciardi Dupré, "Narrar Dante" attraverso le immagini, cit., pp. 87-88; M. Boschi Rotiroti *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Viella, Roma 2004, p. 123, nota 108; F. Romani, *Altri testimoni della "Commedia"*, in P. Trovato (ed.), *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, F. Cesati, Firenze 2007, pp. 61-94, in part. p. 80.

¹¹ Brieger-Meiss-Singleton, pp. 262-269, con bibliografia precedente; A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Edizioni Alfa, Bologna 1981, pp. 67-68; M. Roddewig, *Dante Alighieri*, cit., pp. 163-164, n. 392; V. Cioffari, *Anonymous Latin Commentary on Dante's Commedia. Reconstructed Text*, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 1989, pp. 9-10, nota 7; A. Stolte, *Frühe miniaturen zu Dantes "Divina Commedia"*. *Der Codex Egerton 943 der Bri-*



Figura 1: Londra, British Library, ms. Egerton 943, f. 61r, Maestro degli Antifonari padovani, *Satana*

ce degli anni '30 del Trecento, l'Egerton 943 fu realizzato probabilmente a Bologna da un artista bolognese, o forse padovano, che dotò il manufatto di un sorprendente numero di vignette: oltre duecento *tabulae pictae* che accompagnano la narrazione scritta con una straordinaria narrazione per immagini, in una sorta di pellicola miniata che si dipana di carta in carta dal primo canto dell'*Inferno* all'ultimo canto del *Paradiso*.

Nel manoscritto londinese, in una vignetta articolata da due archi a tutto sesto, troviamo a sinistra i due poeti e nell'arco più ampio Satana, che con l'imponente torso esce dal Coccyto ghiacciato. Con le mani, Lucifero sorregge il corpo di Giuda, di cui scorgiamo le gambe e le natiche; dai due volti laterali sporgono Cassio e Bruto. Le facce del Maligno sono correttamente colorate: in rosso quella centrale, in giallo e in nero le altre due. Unico elemento impreciso sono le ali, che, forse a causa del ridotto spazio della vignetta, invece di essere sei, sono solo due. Tuttavia, possiamo af-

tish Library, LIT, Münster 1998; A. Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco. La «Commedia» Egerton 943 della British Library*, Felici, Ghezzeno 2014; C. Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà*, cit., pp. 40-51; si veda inoltre la recente edizione facsimilare e il relativo commentario: M. Santagata (ed.), *Il manoscritto Egerton 943. Dante Alighieri. Commedia. Saggi e commenti*, Treccani, Roma 2015.



Figura 1: Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. Codex Italicus I (=ms. 33), f. 27r, Miniatore veneziano, *Satana*

fermare che anche in questo caso ci troviamo in presenza di un'immagine che mira a rispecchiare i versi danteschi.

Oltre alle trasposizioni visive più fedeli, esemplificate appunto dallo Stroz. 152 e dall'Egerton 943, ve ne sono poi altre in cui, pur in una struttura che ripropone i principali elementi danteschi, il miniatore riversa stilemi e idee figurative che derivano dal suo repertorio di forme e modelli, generando immagini di Satana uniche e irripetute.

Meno corretto delle rappresentazioni sinora esaminate è il Lucifero nella *Commedia* Codex Italicus I della Biblioteca Universitaria di Budapest¹² (Figura 2): dal Cocito non emerge solo il torso, ma appaiono pure le gambe. La testa è stata parzialmente abrasa, come spesso accadeva alle immagini medievali del Maligno, soggette ad apotropaici tentativi di cancellamento, ma si intuisce la presenza delle tre facce. I tre volti però non

¹² I. Berkovits, *Un codice dantesco nella Biblioteca della r. Università di Budapest*, in «Corvina. Rivista di scienze, lettere ed arti della società ungherese-italiana Mattia Corvino», 19-20(1930), pp. 82-86; Brieger-Meiss-Singleton, pp. 25-26, n. 53; R. Katzenstein, *Three Liturgical Manuscripts from San Marco. Art and Patronage in Mid-Trecento Venice*, Ann Arbor MI 1987, pp. 131-132, nota 28; si vedano infine l'edizione facsimilare con relativo commentario: *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus I*, 2 voll., SiZ, Verona 2006 e il recente contributo di E. Draskózy, *Le illustrazioni del Codex Italicus I fra il testo, la tradizione iconografica e la fantasia del miniatore*, in R. Arqués Corominas - M. Ciccuto (eds.), *Dante visualizzato. Carte ridenti I*, cit., pp. 219-235.



Figura 3: Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α.R.4.8, f. 47r, Miniatore emiliano, *Satana*

rispecchiano la policromia dantesca, essendo tinti di nero¹³, e pure i tre dannati non sono raffigurati correttamente, e appaiono tutti e tre masticati nella metà superiore del corpo. Il miniatore – o meglio chi per lui redasse il piano iconografico – aggiunse inoltre un dettaglio assente nei versi danteschi, ossia una corona che cinge tutte e tre le teste del Maligno, probabilmente sulla scorta del primo verso del canto: «Vexilla regis prodeunt inferni». Questa iconografia del Maligno è riproposta pressoché uguale girando pagina: qui, in una grande vignetta, vediamo nella porzione superiore Dante che, seduto a terra, osserva Virgilio uscire dalla «natural burella», e, sotto, il re dell’Ade capovolto.

Nell’α.R.4.8, manoscritto di ambito emiliano realizzato tra la fine del Trecento e l’inizio del secolo successivo¹⁴, il miniatore scelse di raffigurare il medesimo passaggio narrativo articolando il paesaggio infernale in modo tale da collocarvi due rappresentazioni separate, che suggeriscono la successione temporale (Figura 3). Nel margine superiore della pagina, troviamo una sequenza strutturata in due nuclei compositivi: a sinistra, entro alte rocce che delimitano un avvallamento, appare Satana; a destra, i due viandanti, guardano le zampe di Lucifero che sbucano dalla ghiaccia del Cocito.

Nella parte sinistra della miniatura il re degli inferi è raffigurato erroneamente in piedi; ha tre volti – campiti direttamente contro il fondo della pergamena e pertanto non fedeli alla descrizione – e tre bocche con cui

¹³ Come ha intelligentemente dimostrato Eszter Draskózy tale attributo manca poiché, nella versione del testo dantesco recata dal Codex Italicus, fortemente ridotta, manca la terzina corrispondente (*Inf.*, XXXIV, 43-45): E. Draskózy, *op. cit.*, p. 233.

¹⁴ Brieger-Meiss-Singleton, pp. 282-290 con bibliografia precedente; M. Roddewig, *Dante Alighieri*, cit., pp. 200-201, nota 475; *Dante Estense. Cod. a.R.4.8 (Ital. 474) / Biblioteca Estense di Modena*, commentario a cura di E. Milano, Priuli & Verlucca, Pavone Canavese 1995; M. Boschi Rotiroti *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., p. 134, n. 201; F. Romanini, *Altri testimoni della “Commedia”*, cit., p. 71.

mastica Bruto, Giuda e Cassio, orientati come indicano i versi del XXXIV canto. In mezzo alle gambe, Lucifero sta espellendo un dannato, secondo un'iconografia ideata da Giotto nella cappella degli Scrovegni che ebbe poi seguito in Italia.

Assistiamo dunque alla fusione di istanze provenienti dal testo dantesco, come la triformità del volto di Belzebù, con stimoli derivanti da invenzioni pertinenti al mondo delle arti figurative. Il miniatore si sentì legittimato a deviare dalla fonte testuale molto probabilmente in virtù dell'autorevolezza dell'immagine presa a spunto, elaborata dal grande rinnovatore dell'arte pittorica, Giotto.

In un panorama di generale conformità alle terzine dantesche, eccezion fatta per talune, poco significative, varianti, come la posizione degli arti inferiori o i colori dei tre volti di Satana, si rivela di un certo interesse il caso della *Commedia* It.IX.276 della Biblioteca Marciana¹⁵. Come nel *Codex Italicus*, anche in questo manoscritto Lucifero appare due volte, ai ff. 25r e 26r.

A f. 25r, Satana figura in una *tabula* di grandi dimensioni (più di metà pagina in altezza) in corrispondenza del principio del XXXIV canto. Satana, in piedi in un avvallamento roccioso, è tratteggiato in grigio, gli arti superiori piegati davanti al torace per portarsi alla bocca del volto centrale Giuda, di cui intravediamo le gambe. Il capo è stato parzialmente cancellato, ma è ancora possibile riconoscere il pigmento rosso del volto centrale e due corna da ariete vicine a un paio di orecchie appuntite. Ai lati scorgiamo, molto sbiaditi, gli altri due volti di profilo, dalle cui bocche affiorano le teste di Bruto e Cassio. Alle spalle del Diavolo si estendono sei grandi ali di pipistrello, tre per lato. All'altezza della vita, laddove Lucifero è conficcato nella ghiaccia infernale, sembrano fluttuare i corpi di quattro peccatori imprigionati nella Giudecca. Sotto, le gambe del Diavolo e i due poeti che, aggrappati a testa in giù all'arto destro, risalgono verso l'altro emisfero. Ci troviamo dunque di fronte a un'immagine che sostanzialmente riflette l'invenzione dantesca. Voltando il foglio, però, ci imbattiamo in un'altra rappresentazione di Satana, stavolta in una miniatura a tutta pagina (*Figura 4*). Qui il Maligno appare diverso: ha un solo volto e due ali, e siede su un dragone; le braccia sono piegate all'insù lungo i fianchi, e con le mani regge due dannati. Numerosi personaggi corredano l'illustrazione: a sinistra, un diavolo di modestedimensioni sorregge il dannato che Lucifero tiene con la sua mano destra, e nella spira della coda del drago è

¹⁵ Sul Dante Marciano si vedano soprattutto Brieger-Meiss-Singleton, pp. 332-339, con bibliografia precedente; M.G. Ciardi Duprè, "Narrar Dante" attraverso le immagini, cit., pp. 88-89; M. Boschi Rotiroli *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., p. 143, nota 280; *La Commedia dantesca figurata della Biblioteca Marciana. Codice It.IX,276 (=6902)*, commento al codice a cura di S. Marcon, lettura iconografica a cura di C. Ponchia, Utet, Torino 2011.

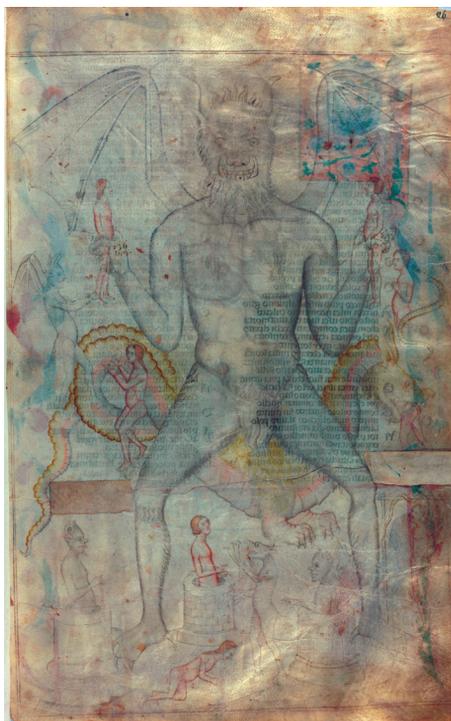


Figura 4: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It.IX.276 (=6902), f. 26r, Miniatore lombardo o veronese, *Satana*

collocato un altro dannato; a destra del Maligno spunta la testa del rettile, nell'atto di masticare un peccatore. Poco sopra, un altro rettile sembra puntare un'anima peccatrice. A terra, tra le gambe del Diavolo, sono raffigurati tre pozzi di pietra da cui si fuoriescono rispettivamente un diavolo, un dannato e un altro diavolo; a terra un altro peccatore e un altro demone, e quindi, nella parte destra del foglio, una scena di impiccagione. A un occhio attento non sfuggirà che siffatta scena è per molti aspetti legata alle rappresentazioni più tradizionali del doloroso regno e del suo imperatore, a cominciare dall'elemento che più caratterizza la raffigurazione, ossia il dragone impiegato come scranno, elemento di elaborazione occidentale che compare in alcune tra le più antiche immagini di *Giudizio finale*. Lo ritroviamo ad esempio a Torcello, nel mosaico della controfacciata, dove tra le fiamme infernali appare un Satana dal corpo umano seduto su un trono composto da uno squamoso corpo serpentino terminante ad ambe le estremità con una testa di drago. Esempi trecenteschi di questa iconografia si rintracciano poi in opere illustri come il *Giudizio* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, in cui il Diavolo siede su un dragone che divora i dannati

con due teste poste alle estremità del corpo longilineo. L'iconografia del seggio serpentino si manifesta pure in area lombarda, dove probabilmente fu esemplato il manoscritto It.IX.276, come testimonia l'affresco del *Giudizio* che Giusto de' Menabuoi dipinse nella chiesa abbaziale di Viboldone (Figura 5). La *Commedia* marciana presenta dunque una versione semplificata dell'iconografia esaminata finora. Come nei casi summenzionati, al mostro ofidico è attribuita la duplice funzione di seggio di Satana e strumento di punizione dei peccatori, poiché da un lato morde un dannato, dall'altro si accinge a stritolare un peccatore con le sue spire: è questo un dato coerente con l'iconografia occidentale del *Giudizio finale*, specie quella trecentesca, che vede l'introduzione di svariati episodi di supplizi infernali¹⁶. Scene di impiccagione come quella presente nel margine destro del foglio in esame sembrano essere molto frequenti nelle rappresentazioni scolpite e pittoriche dell'inferno: ne troviamo nel portale scolpito della chiesa romanica di Sainte-Foy a Conques, negli affreschi dell'arco trionfale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Tuscania, o ancora, per venire a esempi già più volte richiamati, negli affreschi della Cappella degli Scrovegni e nei mosaici del Battistero di San Giovanni.

Sembra dunque che nell'It.IX.276 il miniatore che illustrò l'ultimo canto non fosse del tutto soddisfatto di quanto realizzato in conformità alla descrizione dantesca, forse perché lontano dai modelli più noti e diffusi, sentiti pertanto come depositari della vera immagine di Lucifero. Colse quindi l'occasione della facciata lasciata libera tra la fine della prima cantica e l'inizio della successiva per realizzare un'immagine del Maligno che risultasse più aderente alle sue aspettative. Certo potrebbe più semplicemente trattarsi di una sorta di riempitivo per una pagina rimasta vuota per errore tra la prima e la seconda cantica, considerato che invece tra la seconda e la terza cantica non v'è soluzione di continuità, e anzi l'*explicit* del *Purgatorio* trova spazio nella stessa pagina in cui comincia il *Paradiso*. Tuttavia, qualunque sia la causa di questa seconda rappresentazione di Lucifero, è significativo che l'illustratore di pennello, avendo già eseguito una miniatura fedele al testo, si sia sentito autorizzato nella seconda ad attingere a un repertorio a lui più familiare.

Con la sua doppia immagine di Satana, l'It.IX.276 esemplifica validamente quanto stava avvenendo anche nella pittura monumentale in seguito alla diffusione del testo della *Commedia* e dei libri miniati del poema. Se da un lato infatti l'iconografia più tradizionale del Maligno perdura per tutto il Trecento e nel secolo successivo, non mancano dall'altro te-

¹⁶ Y. Christe, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, ed. it. a cura di M.G. Balzarini, Jaca Book, Milano 2000, p. 43.

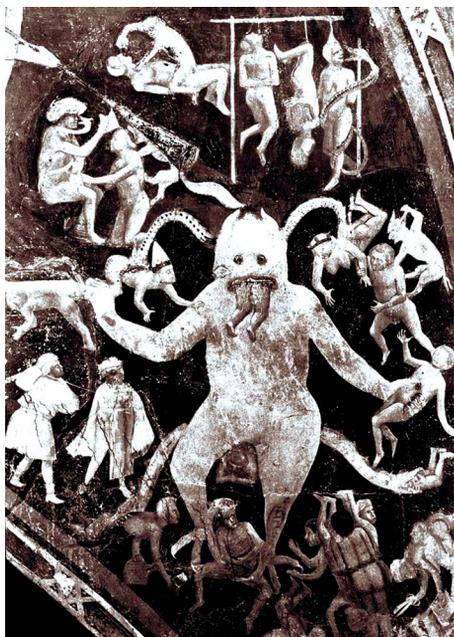


Figura 5: Viboldone, Abbazia, Giusto de' Menabuoi, *Giudizio universale* (dettaglio)

stimonianze che rivelano come anche su tavola e nelle pareti affrescate si andasse insinuando la figura di Lucifero rinnovata dall'alto ingegno dantesco: valga come esempio il trittico con il *Giudizio finale* di Beato Angelico oggi al Museo di San Marco a Firenze.

Abstract: *In the Divine Comedy Dante devoted a considerable part of the Inferno XXXIV to the description of Satan, as if he wanted to make sure that readers could visualize the same mental image as the one he had in mind. Probably it's for this reason that the iconography of Satan in the Divine Comedy miniatures is quite stable, especially if compared with the representations of other characters (e.g. Cerberus or the Minotaur). Nevertheless some illuminated codices present meaningful variations, which reveal the influence of different iconographic traditions, testified for example by the fresco of the Last judgment painted by Giotto in the Scrovegni Chapel. Therefore in my paper I present a selection of miniatures of the poem to study how Satan was represented in the illuminated codices of the Divine Comedy, highlighting the divergences from the text and looking for the visual sources which may have influenced illuminators.*

Keywords: *Iconography, Satan in the Divine Comedy, Inferno XXXIV, Illuminated Codices.*

MILENA ROMERO ALLUÉ

«WHY, THIS IS HELL»

*Il mondo infernale di Christopher Marlowe
in relazione a quello di John Milton*

1. «*Sweet Mephostophilis*». *Il demonio nella cultura protestante*

Nell'Inghilterra di fine Cinquecento il demonio diviene un elemento centrale all'interno della visione cupa e pessimista della cultura puritana: le teorie protestanti e la sostanziale riforma della liturgia religiosa messa a punto da Edward VI tra il 1549 e il 1552 accentuano la responsabilità dell'individuo di fronte alla tentazione e spiegano l'interesse quasi ossessivo nei confronti del diavolo¹. Se la cerimonia del battesimo di stampo cattolico – il cosiddetto *Sarum rite* in uso fino al 1549² – prevedeva una sorta di esorcismo per allontanare il maligno e garantiva all'infante una protezione esterna, la liturgia introdotta da Edward VI esclude ogni sorta di intercessione da parte del sacerdote: abbandonando il credente a se stesso e caricandolo di ogni responsabilità nella lotta personale contro il demonio, l'officiante ora si limita a esortare il cristiano a resistere strenuamente pronunciando la formula «by faith he may prevail against the Devil»³. Anche l'idea protestante della predestinazione contribuisce a aumentare il senso di solitudine, la vulnerabilità e la disperazione di quel gran numero di individui che, non possedendo i criteri degli eletti, diviene facile preda di Satana⁴: gli unici strumenti contro la tentazione e le insidie

¹ Tra la seconda metà del Cinquecento e tutto il Seicento sono pubblicati innumerevoli scritti sulla natura del diavolo: si pensi all'opera di Joseph Glanvill, Richard Bovet, Richard Gilpin, Isaac Ambrose e Richard Boulton, per esempio.

² Il rito di Sarum, o rito di Salisbury, sarà reintrodotta da Mary I nel 1553 per essere definitivamente abolito da Elizabeth I nel 1559.

³ *The Book of Common Prayer*, 1649, fol. 139, in N. Johnstone, *The Devil and Demonism in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 66.

⁴ Per la storia e la figura del demonio, cfr. N. Johnstone, *The Devil and Demonism in Early Modern England*, cit.; J.B. Russell, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, Ithaca-London 1986 (1990); E. Pageis, *The Origin of Satan*, Penguin, London 1996; A.M. Di Nola, *Il diavolo*, Newton Compton, Roma 1987; J.A. Fortea, *Summa Daemonica. Tratado de demonologia*, Palmyra, Madrid 2008; S. Clark, *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe* (1980), Oxford University Press, Oxford 1997; P. Carus, *The History of the Devil and the Idea of Evil*, Kegan Paut (etc.), London 1900.

del diavolo che restano ora al fedele sono la propria forza interiore e la lettura delle Scritture⁵.

Oltre alla “riforma” del demonio, la cultura protestante implica inevitabilmente una revisione dell’inferno: la convinzione che vi siano tracce della sua reale esistenza nelle Scritture e la vasta letteratura apocalittica che si sviluppa in questo periodo⁶ rinvigoriscono e rinnovano il concetto cristiano di inferno, finora basato sostanzialmente sulle teorie di Agostino⁷. Sebbene nell’Antico Testamento l’inferno sia quasi del tutto assente, se ne individua il primo indizio nelle parole di Isaia: «How art thou fallen from heaven, O Lucifer, son of the morning! [...] Yet thou shalt be brought down to hell, to the sides of the pit» (*Is* 14, 12-15). Nel Nuovo Testamento l’inferno è nominato poche volte e resta un concetto piuttosto vago: gli esegeti cristiani ritengono che Paolo alluda a esso quando si riferisce a un mondo sotterraneo («*things* under the earth», *Fil* 2, 10), dimenticando che egli descrive Satana come uno spirito aereo («*prince of Aire*», *Ef* 2, 2) che non risiede in un luogo fisico né topograficamente circoscrivibile. La teoria paolina del demonio come spirito errante dell’aria è in linea con la visione riformista secondo cui il maligno è un tentatore invisibile che minaccia intimamente ogni cristiano, un seduttore impalpabile, abile e sottile, assai diverso dai diavoli materiali, volgari e grotteschi della tradizione popolare precedente. Pur ammettendo l’esistenza di un *local hell*, nel trattato *Daemonologie* il futuro re d’Inghilterra si accosta a san Paolo nel raffigurare il diavolo come uno spirito dell’aria, come un errabondo che vaga nell’universo («*wandering through the worlde*»)⁸ e non come un prigioniero. Quasi citando James Stuart, in *Paradise Lost* John Milton presenta i diavoli «*wand’ring o’er the earth*»⁹ e in *The Political History of the Devil* Daniel Defoe concepisce il demonio come uno spirito libero che spazia nell’aria: «*more of a Vagrant than a Prisoner, [...] a Wanderer in the wild unbounded Wast*»¹⁰.

⁵ Si veda K. Thomas, *Religion and the Decline of Magic. Studies in Popular Beliefs in Sixteenth- and Seventeenth-Century England* (1971), Weidenfeld & Nicolson, London 1997.

⁶ Per le teorie apocalittiche e millenaristiche, si veda R. Bauckham, *Tudor Apocalypse. Sixteenth-Century Apocalypticism, Millenarism and the English Reformation*, Sutton Courtenay Press, Oxford 1978.

⁷ Per una definizione e storia dell’inferno, si vedano G. Minois, *Histoire de l’enfer*, Presses Universitaires de France, Paris 1994; J. Le Goff, *Le naissance du purgatoire*, Gallimard, Paris 1982; M. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal* (1845), Slatkine, Genève 1980.

⁸ J. Stuart, *Daemonologie, in Forme of a Dialogue, Divided into Three Bookes*, Robert Waldergrane, Edinburgh 1597, p. 20.

⁹ J. Milton, *Paradise Lost* I 365.

¹⁰ D. Defoe, *The Political History of the Devil, as well Ancient as Modern, in Two Parts* (T. Warner, London 1726), ed. by I.N. Rothman and R.M. Bowerman, AMS Press, New York 2003, p. 62.

2. «Deprived of the Joyes of heaven». L'inferno e la dannazione eterna

Con *The Tragicall Historie of Doctor Faustus*, opera scritta nell'ultimo decennio del Cinquecento¹¹, Christopher Marlowe solleva con competenza e acume domande, dubbi e obiezioni sui demoni, sull'inferno e su questioni e controversie teologiche dibattute in questo periodo: per una scelta estetica e stilistica riconducibile anche alla necessità di evitare la censura, le questioni teologiche sono sempre presentate in maniera oscura e ambigua. Nel primo monologo Faustus esprime indirettamente la convinzione che la morte sia assoluta e definitiva e contesta il fatalismo implicito nella teoria della predestinazione («che sarà, sarà»):

We must sinne, and so consequently die,
I, we must die, an everlasting death.
What doctrine call you this? *Che sera, sera.*
(*Doctor Faustus*, vv. 73-75)

Faustus si accosta agli Epicurei e ad Aristotele nel negare l'eternità dell'anima e l'esistenza di una vita nell'aldilà e, di conseguenza, l'idea di dannazione eterna: «This word Damnation, terrifies not me» (v. 286). Sebbene sia plausibile ipotizzare che vi siano allusioni alla teoria di una salvezza universale adombrata da san Paolo con il versetto «the last enemy that shall be destroyed is death» (*ICor* 15, 26), i soliloqui di Faustus e i suoi dotti e complessi dibattiti con i demoni lasciano intravedere le presunte posizioni eretiche e atee di Marlowe: stando alle accuse di Richard Baines, il drammaturgo nega l'autorità della Bibbia e la divinità di Cristo, ritiene quest'ultimo un *sodomite*, definisce san Paolo e Mosè *Juglers* (impostori), rifiuta le preghiere e i miracoli, sostiene che i protestanti sono ipocriti e che la religione è un sistema di controllo sociale¹². Faustus, dal

¹¹ La datazione della tragedia è tuttora controversa: sebbene Greg ritenga che la composizione di *Doctor Faustus* sia da fare risalire agli ultimi dodici mesi di vita di Marlowe, assassinato il 30 maggio del 1593, oggi prevale l'idea, soprattutto a partire dagli studi di R.J. Fahrenbach e B.T. Brandt, che le date più plausibili siano il 1588 o il 1589. W.W. Greg, *Conjectural Reconstruction of The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, Oxford University Press, Oxford 1950; R.J. Fahrenbach, *A Pre-1592 English Faust Book and the Date of Marlowe's Doctor Faustus*, in «Library» 2/4 (2001), pp. 327-335; B.T. Brandt, *The Critical Backstory*, in S. Munson Deats (ed.), *Doctor Faustus. A Critical Guide*, Continuum, London 2009, pp. 17-40.

¹² Il 27 maggio del 1593, tre giorni prima dell'assassinio di Marlowe, Richard Baines accusa formalmente il drammaturgo di ateismo e di proselitismo. Le accuse sulle opinioni religiose di Marlowe che Baines rilascia a Sir John Puckering, Lord Keeper del Great Seal e membro del Queen's Privy Council, sono raccolte il 2 giugno 1593 nel celebre documento dal titolo *A note containing the opinion of one Christopher Marly Concerning his damnable Judgment of Religion, and scorn of Gods work*, oggi noto come *Baines Note*. Thomas Kyd, amico e collega Marlowe, ammette molte di queste accuse sotto tortura.

canto suo, esprime una posizione nettamente anticristiana quando decide di accostarsi agli antichi filosofi con la frase «My Ghost be with the old Phylosophers» (v. 288), le stesse parole pronunciate da Averroè nel suo attacco nei confronti della cristianità: «Sit anima mea cum philosophis».

Nel monologo di apertura Faustus annuncia la sua aspirazione verso l'infinito e la decisione di abbandonare la teologia per dedicarsi alla filosofia occulta: «*Divinitie*, adeiw. [...] A sound Magitian is a Demi-god» (vv. 76, 89). Pur respingendo con spavalderia blasfema l'esistenza dell'inferno («I thinke Hel's a fable») e la dannazione eterna («trifles, and meere old wives Tales»), dopo la prima apparizione di Mefistofele e dopo il patto diabolico Faustus fa sapere al demonio che il suo primo desiderio è conoscere la sostanza dell'inferno: «First, I will question with thee about hell» (vv. 516, 524, 504). Mefistofele nega la dimensione concreta, topografica, dell'inferno per spiegare a Faustus che esso è una condizione psicologica, un luogo della mente. Egli afferma che «ovunque io sia è l'inferno, non ne sono fuori», che l'inferno si trova ovunque «sotto i cieli» e che «dove siamo è l'inferno» poiché «dove non è paradiso è inferno»: «Why this is hell: nor am I out of it», «Under the heavens», «where we are is hell», «All places shall be hell that is not heaven» (vv. 304, 506, 511, 515).

Attraverso la teoria dell'immutabilità della mente, il Satana di *Paradise Lost* esprime idee molto simili a quelle del Mefistofele marloviano. Con le parole «A mind not to be changed by place or time» (I 252) l'angelo caduto dichiara con fierezza che la propria sostanza non subisce trasformazioni, nemmeno cambiando luogo o dimensione temporale: la sua *original brightness* si mantiene integra perfino nel «dark unbottomed infinite abyss» in cui è precipitato di recente (II 405; I 592). All'inizio del poema, dal fondo della *bottomless perdition*, Satana argomenta che la mente è il proprio luogo e dunque può trasformare un inferno in paradiso (e viceversa), alludendo in tal modo sia alla propria condizione di immutata dignità sia all'idea di inferno come luogo mentale:

The mind is its own place, and in itself
Can make a heav'n of hell, a hell of heav'n.
(*Paradise Lost* I 254-255)

In apertura del libro IV la voce del poeta riprende lo stesso concetto e si esprime in maniera pressoché identica per rovesciare il significato delle parole pronunciate dall'angelo caduto. Se è vero che la mente è il proprio luogo, questo luogo è ora divenuto per Satana la nuova dimora in cui è costretto a vivere, ossia l'inferno:

The hell within him, for within him hell
He brings, and round about him, nor from hell
One step no more than from himself can fly
By change or place.
(*Paradise Lost* IV 20-23)

Dopo avere esplorato gli spazi siderali e il sole, il *lost Archangel* giunge in prossimità del paradiso terrestre, la cui vista gli ravviva il ricordo di ciò che ha ineluttabilmente perduto. Approssimandosi all'Eden, egli prende coscienza del proprio mutamento interno e dichiara con afflizione, quasi citando il Mefistofele marloviano, «ovunque fugga è inferno: sono io l'inferno»: «Which way I fly is hell: myself am hell» (IV 75).

L'idea che l'inferno sia uno stato mentale rimanda ancora una volta agli *old Phylosophers* ammirati da Faustus. Muovendo dalla convinzione che gli dèi si disinteressano delle azioni umane e che quindi non ci può essere giudizio da parte loro, Epicuro, Seneca, Democrito, Lucrezio, Cicerone, tra gli altri, giungono alla conclusione che non esiste un inferno fisico, concreto, e che, se un inferno c'è, esso è costruito sulla terra dagli uomini stessi. Per Lucrezio l'inferno è l'angoscia stessa di vivere:

Atque ea, nimirum, quaecumque Acherunte profundo
proditata sunt esse, in vita sunt omnia nobis.
(*De rerum natura* III 976-977)

Accostandosi al pensiero degli intellettuali greco-romani e a quello di Origene, Tommaso d'Aquino sviluppa l'idea che l'inferno sia una condizione mentale, esistenziale, e non locale («nullus locus est Dæmonibus pœnalis») e, soprattutto, l'idea che l'inferno sia la consapevolezza dolorosa di ciò che si è perduto:

«Il demonio è una natura spirituale. Ma la natura spirituale non può essere localizzata. Quindi non esiste un luogo di pena per i demoni. [...] Un luogo non riesce di pena per l'angelo o per l'anima perché è capace di agire su di essi alterando la natura, ma perché agisce sulla volontà, rattristandola per il fatto che l'angelo e l'anima fanno di trovarsi in un luogo non conforme alla loro volontà»¹³.

Con la consueta onestà e sincerità, i demoni marloviani spiegano a Faustus, quasi citando san Tommaso, che l'inferno è l'assenza della presenza di Dio e la consapevolezza del paradiso che si è perduto:

¹³ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* I, q. 64, a. 4 (ed. it., *La Somma Teologica*, ESD, Bologna 1996).

Am not tormented with then thousand hels,
 In being depriv'd of everlasting blisse?
 (*Doctor Faustus*, vv. 307-308)

Anche il Satana di Milton presenta l'inferno come una condizione della mente e come il dolore per la felicità eterna ineluttabilmente perduta, per quel «Heaven which he had lost», come dirà Defoe¹⁴:

[...] bring to my remembrance from what state
 I fell, how glorious once above thy sphere;
 [...] Me miserable! which way shall I fly
 Infinite wrath, and infinite despair?
 Which way I fly is hell: myself am hell.
 (*Paradise Lost* IV 38-39, 73-75)

Considerando che Mefistofele confessa candidamente a Faustus che il fine di Lucifero è «enlarge his Kingdome» (v. 429) per condividere, e dunque alleviare, il proprio dolore con il maggior numero possibile di compagni di sventura, si deduce che l'inferno marloviano è un concetto demografico oltre che psicologico, ma non fisico. Le rare occasioni in cui i demoni si riferiscono all'inferno come a un luogo concreto è allo scopo di minacciare e terrorizzare Faustus per costringerlo a non pentirsi dei suoi propositi: Mefistofele esorta il teologo a firmare il patto annunciando che altrimenti se ne dovrà tornare all'inferno, Belzebù dice di provenire dall'inferno, Lucifero dichiara che i demoni salgono dall'inferno per fare visita ai loro sudditi e, infine, Mefistofele comunica a Faustus che l'inferno presto sarà la dimora in cui anche lui dovrà abitare (cfr. vv. 426, 654, 1797, 1882). Sebbene Satana voglia negarlo, in *Paradise Lost* c'è un *local hell* che, tuttavia, non si trova nel centro della terra secondo la tradizione cristiana, ma è collocato al di fuori del mondo, nella periferia dell'universo. Milton chiama l'inferno *Chaos*, così come il *Bad Angel* marloviano lo definisce *confusion*: l'angelo si congeda dal teologo con le parole minacciose

And so I leave thee *Faustus* till anon,
 Then wilt thou tumble in confusion.
 (*Doctor Faustus*, vv. 1925-1926)

Se si osserva che nel cosiddetto *Faustbuch*, il testo da cui Marlowe desume le notizie per la sua tragedia¹⁵, il dibattito sull'inferno è del tut-

¹⁴ D. Defoe, *The Political History of the Devil*, cit., p. 62.

¹⁵ La *Historia von D. Iohan Faustus*, il testo protestante pubblicato in forma anonima a Francoforte nel 1587 e meglio noto come *Faustbuch*, è tradotto in inglese da P.F. Gent verso il 1592 con il titolo *The History of the Damnable Life and Death of Doctor John Faustus*.

to assente, risulta evidente l'interesse del drammaturgo nei confronti di una delle questioni teologiche più delicate del tempo. Anche i personaggi allegorici del *Good Angel* e del *Bad Angel* sono assenti nella versione originale: nel porsi come intermediari tra la dimensione terrena e quella metafisica per non lasciare il teologo solo di fronte al demonio e al male, i due angeli che appaiono a Faustus sembrano parodiare l'intermediazione, i riti, gli esorcismi e le superstizioni di stampo cattolico il cui fine è proteggere il credente dal male e dal demonio. Oltre a citare in più occasioni la tragedia marloviana, in *Daemonologie* James Stuart nega con fermezza l'esistenza di quel *genius bonus* e quel *genius malus* posti a guardia dell'essere umano secondo la tradizione¹⁶.

3. «*Unhappy spirits that fell with Lucifer*». *Mefistofele, Satana e le creature infernali*

Mentre i due angeli di Marlowe hanno tutte le caratteristiche dei personaggi allegorici delle *moralities* medievali, le creature demoniache sono intellettualmente complesse, colte e oneste, si percepiscono ancora come angeli e, in maniera sorprendente, amano e rispettano Dio e Cristo per libera scelta. Mefistofele si riferisce a Dio dicendo «our God» e definisce Cristo «Saviour», così come Lucifero spiega con onestà a Faustus che «Cristo non può salvarti l'anima perché egli è giusto»: «Christ cannot save thy soul, for he is just» (vv. 299, 276, 636). Spesso i demoni sono talmente sinceri da sembrare innocenti e ingenui, come, per esempio, quando avvertono Faustus dei pericoli e rischi in cui sta incorrendo, quasi a volerlo salvare. Mefistofele racconta a Faustus che Lucifero cadde a causa dei medesimi atteggiamenti morali del teologo, «by aspiring pride and insolence», ammette che i demoni sono torturati e che soffrono quanto gli esseri umani («As great as have the human soules of men»); «Unhappy spirits that fell with Lucifer») e rimprovera Faustus di non credere alle torture infernali: «I, thinke so still, till experience change thy mind» (vv. 295, 298, 433, 517).

Anche il Satana di Milton, raffinato intellettuale e anima nobile, esprime il proprio affetto filiale nei confronti di Dio e, prossimo al pentimento, spera nel suo perdono:

Warring in heav'n against heav'n's matchless King.
Ah wherefore? He deserved not such return

¹⁶ J. Stuart, *Daemonologie*, cit., pp. 64-65.

From me, [...] is there no place
Left for repentance, none for pardon left?
(*Paradise Lost* IV 41-42, 79-80)

Le creature infernali di *Paradise Lost*, «trafite e incatenate», sono spiriti talmente elevati da essere presentati come figure prometeiche e talvolta cristologiche:

Each on his rock transfixed, the sport and prey
Of racking whirlwinds, [...] wrapped in chains.
(*Paradise Lost* II 181-183)

La generosità, l'altruismo, l'animo eroico e nobile e lo spirito di sacrificio di Satana, così come la sua decisione di immolarsi per il bene della propria gente, fanno sì che egli sia riconducibile alla figura di Cristo. Nel libro II l'angelo caduto annuncia la propria intenzione di intraprendere, da solo, un viaggio rischioso nel nuovo mondo appena creato da Dio per liberare il suo popolo dalla prigione di desolazione e tenebra in cui è precipitato:

[...] I abroad
Through all the coasts of dark destruction seek
Deliverance for us all: this enterprise
None shall partake with me.
(*Paradise Lost* II 463-466)

Venendo a creare una sorta di parallelismo, nel libro III Cristo dichiara la sua determinazione di offrire se stesso per salvare l'umanità con parole che evocano il coraggio e l'ardore di Satana:

[...] me for him, life for life
I offer; on me let thine anger fall;
Account me man; I for his sake will leave
Thy bosom, and this glory next to thee
Freely put off, and for him lastly die
Well pleased.
(*Paradise Lost* III 236-241)

Diversamente dai demoni, il Dio della tragedia marloviana è indifferente, assente, oppure percepito come crudele e vendicativo – un Dio molto simile all'*angry Victor* miltoniano, adirato e implacabile, circondato da «His ministers of vengeance» (I 169, 170). Il *good Angel* dimostra di temere il Dio cristiano, iroso e distante, quando, con le parole «Gods heavy wrath upon thy head» (v. 99), prospetta a Faustus l'ira tremenda

di Dio che si abatterà su di lui se non abbandona le sue scelte scellerate. Poco prima della propria fine, quando cerca disperatamente Dio, Faustus riesce a vederne solo l'ira terribile: «his irefull Browes; / [...] the heavy wrath of God» (vv. 1944-1946). A ciò si aggiunga che nel primo monologo Faustus si interroga sulla validità della dottrina della predestinazione, e dunque sul totale disinteresse di Dio, giungendo a dichiarare che Dio non lo ama: «God? he loves thee not» (v. 398).

Sebbene l'eretico Marlowe rifiuti i dogmi protestanti¹⁷, così come ogni religione in senso più ampio, e sebbene molti critici sostengano che nella tragedia marloviana l'uomo sia responsabile della propria sorte¹⁸, ritengo che la teoria della predestinazione sia uno degli interrogativi centrali sollevati dall'opera: credo che la tragedia metta in scena una sorta di predestinazione inversa, ossia un mondo il cui disegno è effettivamente predeterminato, ma non da Dio. In maniera rovesciata, il potere di predeterminare è in mano ai diavoli, come dichiara Mefistofele con la sua usuale sincerità quando spiega che apparve per propria volontà a Faustus (convinto invece di essere stato lui a evocarlo): «No, I came now hether of mine own accord» (v. 272). Faustus accuserà Mefistofele di essere il responsabile della propria dannazione («'Tis thou hast damn'd distressed *Faustus* soule», v. 628) e quest'ultimo, ormai prossimo alla fine della tragedia, ammetterà la propria colpevolezza e il proprio intervento diretto per condurre il teologo alla perdizione:

I doe confesse it *Faustus*, and rejoyce;
 'Twas I, that when thou wer't i'the way to heaven,
 Damb'd up thy passage; when thou took's the booke,
 To view the Scriptures, then I turn'd the leaves
 And led thine eye.
 (*Doctor Faustus*, vv. 1885-1889)

Nella sua confessione Mefistofele cita le Scritture tanto temute dai demoni, e l'unico strumento di salvezza rimasto al protestante, quasi a ricordare che Satana è «il re di questo mondo»¹⁹, colui che governa e predetermina le azioni dell'uomo sulla terra: Faustus esclamerà disperato «No, *Faustus*, curse thyself, curse *Lucifer*» (v. 1972). Credo sia questo il motivo per cui nella tragedia il principe dei demoni è sempre chiamato

¹⁷ Nella cosiddetta *Baines Note* si legge che Marlowe «affirmeth that [...] all protestantes are Hypocriticall asses»: J.B. Steane, *Marlowe. A Critical Study*, Cambridge University Press, Cambridge 1965, pp. 363-364.

¹⁸ Si veda, tra gli altri, C. Masinton, *Christopher Marlowe's Tragic Vision. A Study in Damnation*, Ohio University Press, Athens 1976.

¹⁹ «The god of this world», «the prince of this world»: *2Cor* 4, 4; *Gv* 12, 31; 14, 30; 16, 11.

“Lucifero” e non “Satana”, il nome che assume dopo la caduta. Anche in *Paradise Lost* l’angelo caduto mantiene la propria natura celestiale e, in un’occasione, anche il nome originario. Nel libro V l’arcangelo Raffaele chiama Satana *great Lucifer* (v. 760), sebbene pochi versi prima abbia spiegato a Adamo che il Nemico deve essere chiamato “Satana” perché in cielo non si pronuncia più il suo antico nome:

Satan – so call him now, his former name
Is heard no more in heav’n.
(*Paradise Lost* V 658-659)

Gli angeli caduti che formano l’esercito di Satana hanno «volti e statura di dèi» («Their visages and stature as of gods», I 570), così come Satana, spesso chiamato *lost Archangel*, «non ha ancora perduto il suo splendore originale» né la sua sostanza angelica:

[...] He above the rest
In shape and gesture proudly eminent
Stood like a tow’r; his form had yet not lost
All her original brightness.
(*Paradise Lost* I 589-592)

La predestinazione è la controversia religiosa indagata più estesamente in *Paradise Lost* ed una delle questioni teologiche dibattute dai demoni:

[...] the grand infernal peers
[...] reasoned high
Of providence, foreknowledge, will, and fate,
Fixed fate, free will, foreknowledge absolute.
(*Paradise Lost* II 507, 558-560)

Avvicinandosi alle tesi dell’arminianesimo, il puritano Milton presenta un Dio che prevede ogni cosa ma che non predetermina nulla, nemmeno la Caduta dell’uomo in quanto le creature dotate di intelletto possiedono gli strumenti per resistere alla tentazione e dunque cadono per libera scelta²⁰:

[...] Whose fault? Whose but his own?
[...] I made him just and right,
Sufficient to have stood, though free to fall²¹.
(*Paradise Lost* III 96-99)

²⁰ Si veda, tra gli altri, W.S. Anglin, *Free Will and the Christian Faith*, Clarendon Press, Oxford 1990.

²¹ Per l’idea di predestinazione in *Paradise Lost*, cfr., per esempio, I 213; III 116-117; 124-125; V 524-528; IX 351-352; X 44-46.

Milton si avvicina ancora di più all'eresia²² quando associa obliquamente Satana a Cristo, come si è detto, e quando suggerisce una identificazione tra se stesso e l'angelo caduto. Sia il poeta che Satana compiono un "volo" ambizioso, rischioso e assolutamente unico – *adventuros* l'uno e *audacious* l'altro (I 13; II 931): nel libro III la voce lirica paragona la propria impresa poetica a una discesa nell'oscurità e una risalita alla luce, riflettendo esattamente il percorso di Satana, che nel suo *solitary flight* (II 632) risale le tenebre profonde degli inferi per giungere al nuovo mondo appena creato da Dio. Satana, citando le parole di Belzebù, è colui che esplora arditamente l'abisso infinito per poi risalire verso il paradiso terrestre:

[...] tempt with wand'ring feet
The dark unbottomed infinite abyss
And through the palpable obscure find out
His uncouth way, or spread his airy flight
Upborne with indefatigable wings
Over the vast abrupt, ere he arrive
The happy isle.
(*Paradise Lost* II 404-410)

Allo stesso modo, il poeta canta «il Caos e la Notte eterna, / istruito dalla Musa celeste su come avventurarsi per la discesa oscura / e poi risalire nuovamente»:

I sung of Chaos and eternal Night,
Taught by the Heav'nly Muse to venture down
The dark descent, and up to reascend.
(*Paradise Lost* III 18-20)

Sia Satana che Milton riescono a fuggire il gorgo del fiume infernale Stige per iniziare il loro "volo" di discesa e successiva ascesa. Come Satana «si gloria di essere sfuggito, simile a un dio, al gorgo dello Stige» («glorying to have escaped the Stygian flood / As gods», I 239-240), così il poeta si rivolge per la seconda volta a Urania «con ali più ardite, / appena sfuggito alla palude Stigia, anche se lungo / fu l'oscuro soggiorno»:

Thee I revisit now with bolder wing,
Escaped the Stygian pool, though long detained
In that obscure sojourn [...].
(*Paradise Lost* III 13-15)

²² Per il pensiero religioso e le posizioni eretiche di Milton, si vedano, tra gli altri, D. Loewenstein, *Milton Among the Religious Radicals and Sects. Polemical Engagements and Silences*, in «Milton Studies» 40(2001), pp. 222-247; N. Smith, *Paradise Lost and Heresy*, in N. McDowell - N. Smith (eds.), *The Oxford Handbook to Milton*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 511-524.

Si osservi, inoltre, che nell'inferno gli angeli ribelli si diletano a comporre poemi epici, a dibattere questioni filosofiche e a suonare musica (attività in cui eccelle Milton) e che l'angelo Uriel presenta le esplorazioni di Satana utilizzando il verbo *to venture*, ossia il verbo con cui il poeta ha da poco descritto la propria avventura letteraria («Taught by the Heav'nly Muse to venture down»):

[...] one of the banished crew,
I fear, hath ventured from the deep, to raise.
(*Paradise Lost* IV 573-574)

Il fatto che nella tragedia marloviana i demoni abbiano assunto il ruolo di Dio e che in *Paradise Lost* Satana sia identificabile sia con Milton che con Cristo possono spiegare perché in entrambe le opere l'unica dimensione infinita sia quella infernale: se il mondo umano, sferico e chiuso, è di stampo aristotelico-tolemaico, l'inferno è costruito secondo le teorie copernicane. Sia Marlowe che Milton modellano l'inferno sulla base dei nuovi concetti di infinitezza e assenza di centro: ponendo l'accento sull'idea di libertà e assenza di limiti contrapposta a quel mondo fatto di limitatezza e costrizione che sia Faustus che Satana cercano di superare, Mefistofele spiega al teologo che «Hell hath no limits, nor is circumscrib'd» (v. 510), così come l'inferno di *Paradise Lost* è definito «bottomless perdition»; «dark unbottomed infinite abyss»; «unfounded deep, [...] void immense»; «wasteful deep»; «bottomless pit»; «hoary deep, a dark / Illimitable ocean without bound, / Without dimension» (I 17; II 405; III 829, 862, 866, 891-893). Oltre a presentare i demoni come fossero ancora angeli e l'inferno come una dimensione senza limiti, le due opere alludono a un inferno piacevole: per Marlowe esso è un luogo in cui «si dorme, si mangia, si passeggia e si organizzano dibattiti» («What, sleeping, eating, walking and disputing?», v. 528) e per Milton è una repubblica democratica, un'accademia letteraria e una sorta di eldorado. Nell'inferno miltoniano i demoni hanno a disposizione miniere d'oro («his crew [...] digged out ribs of gold»); creano una sorta di parlamento in cui si consultano democraticamente per giungere a decisioni condivise («with full assent / They vote», «Devil with devil damned / Firm concord holds»); si dedicano ad attività atletiche come gli eroi classici («As th' Olympian games or Pythian fields», I 688-690; II 388-389, 496-497, 530); suonano musica, declamano poemi epici e organizzano dispute filosofiche e dibattiti teologici:

Retreated in a silent valley, sing
With notes angelical to many a harp
Their own heroic deeds and hapless fall.

[...] In discourse more sweet
 (For eloquence the soul, song charms the sense)
 Others apart sat on a hill retired,
 In thoughts more elevatèd, and reason'd high
 Of providence, foreknowledge, will, and fate,
 Fixed fate, free will, foreknowledge absolute
 [...] Of good and evil much they argued then,
 Of happiness and final misery,
 Passion and apathy, and glory and shame.
 (*Paradise Lost* II 347-349, 555-560, 562-564)

Nell'immaginare che nelle loro dispute i demoni analizzino anche concetti antitetici quali *passion* e *apathy*, Milton sembra alludere a *L'Allegro* e *Il Penseroso* (due poemetti in forma di dibattito in cui egli celebra rispettivamente *passion* e *apathy*) e, soprattutto, alle accademie letterarie da lui conosciute durante il soggiorno in Italia: è grazie alla frequentazione delle ammiratissime Accademie fiorentine, e in particolare quelle degli Apatisti e degli Svogliati, che egli decide di dedicarsi interamente alla carriera letteraria²³.

Al contrario del mondo illimitato (e piacevole) dei demoni, Faustus ottiene soltanto limiti e limitatezza in cambio della propria anima e della propria libertà e il paradiso miltoniano è un luogo limitato e, soprattutto, limitante. Il demonio che appare a Faustus per servirlo è a suo parere troppo brutto («Thou art too ugly to attend on me»), la moglie che richiede a Mefistofele si rivela altrettanto deludente («What sight is this?») e ciò che egli è in grado di ottenere durante i ventiquattro anni di onnipotenza e onniscienza sono soltanto ombre prive di sostanza: «These are but shadowes, not substantiall» (vv. 252, 533, 1259). La più grande insoddisfazione riguarda soprattutto gli interrogativi sulla natura dell'inferno e dei diavoli e sulle origini e la struttura dell'universo. Mefistofele non offre mai al teologo risposte esaurienti, lo esorta a non volere indagare troppo a fondo questioni teologiche e cosmologiche e lo invita a «pensare soltanto all'inferno e al diavolo»: «think thou of hell»; «Thinke of the devill»; «Thinke onely upon hell» (vv. 626, 645, 1881). Il desiderio di conoscenza illimitata e l'aspirazione verso l'infinito sono in netto contrasto con il senso di solitudine, isolamento e limitazione di Faustus. Quasi a rendere visivo tale conflitto, nel primo e nell'ultimo soliloquio il teologo contrap-

²³ Per la biografia di Milton, si veda B.K. Lewalski, *The Life of John Milton. A Critical Biography. Revised Edition* (2000), Blackwell, Malden-Oxford-Melbourne 2003. Cfr. anche D. Bush, *John Milton. A Sketch of His Life and Writings*, Weidenfeld and Nicolson, London 1965; D. Masson, *The Life of Milton Narrated in Connection with the Political, Ecclesiastical, and Literary History of His Time*, Macmillan, London 1859.

pone la chiusura del suo studio a uno sfondo cosmico sconfinato: «Had I as many soules, as there be Starres [...]. I'le [...] make a bridge, thorough the moving Aire»; «you ever moving Spheares of heaven», «Faire natures eye», «the Stars move still», «firmament», «mist» (vv. 330-333, 1929, 1931, 1939, 1952).

Nel poema di Milton la *enclosure green*, il *verdurous wall*, i *narrow limits*, i *hallowed limits*, i *fair bounds* e il *narrow circuit* (IV 133, 143, 384, 964; VIII 338; IX 323) circondano, proteggono, “incorniciano” e limitano il paradiso terrestre, esattamente come Dio impone barriere mentali alle creature che ha da poco creato. Con parole quasi identiche a quelle che Mefistofele rivolge a Faustus, Raffaele invita Adamo a pensare a se stesso e a non occuparsi di concetti che trascendono il suo intelletto (e i suoi limiti)²⁴:

Think only what concerns thee and thy being;
 Dream not of other worlds, what creatures there
 Live, in what state, condition or degree.
 (*Paradise Lost* VIII 175-177)

4. «Despair in God, and trust in Belzebub». Un mondo alla rovescia

The Tragicall Historie of Doctor Faustus offre una parodia del messaggio edificante e rassicurante del teatro precedente e una lettura rovesciata della visione cristiana del mondo, in particolare del rapporto tra l'individuo e Dio. Mentre i diavoli del teatro popolare, come si è detto, sono accostabili ai *clowns* e sono presentati sempre in termini farseschi, rozzi e volgari²⁵, i demoni marloviani amano Dio per libera scelta e, come quelli di *Paradise Lost*, utilizzano un linguaggio poetico, disputano su questioni teologiche, filosofiche, astronomiche e cosmogoniche con maestria e competenza, sono spiriti raffinati, colti, onesti, leali e sono dotati di una coscienza e una sensibilità che li rende profondamente umani. Pur appearing in termini fisici, i diavoli di Marlowe e Milton concentrano le caratteristiche del demone dei riformisti protestanti, un tentatore invisibile, impalpabile e arguto che minaccia intimamente ogni cristiano. I diavoli del teatro tradizionale sono sempre sottoposti al volere di Dio, che li comanda e sconfigge, mentre le figure infernali create da Marlowe non sono mai sopraffatte da Dio, né tanto meno salvate. Nei momenti cruciali

²⁴ Se Raffaele dovesse invitare anche Satana (ormai divenuto inferno) a pensare solo a se stesso, si esprimerebbe come il Mefistofele di Marlowe: «Thinke onely upon hell».

²⁵ Si pensi, per esempio, al teatro di Ulpian Fulwell, Thomas Ingelend, Thomas Garter e Nathaniel Woodes.

non entra in scena Dio, come nel teatro precedente, ma le forze infernali: quando Faustus è sull'orlo del pentimento e invoca il nome di Cristo («Ah Christ my Saviour, my saviour», v. 635) gli appare dinanzi la trinità infernale formata da Lucifero, Mefistofele e Belzebù. Nel presentare il trio infernale formato da Satana, Colpa e Morte, anche Milton allude al corrispettivo rovesciato della trinità cristiana. In maniera assai interessante, due personalità diverse quali Marlowe e Milton condividono molte idee sul mondo dei demoni e alcune teorie lontane dall'ortodossia cristiana: il drammaturgo elisabettiano accusato di ateismo, eresia e proselitismo e il poeta carolino profondamente religioso e strenuo difensore dei valori puritani abbracciano l'antitrinitarismo²⁶ e negano la natura divina di Cristo, accostandosi alle tesi dell'arianesimo e del socinianesimo²⁷.

Nella tragedia marloviana, come nel poema di Milton, Dio è sempre presentato come un essere vendicativo e, soprattutto, freddo, distante e indifferente. L'unico intervento divino volto a salvare Faustus si rivela un'allucinazione, una visione, forse una speranza del teologo: nel momento in cui sta per firmare con il suo sangue il patto con il diavolo, egli crede di vedere le parole *Homo fuge* sul proprio braccio (vv. 466, 470). Anche l'*Old Man* che appare alla fine della tragedia, una figura che si presenta come quel Dio paterno e protettivo agognato da Faustus, sembra un'allucinazione, oppure una delle voci che risuonano nella testa del teologo. Considerando che Faustus è abbandonato da Dio e che, come ogni eroe tragico, è drammaticamente solo, l'unico rapporto d'affetto, e addirittura di amore, presente nella tragedia è quello che egli instaura con Mefistofele: lo stretto rapporto tra i due si evolve gradualmente e, da padrone tracotante²⁸, Faustus diviene amico affezionato per trasformarsi in compagno dipendente, poi in servo ubbidiente e, infine, in amante innamorato del demonio.

Credo che l'estasi di Faustus ormai prossimo alla morte mentre si unisce a Elena di Troia possa essere interpretata come il gravissimo *sin of demoniality*, ossia il peccato di mantenere rapporti carnali con i diavoli. Con la consueta innocente sincerità, sia Faustus che Mefistofele confes-

²⁶ In *Theatre of God's Judgements*, pubblicato nel 1597, Thomas Beard riferisce che Marlowe è l'autore di un libro contro la trinità e che Dio lo ha giustamente punito per il suo ateismo.

²⁷ Secondo la *Baines Note*, Marlowe definisce Cristo «visible, comprehensible and mortal» e «a bastard and his mother dishonest». In A.L. Rowse, *Christopher Marlowe. A Biography*, Macmillan, London 1964, p. 117. Cfr. A.D. Nuttall, *The Alternative Trinity. Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*, Clarendon Press, Oxford 1998; M. Winter, *Doctor Faustus and the Art of Dying Badly*, in «Renaissance Drama» 45/1(2017), pp. 1-23; G. Sacerdoti, *Le dannabili opinioni di Christopher Marlowe. L'anticristianesimo rinascimentale tra guerre di religione, nuova filosofia e fonti pagane*, in «Rinascimento» 56(2016), pp. 77-122; R. Camerlingo, *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Liguori, Napoli 1999. Per quanto riguarda le idee religiose di Milton, cfr. *supra*, nota 22.

²⁸ Faustus evoca Mefistofele per ottenerne i servigi: «*surgat nobis dicatus Mephostophilis*» (v. 247).

sano che gli spiriti da loro evocati non possono essere toccati in quanto sono soltanto ombre prive di sostanza: «These are but shadowes, not substantiall» (v. 1259). Se Faustus e i demoni sono in grado di ottenere e produrre solo ombre, quel *nothing* senza sostanza di cui parla con onestà Mefistofele (v. 473), la Elena che quest'ultimo fa apparire e con cui Faustus si congiunge rapito non può che essere un demone. Si può ipotizzare che questo sia il motivo per cui, in maniera all'apparenza incoerente, Faustus celebra Elena associandola a divinità maschili. Dopo averla definita più bella dell'aria della sera («fairer then the evening aire», v. 1781), venendo dunque a identificarla indirettamente con il diavolo («prince of Aire»), Faustus dichiara che Elena è più luminosa di Giove e più amabile di Apollo:

Brighter art thou then flaming *Jupiter*,
 [...] More lovely then the Monarch of the sky.
 (*Doctor Faustus*, vv. 1783-1785)

Si osservi che nel *Faustbuch* il teologo tedesco è definito *sodomite and necromancer*²⁹ e che, secondo William Empson, i demoni marloviani sono *sodomites*³⁰.

Nel monologo finale, poco prima della sua ultima ora, Faustus invoca la misericordia di Cristo, poi cerca di nascondersi dall'ira tremenda di Dio e infine si congeda dal mondo gridando o, più probabilmente, sospirando «ah *Mephostophilis*» (v. 1982): le due ultime parole pronunciate dal teologo prima di morire sono rivolte al demone, l'unico essere in cui ha trovato comprensione, affinità, affetto e, presumibilmente, amore. L'idea che Faustus abbia instaurato un rapporto d'amore con Mefistofele è corroborata da Empson: se in *Seven Types of Ambiguity* egli dichiara che Faustus si abbandona fiducioso nelle braccia del demone per morire felice («it is evident that with the last two words he has abandoned the effort to organise his preferences, and is falling to the devil like a tired child»)³¹, in *Faustus and the Censor* sostiene che «He dies in the arms of his deceitful friend with immense relief, also gratitude, surprise, love, forgiveness, and exhaustion. It is the happiest death in all drama»³². Si noti che secondo le indicazioni di scena la morte di Faustus deve essere letta come un'ascesa in cielo e non come la discesa agli inferi suggerita dalle

²⁹ L. Hopkins, *Christopher Marlowe, Renaissance Dramatist*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, p. 136.

³⁰ W. Empson, *Faustus and the Censor. The English Faust-Book and Marlowe's Doctor Faustus*, ed. by J.H. Jones, Blackwell, Oxford 1987, p. 95.

³¹ Id., *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London (1930) 1949, p. 206.

³² Id., *Faustus and the Censor*, cit., p. 61.

interpretazioni tradizionali. In maniera forse meno sorprendente di quanto possa sembrare a una prima lettura, quando i diavoli escono di scena portando con sé Faustus non si calano nelle bocche dell'inferno poste sul palcoscenico, ma salgono in alto, nel balcone dell'*upper stage* riservato alle divinità: «*Exeunt with him. Exeunt Lucifer and devils above*» (v. 1982). Forse è questo il motivo per cui il Coro chiude la tragedia associando Faustus a Apollo, il dio dell'ordine, della civiltà e della poesia:

Cut is the branch that might have growne full straight,
And burned is *Apollo's* Lawrell bough.
(*Doctor Faustus*, vv. 2002-2003)

È possibile intravedere una sorta di identificazione tra il teologo e Marlowe, autore di *Hero and Leander*, il poemetto eroico più celebre nell'Inghilterra del Cinquecento, se si osserva che Faustus ama la poesia e associa se stesso a Museo, il poeta del quinto secolo ritenuto l'autore di una composizione lirica su Ero e Leandro³³:

And made the flowring pride of *Wittenberg*
Swarme to my Problemes, as th'infernall spirits
On sweet *Musæus* when he came to hell.
(*Doctor Faustus*, vv. 141-143)

Sebbene la critica interpreti *The Tragicall Historie of Doctor Faustus* come una condanna esplicita delle pratiche diaboliche e del sapere occulto³⁴, l'opera è permeata da numerose ambiguità che sollevano e mettono in dubbio questioni teologiche e culturali di estrema importanza. La tragedia si carica di ulteriori oscurità se si ricorda che in questi anni il sentimento generale di ostilità nei confronti del teatro viene a associare quest'ultimo al demonio: la campagna puritana contro il teatro comincia a diffondersi negli anni '70 del Cinquecento, quando a Londra vengono costruiti i primi teatri stabili, per culminare con *Histrionmastix*, un libello pubblicato nel 1632 con cui William Prynne accuserà di immoralità gli attori, le rappresentazioni teatrali e il luogo fisico del teatro. In *The Mirror of Monsters*, del 1587, William Rankins associa gli attori a Satana definendoli «the limbs, proportion, and members of Satan»³⁵, così come

³³ Museo è identificato anche con il mitico poeta e sacerdote contemporaneo di Orfeo che discese negli inferi. Cfr. *Eneide* VI 666-667.

³⁴ Persino Frances Yates, in genere incline a individuare elementi di matrice occulta anche quando questi non sembrano essere presenti, ritiene che con *Doctor Faustus* Marlowe si avvicini al clima repressivo nei confronti della cultura ermetica che si respira a partire dagli anni '90. F.A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Routledge & Kegan Paul, London-New York 2001 (1979).

³⁵ In N. Johnstone, *The Devil and Demonism*, cit., p. 58.

William Prynne giungerà a accusare Charles I di incoraggiare l'apostasia diabolica ponendosi come grande promotore del teatro.

Così come Marlowe associa Faustus a Apollo, si identifica indirettamente con il teologo e condanna (per lo meno in apparenza) il male e i demoni precisamente attraverso il teatro, lo strumento del male e del demone secondo la cultura dominante³⁶, Milton presenta la storia del mondo cristiano attraverso l'occhio e la sensibilità di Satana, l'unico grande eroe del poema, figura cristologica e proiezione dello stesso autore: forse è vero, come direbbe Defoe, che «They that know no evil can know no good»³⁷.

Abstract: *The culture of the Reformation and the new religious liturgy introduced by Edward VI shed light on the central role of the devil and on the "revision" of hell that take place in England in the last decades of the 16th century. This essay analyses the infernal world presented by Christopher Marlowe in The Tragical History of Doctor Faustus by drawing a parallel with John Milton's Paradise Lost. Close to the «old Philosophers» he admires, Faustus rejects the existence of an afterlife and the idea of eternal damnation and questions the conception of hell as a physical place. The tragedy indirectly arouses numerous crucial theological debates and, by displaying a world that is actually predetermined – by the devils, not by God –, reverses the dogma of predestination: in this inverted vision of the world, «Sweet Mephostophilis» will become in the end Faustus's only (and beloved) partner. If the Marlovian demons replace God and Faustus can be obliquely identified with the very Marlowe, Milton's Satan has a Christological essence and is curiously presented as a projection of the poet: possibly these are the reasons why in both works the only infinite, unlimited, and therefore free, dimension is the infernal one.*

Keywords: *Christopher Marlowe, John Milton, Mephostophilis, Hell.*

³⁶ Allo stesso modo, James Stuart accusa i cattolici romani di autorappresentarsi oltraggiosamente come il nemico del demonio pur essendo essi stessi il demonio: «the Papistes Church, whome wee counting as Hereticques, it should appear that one Deuill should not cast out an other»: J. Stuart, *Daemonologie*, cit., p. 70.

³⁷ D. Defoe, *The Political History of the Devil*, cit., p. 17. È possibile ricondurre l'interesse di Defoe nei confronti del demonio e di *Paradise Lost* a quello per il romanzo: come scrive Loretta Innocenti, «la rappresentazione che Milton fa di Satana [...] avrebbe avuto un futuro nel neonato *novel*, fin dall'inizio interessato alla colpa, al crimine, alla seduzione e via via sempre più orientato a raccontare quanto e come il male sia in ognuno di noi»: L. Innocenti, «Non serviam». *Milton e la seduzione satanica*, in P. Amalfitano - L. Innocenti - S. Zatti (eds.), *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale*, 2 voll., Pacini, Pisa 2017, qui vol. I, p. 535.

FRANCESCO PIGOZZO

SATAN BLASÉ

L'inferno del desiderio nel Vathek di William Beckford

«Vathek et Nouronihar se firent jour à travers ces draperies, et entrèrent dans un vaste tabernacle tapissé de peaux de léopards. Un nombre infini de vieillards à longue barbe, d'Afrites en complète armure, étaient prosternés devant les degrés d'une estrade, au haut de laquelle, sur un globe de feu, paraissait assis le redoutable Éblis»¹.

Così si svela finalmente ai nostri occhi il Satana che William Thomas Beckford pone ad occulto ma inesorabile fulcro diegetico di un "racconto arabo" degno dell'arguzia e rapidità narrativa di Voltaire, ma capace di assimilare alle proprie logiche tematiche e discorsive moduli gotici e perfino rousseauiani per ricavarne una precocissima e auto-umoristica premonizione di mitologia decadente. Mi riferisco a *Vathek. Conte arabe*, vero e proprio gioiello letterario che il suo eccentrico autore in tarda età consegnerà al mito di una scrittura di getto nel contesto di un'altrettanto mitica festa di compleanno: tre giorni e due notti nel 1781 per celebrare i suoi 21 anni a Fonthill con una ristrettissima cerchia di giovani amiche e amici, chiusi nello sfarzoso e pittoresco castello paterno detto «Splendens», che poi lo stesso William Thomas raderà al suolo per costruire il proprio – l'ancor più sfarzosa Fonthill Abbey. Simbolo del nuovo complesso architettonico sarà d'altronde una torre di ottantaquattro metri che ricorda proprio la torre del califfo Vathek nella sua capitale Samarah: il grande critico ed erudito Marc Fumaroli non potrà fare a meno di definirla, con guizzo comparativo nella cultura contemporanea, «il primo grattacielo moderno», paragonando Fonthill Abbey all'isolata e gigantesca Xanadù, dimora del Citizen Kane di Orson Welles, e il festino del 1781 all'odierna industria dei bagordi di massa ipostatizzata da Las Vegas.

Beckford è in effetti uno degli uomini più ricchi di Gran Bretagna e per ciò stesso d'Europa, unico rampollo legittimo e precocemente (a nove anni) orfano di un padre che aveva costruito un impero economico sulla produzione e commercio della canna da zucchero in Giamaica, secondo il

¹ Per le citazioni si utilizza W.T. Beckford, *Vathek. Racconto arabo*, con testo originale a fronte, a cura di G. Paoletti, intr. di F. Orlando, con testo a fronte, Marsilio, Venezia 1996 (qui p. 230; i successivi riferimenti saranno indicati tra parentesi tonde).

più funzionale colonialismo schiavista, e di conseguenza aveva acquisito rilevante influenza politica nella madrepatria, come membro della House of Commons e persino come sindaco di Londra per due mandati. Il giovane William Thomas che, in occasione della propria maggiore età, escogita una raffinata ed esclusivissima forma di *party* improntato al più puro edonismo e all'utopica messa al bando d'ogni segno di «cattivo gusto», «vecchiaia» e «morte» (termini che si trovano sinonimi nel suo mondo immaginario) eredita dal padre la sconfinata fortuna, una spiccata curiosità orientaleggiante e una notevole biblioteca; non ha in compenso bisogno di ereditare le ciniche e pionieristiche competenze pratiche del colonialista, tuttavia si trova a fare i conti con l'incombere di una madre puritana che, tentando maldestramente di preservare l'educazione del figlio da cattive influenze morali – intese soprattutto in accezione sessuale –, ottiene di istradarlo, di fatto, verso il più raffinato ed eccentrico individualismo estetizzante ed erudito. Nel 1781 con la celebrazione a Fonthill, da poco rientrato dal canonico *grand tour* le cui tappe fondamentali erano state Venezia, Firenze e Napoli, William Thomas varca dunque la soglia della piena autonomia etica e spirituale: in questo contesto concepisce *Vathek* e, in esso, il suo Eblis. Il testo ha poi vicende editoriali che potremmo riassumere sotto il segno dello «spostamento»: culturale, perché l'originale scritto in francese conosce una prima pubblicazione non autorizzata in inglese nel 1786; morale e fisico, perché questa edizione inglese, a cura del reverendo Henley e fatta passare come traduzione da un originale arabo, è propiziata da uno scandalo pederastico che nel 1784 costringe William Thomas a prendere il largo dalla madrepatria con la giovane moglie e la prima figlia per recarsi sul continente (Svizzera, più tardi Portogallo). La prima edizione dell'originale francese esce dunque in risposta a quella di Henley, nel 1787 a Losanna e Parigi, peraltro a seguito della morte della moglie per le conseguenze del parto della seconda figlia. Fu merito di Mallarmé, una novantina di anni dopo, rivendicare con forza la primogenitura francofona del capolavoro, nella prefazione a una riedizione del 1876 che, dice lo stesso Mallarmé, non faceva che realizzare un progetto di Mérimée.

Trovo necessarie queste premesse non perché intenda focalizzarmi sulla psicogenesi, la sociogenesi o la fortuna del racconto di Beckford, ma perché *Vathek*, nonostante la sua importanza storico-letteraria tanto in chiave intertestuale quanto in chiave di storia dell'immaginario, rimane un testo tutto sommato estraneo al canone scolastico dell'insegnamento letterario, complice probabilmente proprio quel bilinguismo di Beckford che partecipava ancora in larga misura, alle soglie della Rivoluzione, del

naturale sovranazionalismo della *res publica literaria* europea. Il nazionalismo metodologico delle storie letterarie scolastiche (e persino dell'organizzazione disciplinare e delle istituzioni accademiche) mal si concilia con un'opera che, non solo da un punto di vista linguistico, tende a contaminare codici e tradizioni anglo-francesi. Prima ho parlato, rifacendomi al linguaggio comune, di «spostamenti» a proposito delle prime vicende editoriali del testo. Ma è a mio avviso appropriato utilizzare lo stesso termine, nel senso più forte e freudianamente retorico, a proposito del testo stesso: non solo superficialmente, a causa dell'ormai (a quell'altezza) codificato rinvio alla tradizione cristiana che si cela dietro ogni ambientazione narrativa orientale, ma più profondamente a causa del doppio rinvio al contesto di origine di quel codice: intendo dire il rinvio alla tradizione francofona in quanto contesto da cui erano decollati gli studi orientalistici nel corso del Settecento a partire dalla traduzione delle *Mille et une nuits* di Galland, e in quanto fulcro della letteratura illuministica che aveva consacrato lo spostamento orientaleggiante come prediletta copertura figurale di intenti critici e ideologici rivolti a tradizioni nostrane².

Ora, la scelta di redigere il testo in una lingua altra da quella puritaneamente materna è nel *Vathek* tanto un ossequio intertestuale alla suddetta tradizione francofona quanto il paradossale segno di un suo completo snaturamento all'interno dell'economia semantica del racconto: la copertura non cela più edipicamente una critica, bensì riscatta esteticamente il lutto per un'eccezionalità perduta (quella del desiderio infantile che pretende e trova soddisfazione) o inarrivabile (quella che vorrebbe perpetuare la situazione infantile nel privilegio sociale di certe classi). Quando la prima scomparsa dello spaventoso mercante indiano ha lasciato il califfo nello sconforto di non riuscire a decifrare i caratteri incisi sulle lame delle sue magiche sciabole, «connaître les langues est une bagatelle du ressort des pédants» (60), dice a Vathek la madre Carathis per ricondurlo alla ragion pratica. E certo nella paradossale prospettiva del «pedante» erudito, del «vieillard dont la barbe surpassait d'une coudée et demie toutes celles qu'on avait vues» (64) e che riesce a decifrare le sciabole, si pone invece volentieri la voce del narratore che, nella lingua tecnica degli studi occidentali sull'Islam e il medio oriente, snocciola, con sprezzante umorismo che trapassa in un finale di terrore, la molto britannica storia di un despota terreno dotato di voracità e brama di sapere infinite che si autocondanna a divenire eterno ed anonimo suddito del Satana di un regno infernale inesorabilmente egualitarista, in cui la sovrabbondanza materiale ha perso

² Per il concetto di «spostamento freudiano» applicato alla letteratura illuministica si veda F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997².

ogni carica attrattiva. Il «tabernacle tapissé de peaux de léopard» in cui siede sul suo trono igneo e sferico Eblis non può a questo proposito non ricordarci il blasone di un’Inghilterra in piena espansione commerciale e industriale...

Ma c’è un ulteriore e ancor più notevole spostamento che renderebbe a prima vista strano e improprio collocare il *Vathek* nell’ambito di un volume che prende ad oggetto le più significative rappresentazioni letterarie della figura di Satana nella tradizione occidentale. Certo, siamo legittimati dal monumentale studio di Max Milner³ che riserva a Beckford uno spazio, per quanto minimale in confronto al Cazotte del *Diable amoureux* (non dei racconti orientali) in cui lo studioso vede un principio del nuovo modo di concepire i rapporti tra l’uomo e le potenze del male che giungerà a compimento con *Les fleurs du mal* e *La fin de Satan*. Ma proprio come si domanda metodologicamente Milner per l’intero suo oggetto di studio, come gestire nel caso specifico di *Vathek* il carattere multiforme del tema diabolico in un testo che concede alla figura di Satana in sé non più di un breve cameo? Non Satana, si sa, bensì il suo fido e maligno emissario, che *Vathek* e la madre Carathis chiamano Giaurro (dall’arabo: “infedele”), è il personaggio infernale dotato di grande spessore letterario in questo testo; non Satana ma l’architettura e l’ineluttabile legge del suo regno infernale colpiscono il lettore di *Vathek* – celeberrima in proposito è la formula di Jorge Luis Borges secondo il quale quello di Beckford è il primo inferno realmente «atroz» della letteratura perché al confronto ci si accorge che «el dolente regno de la Comedia, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces»⁴. E in effetti non vi è traccia di violenza e tortura *dentro* l’inferno di Beckford: la violenza, la tortura, portate a un iperbolico parossismo di cui il narratore non manca di farci sorridere, stanno tutte fuori e prima, sulla strada *verso* quell’inferno.

Eppure è invece giusto soffermarsi sul Satana che vi regna *proprio in ragione* della sua tenuità di rappresentazione, proprio perché il testo lo sposta e decentra in favore di altre istanze e personaggi. Trovo a questo proposito estremamente significativo il fatto che Francesco Orlando, che come è noto ha applicato anche a *Vathek* il suo impressionante e supremamente flessibile rigore analitico, ricostruendo l’ambivalente paradigma tematico del racconto nelle sue incarnazioni e relazioni con le unità personaggio, abbia lasciato del tutto implicito il rapporto tra Eblis e la costellazione dei protagonisti narrativi, in un passo della sua prefazione

³ M. Milner, *Le Diable dans la littérature française*, Corti, Paris 1960.

⁴ J.L. Borges, *Sobre el Vathek de William Beckford*, in Id. *Otras inquisiciones* (si cita da *Obras completas 1923-1972*, Emecé, Buenos Aires 1974, pp. 729-732, qui p. 732).

in cui salta all'occhio uno scivolamento logico estremamente raro nella sua scrittura:

«Il dissidio fra morale e fascino perverso di un personaggio non era una novità alla data del nostro racconto; e, quel che più conta, stava per diventare press' a poco una regola dopo quella data [...] il Vathek si colloca in evidenza accanto a questa linea: appare (1782) giusto un anno dopo *I masnadieri* di Schiller che inaugurano il nuovo tipo; inoltre rammenta, e insieme perpetua, il tipo antecedente nel passo che rappresenta Eblis – il Satana islamico – quale giovane dalla bellezza decaduta e dall'orgoglio disperato. Ma rispetto al delinquente romantico, il califfo di Beckford presenta due divergenze...» (10-11).

Dunque *Vathek* si pone lungo la linea dei grandi Satana che porta al «sublime delinquente» perché, da un lato, Eblis ricorda i primi nelle sue caratteristiche essenziali, e, dall'altro, Vathek ci ricorda invece il secondo, sia pur con macroscopiche ma significative varianti. Il punto sta tuttavia nello scivolamento da Eblis alla comparazione avversativa che segue e che, tralasciando Eblis, ci presenta (per di più con una perifrasi che prolunga ulteriormente il malinteso sintattico) Vathek come termine di paragone.

A mio parere il passo su Eblis è molto più del residuo di una topica antecedente. Se la bellezza e l'orgogliosa disperazione dei Satana moderni annunciano il percorso di desacralizzazione del male che condurrà all'elevazione letteraria di immanenti ma altrettanto sublimi malfattori umani, il capolavoro di Beckford racchiude una sorta di via di mezzo intricata in cui la sacralità di Satana in sé resta praticamente intatta, ma a prezzo di una drastica riduzione della sua presenza letteraria e di una totale immanenza del suo regno. Nei confronti del male agisce una vera e propria dissacrazione – più che desacralizzazione – grazie alla riconduzione delle sue origini agli appetiti e istinti del tutto terreni dei protagonisti antropomorfi: in Vathek, per la natura stessa della sua posizione di potere, nella madre Carathis, a causa di un'indole stregonessa che è però anche semplice spaesamento culturale di greca osservata dal punto di vista musulmano, nella compagna di viaggio finale Nouronihar per triangolazione di desiderio... in tutti comunque la sete di piacere e di conoscenza pre-esiste e non fa che cedere alle lusinghe del Giaurro – un po' come le nostre rispettive capacità di desiderio non sono suscitate ma semplicemente sfruttate dall'odierno bombardamento pubblicitario. Il Giaurro, unico personaggio degli inferi che «si sporchi le mani» sulla superficie terrestre, agisce per conto di Eblis che invece dimora impassibile in un regno di cui lui stesso non gode – un Satana direi anche un tantino aduso alla buona riuscita degli stratagemmi del suo emissario.

Beckford era un bibliofilo erudito e, come sappiamo, maniaco di orientalismo, magia, demonologia, occultismo: i suoi riferimenti al linguaggio e alla mitologia islamica non vanno dunque presi alla leggera, sono utilizzati con cognizione. Vale quindi la pena sottolineare che Eblis, variante grafica di Iblis, è il corrispettivo dell'Angelo decaduto nella tradizione musulmana e per la precisione quell'angelo o *djinn* che rifiuta – lui essere di fuoco o luce – di seguire l'ordine divino di prosternarsi di fronte alla creazione argillosa dell'uomo e, essendo perciò maledetto fino al giorno del giudizio, ottiene licenza di dilettersi nel tentativo di sviare gli esseri umani dal retto cammino di fede. Nel suo ruolo di tentatore dell'uomo prende volentieri nel Corano il nome di derivazione ebraica al-Shaytan, ma di fronte ad Allah conserva quello di Iblis – con la probabile derivazione greca da *diábolos*, ma soprattutto con una radice che rinvia al campo semantico della disperazione. Ora, si può in un certo senso dire che di al-Shaytan non vi è traccia esplicita nel *Vathek* oppure che è il Giaurro a rappresentarlo: e così arriviamo a contare tre diffrazioni del tema satanico nel testo, dopo Eblis e Vathek. E il Giaurro, per la precisione, fa sì che il testo includa anche la più tradizionale versione sacra del male ultraterreno: a buon diritto Orlando vede nel personaggio un «famelico doppione soprannaturale» un «mostruoso sosia immorale» di Vathek. E a buon diritto possiamo vedere in lui la proiezione spostata di tutti gli attributi di cui è invece stato purgato il diavolo ufficiale, Eblis. Una proiezione distinguente che, continuando con le analogie tendenti al contemporaneo, agisce un po' come la crescente divisione sociale del lavoro: Giaurro è la satanica esternalizzazione delle bisogne pratiche che vanno svolte per far guadagnare all'ozioso e indifferente Eblis ciò di cui si alimenta il suo regno.

Ma torniamo al vero e proprio diavolo e alla disperazione, quindi a Eblis, per citare ora integralmente il passo che lo svela agli occhi di Vathek e Nouronihar:

«Sa figure était celle d'un jeune homme de vingt ans, dont les traits nobles et réguliers semblaient avoir été flétris par des vapeurs malignes. Le désespoir et l'orgueil étaient peints dans ses grands yeux, et sa chevelure ondoyante tenait encore un peu de celle d'un ange de lumière. Dans sa main délicate, mais noircie par la foudre, il tenait le sceptre d'airain qui fait trembler le monstre Ouranbad, les Afrites, et toutes les puissances de l'abîme» (230).

Eblis è un giovane ventenne *ma* dai tratti avvizziti da vapori maligni. Ha mano delicata *ma* annerita dalla saetta. Non è ritratto come eroe del male, non proviamo un senso di sublime ammirazione per il suo sfrontato orgoglio: la disperazione ha il primo piano e sublime è la sorta di com-

mozione che ci suscitano le vestigia della sua bellezza e l'elegante fermezza con cui porta i segni della sua decadenza. Se Vathek si prosterna faccia a terra alla sola sua vista, Nouronihar invece «ne pouvait s'empêcher d'admirer la forme d'Eblis, car elle s'était attendue à voir quelque géant effroyable» (*ibidem*). Questo satana disincantato si rivolge invece con melancolica dolcezza a tutti i suoi nuovi accoliti, anche se dalle sue parole spira il disprezzo per le «creature d'argilla» e «questo essere disprezzabile che voi chiamate il padre degli uomini».

Non è d'altronde Eblis, ma il Giaurro a rivelare poi ai due sventurati protagonisti quello che li aspetta dopo un breve spazio di libero godimento delle ricchezze infernali. Eblis lo rivelerà invece direttamente a Carathis, la madre che Vathek ha nel frattempo maledetto e riconosciuto come principale causa del proprio sviamento: Carathis è personaggio che porta a un tale parossismo la dissacrazione del male terreno da divenirne lei per prima, letterariamente, soggetto oltre che oggetto. Non stupisce perciò che sia solo lei a far smuovere Eblis dal suo trono per comunicarle il destino che l'attende:

«Comme elle sortait d'un de ces abîmes, Éblis se présenta à ses regards. Mais, malgré tout l'imposant de sa majesté, elle ne perdit pas contenance et lui fit même son compliment avec beaucoup de présence d'esprit: ce superbe Monarque lui répondit: – Princesse, dont les connaissances et les crimes méritent un siège élevé dans mon empire, vous faites bien d'employer le loisir qui vous reste; car les flammes et les tourments qui s'empareront bientôt de votre cœur vous donneront assez d'occupation. En disant ces mots, il disparut dans les draperies de son tabernacle» (244-245).

A un diavolo piuttosto aristocraticamente pago della propria arguzia, risponde lo speculare ed opposto donchisciottismo aristocratico di un personaggio in cui la disperazione non precede il momento fatidico della perdita di identità:

«Carathis resta un peu interdite; mais, résolue d'aller jusqu'au bout, et de suivre le conseil d'Éblis, elle rassembla tous les chœurs des Ginns et tous les Dives pour en recevoir les hommages» (*ibidem*).

La scena è un perfetto concentrato di quello spostamento che fa coprire di fattezze e rimandi francofoni l'umorismo britannico di Beckford. Come se, appunto, l'ironia della critica francofona sotto travestimento orientale per vecchie tradizioni e credenze divenisse qui a sua volta travestimento: ma del disperato tentativo di risparmiarsi sofferenza per le nuove contraddizioni che fanno capolino nel mondo.

Il resto di umorismo che penetra con Carathis e il suo protratto comportamento fin nell'inferno raccapricciante di Eblis è non a caso il segno più evidente di una singolare caratteristica notata da ogni lettore di *Vathek*: l'assenza dello stacco di morte nel passaggio dalla superficie terrestre alla cavità infernale. Orlando ha individuato un'illuminante simmetria tra questa mancata soluzione di continuità e la simulata soluzione di continuità che costituisce invece l'ultimo tentativo di distogliere Vathek dal viaggio verso Istakhar secondo gli ordini ricevuti dal Giaurro: la finta morte di Nouronihar e del suo efebico amante e promesso sposo Gulchenrouz, messa in scena dal padre di lei, lo sventurato emiro Fakreddin che trovandosi sul cammino della carovana di Vathek deve concedergli ospitalità, per cercare di sottrarre la figlia alle pericolose mire dell'imperioso califfo. Variante decisiva in questa simmetria, la «assenza di morte» del regno di Eblis è condizione eterna, mentre per l'innocente Gulchenrouz la morte simulata trapassa in «qualche migliaio d'anni» di dolce soggiorno paradisiaco. Il punto è stato colto con chiarezza da Borges, anche se in chiave intertestuale:

«En la congénere historia del doctor Fausto, y en las muchas leyendas medievales que la prefiguraron, el Infierno es el castigo del pecador que pacta con los dioses del Mal; en ésta es el castigo y la tentación»⁵.

La tentazione fa dell'inferno di Vathek un *hapax* atroce, una «pesadilla» cioè un incubo: l'incubo appunto dell'eterno desiderio, schiavitù quanto mai terrena – anzi, in un certo senso, possibile definizione della vita adulta e terrena.

E l'oggetto di questa tentazione non è altro che il regno di Eblis, ricercato con crescente senso di attesa durante tutto il racconto. Mallarmé ha illuminato il senso di un'impalcatura narrativa che figura essa stessa il nocciolo tematico del testo:

«L'histoire du Calife Vathek commence au faite d'une tour d'où se lit le firmament, pour finir bas dans un souterrain enchanté; tout le laps de tableaux graves ou rians et de prodiges séparant ces extrêmes. Architecture magistrale de la fable et son concept non moins beau! Quelque chose de fatal ou comme d'inhérent à une loi hâte du pouvoir aux enfers la descente faite par un prince, accompagné de son royaume; seul, au bord du précipice: il a voulu renier la religion d'État à laquelle se laisse l'omnipotence d'être conjointe du fait de l'universelle genuflexion, pour des pratiques de magie, alliées au désir insatiable»⁶.

⁵ *Ibidem* (c.vo nostro).

⁶ S. Mallarmé, *Préface*, in W. Beckford, *Vathek. Conte arabe*, chez l'Auteur, Paris 1876, pp. III-XLIX, qui p. IV.

Un desiderio insaziabile, va aggiunto al discorso di Mallarmé, che si rivela a sua volta usurante e sterile quanto lo sarebbe il mantenere libera e sfrenata la pulsione infantile al soddisfacimento immediato dei propri bisogni.

Il regno di Eblis è un luogo al cui avvicinamento il narratore continua a farci aspirare assieme al protagonista, con cui siamo chiamati a identificarci – anzi, la curiosità per quel regno, che la struttura narrativa del testo rafforza con la pura curiosità diegetica, è un possente tramite della nostra identificazione con il risparmio di indignazione per il male commesso da Vathek. Ma, una volta entrati, il sentimento che siamo chiamati a provare è una sinistra sensazione di inesorabile prigionia: l'imperturbabilità si è come assottigliata e tutta concentrata nel personaggio di Eblis, la cui tenuità letteraria non è affatto segno di poca importanza diegetica né di intrusione scarsamente funzionale all'economia semantica del testo – perché non può che essere un satana *blasé*, che ha ridotto all'essenziale la sua presenza e il suo grado di personificazione, ad imperare sull'inferno del desiderio fine a se stesso, ad amministrare la scoperta della sterilità, della spersonalizzazione e della schiavitù cui esso condanna. Le vestigia di bellezza di Eblis non sono solo quelle topiche del precedente statuto angelico paradisiaco, ma anche quelle di un'infanzia ormai trapassata: non solo in senso biografico-individuale, ma anche storico-collettivo. Questo Satana disilluso, insomma, non a torto rassomiglia a un aristocratico britannico che amministra un regno di cui appare al contempo la prima vittima: né a torto il narratore ha bisogno della lingua francese per coglierne l'essenza – un po' come se Beckford, per via immaginifica e letteraria, avesse prefigurato ciò di cui si renderà conto qualche decennio più tardi Tocqueville circa l'avanzata economica e sociale dell'egualitarismo, da aristocratico francese post-rivoluzionario imbevuto di esperienze anglosassoni. Per questo Eblis è il più nascosto ma profondo doppio della voce narrante nel testo di *Vathek*: unico personaggio dotato di individualità a non mostrare cedimenti che possano farne oggetto di scherno da parte del testo. Senza sottoscrivere allo scivolamento biografistico, va compresa quindi in senso puramente testuale l'acuta osservazione di Fumaroli circa la «perversité délicateuse» che da un Beckford e un Byron trarranno in eredità il simbolismo e poi il surrealismo:

«Un paradoxe énorme, si énorme qu'on ne le voit pas, veut que les mythes de la démocratie de masse soient l'extension à tous des fantasmes particuliers d'élus de la fortune, orgueilleux et méprisants comme Lucifer»⁷.

⁷ M. Fumaroli, *Sur l'auteur de Vathek / Sur le seuil d'Ébli*, in «Commentaire» 3(1995), pp. 639a-648, qui p. 641.

Abstract: *Beckford's Vathek is famous for an eccentric and frightening representation of hell, but scholars did not pay much attention to the ruling king of this realm where people seemingly still alive are doomed to perpetual movement, blind selfishness and an insatiable desire that burns their hearts. This contribution seeks to integrate the looming virtual presence of Eblis and its very short description in Beckford's narrative, to the strongly meaningful thematic network of the tale, in order to give both literary and historical keys that can help explaining Vathek's specific mix of classical and new features in the representation of evil.*

Keywords: *William Beckford, Vathek, Enlightenment, Eblis, Literary Analysis.*

FAUSTO MALCOVATI

WOLAND, UN DIAVOLO A MOSCA

1. *In principio era Woland*

Michail Bulgakov, fin dall'inizio del lavoro sul romanzo, lo ha sempre voluto protagonista assoluto. Woland, sì, lui, l'enigmatica incarnazione di Satana, inviato a far «pulizia» nella corrotta, infida, perversa Mosca degli anni '30. Inutile qui fare la storia complessa delle varie stesure¹: basti sapere che per qualche anno Bulgakov pensava di affidargli il titolo. *Il mago nero* o *La tournée di Woland* sono due proposte presenti negli abbozzi del 1929 bruciati dopo la perquisizione e il sequestro da parte del KGB di parte dell'archivio: è Woland che racconta la storia del vagabondo Jeshua, è lui che scrive appunto il *Vangelo secondo Woland*. Seguono altri titoli: *Lo zoccolo dell'ingegnere*, *Il Grande Cancelliere*, *Il principe delle tenebre*, *Il consulente con lo zoccolo*. Dunque al centro sempre lui. È solo nell'ultima versione, iniziata nel 1937, che il titolo *Maestro e Margherita* diventa definitivo. Il «primo» Woland, quello, per intenderci, del «Mago nero», è un burlone, un mattacchione, che piomba a Mosca senza un piano preciso, se non farsi beffe della contorta burocrazia moscovita, intralciandone gli assurdi meccanismi. Non a caso uno dei primi e più spassosi racconti sui controsensi del sistema sovietico appena nato e già intricatissimo è *Diavoleide* del 1923, dove il diavolo non c'è, ma tutto si svolge, si aggroviglia, si contorce come se ci fosse.

Buon conoscitore della demonologia, Bulgakov la utilizza in modo non filologico: gli aiutanti di Woland (Korov'ev, Begemot, Hella) hanno fattezze e abbigliamento del tutto atipici rispetto ai diavoli tradizionali (pantaloni a quadretti, calzini sporchi, berretto da fantino, occhialini a molla con un solo vetro, capelli rossi, zanna sporgente dalla bocca). Anche il sabba non richiama le fonti note sull'argomento, non introduce elementi tipici come l'elemento orgiastico o l'unione carnale tra Satana e la regina del sabba, anzi se ne distacca e cerca altrove (per esempio, in

¹ M.A. Bulgakov, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1990, t. 5, pp. 607-612; L. Janovskaja, *Poslednaja kniga, ili Treugol'nik Volanda*, Prozaik, Moskva 2013, pp. 17-126.

certi film hollywoodiani) i suoi stimoli fantastici: ne nasce un sabba assolutamente anomalo.

2. Le fonti

Forse si potrebbe cominciare dalla Bibbia. Fonte certamente ben nota a Bulgakov, figlio di un docente dell'Accademia teologica di Kiev, che a lui e ai suoi fratelli adolescenti leggeva ad alta voce l'Antico e il Nuovo Testamento. Ma sembra esserci poco materiale tratto dai testi sacri. Il Satana biblico del libro di Giobbe (*Gb* 1-2) è anzitutto colui che mette alla prova, così come lo è il Diavolo dei Vangeli (le tre tentazioni nel deserto, *Mt* 4,1-11; *Mc* 1,12-13; *Lc* 4,1-13). Woland non lo è. C'è tuttavia in apertura del libro di Giobbe il dialogo tra Satana e il Signore, uno spunto di cui si percepisce un'eco nel capitolo finale, *Il destino del Maestro e Margherita*: Levi Matteo porta a Woland un messaggio da parte di «lui», che potrebbe essere il Jeshua del romanzo o un'entità superiore, trascendente, un essere a cui tutto fa capo. Woland dunque farà ciò che «lui» gli ordina di fare. Elemento fondamentale, questo, nella valutazione della funzione di Woland nel romanzo: l'obbedienza a un «lui» da cui Woland dipende, a cui è asservita la sua volontà. Che è dunque volontà di bene. Di questo, infatti, parla l'epigrafe del romanzo: «Dunque tu chi sei? Una parte di quella forza che vuole costantemente il Male e opera costantemente il Bene»². Ci torneremo. Comunque la seconda fonte di Bulgakov è Goethe. Ma del Mefistofele goetiano non c'è altro, oltre a questa citazione. In verità ancora qualche piccolo particolare, per quanto irrilevante: per esempio, il bastone di Woland con un pomo nero a forma di can barbone, che è quello di Faust. Woland non asseconda le folli pulsioni di Faust come fa Mefistofele, non c'è patto tra Woland e il Maestro, come non c'è nel Maestro volontà di potenza, di conoscenza, di eterna giovinezza. E nemmeno la coscienza di avere a che fare con esseri soprannaturali: il Maestro di Woland non sa nulla fino alla fine del romanzo, segue docilmente il suo volere, senza domandarsi di quali poteri sia dotato.

3. Fuori dal tempo e dallo spazio

La società sovietica degli anni '30. Gerarchie. Poteri. Prepotenze. Soprusi. Delazioni. Angherie. Arresti. Qualcuno potrà mai scardinare la per-

² Si cita da M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, Einaudi, Torino 1967: l'epigrafe è a p. 1; le pagine delle successive citazioni vengono indicate tra parentesi nel testo.

versione ormai incancrenita dei funzionari? L'arbitrio senza controllo dei burocrati? Il quotidiano tritacarne che i politici con impassibile brutalità operano senza guardare in faccia a nessuno? Se lo chiedono in tanti. Bulgakov risponde inventando Woland: quel «qualcuno» è lui.

Per ottenere ciò che tutti vorrebbero, Woland usa un sistema semplice, sicuro: demolire i punti fermi, destabilizzare gli ordinamenti, sgretolare le certezze, stritolare la tracotanza. E tutto salta per aria. La prima grande invenzione: via il tempo, via lo spazio. Per Woland il tempo non esiste. Passato, presente, futuro: tutto si mescola e tutti si imbrogliono. Disorientata, scambussola: Woland è stato a pranzo con Kant e con Freud ha parlato di schizofrenia. Sa che Berlioz fra pochi minuti morirà decapitato e che poco più tardi Bezdomyj finirà in un ospedale psichiatrico. E che Gesù è esistito: l'ha visto con i suoi occhi. Un impiegato si ritrova in pochi minuti a mille chilometri di distanza, l'appartamento n. 50 si dilata, spariscono oggetti, altri si materializzano. Il primo suo compito dunque è decostruire il sistema, disestare il terreno su cui si regge il potere. E il potere sbalordisce: dove sono finiti i solidi schemi, la logica ferrea? Nulla più funziona. Soprattutto nessuno più obbedisce. L'autorità indiscussa dei vari Berlioz, Lichodeev, Rimskij, Varenucha si volatilizza, le loro carte spariscono, il loro controllo frana.

È il primo passo. Woland fa intravedere la possibilità di altro. Fa vedere che lo strapotere ha dei limiti. Costringe i potenti a subire quello che di solito fanno subire agli altri. Il sistema non tollera l'imprevisto, l'illogico, il disordine. C'è una sorta di magnifico sollievo nel vedere il tracollo dei facinorosi giannizzeri staliniani: ma dura poco. Il potere degli umani è più forte, si riproduce a velocità insospettata. Bulgakov lo sa: è pessimista. La forza impura di Woland contro una forza ancora più impura, più tenace, quella dell'oligarchia staliniana. E se i seguaci di Woland bruciano il club Griboedov, simbolo dei privilegi di una casta perversa, subito se ne ricostruirà un altro, ancora più esclusivo. I censori, a cui Woland allaga l'appartamento, se ne compreranno un altro più sicuro. Questo ci dice mestamente Bulgakov in chiusura. Woland può intralciare, ma non cambiare la natura del potere sulla terra. Dice Jeshua a Pilato (e proprio nel primo capitolo della storia evangelica, quello raccontato da Woland a Berlioz): «Ogni potere è violenza sull'uomo. Verrà tempo in cui non ci saranno né potere, né cesari, né qualsiasi altra autorità. L'uomo giungerà nel regno della verità e della giustizia dove non occorrerà alcun potere» (27). Parole che gli costano la vita: un potente non le può tollerare. «Non vi è mai stato, non vi è e non vi sarà mai un potere più grande per gli uomini del potere dell'imperatore Tiberio!» (28), urla Pilato. Gli imperatori si

daranno il cambio per impedire che venga il regno della verità. Woland può forse togliere di mezzo un imperatore, ma il successivo ripristinerà il meccanismo temporaneamente guastato.

4. La liberazione

Ma un'altra funzione ha Woland nel romanzo. La liberazione. Il grido «Liberò!» risuona negli ultimi capitoli con un'insistenza non casuale. Liberazione contro costrizione. Il potere costringe, Woland libera. Ma libera chi è fuori dai giochi, chi è capace di amore, forza, generosità, sentimenti che i potenti non conoscono. Amore vuol dire considerare l'altro più importante di sé. Margherita lo fa per tutto il romanzo: prima viene il Maestro, poi lei. La generosità vuol dire saper compiere atti gratuiti senza vantaggio: Margherita prima di chiedere la libertà per il Maestro, per cui ha affrontato le fatiche del sabba, la chiede per Frida, l'infanticida mai vista prima. Liberazione per chi sa veramente amare. Liberazione per chi soffre per la violenza subita, per la prepotenza, ma anche per la viltà, per non aver saputo affrontare il potere, resistere. La viltà, in fondo, del Maestro che brucia il suo manoscritto per paura degli agenti del KGB (ma i manoscritti non bruciano...), soprattutto di Pilato, che si lava le mani, non resiste alle pressioni del Sinedrio, lascia condannare il vagabondo Jeshua, anche se convinto della sua innocenza. Pilato aspetta da duemila anni, ossessionato dal rimorso, dall'inquietudine, dalla sofferenza per le cose non dette, non fatte: duemila anni sono tanti, merita la liberazione. È di nuovo Margherita che lancia il grido con la sua voce penetrante: «Liberatelo!» (372). E il Maestro le fa eco: «Sei libero! Sei libero! Egli ti aspetta» (*ibidem*). Con questo grido termina il suo romanzo, salvato dall'amore di Margherita.

Pilato è l'unico, in tutto il romanzo, che merita la luce. Gli altri meritano la pace. La pace che è appannaggio di Woland: è lui che accoglie il Maestro e Margherita, è lui che predispone la loro dimora eterna dove riposeranno. Dunque torniamo all'epigrafe. Woland, il Satana bulgakoviano, opera il Bene. Un Bene che comprende il Male, ne è complemento. A Levi Matteo, l'inviato dalla potenza che sta sopra di tutti, dice: «Che cosa farebbe il tuo bene se non esistesse il male? E come apparirebbe la terra se sparissero le ombre? Le ombre provengono dagli uomini e dalle cose» (351). Woland è ombra (a lui è affidato il dicastero delle tenebre), ma permette l'esistenza della luce. È l'ombra degli uomini e delle cose. Che anelano alla luce, ma troppo spesso non la meritano. «Il nero Wo-

land, senza badare a strada alcuna, si gettò nel precipizio e dietro di lui, tumultuando si lanciò il suo seguito» (373). Così scompare Woland nel romanzo, affonda nel suo dicastero delle tenebre, dopo aver compiuto la sua opera di Bene.

Abstract: *The devil in Russian literature is closely linked to the Orthodox tradition and to the popular imagination. It is from these two sources that Gogol draws in his tales Evenings on a Farm near Dikanka, where the devil is sometimes a harmless, sometimes ruthless, joker. In Dostoevsky he is a symbol of inner anguish, an expression of a turmoiled underground, as shown in The Karamazov Brothers, where he appears to make Ivan face up to his responsibilities for the parricide. Finally, in Bulgakov, he is emissary of superior forces that send him among men to punish the corrupt ones and the abusers. Does then the devil in Russia have a saving mission in his relationship with men? This is what many writers tell us, writers who make him the obscure, ambiguous, elusive protagonist of their own narratives.*

Keywords: *Michail Bulgakov, Woland, Stalinism, Secular Gospel.*

ROBERTA MULLINI

IL *VICE* NEL DRAMMA INGLESE DEL CINQUECENTO *Ovvero un'ambigua allegoria del male*

1. *Introduzione*

Parlare del Vizio nel teatro inglese vuol dire affrontare una figura allegorica fondamentale che dominò le scene dal 1530 al 1580 circa, attraversando i regni di ben quattro sovrani, per estinguere la sua carica drammatica a metà del regno di Elisabetta. Si tratta di un periodo molto tormentato dal punto di vista religioso e politico, in cui Cattolicesimo e Riforma si alternano, sino al definitivo radicamento della Riforma stessa con Elisabetta. I testi pervenuti, abitati quasi esclusivamente da personaggi allegorici e più brevi delle grandi moralità del Quattrocento, sono pur sempre fortemente didascalici, e affrontano i temi più disparati, dall'educazione dei giovani alla politica, dalla polemica religiosa a eventi della storia biblica. E questo proprio grazie alla duttilità strutturale del dramma allegorico. In questi testi, che sia denominato «*the Vice*» o **vi figuri con altro nome, il personaggio era un ruolo** «depending for its success upon immediate recognition on the stage, visually and theatrically, and not upon the naming only»¹. Si tratta di un ruolo tanto rilevante per la sua presenza scenica da non subire quasi mai il *doubling*, vale a dire che l'attore che lo impersonava (e si pensa fosse il più abile) vi si dedicava *in toto*.

Come traspare dal nome, il *Vice* è un personaggio negativo, il cui maggiore scopo è quello di indurre in tentazione, sino alla perdizione totale, il protagonista buono del testo. Viene subito in mente il demonio, e in effetti il *Vice* ha tratti in comune con questo suo antenato, anzi talvolta il demonio stesso compare in scena, addirittura chiamando «figlio» il *Vice* che, a sua volta, lo definisce «papà». Tuttavia, come bene sottolinea Cushman,

«the devil does not become the Vice nor is the Vice simply a devil, [...] as dramatic figures, they are distinct. The devil is essentially a theological-mythological being [...] The Vice, on the other hand, is an ethical person, he is an allegorical representation of human weaknesses and vices, in short the summation of the Deadly Sins»².

¹ P. Happé, *The Vice. A Checklist and an Annotated Bibliography*, in «Research Opportunities in Renaissance Drama» 22(1979), pp. 17-35, qui p. 17.

² L.W. Cushman, *The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare*,

Si può quindi percepire quanto il personaggio possa essere attraente per l'attore che lo recita e per il pubblico, tanto che quest'ultimo rischia di essere attratto nella sfera del male assieme al protagonista positivo, così che il paradosso dei drammi allegorici è che «their theatrical achievement was at the opposite pole to their ethical intention»³.

2. *Le caratteristiche del Vice*

Già Cushman evidenzia che

«His speeches (*scil.* del *Vice*) and acts are from beginning to end seasoned with coarse humor and satire. The Vice-role is, accordingly, three-fold: first as the opponent of the Good, second as the corrupter of Man, third as the buffoon»⁴.

Occorre subito notare che gli aspetti qui indicati sono anche quelli più problematici del ruolo. Infatti, se come esponente del Male si contrappone naturalmente al Bene, in alcuni drammi appare invece svolgere una decisa funzione punitiva dei malvagi. Inoltre, la sua opera di corruzione dei cattivi a volte non fa altro che evidenziare una malvagità già presente nel protagonista, così che la funzione di tentatore sembra svanire. Infine, nel riconoscere al *Vice* un abilissimo uso del linguaggio, non si può non segnalare che è proprio questa sua caratteristica che produce l'effetto corrottivo non solo del protagonista, ma anche del pubblico, per il cui bene deve invece operare la trama morale⁵.

2.1. *Il Vice nemico del Bene e corrotto dell'Uomo*

Nelle parole di Cushman il *Vice* rappresenta tutti i Peccati Capitali, personaggi determinanti già nelle moralità quattrocentesche. Ma ciò non è del tutto vero, poiché spesso il *Vice* è accompagnato da sodali che, in realtà, “stanno per” singoli Peccati Capitali o comunque per difetti morali dell'uomo. Ad esempio *Enough is as Good as a Feast* di William Wager

Niemeyer, Halle 1900, p. 63. Il termine *Vice* fu introdotto da John Heywood ca. nel 1533, ma nei suoi testi il personaggio non ha portata morale, mentre serve come perno delle vicende.

³ B. Spivack, *Shakespeare and The Allegory of Evil*, Columbia University Press, New York 1958, p. 123. Cfr. questo testo per un esteso esame della valenza omiletica del *Vice*, soprattutto al cap. VI, *Moral Metaphor and Dramatic Image*. Rinvio inoltre al mio contributo *La seduzione del Vizio nel dramma morale inglese*, in P. Amalfitano (ed.), *Il piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, I. *Dal Cinquecento al Settecento*, Pacini, Pisa 2018, pp. 167-192.

⁴ L.W. Cushman, *The Devil and the Vice*, cit., p. 72.

⁵ Cfr. R. Jones, *Dangerous Sport, the Audience's Engagement with Vice in the Moral Interludes*, in «Renaissance Drama» n.s. 6(1973), pp. 45-64.

(1570?) presenta Covetousness come *Vice*, aiutato da Temeritie, Precipitation e Inconsideration⁶. Nell'anonimo *Impatient Poverty* (1547?) è presente Envy (uno dei sette, quindi) che, benché non definito «the Vice», agisce come tale per la rovina di Poverty. Il bene per l'eroe è visto da una prospettiva definibile come sociale, dato che il testo condanna la ricchezza basata sulla corruzione. Questo testo è ulteriore testimonianza della malleabilità della struttura delle moralità: il protagonista non è rappresentante dell'umanità (come Everyman nel dramma omonimo), ma di una determinata condizione sociale, la povertà, oggetto anche di altri testi.

Gli esempi mostrano, dunque, che il Bene non è esclusivamente la salvezza eterna. Del resto l'azione di qualche *Vice*, soprattutto verso la fine del periodo considerato, pare non rivolgersi contro il Bene, anzi a volte assume il valore di un suo supporto, in quanto fa emergere ulteriormente il Male già presente in alcuni personaggi, sino a portarli alla rovina, che però assume il significato di giusta punizione.

Un caso esemplare di questo tipo è rappresentato da *Cambises* (1558-1569?) di Thomas Preston⁷. Qui il *Vice* Ambidexter interviene a portare al male alcuni personaggi minori, già di per sé negativi, ma nei confronti di quelli maggiori come il giudice Sisamnes e lo stesso re Cambises in realtà non fa altro che evidenziarne i lati più terribili, già percepibili dal loro comportamento. Vale a dire che Ambidexter non porta al male proprio nessuno, dato che nessuno è in uno stato di grazia e di innocenza, anzi: il giudice Sisamnes riconosce di essersi macchiato di corruzione e il re stesso si dimostra violento e ingiusto, così che il *Vice* – parlando direttamente al pubblico – si esprime severamente nei suoi confronti:

The king himself was godly up trained;
 He professed virtue – but I think it was fained.
 He plaies with both hands, good deeds and ill;
 [...]
 The like things this tirant Cambises doth shew.
 No goodness from him to none is exhibited,
 But still malediction abroad is distributed (vv. 607-618).

Ambidexter anticipa poi al pubblico i futuri misfatti del sovrano e non gli lesina giudizi negativi. In altre parole, il *Vice* non spinge Cambises al

⁶ W. Wager, *A comedy or enterlude intituled, Inough is as good as a feast very fruteful, godly and ful of pleasant mirth*, Imprinted at London [...] by Iohn Allde (1570?).

⁷ T. Preston, *A Lamentable Tragedie Mixed Full of Plesant Mirth, Containing the Life of Cambises, King of Percia*, in J.Q. Adams (ed.), *Chief Pre-Shakespearean Dramas*, Houghton Mifflin, Cambridge MA 1924. Com'è noto, Shakespeare doveva conoscere questo testo poiché lo cita in *Henry IV, Part I*.

Male, perché costui già è malvagio. Poco dopo, quasi con funzione di coro, dichiara che le azioni compiute dal re sono cruento perché «His hart, being wicked, consented to this thing» (v. 751). Ambidexter, quindi, ammette apertamente che il Male è già in Cambises il quale, perciò, non ha proprio bisogno dell'opera di convinzione di tentatori per compierlo.

Ovviamente ci sono dei *Vice* che svolgono sino in fondo e senza ambivalenze la propria missione di portare al Male il protagonista. Sono i casi più lineari, per così dire, di cui Folye in *Mundus et Infans* è un esempio significativo⁸. Benché stampato nel 1522, questo testo mostra che anche in drammi precedenti la comparsa del *Vice* si stava delineando la figura particolare del personaggio. Esso tratta della decadenza di Infans che passa dall'innocenza al peccato, dapprima irretito da Mundus e poi da Folye, per giungere alla salvezza, ormai anziano, grazie a Conscience e Perseverance. Folye è una figura di *Vice* che risulta davvero la somma dei Peccati Capitali come indicava Cushman e come si evince dal seguente dialogo:

Manhode. Folye? what thyng callest thou folye?
Conscience. Syr, it is Pryde, Wrathe and Enuy,
 Slouthe, Couetous and Glotonye, –
 Lechery the seunte is:
 These seuen synnes I call folye⁹.

Pur nella sua brevità e trama abbastanza tradizionale, *Mundus et Infans* contribuisce a evidenziare lo strettissimo legame tra il *Vice* (anche se non così denominato) e i Peccati Capitali, mentre non lascia trapelare alcun rapporto tra questo personaggio e il demone, cioè nulla il testo ci dice sulla comica parentela tra il *Vice* e il suo «Dad», che invece risulta nei testi più tardi del Cinquecento.

2.2. Il Vice personaggio comico e il rapporto con il pubblico

Il lungo successo del *Vice* deve moltissimo alle modalità di presenza scenica del personaggio. Egli, infatti, spesso entra in scena per primo, utilizza ampiamente il monologo *ad spectatores*, impiega un lessico colloquiale se non addirittura scurrile, a volte gli autori gli concedono momen-

⁸ Cfr. R. Mullini, *When Naming Is Performing. Folly's Children in absentia in «Mundus et Infans»*, in «Theta XII, Théâtre Tudor», 2016, pp. 69-84, <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/Theta12>.

⁹ *Mundus et Infans* (1522), in C. Davidson - P. Happé (eds), *The Worlde and the Chylde*, Western Michigan University, Kalamazoo MI 1999, vv. 456-460.

ti di improvvisazione, e gode inoltre di una libera gestualità. Le tematiche delle sue battute spesso affrontano aspetti della società contemporanea. Insomma, il personaggio sembra corrispondere a un moderno cabaretista¹⁰. Sicuramente il primo testo drammatico in cui troviamo molto di quanto appena detto (dove, però, nessun personaggio è denominato «the Vice») è addirittura *Mankind* (1465?). In esso il rappresentante del genere umano è soggetto all'assalto di ben cinque personaggi malvagi: Nought, New Gyse e Nowadays, guidati da chi appare come loro capo, Mischief, a cui si aggiunge anche il demonio Titivillus. In questo dramma sentiamo battute che oltre a coinvolgere *Mankind*, chiamano spesso in causa anche il pubblico, in particolare quando quest'ultimo viene invitato a cantare una canzone natalizia, che si rivela essere tutt'altro: dopo il primo e innocuo verso, ne seguono infatti altri in un linguaggio scurrile e scatologico che non sembra per nulla adatto a un dramma morale:

NEW GYSE and NOWADAYS. Yt ys wretyn wyth a coll, yt ys wretyn wyth
[a cole,
NOUGHT. He þat schytyth wyth hys hoyll, he þat schytyth wyth hys hoyll¹¹.

Il pubblico, perciò, già ha cominciato a cantare quando si rende conto del cambiamento di registro del testo proposto e, almeno, canterà il secondo verso, se non tutto il resto. Unendosi ai personaggi del Male, il pubblico diventa vittima accondiscendente della corruzione dei vizi, così da entrare nel circolo di quel «dangerous sport», in senso morale, che, tuttavia, costituisce l'aspetto più attraente dal punto di vista spettacolare, anche se «This contrasts with the virtues' conception of us as a 'congregation' to be edified»¹². Se questo è vero per le moralità più antiche, non sempre è così per gli interludi cinquecenteschi, dove, come si è visto in *Cambises*, non c'è più l'Uomo da irretire *prima* (assieme al pubblico) e da salvare *dopo*, ma personaggi più o meno individuali, che già hanno in sé tendenze al male e non devono proprio essere salvati.

Sicuramente Nichol Newfangle, il *Vice* di *Like Will to Like* di Ulpian Fulwell (1568), è il personaggio che dialoga di più col pubblico attirandolo verso di sé e cercandone la complicità. In un dramma con una trama molto episodica il *Vice* ha il compito, in cui riesce, di portare alla perdizione due

¹⁰ Su questo aspetto particolare si veda S. Carpenter, *Laughter and Sin. Vice Families in Tudor Interludes*, in «Theta XII, Théâtre Tudor», 2016, pp. 15-38, <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/Theta12>.

¹¹ *Mankind* (1465?), in M. Eccles (ed.), *The Macro Plays*, Oxford University Press, Oxford 1969, vv. 336-337.

¹² J.A.B. Somerset, «Fair is foul and foul is fair». *Vice-Comedy's Development and Theatrical Effects*, in G.R. Hibbard (ed.), *The Elizabethan Theatre V*, Macmillan, London 1975, pp. 54-75, qui p. 68.

ubriaconi e due ladruncoli. L'azione corruttrice ha successo, ma è evidente che non c'è nel testo alcun protagonista buono; al contrario vi sono dei personaggi che mostrano dei mali sociali contro i quali Newfangle funziona, in fondo, da giustiziere. Questo *Vice* entra in scena subito dopo il prologo adeguando la sua gestualità a una didascalia molto esplicita, cioè «*laughing, and hath a knave of clubs in his hand which as soon as he speaketh he offreth unto one of the men or boyes standing by*»¹³, facendogli cadere la carta davanti e parlandogli così: «*Stoup, gentle knave, and take up your brother*» (v. 38). Dopo pochi versi si rivolge a una delle donne presenti: «*How say you, woman, you, that stand in the angle, / Were you never acquainted with Nichol Newfangle?*» (vv. 47-48). Immediatamente, perciò, Newfangle instaura un rapporto confidenziale con tutto l'uditorio a cui riassume una propria autobiografia scherzosa:

My whole education to you I wil showe.
 For first, before I was born, I remember very well
 That my grandsier and I made a iourney into hell,
 Where I was bound prentice before my nativitie
 To Lucifer himself, such was mine agilitie.
 All kinde of sciences he taught unto me,
 That to the maintenance of pride might best agree.
 I learned to make gowns with long sleeves and winges;
 I learned to make ruffs like calves chitterlings,
 [...]
 All kinde of garments for men, women, and boyes (vv. 52-64).

Questo *Vice*-sarto è stato a scuola da Lucifero, che entra poi in scena chiamandolo affettuosamente «*mine owne boy*» (v. 77), quello stesso demone che, al termine, tornerà per impedire che il suo «*apprendista*» subisca una brutta fine, e se lo porterà via sulle spalle: la didascalia, infatti, prescrive che il *Vice* se ne vada «*away on the devils back*» (v. 1212). Mentre lascia la scena, saluta quel pubblico che ha divertito sin dall'inizio: «*Farewell, my masters, till I come again*» (v. 1211), cioè, come un moderno cabarettista, si congeda fissando un successivo appuntamento con i suoi fedeli spettatori.

Come il *Vice* utilizzi molto bene il monologo *ad spectatores* può essere esemplificato dal lungo discorso di Haphazard, in *Apius and Virginia*, pubblicato nel 1575. Qui il *Vice* compie del tutto il suo mandato, cioè spinge al male, ma anche in questo caso *Apius* non è una figura innocente che il *Vizio* porta alla rovina morale: il desiderio di possedere la giova-

¹³ U. Fulwell, *Like Will to Like*, in P. Happé (ed.), *Tudor Interludes*, Penguin, Harmondsworth 1972.

ne Virginia è già in lui e Haphazard non fa altro che favorirlo. Quando Haphazard entra in scena si lancia in una lunga autopresentazione sciogli-lingua letteralmente mozzafiato:

[...] but what am I; a scholar, or a scholemaister, or els some youth,
 [...]

A flesh or a fishmonger, or a sower of lies,
 A louse, or a louser, a leeke or a larke,
 A dreamer, a drommel, a fire or a sparke,
 A caitife, a cutthroate, a creper in corners¹⁴.

Un altro interessante esempio è fornito da *Courage*, il *Vice* di *The Tyde Taryeth No Man* di George Wapull, stampato nel 1576. Anche questo interludio tratta temi sociali relativi all'accumulo smodato della ricchezza e alla povertà conseguente per alcuni. Il *Vice* – nonostante il suo nome – non è affatto positivo tanto che potremmo chiamarlo «Azzardo». Il suo primo monologo si rivolge al pubblico, invitandolo a salire su una nave che sta salpando (perché «la marea non aspetta nessuno»), come afferma il titolo), ormai già piena di varie figure negative:

There are Usurers great,
 Who their braynes doe beat,
 In deusing of guyles:
 False dealers also,
 A thousand and mo,
 Which know store of wyles.
 Crafty cutpurses,
 Maydens mylchnurses,
 Wiues of the stampe:
 Who loue mo then one
 For lying alone,
 Is yll for the crampe¹⁵.

Si osservino i sottintesi commenti satirici relativi alla sfera sessuale (ad esempio, quando si parla delle «Maydens» di nome che fanno da balia, oppure di «Wiues of the stampe» cioè malfamate e per questo marchiate). Agli spettatori poi spiega la propria missione consistente nel condurre tutti «To the Barge of Sinne» incitandoli a cogliere l'attimo della marea propizia. Allo stesso tempo il *Vice* contribuirà a portare alla rovina sociale, pri-

¹⁴ R. B., *A New Tragical Comedie of Apius and Virginia*, in P. Happé (ed.), *Tudor Interludes*, cit., vv. 179-187.

¹⁵ G. Wapull, *The tyde taryeth no man. A moste pleasant and merry commody, right pythie and full of delight*, Imprinted at London [...] by Hugh Iackson, 1576, Aiii'.

ma ancora che morale, molti personaggi. Solo che, ancora una volta, chi diviene vittima del *Vice* non è un innocente ma è qualcuno che ha già in sé la propensione alla malvagità. Courage non riuscirà a salvarsi alla fine, e – con l'intervento di Authority – sarà imprigionato in quanto «an encourager to all kindes of vice» (Giii^v). Per tutto il dramma, tuttavia, egli diverte gli spettatori con la sua abilità scenica e discorsiva, nonché – e non è l'unico *Vice* in questo – con le canzoni, mostrando così la sua discendenza da New Guise e gli altri di *Mankind*.

3. *Conclusion*

Da questa breve rassegna risaltano le caratteristiche che fanno del *Vice* una figura molto apprezzata dal pubblico e fondamentale per l'andamento delle varie trame, siano esse a contenuto religioso, politico o sociale. Si giustifica così che questo ruolo complesso fosse riservato all'attore più abile. Al *Vice*, come si è già accennato, vengono anche affidati momenti di improvvisazione, in genere limitata alla gestualità. Ad esempio, in *The Tyde...* una didascalia segnala che l'attore che sta per entrare in scena ha bisogno di tempo per prepararsi, prevedendo che egli «*fighteth to prolong the time, while Wantonnesse maketh her ready*» (Eiii^r).

Il *Vice*, come grande intrattenitore, domina quindi il teatro inglese per quasi cinquant'anni, ma progressivamente perde la sua qualità di personaggio etico, che contribuisce alla portata morale dell'interludio in cui è posto, poiché – in realtà – non corrompe più nessuno in testi i cui protagonisti sono già propensi al male. La seduzione del pubblico, tuttavia, permane sino all'ultimo, ma la forza malefica dei *Vice* degli anni 1540-50 – quella che calamitava gli spettatori verso il *Vice* tanto da richiedere alla fine un riallineamento della trama ai valori morali proclamati dai personaggi buoni – viene sopraffatta dalla componente ludica del personaggio, rinforzandone così l'ambiguità.

Se il *Vice* Iniquity, presente in un paio di interludi, viene citato da due personaggi shakespeariani a ricordo del protagonista del teatro Tudor¹⁶, Ben Jonson ne reinventerà il ruolo e ne userà il nome ancora una volta nel 1616 in *The Devil is an Ass*. Però tanto è cambiato e il demonio sottolinea che il momento di gloria del *Vice* è passato, perciò non lo invia a Londra, poiché i londinesi sono già di per sé operatori di corruzione. Jonson, quindi, ribadisce il legame tra il diavolo e il *Vice*, limitando però molto la presenza in scena di Iniquity, che al termine porterà via il diavolo stesso sulle

¹⁶ Si tratta di *Richard III* e *Henry IV, Part 1*.

proprie spalle («The Devil was wont to carry away the evil; / But now the Evil out-carries the Devil»), ribaltando così il finale di *Like Will to Like*¹⁷. Il *Vice*, ai primi del XVII secolo, è ancora nella memoria del teatro, ma la sua ambigua presenza non ha più alcuna funzione né drammatica né tanto meno morale nel teatro elisabettiano-giacomiano, sostituito ormai da personaggi non più allegorici quali gli shakespeariani Riccardo III e Iago, o Bosola in *The Duchess of Malfi* di John Webster.

Abstract: *The article studies the character of the Vice as an ambiguous presence in the moral plots of Tudor interludes. After summarising the main aspects of the Vice's onstage role, the author highlights the trajectory of its moral weight from being the antagonist of good and mankind's main tempter towards evil, to becoming the punisher of characters who are already corrupt. The Vice's close relationship with the audience is also studied, because this is the paramount instrument to fascinate both its onstage victims and spectators. To investigate these facets of the Vice the article touches Mankind, Impatient Poverty, Enough is as Good as a Feast, Cambises, Mundus et Infans, Like Will to Like, Apius and Virginia, and The Tyde Taryeth No Man.*

Keywords: *Tudor Interludes, Vice, Discourse, Theatricality, Audience Involvement.*

¹⁷ B. Jonson, *The Devil is an Ass*, ed. by P. Happé, Manchester University Press, Manchester 1994, V.vi.76-77.

AUGUSTO GUARINO

IL DEMONIACO NELLA LETTERATURA DEL SIGLO DE ORO

*Il caso di El desengaño amando, y premio de la virtud
di María de Zayas y Sotomayor*

Una parte non secondaria della letteratura spagnola del Siglo de Oro è attraversata dalla presenza del demoniaco. È quindi probabile che, quando nel 1637 María de Zayas y Sotomayor riesce a dare alle stampe la raccolta *Novelas amorosas, y ejemplares*¹, il suo lettore abbia presente almeno l'invocazione del demonio che la vecchia *Celestina* compie nell'omonima tragicommedia, o l'episodio di possessione diabolica (simulato ma proprio per questo ancor più impressionante) presente nel *Tratado cuarto del Lazarillo de Tormes*, oppure la *trance* in cui cade la strega Cañizares nell'ultima delle *Novelas ejemplares* di Cervantes, o in alternativa, se è più assiduo con il genere teatrale, il patto satanico presente sia in *El esclavo del demonio* di Mira de Amescua che nel calderoniano *El mágico prodigioso*, o ancora il diavolo tentatore del *Condenado por desconfiado* o gli stessi abissi dell'Inferno che si aprono in scena nel finale del *Burlador de Sevilla* (drammi entrambi attribuiti a Tirso de Molina)².

Nella raccolta del 1637 della scrittrice madrilenà, così come nella sua seconda parte pubblicata dieci anni dopo come *Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto*³, il sovrannaturale, spesso nelle sue de-

¹ La princeps è *Novelas amorosas, y ejemplares. Compuestas por doña Maria de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid*, Zaragoza: Hospital Real y General de nuestra Señora de Gracia [a costa de Pedro Esquer], 1637; 380 pp.; 4°. Qui mi rifarò a María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, edición de J. Olivares, Cátedra, Madrid 2000, da cui trarrò le citazioni in spagnolo, indicando il numero di pagina tra parentesi. Non mi sono potuto avvalere della recente edizione congiunta delle due raccolte di María de Zayas, *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*, edición, estudio preliminar y notas de J. Olivares, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza 2017, di cui sono venuto a conoscenza quando il presente lavoro era pressoché ultimato.

² Naturalmente su questo tema la bibliografia è vastissima. Mi limiterò a segnalare qualche recente ricognizione: E.L. Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia 2010; M.L. Lobato - J. San José - G. Vega (eds), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2016.

³ *Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto, de Doña María de Zayas Sotomayor*, Zaragoza: Hospital Real y General de nuestra Señora de Gracia [a costa de Matias de Lizao], 1647; 432 pp.; 4°. Si veda anche l'edizione moderna: M. de Zayas y Sotomayor, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto (Desengaños amorosos)*, ed. A. Yllescas, Cátedra, Madrid 1983.

clinazioni più macabre e demoniache, appare non di rado. La critica si è interrogata sulla natura della rappresentazione del soprannaturale nella scrittrice, se fosse riconducibile a una tendenza a orientare la narrazione verso orizzonti decisamente fantastici oppure se, considerate la mentalità dell'epoca, riflettesse "realisticamente" credenze e pratiche contemporanee⁴. Posso anticipare che, a mio avviso, in *María de Zayas* la presenza del soprannaturale e specificamente del demoniaco appare coerente con la sua scelta del genere novellistico (che, va ricordato, in Spagna si assesta solo a partire dal 1613, con la pubblicazione delle *Novelle esemplari* cervantine), in cui vanno conciliati i richiami alla realtà esterna (la storia, di cui non di rado si proclama lo status di caso reale, si svolge in città e altri ambienti riconoscibili, in un tempo spesso non molto distante, ecc.) con soluzioni narrative che di volta in volta possono spingere, alternativamente, verso il registro orrido, umoristico o fiabesco.

Così, nella terza delle *Novelas amorosas*, *El castigo de la miseria*, un marito estremamente avaro viene non solo abbandonato dalla moglie ma indotto al suicidio dal Diavolo (scioglimento che peraltro verrà eliminato nella seconda edizione dell'opera)⁵. Nella decima e ultima novella *El jardín engañoso*, nella quale il patto con il demonio viene stipulato da un giovane cavaliere per la conquista di una donna sposata, alla fine del racconto il diavolo, più bonariamente irritato che realmente minaccioso, di fronte alla riluttanza dell'uomo a godere del suo disonesto vantaggio lo perdona, giungendo a annullare il contratto firmato:

«Yo te suelto la obligación; que no quiero alma de quien tan bien se sabe vencer – y diciendo esto le arrojó la cédula» (532)⁶.

⁴ Tra i tanti interventi sul soprannaturale nella nostra autrice, si vedano i recenti contributi di I. Matos-Nin, *Las novelas de María de Zayas (1590-1650). Lo sobrenatural y lo oculto en la literatura femenina española del siglo XVII*, Edwin Mellen Press, Lewiston 2010; M.L. Paredes Monleón, *La función del demonio en dos novelas de María de Zayas*, in M. Insúa - R.A. Rice (eds), *El diablo y sus secuaces en el Siglo de Oro. Algunas aproximaciones*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 2014, pp. 69-83; A. Urban Baños, *Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas*, in M.L. Lobato - J. San José - G. Vega (eds), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, cit., pp. 633-684. Si veda anche la recente tesi di dottorato di S. Berg, *The Magic of Zayas. Slippery Sorcery, Baroque Games with the Devil and Uncanny Miracles in the Novellas of María de Zayas*, Thesis submitted for the degree of doctor of philosophy (PhD), Iberian and Latin American Studies, Birkbeck, University of London 31 March 2017, online <http://bbk-theses.da.ulcc.ac.uk/264/1/THE%20MAGIC%20OF%20ZAYAS%20V4%20post%20viva%20copy.pdf>.

⁵ A. Yllera, *Las dos versiones del Castigo de la miseria de María de Zayas*, in F. Sevilla Arroyo - C. Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*, vol. 1, 2000, pp. 827-836.

⁶ L'eventuale lettore non ispanista può avvalersi della traduzione italiana M. de Zayas y Sotomayor, *Novelle amoroze ed esemplari*, a cura di S. Piloto di Castri, Einaudi, Torino 1995 (rist. CDE, Milano 1997).

In questa occasione ci soffermeremo sulla Novella VI, *El desengaño amando, y premio de la virtud* (*La delusione d'amore e la virtù premiata*), in cui l'azione di forze infernali appare in varie forme lungo lo svolgimento e nello scioglimento della vicenda. L'azione è ambientata a Toledo, in un tempo non molto remoto, e ha come protagonista maschile un giovane nobile, Fernando, dotato di bellezza, intraprendenza e coraggio, doti tuttavia accompagnate da una decisa propensione per il gioco, le risse e gli amori irregolari, tanto da spendere in questi «vicios y destraimientos», dai quali cerca invano di distoglierlo la madre vedova, una buona parte dei beni ereditati dal padre.

A un certo punto, tuttavia, Fernando sembra innamorarsi sinceramente di una dama appena ventenne, Juana, orfana di entrambi i genitori ma di condizione agiata, dotata di grande bellezza e notevole intelligenza («hermosura, donaire y discreción», p. 374). Dopo un periodo di corteggiamenti, durante il quale la resistenza un po' vera e un po' studiata della dama diviene sempre più debole, di fronte alla promessa di matrimonio di Fernando la giovane cede, accogliendolo in casa in qualità futuro marito. Questa frequentazione continua in modo soddisfacente per almeno sei mesi:

«En esta amistad pasaron seis meses, dándola don Fernando cuanto había menester y sustentándole la casa como pudiera la de su misma mujer, porque con tal intento era admitido» (379).

Il cavaliere, peraltro, non rinuncia ad altre occasionali avventure galanti: «don Fernando quería bien a doña Juana, no de suerte que se rematase ni dejase por su amistad las demás ocasiones que le solían venir a las manos» (379).

Di Fernando, però, si incapriccia anche Lucrezia, una donna che entra in casa di Juana in qualità di amica, che è ben più grande di lei per età (ha infatti 48 anni), ma non ha del tutto perso la sua bellezza. La dama, che è romana di origine ma è naturalizzata spagnola, non solo è una donna esperta in amori ma è anche ricca, oltre a essere segretamente una fattucchiera (una *hechicera*). Lucrezia riesce ad attrarre a sé Fernando non solo con un corteggiamento diretto (inviandogli anche una lettera in cui mostra lucidamente di essere consapevole dello stato delle relazioni del giovane cavaliere con Juana)⁷ e con la prospettiva di generose elargizioni di denaro, ma anche valendosi delle sue arti magiche. Da questo momen-

⁷ Si veda l'esordio della lettera che scrive al giovane: «Disparate fuera el mío, señor don Fernando, si pretendiera apartaros del amor de doña Juana, entendiendo que habia de ser vuestra mujer; mas viendo en vuestras acciones y en los entretenimientos que traéis que no se estiende vuestra voluntad más que a gozar de su hermosa, he determinado descubriros mi afición» (380).

to in poi una parte importante dell'azione sarà orientata dall'intervento di agenti demoniaci, ai quali solo parzialmente si potrà contrapporre la volontà personale, se non bilanciata da un ausilio divino.

Dopo qualche tempo Juana, accortasi che le visite di Fernando vanno diradandosi e che il suo comportamento diviene più freddo, non tarda a scoprire la sua relazione con Lucrezia. Dopo aver provato a riconquistarlo con le sue grazie o a frenarlo con i suoi rimproveri, deve constatare che si tratta di rimedi inefficaci. Evidentemente «Lucrecia se valía de más eficaces remedios, porque acontecía estar el pobre caballero en casa de doña Juana y sacarle della, ya vestido, ya desnudo, como lo hallaba el engaño de sus hechizos» (381).

Juana, sospettando probabilmente che la stranezza del comportamento di Fernando sia determinata da un'azione occulta della rivale (anche se su questo il testo è reticente), decide di «hacerle guerra con las mismas armas, pues las de su hermosura ya podían tan poco» (382).

Consigliata da un'amica, si reca ad Alcalá de Henares a consultare uno studente che pratica arti magiche. Ascoltato il caso, lo studente dice a Juana che la cosa più importante è verificare se Fernando abbia la volontà di sposarla, in modo da potere eventualmente indurlo a mantenere la sua promessa. Le dà dunque due anelli, che dovrà indossare mentre gli fa questa domanda, e che le raccomanda di custodire gelosamente.

Tornata a Toledo, Juana non solo riesce a far venire Fernando a casa sua ma, alla sua richiesta di conferma della promessa di matrimonio, il giovane sembra intenerirsi e accetta perfino di passare la notte con lei. La spiegazione che dà il narratore attribuisce il fatto a una sorta di *attenuazione* dell'influenza magica esercitata su Fernando: «porque como Lucrecia sabía que doña Juana estaba fuera y no sabía que había venido, no le apretaba entonces con sus hechizos» (383).

Possiamo già fare una prima considerazione su come l'autrice sia intenta a inserire l'azione del sovrannaturale sia nel quadro di un verosimile narrativo⁸ che all'interno di una ortodossia dottrinale che non metta in sospetto le autorità preposte alla censura. Non è gratuito che la donna si rechi ad Alcalá a consultare lo studente, perché è appunto la sua assenza a far allentare la soggezione che Lucrezia esercita su Fernando. Non poi è casuale che lo studente apprendista negromante suggerisca un intervento in due fasi, la prima per accertare la volontà di don Fernando e l'eventuale seconda per indurlo a portarla a termine. Il messaggio, in linea con

⁸ È questo un aspetto sottolineato nel contributo di I. Matos-Nin, *La importancia de la verosimilitud en El desengaño amando y premio de la virtud de María de Zayas y Sotomayor*, in «Confluencia», 22/1 (Fall 2006), pp. 58-66.

la dottrina cattolica, è fin troppo chiaro: neanche il Demonio può indurre a fare qualcosa che non si ha già la volontà di fare. Inoltre, l'azione sovranaturale (la «fattura») interagisce con eventi naturali e casuali, che la rendono ancor più effimera e imprevedibile.

È infatti imprevedibile (o non pre-vista o almeno *vista* dai protagonisti) l'azione successiva: la domestica di casa di Juana invece di riporre gli anelli, come le ha chiesto di fare la padrona, li indossa di nascosto, mentre fa i suoi lavori domestici. Quando lo studente si reca a Toledo per apprendere l'esito del sondaggio di Juana e per recuperare gli anelli, sulla via del ritorno si vedrà assalire da due Demoni inferociti:

«Apenas salió el miserable una legua de Toledo cuando los demonios que estaban en las sortijas se le pusieron delante y, derribándole de la mula, le maltrataron dándole muchos golpes, tanto, que poco le faltaba para rendir la vida. Decíanle en medio de la fuga: – ¡Bellaco, traidor, que nos entregaste a una mujer que nos puso en poder de su criada, que no ha dejado río ni plaza donde no nos ha traído, sacando agua, fregando con nosotros! De todo esto eres tú el que tienes la culpa, y así, serás el que lo has de pagar. ¿Qué respuesta piensas darle? ¿Piensas que se ha de casar con ella? No por cierto, porque juntos como están acá están ardiendo en los infiernos, y de esa suerte acabarán sin que ni tú ni ella cumpláis vuestro deseo. Y diciendo esto le dejaron ya por muerto, y tal que daba mil lástimas verle, porque en todo su cuerpo no tenía cosa que no estuviese hecha un cardenal» (384).

Ridotto in fin di vita, lo studente, si rifugia in casa di Juana, dove con le cure prestategli si riuscirà a riprendere. Prima che riparta per Alcalá, tuttavia, Juana, spaventata da quello che hanno detto i demoni («juntos como están acá están ardiendo en los infiernos») decide che è il caso di cercare un'altra soluzione alla sua situazione e chiede allo studente di farle un ultimo favore. La donna vuole che lo studente la aiuti a far tornare a Toledo un suo antico pretendente, il mercante genovese Otavio, che in passato aveva mostrato la ferma volontà di sposarla «le pidió, obligándole con las dádivas y alentándole con las promesas, que le hiciese venir con sus conjuros y enredos» (385). Lo studente, prima di partire, le insegna delle formule magiche atte a far tornare il suo antico innamorato. Dopo averle recitate per tre sere, Juana assiste a una misteriosa apparizione:

«Estaba, pues, doña Juana haciendo su conjuro con la mayor fuerza que sus deseos la obligaban, cuando sintió ruido en la puerta, habiéndole pasado primero un aire muy frío por el rostro, y algo temerosa por verse sola, puso los ojos en la parte donde sonó el rumor, y vio entrar por ella, cargado de cadenas y cercado de llamas de fuego, a Otavio, el cual le dijo con espantosa voz: – ¿Qué me quieres, doña Juana, qué me quieres? ¿No basta haber sido mi tormento en vida, sino en muerte? ¡Cánsate ya de la mala vida en que estás! Teme a Dios y la cuenta que

has de dar de tus pecados y destraimientos, [...] y déjame a mí, que estoy en las mayores penas que puede pensar una miserable alma que aguarda en tan grandes dolores la misericordia de Dios. Porque quiero que sepas que dentro de un año que salí de esta ciudad fue mi muerte saliendo de una casa de juego, y quiso Dios que no fuese eterna. Y no pienses que he venido a decirte esto por la fuerza de tus conjuros, sino por particular providencia y voluntad de Dios, que me mandó que viniese a avisarte que si no miras por ti, ¡ay de tu alma! Diciendo esto, volvió a sus gemidos y quejas, arrastrando sus cadenas, y se salió de la sala» (387-388).

Questa volta il *disinganno* evocato dalla prima parte del titolo della novella per Juana è definitivo. Dopo essere caduta in uno stato di malessere, chiamerà per l'ultima volta don Fernando, ma solo per chiedergli di rifornirla di una dote sufficiente a farla entrare come suora in un monastero. Naturalmente Fernando è ormai ben contento di liberarsi di Juana, la quale dopo otto giorni:

«se halló con el hábito de religiosa, la más contenta que en su vida estuvo, pareciéndole que había hallado refugio adonde salvarse y que escapando del Infierno se hallaba en el Cielo» (390).

Il che è uno scioglimento, quello della scelta per l'amore divino e il rifugio nel monastero, non inusuale nella narrativa e nella drammaturgia dell'epoca, così come nell'opera della stessa María de Zayas (ad esempio nella novella immediatamente precedente, *La fuerza del amor*, dove anche in quel caso una moglie prova a recuperare l'amore del marito attraverso una fattura d'amore, che però non riesce a portare a termine)⁹.

Ma la novella non finisce qui. Fernando, liberatosi del vincolo con Juana, si sente più libero di frequentare la casa di Lucrezia, e quest'ultima, a sua volta, crede di non avere più necessità di legare a sé l'uomo con incantamenti. Il giovane però continua a dilapidare al gioco le sue già scarse fortune, sicché l'anziana madre, al fine di trovare sostegno alle sue disastrose finanze, lo induce a sposarsi con la figlia di un mercante che gode fama di essere facoltoso (anche se in seguito si scoprirà che è indebitato). Di questa bellissima e assennata fanciulla, di nome Clara, è innamorato anche un marchese, don Sancho, che la corteggia, anche se inizialmente non con il proposito di sposarla ma solo con l'intenzione di ripagare materialmente i suoi favori (secondo la convenzione sociale che vedeva degradante l'unione matrimoniale di un nobile con una plebea). Il che fa sì che la famiglia della ragazza preferisca il matrimonio con don Fernando.

⁹ Mi sono occupato di *La fuerza del amor* in *Una novella napoletana di María de Zayas y Sotomayor: "La fuerza del amor"*, in C. de Caprio (ed.), *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Dante e Descartes, Napoli 2007, pp. 93-110.

La felicità degli sposi dura quanto il denaro portato in dote da Clara, la quale dopo qualche tempo comincia a essere maltrattata dal marito, che la accusa di averlo ingannato sulle fortune del padre. Inoltre, appreso del matrimonio, Lucrezia si vendica dapprima facendo ammalare Fernando («usando de sus endiabladas artes dio con él en la cama», 392) e in seguito riuscendo a farlo tornare da lei e ad allontanarlo inesorabilmente dalla sua casa. Sul come Lucrezia faccia a ottenere questo risultato, il testo (operando una sorta di ellissi narrativa) è significativamente reticente, lasciando qualcosa all'immaginazione del lettore ma soprattutto riservandosi l'effetto per il finale.

La frequentazione tra Fernando e Lucrezia dura almeno altri quattro anni, il che non impedisce che Clara abbia dal marito due bambine, che si trova quindi a dover allevare da sola e con mezzi economici sempre più scarsi. In tutto questo periodo, si ripresenta costantemente il marchese, offrendo aiuto e protezione, che naturalmente la virtuosa Clara rifiuta prima con sdegno e poi con ferma gratitudine. Lo stato di concubinato (e forse anche qualche sospetto di *hechicería* su Lucrezia) attira l'attenzione delle autorità, per cui la coppia clandestina è indotta a fuggire. Solo dopo un altro anno e mezzo si saprà che i due si sono rifugiati a Siviglia, città che per le dimensioni dà ampie garanzie di anonimato («città tanto grande e piena di gente», dirà significativamente il testo, 221).

Dopo aver lasciato le figlie in custodia in un monastero – naturalmente quello in cui è entrata Juana, che accoglie le due bimbe come se fossero figlie sue – Clara si reca a Siviglia, e qui ci metterà tre mesi a sapere dove vivono, con le sembianze di marito e moglie, i due amanti. Con la raccomandazione di una signora che ha conosciuto in chiesa, riesce a farsi assumere da Lucrezia come domestica: non solo la donna (definita dalla sua conoscente «un'anziana signora») non sospetta di lei, ma lo stesso don Fernando la guarda come se non l'avesse mai vista in vita sua. In una scena carica di morbosa sensualità, Clara entra senza bussare nella casa degli amanti, trovando il marito *desnudo* mentre canta languidamente una canzone:

«Doña Clara se fue a la casa, que era junto a la iglesia mayor, y, entrando en ella, la vio toda muy bien aderezada (señal clara de ser los dueños ricos), y como hallase la puerta abierta, se entró sin llamar hasta la sala del estrado, donde en uno muy rico vio sentada a Lucrecia, la amiga de su marido (que luego la conoció, por haberla visto una vez en Toledo), y junto a ella don Fernando, desnudo, por ser verano, con una guitarra cantando este romance, que por no impedirle no quiso dar su recado, admirada de lo que vía, y más de ver que no la habían conocido» (398).

In circa un anno di servizio presso Lucrezia, nel quale né la donna né don Fernando la riconoscono, Clara riesce a conquistarsi la sua fiducia. C'è

solo un ambiente della casa che le è precluso, quello della soffitta, nella quale Clara sospetta che Lucrezia conservi i suoi artifici. Un giorno, però, Lucrezia, che è a letto afflitta da una grave malattia, è costretta a chiedere a Clara una cortesia: deve recarsi nella soffitta, in cui troverà un'arca chiusa, dentro la quale c'è un gallo che è incatenato e ha i paraocchi. Deve dare da mangiare al gallo e stare attenta a non togliergli i paraocchi. Clara, naturalmente, assicura di attenersi alle disposizioni e sale in soffitta:

«Tomando la llave, se fue a ver su gallo. Subió al desván y, abriendo el aposento, entró en él, y llegando cerca del arcaz, como considerase a lo que iba y la fama que Lucrecia tenía en Toledo, la cubrió un sudor frio y un temor tan grande que casi estuvo por volverse; mas animándose lo [más que] pudo, abrió el arcaz, y así como le abrió vio un gallo con una cadena asida de una argolla que tenía a la garganta, y en otra, que estaba asida al arcaz, asimismo preso, y a los pies unos grillos, y luego tenía puestos unos antojos a modo de los de caballo, que le tenía privada la vista» (402-403).

La donna sospetta che si tratti del maleficio («sospechando si acaso en aquel gallo estaban hechos los hechizos de su marido, a cuya causa estaba tan ciego que no la conocía», *ibidem*) e dopo aver dato da mangiare all'animale gli toglie i paraocchi. Al suo ritorno a casa, don Fernando finalmente riconosce Clara, mostrandosi stupito di vederla lì. Il clamore dell'incontro rivela a Lucrezia che Clara ha disobbedito ai suoi ordini. La donna si precipita fuori dal letto e rivolge una sorta di maledizione a Clara e a Fernando:

«– ¡Ay traidora – dijo a esta sazón Lucrecia –, y cómo le quitaste los antojos al gallo! Pues no pienses que has de gozar de don Fernando, ni te han de valer nada tus sutilezas. Y diciendo esto saltó de la cama con más ánimo que parecía tener cuando estaba en ella, y sacando de un escritorio una figura de hombre hecha de cera, con un alfiler grande que tenía en el mismo escritorio se le pasó por la cabeza abajo hasta escondersele en el cuerpo, y se fue a la chimenea y la echó en medio del fuego, y luego llegó a la mesa y, tomando un cuchillo, con la mayor crueldad que se puede pensar se lo metió a sí misma por el corazón, cayendo junto a la mesa, muerta» (404).

È evidente che il suicidio di Lucrezia suggella la sua sconfitta, non tanto sul piano amoroso, ma in quanto segno evidente della sua irrimediabile dannazione, frutto di un commercio mai rinnegato con il demonio:

«Dieron a don Fernando y doña Clara por libres, confiscando la hacienda para el Rey, y públicamente quemaron todas aquellas cosas, el gallo y lo demás, con el cuerpo de la miserable Lucrecia, cuya alma pagaba ya en el Infierno sus delitos y mala vida, siendo la muerte muy parecida a ella» (405).

Altrettanto rilevanti, anche se più ambigui, sono i segni dell'intervento su don Fernando, sul suo corpo e sulla sua volontà (la sua anima). I paraocchi messi all'animale sono il segno di un *orientamento* del suo istinto di essere umano. Don Fernando, dopo l'*hechizo* non è cieco, ma è indotto a orientare il suo naturale istinto secondo la volontà di Lucrezia e non, come dovrebbe fare, secondo ragione. Cosa che peraltro Fernando fa poco anche prima. A questo punto il lettore probabilmente si ricorda di come, all'inizio della novella, il narratore dica che Fernando non solo partecipava «no perdonaba ocasión que sucediese en la ciudad [...] de manera que parecía el gallo de ella» (374).

Fernando, sembra dire il testo, è già «un gallo con i paraocchi» prima che venga stregato, e Lucrezia non fa altro che assecondare questa sua poco avveduta istintualità. Inoltre, l'azione malefica può influire fatalmente sul corpo – simboleggiato dal feticcio di cera che viene trafitto dallo spillo –, ma non può determinare la volontà. Per questo Fernando è vittima del maleficio e non complice; non a caso gli inquirenti faranno la prova varie volte, togliendo e rimettendo i paraocchi al gallo: «Tornó el asistente a quitar al gallo los antojos, y luego don Fernando volvió a cobrar su entero juicio» (405). Al tempo stesso, egli non è del tutto innocente, per cui potrà probabilmente sottrarsi alla dannazione, come indicano il suo pentimento e i sacramenti che riceve in punto di morte, ma non alla malattia fatale che è indotta dal maleficio di Lucrezia.

Lo scioglimento della vicenda, in accordo alla seconda parte del titolo della novella, è un'apoteosi della virtù, o meglio *delle* virtù che possono sconfiggere le tentazioni del male, quali la fedeltà, la costanza, la sopportazione delle sofferenze, il dominio su se stessi, le doti insomma che permettono a Clara di superare tutte le difficoltà e che consentono perfino che un nobile *de título* come il marchese Sancho possa sposarsi con una plebea, vedova di uno sciagurato, con due figlie a carico e oltretutto poverissima.

La novella, che ha dei correlati illustri nella contemporanea narrativa spagnola (si pensi, ad esempio, nella prima parte del *Quijote*, all'episodio di Dorotea che, grazie alla sua virtuosa intraprendenza, riesce a sposare addirittura il figlio di un duca), sarebbe orientata a veicolare una morale al tempo stesso poco realistica (il che sarebbe il meno, data la scelta del genere novellistico) e soprattutto stucchevole. Se non che la novella, sia pure attraverso il filtro morale e delle convenzioni letterarie adottate, ci rivela una serie di elementi significativi della mentalità dell'epoca e sulla prospettiva dell'autrice. Mettendo il lettore in guardia contro i pericoli del desiderio incontrollato, la novella porta in realtà alla luce la sua esistenza e il suo ruolo come motore della storia.

È un pericolo in sé stesso, secondo la diffusa mentalità dell'epoca, il desiderio femminile. Di Juana, ad esempio, si dice che ella è in pericolo per il fatto stesso di essere senza tutele e avere venti anni, «*edad peligrosa para la perdición de una mujer, por estar entonces la bella vanidad y locura aconsejadas con la voluntad, causa para que, no escuchando a la razón ni al entendimiento, se dejen cautivar de deseos livianos*» (374). A Juana non è necessario l'intervento del demonio per correre il pericolo di ardere nelle fiamme nell'inferno; le basta cedere ai suoi *deseos livianos*, come dichiarano i demoni che vengono a tormentare lo studente e come conferma il suo antico innamorato Otavio tornando dall'aldilà. L'amore passionale che Juana sente per Fernando è in se stesso diabolicamente peccaminoso e può redimersi solo con il pentimento e l'espiazione.

Ma ancora peggiore è il desiderio che si manifesta nella donna in età più avanzata, come quello che Lucrezia nutre per Fernando, nella cui rivalità con Juana è dato vedere in filigrana anche una sorta di lotta generazionale combattuta senza esclusione di colpi (e d'altronde il tema della rivalità amorosa fra donne è una costante nella narrativa di María de Zayas). La *se-duzione* di un uomo più giovane da parte di una donna matura non può che avere una componente degradante (materializzata dalla compensazione economica) e intrinsecamente diabolica.

Qui come altrove nell'autrice, e in una parte consistente della letteratura spagnola del tempo, viene sottolineata l'attrazione delle donne per il corpo maschile e, parallelamente, la compiaciuta consapevolezza degli uomini del proprio potere di seduzione. Significativamente, Fernando all'inizio insiste nel suo corteggiamento di Juana perché «*le debía de parecer que perdía de su punto si no vencía su desdén, y más conociendo de su talle ser poderoso para rendir cualquiera belleza*» (375).

Fernando, in fondo, come il Don Juan di Tirso de Molina, ma come tanti altri narcisistici personaggi di Lope de Vega o di Calderón, non è innamorato che di se stesso. La sua vera passione (e in questo tema si sovrappongono una realtà sociologica ben documentata nel Siglo de Oro e convenzione letteraria) è il gioco d'azzardo, quell'azzardo che la drammaturgia contemporanea contrappone all'esercizio della volontà che è propria della santità (si veda, come esempio illustre, il dramma di Cervantes *El rufián dichoso*)¹⁰. In questo vortice di libidine e dilapidazione (tanto amorosa quanto materiale) risiede la vera perdizione di Fernando.

¹⁰ Ho trattato entrambi i temi, quello della seduttività autocompiaciuta della bellezza maschile e quello della volontà contrapposta all'azzardo, nel contributo *Dicha y desdicha de un rufián loplano*, in A. Guarino - G. Grossi (eds.), *Orillas. Studi offerti a Giovanni Battista De Cesare*, Istituto Universitario Orientale-Edizioni del Paguro, Napoli-Salerno 2001, pp. 227-239.

A questo manifestarsi dei desideri più profondi – da parte di Juana, di Fernando e di Lucrezia –, Clara sembra rispondere con l'assenza di ogni suo desiderio, con l'abbandono alla volontà prima del padre e poi del marito, con la rassegnata assunzione del ruolo impostole dalle convenzioni sociali e dalla legge divina. Ma la sua vera vittoria non è tanto contro la rivale Lucrezia ma nel percorso di trasformazione che ella, sia pure indirettamente, impone a don Sancho, che all'inizio della vicenda non è poi così diverso da Fernando (anche lui prova a comprare con beni materiali l'amore di Clara). Nelle intenzioni dell'autrice, la prova di virtù (di fedeltà, di costanza, di generosità, di coraggio) a cui è sottoposto il personaggio maschile non è inferiore a quella che supera Clara.

Non saprei dire quanto consapevole potesse essere la scelta del nome da parte dell'autrice, ma credo che María de Zayas intenda dire che *Clara* con la sua virtù è riuscita non solo a sconfiggere le tenebre della *cecità* in cui era caduto il marito ma perfino a portare verso la luce della virtù il Marchese Sancho. Juana – prima del suo ravvedimento –, così come il suo antico innamorato Otavio, così come Fernando, e soprattutto come Lucrezia, sono invece precipitati, in maniera temporanea o definitiva, negli abissi delle proprie pulsioni più profonde e primitive. Il Diavolo, per María de Zayas, non è in un altrove, ma è solo la parte oscura e pericolosa di se stessi.

Abstract: *The contribution proposes a renewed interpretation of a novel by the Spanish baroque writer María de Zayas y Sotomayor, highlighting how the manifestation of the demonic, beyond the apparent moralizing framework, is functional to the revelation of female desire.*

Keywords: *María de Zayas y Sotomayor, Demonic, Siglo de Oro, Spanish Baroque.*

BIANCA DEL VILLANO

IL SEGNO DI MEFISTOFELE

*Aspetti semiotici e pragmatici del Doctor Faustus
di Christopher Marlowe*

Il presente saggio si propone di analizzare i cambiamenti occorsi al sistema segnico inglese di fine Cinquecento a partire da una lettura linguistica e semiotica di *The Tragical History of Doctor Faustus* (ca. 1588-1592) di Christopher Marlowe. In *Doctor Faustus*, il *topos* del demoniaco derivato dalla cultura e dal folclore europei si rivela funzionale a inscenare e problematizzare le istanze contraddittorie del periodo *early modern*, offrendosi come spunto per riflettere sulla complessità e sullo statuto di una parola performativa – nel testo, la parola magica – i cui aspetti retorici erano già oggetto di dibattito nella trattatistica coeva sia di natura religiosa, sia di natura estetica. Lo studio pragmatico del linguaggio di Faustus e di Mephistophilis sarà inquadrato nel tessuto semiotico intrecciato dai fili di due modelli contrapposti, riferibili rispettivamente al sistema ternario medievale e a un sistema binario e arbitrario, anticipatore della Modernità.

1. *Simbolico contro sintagmatico*

In *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe, i motivi dell'azione drammatica si giocano, com'è noto, intorno alla sete di potere e conoscenza del protagonista, al patto con il Diavolo, rappresentato in Terra da Mephistophilis, al fallimento dell'esito di tale patto (poiché nessuna conoscenza alternativa a quella tradizionale viene di fatto raggiunta in virtù dell'evocazione demoniaca), alla dannazione finale. Centrale è la caratterizzazione di Faustus, la quale scaturisce dalla sovrapposizione di predestinazione calvinista e di volontà di potenza come libero arbitrio di ascendenza umanista: egli, infatti, da un lato rivendica la libertà di disporre della propria anima come di qualcosa che appartiene a sé e non a Dio, in coerenza con principi teologici e filosofici in odore di eresia e, dall'altro, accetta di cederla a Lucifero, privandosi di quella stessa libertà che sarebbe pertanto propugnata ma non agita. Che il testo esplori i confini fra scelta e coercizione è un aspetto che esponenti di vari indirizzi critici hanno più volte affrontato,

seppur con esiti diversi¹, mentre una delle dimensioni meno problematizzate resta il modo in cui l'esercizio del libero arbitrio sia drammatizzato come atto di parola, al punto da innescare una riflessione meta-discorsiva sul potere del linguaggio e sulla triangolazione soggetto-parola-mondo.

La complessità concettuale che il testo presenta sin dalle prime battute non è infatti solo estetica e letteraria, ma anche linguistica in senso stretto, dal momento che la trama del suo tessuto retorico e verbale è tale da lasciar trasparire in filigrana i segni del drammatico cambiamento epistemico in atto al volgere del Cinquecento in Inghilterra e in Europa. Un mutamento che investe, per indicare solo alcuni dei nuclei coinvolti, i meccanismi di acquisizione e trasmissione della conoscenza – mi riferisco al diffondersi di nuovi saperi scientifici in contrapposizione alla teologia e alla visione tolemaica del mondo e del pensiero umanistico; la relativizzazione degli avamposti del potere religioso, ancora potente ma non più assoluto dopo lo scisma anglicano; la Riforma e la Controriforma, con le conseguenti dispute teologiche e la proliferazione di trattati a favore o contro le posizioni di volta in volta di Cattolici, Protestanti, Calvinisti, Puritani; la mobilità e l'ambizione sociale, stimolate dalle nuove possibilità di ascesa economica per le classi medie. Se modelli conoscitivi di matrice religiosa e scientifica con i relativi apparati discorsivi si presentano come alternativi, contrapponendosi o giustapponendosi all'interno dello stesso periodo, è lecito ricondurre tale divaricazione, da un punto di vista semiotico, a sistemi modellizzanti di differente origine, in grado di produrre specifiche modalità di (auto)-rappresentazione. Seguendo una linea già tracciata da Serpieri e Bigliuzzi², sulla scorta della distinzione ormai classica formulata originariamente da Lotman e Uspensky tra modelli paradigmatici e sintagmatici³, si può affermare che l'Inghilterra di fine Cinquecento

¹ Di particolare interesse al riguardo lo studio di V. Viviani, *Intorno al suicidio escatologico di Faustus*, in S. Payne - V. Pellis (eds.), *Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento*, Cleup, Padova 2011, pp. 363-384. Si vedano anche Id., *Il gioco degli opposti. Modelli neoplatonici nella drammaturgia di Christopher Marlowe*, Pacini, Pisa 1998 e R. Camerlingo, *Teatro e Teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Liguori, Napoli 1999.

² Cfr. A. Serpieri, *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986 e Id., *Reading the Signs. Towards a Semiotics of Shakespearean Drama*, in J. Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeares*, Routledge, London-New York 1985, pp. 119-143; S. Bigliuzzi, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Liguori, Napoli 2005.

³ Cfr. Y.M. Lotman, *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*, in J.M. Lotman - B.A. Uspenskij (eds.), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, ed. it. a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1973, pp. 40-63; Y.M. Lotman - B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Bompiani, Milano 1975; Id., *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975. Per una ulteriore discussione sulla morfologia del sistema semiotico medievale europeo si veda anche M. Corti, *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, in «Strumenti critici» 12/1(1978), pp. 3-30.

sperimenti la coesistenza bellicosa tra due sistemi: uno recessivo, verticale e *simbolico* (o paradigmatico) ereditato dal Medioevo, fondato sulla corrispondenza analogica tra parola e mondo e linguisticamente organizzato come sistema ternario costituito da significato, significante e dalla congiunzione tra i due; l'altro *sintagmatico*, collocabile nel solco della impostazione linguistico-filosofica preannunciata dal Nominalismo di Ockham e fautore di un graduale processo di migrazione verso un sistema binario costituito dal legame tra un significante e un significato⁴.

Dei risvolti storicamente più rilevanti di tale transizione segnica, *Doctor Faustus* sembra cogliere e reinterpretare con particolare sottigliezza il nesso tra linguaggio e religione dovuto alla nervatura discorsiva di radice medievale, la quale identificava con il Dio forgiato dalla Patristica il fondamento ontologico di un ordine sociale, la cui naturalizzazione avveniva proprio attraverso una concezione ternaria del sistema linguistico: di fatto, il legame analogico tra parole e cose altro non era che l'espressione di un'organizzazione culturale e ideologica enunciata come *divina* e incontestabile. Analizzato in questa prospettiva, il ricorso al demoniaco problematizza l'ontologia divina contrapponendole un fondamento arbitrario, incardinato in primo luogo sulla coscienza individuale di un soggetto (Faustus) che comincia a immaginarsi come dislocato rispetto alla *scala naturae* tradizionale e al sistema simbolico a essa soggiacente e, in secondo luogo, a una parola non analogica ma performativa (posta sull'asse del sintagmatico), non più legata alla descrizione di un mondo già dato ma alla volontà e al desiderio di un singolo di ricrearlo.

2. La dimensione pragmatica dei modelli semiotici

Se il rapporto tra soggetto e struttura sociale è stato in passato analizzato soprattutto alla luce di una logica foucaultiana, ancora da esplorare possono considerarsi – come anticipato in apertura – le modalità di intersezione tra sistemi segnici e pratiche socio-linguistiche del Rinascimento inglese, così da poter rendere conto degli aspetti ideologici impliciti nei meccanismi di modellizzazione e di come i parlanti/soggetti ne risultino coinvolti. Indirizzi critici quali il neostoricismo e il materialismo culturale hanno interpretato l'opposizione tra Potere Istituzionale (Corona e Chie-

⁴ Sulla natura del passaggio dal sistema ternario al sistema binario, oltre a S. Bigliuzzi, *Nel prima del nulla*, cit., si veda M. Foucault, *Le mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1988, p. 57. Per approfondire il funzionamento del linguaggio analogico rinascimentale e la relazione tra livelli sintagmatico e paradigmatico si rimanda invece a M. Pagnini, *Shakespeare e il paradigma della specularità*, Pacini, Pisa 1976 (2003), pp. 9-38.

sa) e controdiscorsi nei termini di una dialettica di “contenimento” verso “sovversione”, assecondando una lettura secondo la quale il sistema prevede in sé (e quindi controlla) lo spazio di azione del singolo o dei gruppi minoritari⁵. Una svolta significativa in questo ambito – seppure non in connessione diretta con il Rinascimento – è rappresentata dagli studi di Judith Butler, che nel corso degli anni '90 del Novecento hanno offerto una sponda per ripensare il rapporto potere/resistenza muovendo da una lettura politica della *speech-act theory*, fondamento della pragmatica.

Anche se, infatti, la riflessione di Butler è volta a chiarire i rapporti fra materialità e Potere e, nello specifico, ad analizzare la componente identitaria del *gender*⁶, per spiegare in che modo il discorso occidentale abbia inscritto sui corpi un codice etero-normativo, la studiosa ricorre alla nozione di performatività inizialmente elaborata da Austin in relazione alla teoria degli atti linguistici: performativo è l'atto che compie un'azione, in quanto tale contrapposto al constativo, con il quale si identifica una parola prevalentemente descrittiva⁷. Per essere efficacemente operativo, il Discorso agisce come una gigantesca macchina citazionale – sulla scorta della lettura che Derrida ha fatto della *speech-act theory*⁸ – che ripetendo nel tempo «the discursive gesture of power»⁹, imprime sui soggetti determinati codici comportamentali, i quali risultano performati attraverso e alla maniera degli atti linguistici. Tuttavia, dal momento che «reiterations are never simply replicas of the same»¹⁰, lo scarto differenziale fra la norma e la sua ripetizione rende i soggetti potenzialmente in grado di contrattare con i codici dominanti, sviluppando atteggiamenti e componenti identitarie (come il *gender* nel caso degli studi di Butler) che possono anche interferire con i sistemi egemonici nella misura in cui risultano *performativi più che performati*, fungendo da leva per l'innescio di processi di decostruzione dei vecchi discorsi e di installazione dei nuovi.

La teoria di Butler lascia intravedere possibili ipotesi relative ai nessi che strutturano i rapporti tra sistemi segnici, discorsi e atti linguistici. La “pragmatizzazione” della prospettiva culturalista che essa postula con-

⁵ Cfr. J. Dollimore - A. Sinfield (eds.), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Cornell University Press, Ithaca-London 1985.

⁶ Si vedano, in particolare, i seguenti studi di J. Butler: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, London-New York 1993; *Critically Queer*, in J. Wolfreys (ed.), *Literary Theories. A Reader and a Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, pp. 570-586; *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London-New York 1990; *Performative Acts and Gender Constitution*, in J. Rivkin - M. Ryan (eds.), *Literary Theory. An Anthology*, Blackwell, Oxford 1990, pp. 900-911; *The Psychic Life of Power*, Stanford University Press, Stanford 1997.

⁷ Cfr. J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (1962), Harvard University Press, Cambridge 1975.

⁸ Cfr. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Edition de Minuit, Paris 1972.

⁹ J. Butler, *Critically Queer*, cit., p. 572.

¹⁰ *Ibidem*.

sente infatti di estendere il campo di indagine degli studi di pragmatica agli aspetti politici e ideologici che influenzano i parlanti. In quest'ottica sarebbe opportuno introdurre la categoria di *atto discorsivo*, ovvero un atto la cui forza illocutoria e perlocutoria risulterebbe performativa a livello *sistemico*, sconfinando dal perimetro dello scambio verbale legato a un preciso contesto conversazionale. Inoltre, tale asse pragma-discorsivo suggerirebbe, in chiave semiotica, la possibilità di individuare i processi concreti attraverso i quali la semiosi deriva il proprio potere modellizzante. Il tessuto segnico di una data società e di una particolare epoca storica risulterebbe quindi imprescindibile dal *pattern* di atti performativi (discorsivi e linguistici) che lo compongono.

3. *Soggetti, sistemi, atti: la lettura di Marlowe*

In *Doctor Faustus*, una dimensione pragmatica interessata alla natura della performatività degli atti discorsivi oltre che linguistici compiuti dai soggetti/parlanti/personaggi è rintracciabile in relazione al tema del demoniaco e alla implicita metadiscorsività che esso veicola. Sin dall'*incipit* il testo sembra proporre una serie di contrapposizioni che vettorialmente, partendo dalla presentazione del genere cui si ispira il *play*, giungono al nodo cruciale rappresentato dallo statuto del soggetto e dal suo desiderio di concepirsi come autonomo e dotato di *agency* rispetto al sistema simbolico – percepito come ancora egemonico – attraverso la parola magica (performativa):

CHORUS

Not marching now in fields of Thrasymene,

Where Mars did mate the Carthaginians;

Nor sporting in the dalliance of love,

In courts of kings where state is overturned;

Nor in the pomp of proud audacious deeds,

Intends our Muse to daunt his heavenly verse:

Only this (gentlemen) we must perform,

The form of Faustus' fortunes good or bad (Chorus 1.1-8; c.vo nostro)¹¹.

Le tre negazioni (vv. 1, 3, 5) che danno avvio all'azione stabiliscono un parametro essenziale per comprendere il modo in cui Marlowe inter-

¹¹ C. Marlowe, *Doctor Faustus*, ed. by R. Gill, Methuen Drama, London 2008. Successive citazioni dal dramma saranno tratte da questa edizione che predilige, delle due versioni *in quarto* a noi pervenute, il testo A del 1604, presentando comunque in appendice il testo B del 1616 – più lungo di circa 600 versi e con variazioni sintattiche significative nei versi comuni. Se non diversamente indicato, l'analisi prende in considerazione il testo A.

cetta e legge la contrapposizione fra i modelli simbolico e sintagmatico. Il Coro definisce l'identità del dramma solo per differenza, chiarendo ciò che esso non è. La tragedia di Faustus, così come la sua figura, emergono infatti perché ritagliate sia dallo sfondo delle gesta epiche che popolavano l'immaginario del tempo, sia da quello dei personaggi di alto rango solitamente protagonisti di azioni tragiche; l'uomo dai natali indefiniti di cui ci si appresta a conoscere le vicende non è però neanche il "personaggio tipo" dei *Moralities* o degli *exempla*, indirettamente richiamati mediante il ricorso diadico a *good or bad*: «Throughout *Faustus*, Marlowe makes the individualist and naturalistic conventions of tragedy collide abruptly with the collectivist, allegorical procedures of the morality play, deliberately emphasizing the irreconcilability of the two genres»¹². L'irricongiungibilità tra i due generi cui fa riferimento Eisaman Maus, nella linea interpretativa che questo studio propone, disegna piuttosto un intervallo tra modelli letterari contrapposti e conosciuti dal pubblico, rispetto al quale la storia di Faustus è prospetticamente distante, collocata in un *foreground* rappresentato mediante una formulazione deittica e non mediante definizioni o richiami a codici letterari stabiliti e riconoscibili: «Only this» restringe il campo – attraverso l'uso di «only» – a un soggetto dalla provenienza generica attraverso un deittico spaziale («this») che caratterizza il personaggio esclusivamente in rapporto a un'azione ancora da costruire, sottolineando implicitamente la dinamicità della scena teatrale coeva rispetto agli antecedenti citati, caratterizzati da un maggiore tasso di codificazione.

Faustus apparterrebbe dunque, stando a queste premesse, a un asse di maggiore densità semantica ma anche di maggiore instabilità, un sistema *in fieri* assimilabile al modello sintagmatico, contrapposto a un sistema consolidato ma antiquato (espresso dai generi codificati), nel quale non è difficile rinvenire il modello simbolico. Pure sul piano tematico, l'assenza di rango nobiliare o religioso sommata all'ambizione di superare i limiti del sapere egemonico per acquisire potere individuale annuncia una dimensione controdiscorsiva, legata alla volontà di trasgredire l'ordine divino. Se il testo procedesse in modo lineare rispetto a queste istanze, Faustus si qualificerebbe come un personaggio che affronta la crisi epistemica, combattendo un sistema segnico sentito come restrittivo. L'entrata in scena di Mephistophilis complica, al contrario, tale assunto, mettendo in campo strategie retoriche e linguistiche che di fatto riportano Faustus come vedremo nel perimetro del modello simbolico. Ricostruiamo il percorso di entrambi.

¹² K. Eisaman Maus, *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago-London 1995, p. 90.

Nella prima scena, non riuscendo a trasformare il sapere della tradizione in forme di conoscenza attiva, il protagonista decide di volgersi alla negromanzia per ottenere e accrescere una agentività fondata su «profit», «delight», «power», «honour» e «omnipotence»:

These metaphysics of magicians,
 And *necromantic books are heavenly!*
 Lines, circles, schemes, letters, and characters!
 Ay, these are those that Faustus most desires.
O, what a world of profit and delight,
Of power, of honour, of omnipotence,
 Is promised to the studious artisan!
 All things that move between the quiet poles
Shall be at my command: emperors and kings
 Are but obeyed in their several provinces,
 Nor can they raise the wind, or rend the clouds;
 But his dominion that exceeds in this
 Stretcheth as far as doth the mind of man:
A sound magician is a mighty god.
Here Faustus, try thy brains to gain a deity (1.49-63; c.vo nostro).

Dalla citazione si evince che Faustus cerca di sovrapporre la propria immagine a quella di un dio che non ricrea il mondo ma vuole sotmetterlo al suo comando; a tale volontà, tuttavia, non corrispondono una identità e uno statuto soggettivo unitari e definiti:

FAUSTUS
Faustus, begin thine incantations,
 And try if devils will obey thy hest,
 Seeing *thou* hast prayed and sacrificed to them.
 Within this circle is Jehovah's name,
 Forward and backward anagrammatised,
 The breviated names of holy saints,
 Figures of every adjunct to the heavens,
 And characters of signs and erring stars,
 By which the spirits are enforced to rise.
Then fear not Faustus, but be resolute,
 And try the uttermost magic can *perform* (3.5-15; c.vo nostro).

In entrambe le citazioni, il *pattern* pronominale legato al protagonista risulta confuso e oscillante tra la prima e la seconda persona, a segnalare una indecisione nel modo in cui il personaggio costruisce la propria identità e si posiziona rispetto al mondo: parlando in prima persona, Faustus si presenta come soggetto del discorso, mentre, parlando a sé in secon-

da persona, opera uno sdoppiamento che lo colloca fatalmente anche in una posizione di oggetto. Analogamente, il reiterato uso dell'imperativo indebolisce la forza illocutoria del comando, nel momento in cui la carica esercitativa è indirizzata verso lo stesso soggetto dell'atto linguistico, atto che così scivola in una dimensione perlocutiva. Le formulazioni verbali del protagonista, allora, creano un sottotesto che lentamente ma gradualmente produce la tragica svolta sulla quale si incentra l'azione drammatica e il capovolgimento del rapporto tra simbolico e sintagmatico: la performatività legata alla parola magica non si tradurrà in forme di dominio di Faustus/soggetto sulla realtà esterna, bensì in forme di dominio (da parte di Mephistophilis) su Faustus/oggetto, sullo spazio della sua interiorità, della sua coscienza rappresentata come anima. Che il protagonista riesca a dominare il Diavolo e in quella posizione di comando finalmente trovare la dimensione identitaria di soggetto attivo cui aspira, e che lo porrebbe sull'asse del sintagmatico, si rivelerà solo un inganno. L'arrivo di Mephistophilis dà avvio – in due tempi – a un *detour* che da un lato ricondurrà Faustus nello spazio del simbolico e la sua volontà di potenza nell'alveo di una ontologia tradizionale, dall'altro, in maniera forse sorprendente, rivelerà proprio in Mephistophilis il portavoce più convincente di un discorso nuovo.

4. Enter Mephistophilis

Il livello di performatività che le strategie discorsive di **Mephistophilis** palesano non è derubricabile a una mera azione persuasiva, volta a sedurre Faustus. Contro ogni attesa, egli non lo compiace, ma subito nega qualunque potere alla sua evocazione magica (ovvero al suo atto linguistico), spezzando l'illusione da lui coltivata:

FAUSTUS
 I see there's virtue in my *heavenly words!* [...]
 Such is the force of magic and my spells.
 No, Faustus, thou art conjuror laureate
 That canst *command* great Mephistophilis (3.27; 31-33; c.vo nostro)

All'entusiasmo di Faustus per aver evocato un demone, **Mephistophilis** oppone un freddo e chiaro disconoscimento del potere del mago:

MEPHASTOPHILIS
 I am a servant to great Lucifer,
 And may not follow thee *without his leave*;
 No more than *he commands must we perform*.

FAUSTUS

Did not he charge thee to appear to me?

MEPHASTOPHILIS

No, I came now hither of *mine own accord*.

FAUSTUS

Did not my conjuring speeches raise thee? Speak!

MEPHASTOPHILIS

That was the cause, but yet *per accidens*,

For when we hear one rack the name of God,

Abjure the Scriptures, and his Saviour Christ,

We fly in hope to get his glorious soul (3.40-49; c.vo nostro).

Lo scambio cadenza il doppio movimento che d'ora in avanti decostruirà l'immagine iniziale di Faustus, avviando il *detour* che realizzerà un secondo *foregrounding* costruito sulla precedente azione del Coro. A fare da sfondo qui è la logica di Faustus (vv. 27-33), il quale ancora una volta insiste sull'equazione potere-comando ottenuto attraverso una magia che ironicamente definisce «*heavenly*», *divina*. **Mephistophilis con disarmante sincerità smonta tale convinzione**, chiarendo che l'unica entità ai cui ordini è chiamato a obbedire è Lucifero, il suo sovrano (vv. 40-41). Non la forza performativa della parola magica dunque ha agito, quanto l'intelligenza di Lucifero che, avendo colto il dubbio in un'anima, ha deciso di tentarne la conquista (vv. 46-49). Per cui, la ricerca di una soggettività attiva da parte di Faustus, che poteva essere sintomo del tentativo di incarnare una identità moderna (asse del sintagmatico), diventa nella lettura di Mephistophilis **il punto debole del peccatore, un classico della letteratura medievale** (asse del simbolico). In questo modo, Mephistophilis priva Faustus della fiducia nella forza illocutoria delle proprie formule magiche, costringendolo a riconoscere di lì a poco, attraverso il patto siglato col sangue, che solo grazie all'intercessione di Lucifero la sua parola può realmente diventare performativa. Il ricorso alla magia si dimostra, in questa linea drammatica, null'altro che uno specchio rovesciato e oscuro del vecchio modello: il demoniaco rappresentato da Lucifero e dal patto, per come è passivamente accettato da Faustus, si limita a sostituire l'ontologia divina con il suo doppio negativo, ma non scardina il sistema simbolico con la sua lingua referenziale, legittimata da un'autorità trascendente, Dio o Diavolo che sia.

I vv. 43 e 44 scoprono un ulteriore filo della maglia segnica che il testo ordisce: nell'affermare di essere comparso di propria iniziativa, quasi in contrasto con quanto detto prima e dopo, Mephistophilis compartecipa di una torsione concettuale che ci porta a immaginarlo sull'asse del sintag-

matico e del codice linguistico arbitrario e privo di fondamento metafisico a esso correlato. La battuta: «I came now hither of *mine own accord*». proietta l'immagine di un soggetto che analogamente al Faustus dell'*incipit* vorrebbe apparire in una dimensione di individualità e così affrancarsi da un sistema che – lo scopriremo subito dopo – egli sente restrittivo. Quando infatti, più avanti nel testo, gli verrà chiesto dell'inferno, Mephistophilis lo descriverà come uno stato mentale, non come uno spazio oggettivo ed esterno al sé:

FAUSTUS

How comes it, then, that thou art out of hell?

MEPHASTOPHILIS

Why this is hell, nor am I out of it.

Think'st thou that I, who saw the face of God,

And tasted the eternal joys of heaven,

Am not tormented with ten thousand hells

In being deprived of everlasting bliss?

O, Faustus, leave these frivolous demands,

Which strike a terror to my fainting soul» (3.75-82; c.vo nostro).

Diversamente da Faustus, tuttavia, il demone si dimostra consapevole che tale affrancamento è (storicamente) impossibile, incarnando così una soggettività non ancora pienamente cartesiana – un Io in grado di immaginarsi staccato dal Mondo – ma capace di concettualizzare la propria condizione nei termini di una perdita malinconica (vv. 77-82), l'uscita dallo stato di grazia che allegorizza il tramonto del Simbolico, fisso e rassicurante, seppure usurato e inadeguato a esprimere le istanze di un mondo sincreticamente attraversato da discorsi e controdiscorsi di segno diverso¹³: «Perso l'Originale di tutte le Copie il mondo diventa [...] una deriva di immagini senza radici, senza referenza»¹⁴. Perduto il fondamento ontologico identificato con il divino, non resta che il relativismo dell'autoreferenzialità, una modalità interpretativa del mondo e un nuovo stile di pensiero che Mephistophilis incarna muovendosi all'interno di un intervallo polarizzato, da un lato, dalla nullificazione del potere performativo della parola di Faustus (ridotto a figurante di uno spettacolo organizzato da altri) e, dall'altro, dal potenziamento di un diverso genere di performatività, legata a una dimensione marcatamente metateatrale. La conoscenza attiva e il comando sulla realtà che il protagonista pensa di

¹³ Cfr. S. Bigliuzzi, *Nel prisma del nulla*, cit., pp. 12-21.

¹⁴ A. Serpieri, *Tra le quinte del sembrare*, in S. Carandini (ed.), *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Bulzoni, Roma 1994, p. 50.

aver acquisito con il patto di sangue si risolve, infatti, in un grande spettacolo volto a soddisfare il suo narcisismo, più che la sua volontà di potenza: ciò che il mago è in grado di fare non solo è dovuto alla presenza e alla mediazione del demone, ma si concretizza in nient'altro che una serie di illusorie evocazioni (per esempio, Elena di Troia) e di trucchi e scherzi ai danni di personaggi clowneschi o di potenti (per esempio il Papa oppure l'imperatore Carlo V). Mephistophilis, in altre parole, costruisce una scena nella quale a Faustus viene fatto credere di essere attore, mentre di fatto è agito dalle forze infernali.

Le scelte lessicali che accompagnano i riti magici suggeriscono anche altro: se, come ha rilevato Munson Deats, la ricorrenza di *show*, *art* e *perform* combinate a *magic* dà corpo alla connessione magia-teatro¹⁵, tale iterazione e connessione determina, al contempo, uno slittamento semantico significativo riguardante proprio il verbo *to perform*. Dagli studi di Crane emerge che “performare” nel periodo *early modern* era prevalentemente – se non esclusivamente – associato al significato di “eseguire, portare a compimento un’azione” – «to carry through completion; to complete, finish, perfect» – arrivando ad assumere stabilmente la connotazione di “rappresentare”, “recitare” – «to act, play (a part or character)» – solo molto tempo dopo (probabilmente perfino dopo l’occorrenza che l’*Oxford English Dictionary* data al 1611, rintracciandola in *The Tempest* di Shakespeare)¹⁶. *Doctor Faustus* potrebbe invece collocarsi tra i documenti storici che recano già traccia di una variabilità semantica, quanto meno di un’ambiguità, ancor più plausibile se inserita nell’ampio processo di mutazione linguistica e semiotica che investe il periodo. Nel *play* (testo A), il termine presenta dieci occorrenze assegnate rispettivamente a Faustus, a Cornelius (collega di Faustus), a Mephistophilis, al Coro. La seguente tabella riporta a sinistra le citazioni riconducibili a un uso tradizionale di *perform* nel suo significato di “eseguire, portare a compimento”; la colonna di destra registra le citazioni in cui si delinea l’associazione di *perform* alla dimensione metateatrale e quindi al significato di “rappresentare, recitare”; la colonna centrale segnala le occorrenze in cui il termine è inserito in un contesto frastico che rende lecite entrambe le significazioni. Le battute sono numerate in ordine di apparizione nel testo e presentano corsivi aggiunti.

¹⁵ S. Munson Deats, “Mark this show”. *Magic and Theater in Marlowe’s Doctor Faustus*, in Ead. - R.A. Logan (eds.), *Placing the Plays of Christopher Marlowe*, Aldershot, Ashgate 2008, p. 20.

¹⁶ M.T. Crane, *What Was Performance?*, in «Criticism» 43/2(2001), p. 174; cfr. anche A. Sofer, *How to Do Things with Demons. Conjuring Performatives in Doctor Faustus*, in «Theatre Journal» 61/1(2009), p. 8.

<i>Esequire</i>	<i>Esequire/Rappresentare</i>	<i>Rappresentare</i>
2. Faustus: Shall I make spirits fetch me what I please, / Resolve me of all ambiguities, / <i>Perform</i> what desperate enterprise I will? (1.79-81).	5. Meph: I am a servant to great Lucifer, / And may not follow thee without his leave: / No more than he commands must we <i>perform</i> (3.40-42).	1. Chorus: Only this, (Gentlemen) we must <i>perform</i> , / The form of Faustus' fortunes, good or bad (Chorus 1.7-8).
3. Cornelius: The miracles that magic will <i>perform</i> / Will make thee vow to study nothing else (1.136-137).	7. Faustus: Here, Mephistophilis, receive this scroll, / A deed of gift of body and of soul: / But yet conditionally that thou <i>perform</i> / All articles prescribed between us both (5.89-92).	6. Faustus: Speak, Mephistophilis, what means this show? Meph: Nothing, Faustus, but to delight thy mind withal, / And to shew thee what magic can <i>perform</i> (5.83-85).
4. Faustus: Then fear not Faustus, but be resolute, / And try the uttermost magic can <i>perform</i> (3.14-15).	9. Faustus: My gracious ord, I am ready to <i>accomplish</i> your request, / so far forth as by art and power of my spirit I am able to <i>perform</i> (10.36-37).	
	10. Meph: Faustus, this, or what else thou shalt desire, / Shall be <i>performed</i> in twinkling of an eye (12.87-88).	

Il Coro nell'*incipit* (battuta 1, ripetuta al punto 8) utilizza inequivocabilmente il verbo *perform* nell'accezione di "rappresentare": nel momento in cui, rivolgendosi direttamente al pubblico in virtù della sua posizione e funzione scenica, esso definisce l'oggetto del dramma – la storia delle fortune di Faustus – una "form" "we must perform", ne sottolinea la natura artificiale e finzionale, mostrandola come testo da mettere in scena. Tale assetto semantico – che sulla base dei riscontri storico-linguistici abbiamo definito innovativo e dunque cruciale per l'analisi che qui si propone – trova un contrappunto nelle scene iniziali. Nelle citazioni 2, 3 e 4, appartenenti alla fase anteriore al patto con Lucifero, si riscontra un uso per così dire tradizionale di *perform*, che qui ricade infatti nell'area di significazione del "fare": la magia, nell'ottica di Faustus come di Cornelius, appare strumentale a che i propri comandi siano *eseguiti*. Simile è, all'apparenza, l'accezione con cui lo utilizza Mephistophilis al punto 5,

quando ribadisce che l'unica entità al cui volere egli è soggetto è Lucifero e solo i suoi "commands" egli potrà effettivamente "performare", cioè eseguire. Implicitamente, però, la battuta postula anche uno iato, in quanto prelude al fatto che altri desideri, quelli di Faustus nello specifico – e lo sviluppo dell'azione drammatica lo chiarirà –, potranno da lui essere sì *performati* ma solo nel senso di *rappresentati*, non di realizzati.

Tale interpretazione risulta lecita sia per effetto dell'azione linguistica del Coro, che ha stabilito in precedenza un parametro semantico cui fare riferimento, sia alla luce della trama metateatrale sottesa alla diabolica *equivocation* ordita da Mephistophilis: alla richiesta di spiegazioni (passo 6) sul *divertissement* di diavoli danzanti offerto a Faustus – «Enter devils, giving crowns and rich apparel to Faustus; and dance, and then depart» – Mephistophilis, infatti, risponderà utilizzando *perform* in una rete di significazione che dichiara e svela il suo legame con il mondo del teatro, muovendosi in un perimetro semantico connotato dal sostantivo *show* (ingenuamente introdotto proprio da Faustus) e dal verbo *shew*. Poco dopo (citazione 7), quando Faustus ormai convinto di voler siglare l'accordo ribadirà di accettare a patto che tutte le condizioni – «All articles prescribed» – siano *performed*, intendendo soddisfatte, Mephistophilis, come sappiamo, lo tranquillizzerà, sapendo di poter sfruttare lo spazio di ambiguità determinato dalla sua retorica in relazione al verbo *perform*, per cui egli riuscirà a non violare i termini del contratto, pur *mettendo in scena e non realizzando* i desideri di Faustus (in questa linea può essere interpretata anche la battuta 10).

Una retorica pervasiva se il segno duplice assegnato a *perform* da Mephistophilis filtra e si iscrive anche nell'azione di Faustus mago (battuta 9), il quale inconsapevolmente replica un gioco linguistico di cui non coglie le implicazioni: in procinto di *eseguire* – significativamente qui reso con *accomplish* – la richiesta dell'Imperatore di richiamare dall'aldilà Alessandro Magno, Faustus, infatti, specifica di non poter evocare altro «But spirits as can lively resemble Alexander and his paramour [...] in that manner that they best lived in [...] which I doubt not shall sufficiently content your imperial majesty» (10.43-46). Faustus non può che mettere in scena una *performance*, nella quale ai "veri" personaggi si sostituiscono *dramatis personae* somiglianti che li possano *rappresentare*.

Malgrado questo singolo scambio sembri suggerire una continuità tra la performatività delle azioni messe in campo da Faustus e da Mephistophilis, entrambi *performers* di scene teatrali/magiche, di fatto essi sono rappresentanti di due ordini di discorso contrapposti. Faustus, che presume di agire in virtù di un potere da lui evocato e generato, si muove

invece in un universo necessitato, del tutto inconsapevole del potere discorsivo che lo sovrasta e lo indirizza (metaforicamente rappresentato da Lucifero e Mephistophilis). Per contro, Mephistophilis si mostra conscio della propria posizione di subalternità rispetto al potere di Lucifero, pur avocando a sé uno spazio di autonomia dal sistema. La presunzione di Faustus si risolve in un inganno di cui egli diventa vittima; il desiderio di indipendenza di Mephistophilis trova una sua realizzazione in una ricodificazione linguistica, di cui il verbo *perform* è epitome: nel solco della semantizzazione inaugurata dal Coro, il demone devia la corrispondenza tra il significante e il significato più lessicalizzato, con l'effetto di trasformare le proprie parole in enigmi da interpretare, in ingannevoli verità. È questa strategia a rendere attivo l'atteggiamento di Mephistophilis se confrontato con quello di Faustus: l'obbedienza a Lucifero da atto performato diviene – pragmaticamente e discorsivamente – un atto performativo, il cui portato semantico (le connotazioni “fare” e “rappresentare”) allude direttamente e riflessivamente alla forza del linguaggio in sé e, di conseguenza, ai differenti atteggiamenti linguistici che i sistemi Simbolico e Sintagmatico proiettano. Laddove il Simbolico privilegia un discorso costruito sulla referenzialità, il Sintagmatico – caratterizzato da maggiore varietà discorsiva – attribuisce agentività alla parola in quanto tale.

In conclusione, il segno duplice di Mephistophilis racconta del passaggio storico da un sistema all'altro e al contempo racconta di un gioco di sovrapposizioni che svela le possibilità (estetiche) dell'autoreferenzialità.

Abstract: *This article aims to analyse the changes occurring to the English sixteenth-century sign system, through a linguistic and semiotic reading of The Tragical History of Doctor Faustus (ca. 1588-1592) by Christopher Marlowe. The pragmatic study of Faustus's and Mephistophilis's dialogues will be framed in the semiotic opposition between two sign-systems – respectively the symbolic and the syntagmatic systems – in order to detect how the topos of the demonic derived from European popular folklore proves functional to staging the performative nature of language, represented in the text as magic.*

Keywords: *Christopher Marlowe, Doctor Faustus, Mephistophilis, Semiotics, Pragmatics.*

VINCENZO DE SANTIS

LE LINGUE DI SATANA

*Note sul «serpente antico» nella lingua
ai tempi della Rivoluzione*

Negli anni della Rivoluzione Francese, la figura del diavolo, come gran parte dell'immaginario religioso, sopravvive alla «Déchristianisation», se non altro a livello lessicale e culturale, anche in ragione della sua tradizionale rappresentazione comica e rassicurante, che ne stempera il valore dottrinale già a partire dalla letteratura cristiana delle origini¹. Quando «la tragédie court la rue»², la memoria burlesca vede nel diavolo una fonte certa di *comic relief*, in cui nella ridicolizzazione del demonio si incarnano strategie di esorcismo dell'angoscia metafisica, etica o storica. Assumendo spesso significati politici ma senza perdere la vena prettamente comica che ne caratterizza all'epoca l'immagine, il diavolo e l'inferno sono spesso oggetto degli spettacoli dei *petits théâtres* che proliferano a Parigi dopo la legge del 1791 sulla libertà dei teatri³. La stampa caricaturistica condivide questo riuso comico della figura, coniugandolo con il repertorio di immagini a sfondo porno-politico che imperversa nei libelli e sulle vignette. Se i piccoli diavoli hanno invaso i generi comici del tempo, e se anche i grandi diavoli partecipano al carnevale politico⁴, il Nemico non ha perso interamente il suo carattere minaccioso, anche grazie alla diffusione del poema di Milton, che il Settecento e il primo Ottocento non smettono di rileggere, tradurre e glossare⁵.

¹ V. Milazzo, *Il diavolo beffato. Alla ricerca di un motivo agiografico nella più antica letteratura martiriale*, in C. Mazzucco (ed.), *Riso e comicità nel cristianesimo antico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, p. 603.

² Così giustifica il drammaturgo Le Mierre la decisione di non scrivere temporaneamente tragedia. Cfr. A. Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, vol. 2, Droz, Genève 1992, p. 27.

³ H. Rossi, *L'enfer burlesque dans le théâtre de la Révolution*, in Ph. Bourdin - G. Loubinoux (eds.), *La Scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2004, pp. 26-42.

⁴ Nella demonizzazione degli oppositori della Rivoluzione, la satira politica sfrutta il *topos* del parto *per anum* presentando i nobili e il clero come figli-escrementi di grandi demoni volanti. Cfr. W. Cillessen - R. Reichardt, *Matières scatologiques dans la caricature politique, de la Réforme à la Révolution*, in «Annales historiques de la Révolution française» 361(2010), pp. 13-32.

⁵ Si veda, in proposito, J.-L. Hacquette, *L'enfer selon Milton. Quelques aspects de la réception du "pandémonium" en France des Lumières au Romantisme*, in L. Nissim - A. Preda (eds.), *Les lieux de l'enfer dans les lettres françaises*, LED, Milano 2014, pp. 127-139.

In questo contributo, che non si pone come esaustivo, mi interesserò ad alcuni esempi della presenza di Satana nella lingua del decennio rivoluzionario. A partire da testi di natura eterogenea mi soffermerò sulla figura del Serpente, cui Satana è associato, anche nel linguaggio comune⁶. L'associazione tra Satana e il serpente si basa sulla lettura figurale della tentazione della *Genesi* alla luce di *Ap 20,2*, in cui il demonio è definito «il serpente antico, che è diavolo e il Satana», e che l'esegesi cristiana ha interpretato come indicativa di un'identità del rettile tentatore dell'Eden con Satana⁷. Tale assimilazione, entrata a far parte del folklore, penetra la storia di varie lingue europee, in cui il termine «serpente» è presente in diverse espressioni idiomatiche, associato all'idea di inganno e di tradimento. Questa identificazione metaforica, apparentemente innocua perché lessicalizzata, mantiene tuttavia, come tutte le metafore cosiddette morte, un forte «potentiel de vitalité»⁸. È proprio nelle pieghe della lingua che il diavolo, nonostante le coeve rappresentazioni comiche, non perde interamente il suo carattere intimidatorio. La prefazione all'edizione del 1798 del *Dictionnaire de l'Académie*, pubblicata dunque alla fine del decennio rivoluzionario, riconosce proprio negli abusi linguistici l'origine degli errori del pensiero: «C'est une vérité universellement reconnue aujourd'hui; la cause la plus générale et la plus dangereuse de nos erreurs, de nos mauvais raisonnemens, est dans l'abus continuel que nous faisons des mots». **Nei tre esempi presi in esame – tratti rispettivamente dall'eloquenza rivoluzionaria, da una tragedia e da un poema burlesco – l'immagine del serpente sarà analizzata da un punto di vista sia simbolico-culturale sia metalinguistico, tenendo conto del concetto di «abus» linguistico e del rapporto tra lingua ed etica nel pensiero dell'epoca.**

La prima occorrenza presa in esame è tratta da un discorso pronunciato il 27 settembre 1793 dal Ministro degli Interni Jules-François Paré ai «citoyens des départements de la République», apparso nel «Journal des débats» di ottobre dello stesso anno:

«Vous parlerai-je de ces loix qui bientôt vont ramener à des formes simples tous les actes civils, les successions, les ventes, les donations, en un mot, toutes les transactions des citoyens! Le serpent de la chicane, écrasé sous les pas assurés de la justice».

⁶ Si vedano le sezioni «B» e «C» della voce «serpent» nel *Trésor de la langue française*.

⁷ Sul processo esegetico che sottende l'associazione, peraltro confermata d'uso comune da alcuni dizionari settecenteschi, cfr. J. Ernst, *Die eschatologischen Gegenspieler in den Schriften des Neuen Testaments*, Pustet, Regensburg 1967, pp. 241-250.

⁸ Sull'opposizione problematica tra metafora viva e metafora morta o lessicalizzata, rispetto alle nozioni di polisemia e ambiguità semantica, cfr. R. Landheer, *La métaphore, une question de vie ou de mort?*, in «Semen» 15(2002), URL <http://journals.openedition.org/semes/2368>.

Il ministro ricorre a un espediente frequentemente utilizzato nella retorica rivoluzionaria, un'immagine, metaforica o comparativa, associata a un'azione violenta. Nel caso specifico, il riferimento è a un'altra associazione che dalla dottrina è passata al folclore, quella della rivalità che oppone la Vergine Maria e il Serpente-Satana, fondata su *Gen* 3,15-17 («Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiacerà la testa e tu le insidierai il calcagno»)⁹. Il discorso è volto a promuovere le riforme giuridiche dell'epoca, insistendo sulla semplificazione dei processi e sulla maggiore accessibilità dei documenti. Il linguaggio, pesantemente retorico, in cui la figura perde parte del suo valore proprio in quanto prassi stilistica, si iscrive nelle abitudini del genere propagandistico¹⁰.

Alla vergine si sostituisce un'allegorica dea Iustitia, che non a caso orna il lato sinistro della prima pagina dei *Bulletins des lois de la République*. Le modifiche al testo biblico, certo uno dei *loci* più noti, si iscrivono pienamente nella retorica del tempo, unendo all'esaltazione del nuovo la demonizzazione del vecchio: il diritto dei secoli monarchici è ridotto alla sola «chicane» (cavillo, sottigliezza capziosa), cui si oppone la schiettezza della lingua del diritto della Repubblica, non per niente altrove, i nemici della Repubblica sono definiti «*buveurs de sang*» ma anche «*langues de serpent*». In cambio del loro pieno sostegno e di una piena adesione al Credo repubblicano, il piede salvifico della giustizia¹¹ garantisce i cittadini fedeli dalla minaccia demoniaca dell'«impiego ingannevole della parola» che era stata utilizzata come «strumento di dominio e di oppressione politica» durante «l'oscuro passato» del diritto monarchico¹².

L'immagine di Satana-Serpente è presente anche in una tragedia a soggetto biblico allestita al Théâtre de la Nation il 6 marzo 1792, poco più di un anno prima del discorso di Paré e delle fasi più acute della «*Déchristianisation*». Concepita come una tragedia classica a tema mitologico, *La Mort d'Abel* di Gabriel-Marie Legouvé rilegge «le mythe de la fraternité dans le contexte d'une actualité socio-historique» sede di profondi e rapidi

⁹ «*Ipsum conteret caput tuum*», traduzione corretta del testo ebraico, ha preso la sua forma più diffusa: «*Ipsa conteret caput tuum*», per una scelta, o una svista, di traduzione, favorendo l'interpretazione mariologica tardoantica e medievale del versetto che vede nel gesto di Eva una prefigurazione dell'inimicizia tra la Vergine e il diavolo. Sull'equivoco, le sue origini e la sua ricezione dottrinale e culturale cfr. J. Pelikan, *Maria nei secoli*, Città Nuova, Roma 1999, pp. 40-43.

¹⁰ Per un'analisi retorica del discorso rivoluzionario, cfr. É. Négrel - J.-P. Sermain (eds.), *Une Expérience rhétorique. L'éloquence de la Révolution*, Voltaire Foundation, Oxford 2002.

¹¹ Evocato non a caso da «*pas*», termine che implica l'idea di progresso, di movimento in avanti, onnipresente nella propaganda rivoluzionaria dopo il 1792.

¹² Cfr. A. Principato, *Breve storia della lingua francese. Dal Cinquecento ai nostri giorni*, Carrocci, Roma 2000, p. 128.

cambiamenti¹³. Il suo Caino, umanizzato se non quasi decolpevolizzato¹⁴ – si sente sinceramente vittima del «Dieu d'Abel» (II 6) –, si presenta infatti «au net de toute interprétation religieuse», esprimendo al contempo gli ideali e le aporie dei Lumi, prefigurando le future interpretazioni romantiche del mito. La tragedia di Legouvé ottiene un trionfo di pubblico e critiche positive, anche grazie a uno spettacolo dinamico che prevedeva cambi di scenografia a ogni atto. Si passa dal «paysage riant» che «ressent de la proximité du paradis terrestre» (I), a una piana compresa tra due altari (II), a un «site horrible» circondato da una «chaîne de montagnes [...] dont les sommets sont inégaux» (III): un *décor* che segue l'azione drammatica e gli stati d'animo dei personaggi e asseconda lo stile al tempo solenne e pastorale del testo. Nei momenti che precedono la sua morte, Abele tenta di convincere Caino della sincerità del suo amore fraterno, proprio nel *locus horribilis* del terzo atto. In una battuta che sembra proiettare sull'immagine del fratello la propria identità, Caino accusa Abele di star meditando un fratricidio e lo definisce appunto un «serpent»:

Serpent, dans tes replis tu veux m'envelopper!
C'est pour m'assassiner que ta haine m'embrasse.
(*La Mort d'Abel* III 3)

Alla rappresentazione del primo omicidio, corrisponde l'evocazione del primo tentatore, il «serpente antico» della *Genesi* che inganna attraverso la parola: non a caso, una stesura precedente del testo, rimasta allo stato manoscritto, sostituiva il generico «envelopper» con un ben più specifico «entortiller», insistendo sul carattere linguistico del presunto inganno di Abele¹⁵.

Nella sua convinzione di operare per una sorta di legittima difesa, Caino compie un atto a suo avviso corretto: il suo fratricidio annuncia i Caino e i Satana romantici, figure della rivolta che molto devono, come Legouvé, al Satana di *Paradise Lost*. Ispiratosi per la trama a *Der Tod Abels* di Salomon Gessner (1758), la cui traduzione fu un successo edi-

¹³ P. Perazzolo, *Introduction*, in G.-M. Legouvé, *La Mort d'Abel*, éd. par P. Perazzolo, Modern Humanities Research Association, London 2016, p. 34.

¹⁴ La depenalizzazione di Caino, eroe in rivolta perché si crede nel giusto, prefigura l'associazione romantica Satana-Caino, quest'ultimo figlio di Eva e del Serpente anche nel *Voyage en Orient* di Nerval: «Héva fut ma mère; Eblis, l'ange de lumière a glissé dans son sein l'étincelle qui m'anime et qui a régénéré ma race». Cfr. Nerval, *Voyage en Orient*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. par J. Guillaume et Cl. Pichois, Gallimard, Paris 1984, t. II, p. 723. Il nome Éblis rinvia a Iblis, serpente immerso in una sorta di Cocito predantesco degli inferi islamici.

¹⁵ «Entortiller: Figurém. il se dit pour. Construire une période, ou exprimer ses idées d'une manière embarrassée, obscure, trop recherchée», tale accezione è registrata dal *Dictionnaire de l'Académie* a partire dall'edizione del 1762.

toriale in Francia nel Settecento¹⁶, Legouvé interviene pesantemente sul modello nella trasposizione tragica. Il drammaturgo elimina la figura di Anamalech, diavolo tentatore di Caino nel poema svizzero, e fa dell'omicidio di Abele l'esito sofferto di un lacerante «conflit intérieur» del fratello¹⁷, legato a un errore di interpretazione della realtà: Caino vede in Abele il suo potenziale assassino, il suo odio è effetto di un male interiore che popola il suo sonno di atroci incubi (II 1). La tentazione diabolica presente nel poema di Gessner, ove un diavolo minore è ispiratore del primo crimine, è così nobilitata e tragicamente riassorbita nella forma di un intimo dramma, secondo uno schema che pare tenere conto delle critiche mosse da Diderot al poema svizzero¹⁸. L'espulsione linguistica del serpente e la proiezione su Abele dell'identità ofidica e satanica avvia in Caino la pulsione omicida: all'atto seguono, come in un sacrificio rituale, l'immediato ritorno alla ragione e un profondo, sincero pentimento.

Negli anni della Rivoluzione, l'immagine del serpente appare dunque connotata di significati politici (Paré, Legouvé) e psicologici (Legouvé), ma è presente anche nei generi della letteratura mistica, come nel prosimetro burlesco di Louis-Claude de Saint-Martin, *Le Crocodile ou la Guerre du bien et du mal*¹⁹. Questo terzo esempio si rivela indubbiamente il più complesso, perché costruito su un'altra figura, quella del cocodrillo, che assume alcune delle caratteristiche del Satana-serpente e mette in relazione l'uso linguistico e l'uso allegorico dell'analogia. La teosofia di Saint-Martin, denigrata dai *philosophes* ma accolta con interesse dai Romantici, è principalmente segnata da due esperienze, il trauma rivoluzionario e lo studio del mistico tedesco Jacob Böhme, di cui ha tradotto in

¹⁶ Cfr. F. Baldensperger, *Gessner en France*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», (10) 1903, pp. 437-456.

¹⁷ P. Perazzolo, *Introduction*, in G.-M. Legouvé, *La Mort d'Abel*, cit., p. 32 e *passim*.

¹⁸ «Je n'aime pas cette machine. Il fallait tout tirer du caractère de Caïn et de la méchanceté naturelle. Qu'en pensez-vous, mon ami?», D. Diderot, [recensione di] *La Mort d'Abel* [di Gessner, traduzione di Huber et Turgot], in Id., *Œuvres complètes*, intr. de R. Lewinter, Club français du livre, Paris 1970, t. 4, p. 451.

¹⁹ L.-Cl. de Saint-Martin, *Le Crocodile ou la Guerre du bien et du mal, arrivée sous le règne de Louis XV, poème épico-magique en 102 chants, dans lequel il y a de longs voyages, sans accidents qui soient mortels; un peu d'amour sans aucune de ses fureurs; de grandes batailles, sans une goutte de sang répandue; quelques instructions sans le bonnet de docteur; et qui, parce qu'il renferme de la prose et des vers, pourrait bien en effet, n'être ni en vers, ni en prose*, Paris, an VII [1799]. Su Saint-Martin, cfr. N. Chaquin [Jacques-Lefèvre], *Le citoyen Louis-Claude de Saint-Martin, théosophe révolutionnaire*, in «Dix-Huitième Siècle» 6(1974), pp. 209-244; N. Jacques-Chaquin [Jacques-Lefèvre], *La linguistique poétique d'un théosophe. Langage, parole et désir chez Louis-Claude de Saint-Martin*, in «Romantisme» 86(1994), pp. 47-60; N. Jacques-Lefèvre, *Louis-Claude de Saint-Martin, le philosophe inconnu (1743-1803). Un illuministe au siècle des lumières*, Dervy, Paris 2003. Per una bibliografia esaustiva e costantemente aggiornata, cfr. <http://www.philosophie-inconnu.com/category/bibliographie/>.

Francese i principali lavori.

Le Crocodile, ultimato nel 1792 e stampato 7 anni dopo, prende la forma di una vasta allegoria che riflette sulle cause della Rivoluzione da una prospettiva al tempo gnoseologica, mistico-iniziatica e linguistica. L'intreccio principale di questo vasto «poema», in cui si incastrano digressioni, descrizioni, dialoghi e vere e proprie lezioni, è abbastanza semplice. Come annunciato dal frontespizio la natura dell'opera sfugge a ogni tipo di assimilazione generica²⁰. Nella Parigi di Luigi XV, gli eserciti del bene, guidati dal virtuoso israelita Éléazar, assistito da Sédir, Ourdeck e Madame Jof, devono affrontare in una sorta di guerra civile le armate infernali del male, che sostengono il dispotismo di un mostruoso cocodrillo gigante. Come il serpente della *Genesi*, il cocodrillo si serve della sua parola ingannevole per sfruttare il malcontento generale fomentando una rivolta. Grazie all'intervento di Éléazar, le intenzioni del rettile mostruoso sono rivelate e la bestia muore sulla pubblica piazza sprofondando in un abisso.

Lo spostamento cronologico cela a stento l'allegoria politica, e gli ultimi scontri degli eserciti del bene e del male simboleggiano i primi sconvolgimenti rivoluzionari. Le proporzioni mostruose del cocodrillo che lo rendono simile al Leviatano, racchiudono, in scala gigante, il nemico nella sua prima forma: l'iconografia cristiana associa effettivamente le due figure, e fa del mostro marino del libro di Giobbe il «grande ispiratore delle immagini pisciformi di Satana come spesso si vedono nelle vetrate» delle chiese medievali²¹. Il mostro al tempo anfibio e rettile si lega anche all'immaginario rivoluzionario, popolato di esseri sauridi di derivazione egizia, di creature ofidiche che alimentano gran parte dell'iconografia dell'epoca, anche in contesto iniziatico-massonico²²: un sistema semiotico, discreto ma ben presente, sottende la narrazione rinviando in modo visibile ed esposto al linguaggio simbolico degli Eletti Coën, di cui Saint-Martin era stato membro²³, ma la figura centrale del poema, che indaga le cause che hanno condotto alle derive terroristiche della Rivoluzione,

²⁰ Cfr. F. Moore, *Prose Poems of the French Enlightenment*, Ashgate, Farnham 2009, p. 192.

²¹ L. Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo* (1940), Arkeios, Roma 1994, vol. 2, p. 316.

²² Sull'associazione Satana-Leviatano-cocodrillo-serpente, che vari commentatori fondano su *Gb* 3,8; 40, 20; *Is*, 25,2-1, cfr. A.M. Crispino - F. Giovannini - M. Zatterin (eds.), *Il libro del diavolo. Le origini, la cultura, l'immagine*, Dedalo, Bari 1992, p. 17; sull'iconografia rettile in contesto rivoluzionario, cfr. R. Liris, *1789 ou l'Interdit d'Éternité, L'Éther vague*, [Toulouse] 1989, *passim*.

²³ L'autore fu legato temporaneamente alla massoneria e agli Eletti Cohen di Martinez de Pascally, ma si distaccò da entrambi i gruppi, rinunciando all'affiliazione a qualsiasi loggia. Il *Crocodile* appare imbevuto di una simbologia massonica, di cui la critica ha proposta un'analisi dettagliata. Cfr. J.-L. Richard, *Étude sur Le Crocodile, ou la Guerre du bien et du mal de Louis-Claude de Saint-Martin*, Centre international de recherches et d'études martinistes, Paris 1996; F. Moore, *Prose Poems of the French Enlightenment*, cit., pp. 204-206.

tende a spostare la questione su un piano filosofico-linguistico.

Il rettile, sorta di anticristo goffo e caricaturale, si autodefinisce generatore di «ragione», unico depositario di una «filosofia» che egli stesso farà rivivere «purgandola di ogni ingrediente che non verrà da [lui]». Nonostante la sua facile sconfitta e il suo aspetto caricaturale, il cocodrillo di Saint-Martin cela una riflessione profonda sul rapporto, inteso in prospettiva mistica, tra lingua e realtà. Strumento di attacco del serpente gigante è soprattutto la parola, come mostra la sua offensiva più efficace, la piaga dei libri. Tutti i volumi conservati a Parigi sono decomposti da una «certaine humidité» che «transmue comme en une pâte molle, de couleur grisâtre, papier, parchemin, carton, couverture et généralement tout ce qui les composeit», che ha effetti nefasti per chi se ne cibi:

«Le mélange qui s'étoit fait lors de leur [dei libri] décomposition, se fit aussi dans les idées de ceux qui venoient de s'en nourrir; ils sortirent de là avec une telle confusion de pensées et de langage, que la tour de Babel, en comparaison, étoit un soleil de clarté; parce que tous parloient ensemble, et que chacun d'eux parloit de toutes les sciences à la fois»²⁴.

La conoscenza sterile di «toutes les sciences» fa scordare all'uomo la vera e unica scienza, come per effetto di un «pouvoir magique», che lusinga senza nutrire, quando «l'appétit prend [...] la place du désir de la science». L'evocazione di Babele sottolinea inoltre la perdita di una corrispondenza tra l'idea e i suoi segni esteriori, in una confusione sregolata di pensiero e linguaggio. Per Saint-Martin, l'universo si organizza secondo un sistema di opposizioni tra plurale e singolare, divisione e unità, in cui l'unità rappresenta l'ideale cui l'uomo deve tendere²⁵. Questo sistema si traduce sul piano linguistico in una polarizzazione tra quel che è segno e quel che è non-segno, in cui il falso e il male si fanno *diabolus* – inteso *in primis* come contrario di simbolo – vera e propria «separazione che non tollera alcun tipo di congiunzione»²⁶. In Saint-Martin, Satana ha scelto l'*Encyclopédie* come strumento di propagazione della sua parola ingannevole. La perversione del segno linguistico si incarna nella parola mendace dei *philosophes*, che hanno corrotto il linguaggio della *scientia* tramite una moltiplicazione babelica dei saperi. La Rivoluzione non è in sé negativa, anzi, si rivela un passaggio necessario, espressione di un po-

²⁴ L.-Cl. de Saint-Martin, *Le Crocodile*, cit., pp. 147-155.

²⁵ Cfr. D. Bates, *The Mystery of Truth. Louis-Claude de Saint-Martin's Enlightened Mysticism*, in «Journal of the History of Ideas» 61/4(2000), pp. 635-655.

²⁶ E. Franzini, «Né al cielo, né all'inferno, né all'anima, né agli dèi, né ai diavoli». *Luoghi simbolici dell'inferno tra ragione e fede*, in L. Nissim - A. Preda (eds.), *Les lieux de l'enfer dans les lettres françaises*, cit., pp. 28-29.

tere superiore che guida il destino di un'umanità caduta verso la rigenerazione e la conquista di un'unità perduta²⁷. Solo passando attraverso il fuoco purificante della Rivoluzione, immagine che ritorna in Saint-Martin e che ricorda le fiamme con cui l'apostolo Paolo si libera del serpente dopo il morso²⁸, «l'uomo nuovo» potrà ritrovare in se stesso «les merveilles de la Jérusalem céleste» che «ont existé depuis l'origine»²⁹.

Ai tempi della Rivoluzione, la lingua ha ripreso e modulato il mito di Satana applicandolo a diverse forme di abuso linguistico ed etico: l'inganno dell'Ancien Régime, l'illusorietà della fraternità repubblicana, la parola corrotta del materialismo filosofico ne sono alcuni esempi. Inganno sofisticato per Paré, il serpente si fa ancora più pericoloso in Legouvé, quando Caino giudica false le parole del fratello come sotto effetto di un veleno. Saint-Martin opera una dilatazione iperbolica della metafora del serpente, la cui lingua ingannatrice parla l'idioma perverso e disumano dei *philosophes*. La Giustizia schiaccia la *chicane* del serpente monarchico nei discorsi pubblici rivoluzionari, il pentimento di Caino corrisponde nella tragedia di Legouvé all'acquisizione di una più corretta visione del mondo e all'utilizzo di un linguaggio adeguato alla realtà.

La morte del Coccodrillo nel "poema" di Saint-Martin ne vanifica i discorsi ingannatori e costituisce un punto di partenza per l'uomo nuovo, fondato su una perfetta armonia ritrovata tra pensiero e linguaggio. Si tratta, in ultima analisi, di tre esempi in cui dietro all'azione satanica del serpente si cela in realtà un male di origine essenzialmente umana. I tre casi qui citati – Paré, Legouvé, Saint-Martin – associano alla presenza del serpente (reale o metaforico) un uso perverso, un *abus*, della lingua. In tutti e tre i casi, la liberazione dall'ofide appare dunque legata all'espulsione di un male etico e linguistico che trova le sue radici nella perversione del verbo operata dagli uomini stessi, di cui «l'antico serpente» è correlativo simbolico, anzi diabolico³⁰.

²⁷ L. Rioli, *Saint-Martin di fronte alla Rivoluzione*, in M. Matucci et al. (eds.), *Teosofia e religiosità romantica, da Louis-Claude de Saint-Martin a Jules Michelet. Scritti in memoria di Marina Paulinich Ferrara*, Pacini, Pisa 1989, p. 32.

²⁸ Cfr. *At 28,1-10* (qui v. 5: «Ma egli scosse la serpe nel fuoco e non ne patì alcun male») e L.-Cl. de Saint-Martin, *Mon portrait historique et philosophique, 1789-1803*, par R. Amadou, Juillard, Paris 1961, fr. 618.

²⁹ Id., *Le Nouvel Homme*, A Paris, Chez les Directeurs de L'imprimerie du Cercle Social [...] L'an 4^e de la liberté [1795 o 1796].

³⁰ Per una trattazione più ampia, cfr. V. De Santis, *Châtiment et rédemption par la langue. Le Crocodile et la Lettre à un ami sur la Révolution française de Louis-Claude de Saint-Martin*, in «Dix-Huitième siècle» 51(2019), pp. 417-434.

Abstract: *During the French Revolution, the image of Devil, like other elements of religious imaginary, is not completely eradicated by the «Déchristianisation» and remains vital from a linguistic and cultural perspective. In this short contribution, by no means exhaustive, I will examine some examples of Satan's presence in revolutionary language. Through the analysis of texts of different nature (public speech, tragedy, satirical poetry), I shall focus my attention on the image of the "Serpent" to which Satan is also associated in common parlance. The metaphorical presence of the Serpent is linked by the three authors taken into consideration – Jules-François Paré, Gabriel Legouvé, Louis Claude de Saint-Martin – to a perverted use of language: this figure will be investigated from a symbolical, cultural and metalinguistic point of view, with a particular emphasis on the idea of linguistic "abus" and on the relationship between language and ethics.*

Keywords: *Satan, French Revolution, Language and Politics, Louis Claude de Saint-Martin, Gabriel Legouvé.*

PAOLO PEPE

DENTRO BABELE

La polifonia diabolica di Melmoth the Wanderer

«If I possess any talent, it is that of darkening the gloomy, and of deepening the sad; of painting life in extremes...»

(C.R. Maturin, *The Milesian Chief*, 1812)

1. *Homeland*

Melmoth the Wanderer, del pastore protestante Charles Robert Maturin¹, narra, sullo sfondo, una storia già narrata: quella di un uomo che, mosso dall'orgoglio e dalla presunzione intellettuale, stringe un patto col diavolo. Per vedere placata la sete di conoscere l'ignoto e il proibito, John Melmoth, un signorotto irlandese nato nel XVI secolo, rinuncia alla propria anima e si dannava in cambio di una vita prolungata «beyond the period allotted to mortality», di altri centocinquant'anni, o forse più, «should the fearful terms of his existence be renewed»².

Al pari del Faust di Marlowe (e di Goethe), i vantaggi effettivamente ricevuti da Melmoth appaiono tuttavia irrisori e insoddisfacenti, perché nessun nuovo sapere è acquisito e nessun vero segreto è penetrato³. Punto di divergenza rispetto al modello, nelle pagine di Maturin il patto assume i caratteri anche della sfida: Melmoth corrompe, uccide, tormenta; al

¹ Maturin nasce a Dublino nel 1782 da una famiglia ugonotta di origine francese. Assai stimato da Walter Scott, col quale mantenne per tutta la vita una regolare corrispondenza, Maturin fu autore di numerosi sermoni, di poemetti, *pièces* teatrali e di qualche romanzo. Dopo un difficile inizio, la sua carriera letteraria registrò alcuni picchi (fra questi, proprio *Melmoth the Wanderer*, pubblicato nel 1820), per subire poi un repentino declino. Morì in povertà, nel 1824. Per una ricostruzione della biografia e della genesi delle opere di Maturin restano canonici N. Idman, *Charles Robert Maturin. His Life and Works*, Constable, London 1923; D. Kramer, *Charles Robert Maturin*, Twayne Publishers, New York 1973; C. Fierobe, *Charles Robert Maturin. 1780-1824, l'homme et l'oeuvre*, Université de Lille III-Éditions universitaires, Lille-Paris 1974.

² C.R. Maturin, *Melmoth the Wanderer*, ed. by D. Grant, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 538 e 535 (d'ora in poi, tutti i riferimenti al testo saranno a questa edizione; in caso di citazione, l'indicazione della pagina verrà fornita, fra parentesi tonde, al termine della citazione stessa).

³ Di fatto, il "whatsoever" marloviano rimane ancora una volta inattuato: «Faustus: Having thee ever to attend on me, / To give me whatsoever I shall aske; / To tell me whatsoever I demand» (I.iii.321-323); «Faustus: *Thirdly, that Mephostophilis shall doe for him, and bring him whatsoever*» (II.1.488-489), F. Bowers (ed.), *The Complete Works of Christopher Marlowe*, 2 vols., vol. II, Cambridge University Press, Cambridge 1981² (1973).

tempo stesso, però, egli cerca di affrancarsi e di riguadagnare la speranza nella salvezza della sua anima, trasferendo il vincolo infernale a qualche infelice precipitato dalle circostanze nel baratro dell'afflizione.

The Wanderer, l'Errante come pellegrino demoniaco. Ecco una delle codificazioni letterarie della minaccia gotica che prende posto accanto a figure dell'inquietudine, totalizzanti e polisemiche, destinate a ben altra fortuna: il mostro, per esempio, o il vampiro.

Minaccia gotica, certo, ma qui, in sostanza, di che minaccia si tratta? Una risposta interessante e forse inattesa, fra le varie possibili, la suggerisce il vaglio delle principali recensioni uscite su diverse riviste del regno, tra il 1820 e il 1821⁴. Nella gran parte dei casi, dai commenti emerge che a destare sconcerto non è solo di *cosa* e di *chi* Maturin parla (sevizie, assassini, tradimenti e una incarnazione del male che, seppur liminare, mantiene tutta la sua forza di creatura perturbante, incoercibile e indifferente alle leggi degli uomini e di Dio); a preoccupare e a generare allarme è anche il *come* ne parla. Oltre che nel protagonista eponimo, è nella struttura dell'opera che viene percepita – da alcuni *reviewers* in modo vago, da altri in maniera esplicita e articolata – la stimate di una natura diabolica, nel senso etimologico del termine, in grado, se non controllata e normalizzata, di dividere e frammentare⁵. Inquadrato nei termini di una dialettica che oppone l'ordine al disordine, la sobrietà all'eccesso, l'unità alla molteplicità, e interpretato alla luce delle critiche già mosse da Coleridge a Maturin riguardo a *Bertram* (1816), la sua fortunata tragedia gotica, *Melmoth* è così tacciato di essere un libro velenoso e destabilizzante, addirittura antinazionale e giacobino⁶.

⁴ I giudizi più elaborati si trovano in «The Eclectic Review» n.s. 14(July-December 1820), pp. 547-558; «Blackwood's Edinburgh Magazine» 8(November 1820), pp. 160-168; «The Literary Gazette» 200(18 November 1820), pp. 737-739; «The New Monthly Magazine» 14(December 1820), pp. 662-668; «Quarterly Review» 24/48(January 1821), pp. 303-311; «Monthly Review» II s. 94(January 1821), pp. 81-90; «London Magazine» 3(May 1821), pp. 514-524; «Edinburgh Magazine and Literary Miscellany» 8(June 1821), new series, pp. 531-544; «Edinburgh Review» 35(July 1821), pp. 353-362.

⁵ Dal verbo greco *diabállo*, “separare”, “determinare una frattura”. Recensendo il romanzo su «Quarterly Review», John Wilson Croker, dopo averne evidenziato l'inverosimiglianza, gli attacchi alla decenza e alla religione, si sofferma a lungo proprio sulla sua «clumsy confusion», la confusione goffa, rozza con cui le storie si rincorrono e si sommano, agganciate a nessi estemporanei e poco convincenti, in assenza di una struttura frutto di una sagace perizia («a nice workmanship»). Un testo caotico, che con il suo disordine condanna l'autore e disorienta il lettore («disgraces the artist, and puzzles the observer»), J.W. Croker, “*Melmoth the Wanderer*” by Charles Robert Maturin, in «Quarterly Review», cit., p. 304. Si veda anche N. Leach, *The Ethics of Excess in Melmoth the Wanderer*, in «Gothic Studies» 13/1(2011), pp. 21-37.

⁶ Secondo Coleridge, ai difetti di costruzione del *plot* e di caratterizzazione dei personaggi *Bertram. A Tragedy in Five Acts* sommovava la tendenza assai insidiosa a presentare «the qualities of liberality, refined feeling, and sense of honor [...] in persons and classes where experience teaches us least to expect them». Il *play* disseminava, cioè, ideali repubblicani e non poteva che essere considerato un «Jacobinical Drama», intrinsecamente antibritannico, da bandire pertanto, senza esitazioni, dai teatri di Londra (S.T. Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], in J. Engell - W.J. Bate [eds.], *The Collected*

Questo breve contributo intende mettere a nudo i meccanismi che presiedono all'organizzazione formale del testo, per provare a capire a quale inferno si temeva potesse condurre l'energia blakeiana che manifestamente ne governa la tessitura.

2. Storie su storie

Maturin dispone la trama su quattro livelli, a loro volta percorsi da esigui rivoli secondari⁷. L'episodica comparsa dell'Errante è la sola, sottilissima linea di continuità di una narrazione che parla poco di lui e molto d'altro e procede non coagulandosi intorno a una singola storia, o a una storia comunque principale e aggregante, ma giocando, al contrario, sull'accostamento di una pluralità di racconti in sé conchiusi, sebbene affidati a un *medium* che sovente si rivela precario e labile. Senza un vero centro e senza una gerarchia.

Melmoth the Wanderer si apre sul giovane John Melmoth che nell'autunno del 1816 lascia il Trinity College di Dublino e si reca nella contea di Wicklow per assistere uno zio morente, da anni ritiratosi nella tenuta di famiglia, «The Lodge», ora quasi in rovina. Nel corso di un drammatico ultimo colloquio, John è messo a parte dell'esistenza di un segreto relativo a un avo, suo omonimo, in vita da circa due secoli. A una delle pareti dello studio è affisso il quadro che lo ritrae, «inscribed J. Melmoth, 1646» (21), quadro che in una postilla in calce al testamento lo zio ingiunge al nipote di distruggere, possibilmente insieme al manoscritto nascosto «in the third and lowest left-hand drawer of the mahogany chest standing under the portrait» (*ibidem*).

Il primo piano di narrazione, in terza persona, è costituito dalla *quest* del giovane John Melmoth, intenzionato a penetrare l'aura di mistero che circonda l'uomo del dipinto, il quale alla fine gli si paleserà nella dimora

Works of Samuel Taylor Coleridge, 16 vols., vol. VII, Princeton University Press, Princeton 1983, p. 221). A pesare su certe valutazioni era anche la relazione tra cosmopolitismo illuminista, universalismo e Rivoluzione Francese, *dunque* giacobinismo, propugnata da Burke nelle *Reflections on the Revolution in France* (1790) e soprattutto in *Thoughts on French Affairs* (1791), *Observations on the Conduct of the Minority* (1793) e *Letters on a Regicidal Peace* (1795-1797). Il cosmopolitismo, ispiratore di alcune fondamentali idee “rivoluzionarie”, veniva visto come una forza distruttrice, incompatibile con i principi e i legami nazionali e con l'idea stessa di patria e di Stato. Per un approfondimento delle diverse fisionomie che il cosmopolitismo assume nella produzione di Maturin, e specificamente in *Melmoth the Wanderer*, si rinvia a E. Wohlgemut, *Romantic Cosmopolitanism*, Palgrave MacMillan, New York 2009, in part. al cap. «Cosmopolitan Figures and Cosmopolitan Literary Forms», pp. 119-142.

⁷ Cfr. K.M.C. O'Sullivan, *His Dark Ingredients. The Viscous Palimpsest of Charles Maturin's Melmoth the Wanderer*, in «Gothic Studies» 18/2(2016), pp. 74-84; J. Null, *Structure and Theme in Melmoth the Wanderer*, in «Papers on Language and Literature» 13/2(Spring 1977), pp. 133-147; G. St. John Stott, *The Structure of Melmoth the Wanderer*, in «Études Irlandaises» 12/1(Juin 1987), pp. 41-52.

natale, perché è lì che egli desidera abbia termine la sua esistenza terrena. All'interno di questa sorta di cornice si dispongono le due storie che sostanziano il romanzo. Riportata nei fogli «very mouldy and discoloured» (*ibidem*) effettivamente rinvenuti da John, la prima ricostruisce, sempre in terza persona, i controversi accadimenti occorsi, negli anni della Restaurazione, a un inglese di nome Stanton, il quale, sfuggito alle seduzioni di Melmoth, dedica il resto della vita a seguirne le tracce in giro per l'Europa, per poterlo incontrare ancora una volta⁸. La seconda si concentra, invece, sulle avventure dello spagnolo Alonzo Monçada (*Tale of the Spaniard*), che lo stesso Monçada racconta a John, dopo essere stato da lui tratto in salvo, unico superstite della nave sulla quale viaggiava, sorpresa da una tempesta in prossimità della costa irlandese.

Vi è poi il livello che potremmo definire del *tale within the tale*: nello specifico, la triste vicenda di Donna Ines de Cardoza, contenuta «nel documento Stanton»; e *Tale of the Indians*, che ha per protagonista la giovane Immalee, solitaria regina di una incontaminata isola dell'Oceano Indiano, sulle cui rive, a seguito di un naufragio, le onde l'avevano abbandonata ancora bambina. Per singolare sorte è ritrovata, ormai adulta, e condotta a Madrid dove, col nome di Isidora, comincia una nuova vita presso la famiglia d'origine, gli Aliaga. La sua vicenda, coeva a quella di Stanton, è dettagliatamente illustrata in una pergamena che Monçada consulta nel rifugio dell'ebreo Adonia, anch'egli a conoscenza dei prodigiosi poteri di Melmoth.

In ultimo, i racconti inclusi in *Tale of the Indians*, vale a dire *The Tale of Guzman's Family*, riferito a Don Francisco di Aliaga da uno straniero che pagherà con la vita la sua avventatezza, e *The Lover's Tale*, sull'infelice amore fra Elinor Mortimer e John Sandal, di cui sempre Don Francisco è messo a parte da Melmoth l'Errante.

Gli espedienti di autenticazione che Maturin utilizza sono, dunque, il racconto autobiografico e, soprattutto, il manoscritto ritrovato; più precisamente, due manoscritti nei quali si succedono storie di dolore, violenza o segregazione. Documenti spesso mutili, con parole, frasi, o interi passaggi perduti: lacune che determinano inevitabili salti logici e temporali nel *continuum* narrativo⁹.

⁸ «I have sought him every where. – The desire of meeting him once more, is become as a burning fire within me, – it is the necessary condition of my existence [...] – Perhaps our final meeting will be in *****» (59).

⁹ Accentuazione di una modalità già presente in diversi *sentimental novels* degli anni '60 e '70 del Settecento, da Sterne a Mackenzie, la dichiarata omissione, il frammento, hanno pure lo scopo di avvalorare, indirettamente, l'autenticità dei documenti presentati. La lacuna induce il lettore a ritenere che in un indeterminato *prima* quelle pagine fossero complete e nella effettiva disponibilità di

Tratto ulteriore, *Melmoth* si propone come un'opera "aperta", che lascia sospeso il resoconto dello spagnolo Monçada – ben lontano dall'aver ricostruito tutte le vicissitudini che lo hanno condotto a prendere il mare e a naufragare sulle coste d'Irlanda – e incerto il percorso dello stesso Uomo Errante, la cui morte, alla luce del mancato ritrovamento del corpo, può essere solo ipotizzata. Rinvenuto fra le rocce della scogliera, di lui resta il fazzoletto da collo indossato la notte in cui doveva avere inizio la sua dannazione eterna, prefigurata da un sogno (*The Wanderer's Dream*), sempre che un nuovo patto non fosse stato siglato. È un epilogo debole, indeciso, che non chiude davvero il *plot* e non esclude quindi che la saga possa eventualmente ripartire, affastellando ancora storie su storie, ciascuna col suo cronotopo.

3. *Il mondo in una pagina*

Sul piano cronologico, il romanzo si sviluppa sostanzialmente entro un doppio arco temporale: la seconda metà del Seicento e gli anni a cavallo tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento¹⁰, ma non in modo lineare e coerente. Personaggio e lettore risultano così accomunati da un identico destino: se il giovane Melmoth deve individuare e incastrare i tasselli disseminati e dispersi della storia del suo antenato, al lettore tocca riordinare i pezzi di una narrazione che continuamente lo disorienta tramite il differimento, le digressioni, e il mutare delle ambientazioni. Fermandoci a quest'ultimo aspetto, *Melmoth* in effetti disegna una geografia ampia, distribuita fra Irlanda, Spagna, Germania, Inghilterra e India: in pratica la mappa quasi completa del *novel* gotico, arricchita dalle incursioni a Londra e dintorni e dall'apertura a un Oriente edenico e letterario. Fatta eccezione, però, per le molte pagine dedicate all'isola che ospita Immalee, questa geografia non è descritta. Il racconto divaga, in poche righe copre distanze immense, per rintanarsi, appena possibile, in recinti precisi, spesso angusti: un castello, un convento, una casa di campagna, le camere o l'*hortus conclusus* di un palazzo nobiliare, le mura umide e ammuffite di sotterranei, segrete, cripte, fino alla soffocante alienazione della cella di un manicomio¹¹.

un ipotetico fruitore: in pratica, l'espedito di autenticazione (il manoscritto ritrovato) trae ulteriore fondamento di realtà proprio dalla *esistenza* di parti mancanti. Cfr. N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014, pp. 19-20.

¹⁰ Sostanzialmente, ma con delle eccezioni. Ai primissimi anni '80 del Cinquecento vanno per esempio datati i viaggi in Inghilterra e in Polonia (vol. IV, cap. XXXII, p. 498) che Melmoth intraprende in compagnia dell'avventuriero polacco Albert Laski (1536-1605), conte palatino di Sieradz, e del matematico, astrologo e mago John Dee (1527-1608), la cui presenza in Polonia è storicamente attestata nel 1584.

¹¹ R. Ferrari, "From Region to Region". *Gli spazi del gotico in Melmoth the Wanderer*, di C.R. Maturin, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparate» 52/4(1999), pp. 327-350.

L'impressione di frammentarietà che con le interruzioni e i suoi sbalzi il testo trasmette è accentuata dal particolare ordito dell'enunciazione la quale accoglie una vera e propria enciclopedia di lingue e di libri, una biblioteca in sedicesimo di infinite citazioni (uso qui il termine in senso largo), molte dichiarate, altre modificate o implicite, che attivano un gioco complesso di intertestualità amplificato dai ricorrenti interventi dell'autore in qualità di *editor*.

Una lista neppure completa dei testi che entrano, ricontestualizzati, nel romanzo di Maturin vedrebbe un'alta occorrenza di frasi tratte dalla Bibbia; una consistente presenza di classici latini e greci, da Omero a Virgilio, da Plinio il Giovane a Svetonio, da Zenone a Seneca, a Cicerone, a Pindaro, a Giovenale; alcuni grandi autori continentali – Dante, Metastasio, Cervantes, Perrault, Diderot; soprattutto frequentissime riprese dalla letteratura inglese, quasi a comporre una sorta di embrionale canone autoctono: Shakespeare (per lo più tragedie e drammi storici), Beaumont e Fletcher, Ben Jonson, Milton, Dryden, i commediografi della Restaurazione, Southorne, Pope, Fielding, Sterne, Gray, Garrick, Boswell, Radcliffe, Lewis¹².

Citazioni – frammenti di parola altrui – che diventano quasi riscritture. Per limitarci al solo *Tale of the Indians*, in maniera sin troppo esplicita il dialogo fra Isidora affacciata alla finestra e Melmoth riprende – e perverte – la celebre scena del balcone di *Romeo and Juliet*, mentre nelle domande di Immalee all'Errante, durante il loro primo incontro sull'isola, si coglie il riverbero delle parole che Pericles, nell'eponimo *romance shakespeareano*, rivolge a Marina al momento dell'agnizione finale (V.I. 92-94). Parimenti, la descrizione fatta da Melmoth delle “abitudini” in uso fra quanti abitano «the world of voices» (283) richiama molto da presso le pagine in cui Gulliver, nel quarto viaggio, spiega allo Houyhnhnm suo padrone il modo in cui gli uomini hanno organizzato le loro vite e le prassi di convivenza civile.

Una modalità polidiscorsiva che si conferma nella mescolanza dei generi. In primo luogo, il *gothic tale*, ovviamente¹³. Gotiche sono tanto le ambientazioni della storia di Stanton, quanto quelle relative agli anni trascorsi

¹² Sulla natura intertestuale di *Melmoth* insiste K.M.C. O'Sullivan, *His Dark Ingredients*, cit., in part. p. 76. La “presenza” di Omero, Virgilio e Plinio nel romanzo di Maturin è specificamente indagata da A. González-Rivas Fernández, *Melmoth, el fantasma de Charles R. Maturin. Regreso Espectral de la Literatura Grecolatina*, in «Epos» 24(2008), pp. 37-54. L'analisi, assai puntuale, fa da premessa a una considerazione di respiro ben più ampio: «En definitiva, se puede entender la literatura gótica como la primera relectura de la literatura grecolatina en clave no clasicista» (p. 39). Sulla stretta relazione, invece, fra *La Religieuse* di Diderot e *Melmoth* si veda A.E. Smith, *Experimentation and “Horrid Curiosity” in Maturin’s Melmoth the Wanderer*, in «English Studies» 6(1993), pp. 524-535.

¹³ Cfr. D. Eggenschwiler, «*Melmoth the Wanderer*». *Gothic on Gothic*, in F. Botting - D. Townshend (eds.), *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London 2004, pp. 31-44.

in convento da Monçada, in cui ritroviamo, accompagnato da un virulento sentimento anticattolico, il classico repertorio “nero” di grotte, gallerie, corpi seviziati, monaci spietati, morti misteriose, interrogatori e torture dell’Inquisizione. Ma cliché gotici attraversano comunque l’intero romanzo che non lesina eremiti, scheletri, matrimoni celebrati da demoni, chiese sconsecrate e diroccate, notti tempestose, naufragi, fanciulle perseguitate, cadaveri di neonati in putrefazione. Allo *historical tale* può, invece, essere ascritto il racconto che ricostruisce fortune e sventure della famiglia Mortimer (*The Lover’s Tale*), alle cui pagine, per inciso, è consegnato un ulteriore elenco di autori e libri degni di fama, seppur circoscritto – data l’ambientazione – al Cinquecento e al Seicento¹⁴.

Ancora, le cadenze e il tono di un articolo di costume della «London Gazette» hanno le annotazioni, curiose e piacevoli, sulle serate a teatro nella Londra di Carlo II, con la varia umanità che affolla la sala, le gelosie dietro le quinte, gli amori clandestini, gli incontri notturni al parco, dove qualche dama alla moda conduce, vestito ancora degli abiti femminili di scena, l’attore Kynaston, rinomato per la bellezza straordinaria e ambigua.

Infine il racconto esotico-orientale, nella storia di Immalee, unica abitante di un’isola di paradiso, che in molti punti ricorda il regno felice di Rasselas. Uno stato di grazia primigenio offuscato dall’incontro della fanciulla con l’Uomo Errante, che instilla nella giovane il *desiderio*, una pulsione a lei sconosciuta, che si lega alla curiosità per il diverso, per la dolorosa polifonia del mondo.

4. *I barbari*

La dolorosa polifonia del mondo: esattamente ciò che la scrittura di Maturin riflette ed enfatizza con il suo andamento sincopato e sovrabbondante, che valse a *Melmoth* – lo ricordavamo prima – l’etichetta spregiativa di opera antinazionale.

Un giudizio che suona sorprendente. Innanzi tutto perché il gotico è, da molti punti di vista, il genere della *Britishness*; ma anche perché *Melmoth*, chiuso nella propria ansia di riuscita, riassume in sé i caratteri negativi associati (nella pamphlettistica satirica e non solo) al “cosmopolita”¹⁵.

¹⁴ Per inquadrare e chiarire caratteri, elementi di continuità e differenziazione fra il così detto *national tale*, irlandese e scozzese, e lo *historical novel*, si veda K. Trumpener, *National Character, Nationalist Plots. National Tale and Historical Novel in the Age of Waverley, 1806-1830*, in «ELH» 60/3(1993), pp. 685-731, in part. pp. 687-90.

¹⁵ Caratteri già quasi tutti presenti, ad esempio, in *Le cosmopolite, ou le citoyen du monde* (1750), di Louis-Charles Fougeret de Monbron. In assenza dei vincoli forniti dalle norme e dai valori che

L'Errante si connota, inoltre, in senso ulteriormente negativo perché avvertito e presentato quale emanazione diabolica: pellegrino demoniaco, si diceva, e, in quanto tale, terminale ribaltato di quel processo che aveva portato il pellegrino cristiano a ipostatizzarsi nel *connaisseur* illuminista. Maturin rende immanente la minaccia rappresentata da questo emissario di Satana, consentendogli di abbandonare nel suo peregrinare – ma solo per un po' – le ambientazioni remote e di aggirarsi prima fra i castelli dello Shropshire e le strade di Londra del tardo Seicento, poi persino entro i confini della Gran Bretagna contemporanea, per quanto alla periferia del regno (in Irlanda) e per il breve tempo di una notte e di un sogno. È lì pronto a destabilizzare un assetto che dobbiamo immaginare basato su quei principi che Melmoth disdegna e nega.

Eppure, questi tratti “conservatori”, nazionalisti per differenza, non furono valorizzati, anzi passarono in secondo piano rispetto a un pericolo considerato più rilevante e di maggiore consistenza¹⁶. La recensione della «*Edinburgh Review*», anonima ma probabilmente frutto della penna di William Hazlitt, pone la questione in modo esplicito¹⁷. Gli scrittori come Maturin, vi si legge, in ragione della loro sfrenata esuberanza («*uncontrolled exuberance*») indulgono all'eccesso retorico e formale, sollecitano le passioni, piuttosto che esercitare il giudizio. La letteratura che propongono è specchio di una nazione ferma a uno stadio primitivo, barbarico, indistinto («*a nation in one of the earliest stages of civilization and refinement*»). A governarli è una insaziabile sete di novità («*thirst for novelty*»)¹⁸, che li induce a mettere in discussione la tradizione e con essa l'idea, postulata da Edmund Burke, che la civiltà sia il frutto di un processo di costante avanzamento e miglioramento *in continuità* col passato¹⁹.

reggono le comunità nazionali, il mondo “vissuto” dal cosmopolita si trasforma in uno spazio internazionale indifferenziato, senza identità, che si percorre per soddisfare interessi e pulsioni meramente individuali.

¹⁶ «What makes Maturin compelling is that there often appears to be no standard of normative behavior against which his Gothic excesses can be measured, something that resulted in him being labeled a Jacobin despite evidence of his conservative outlook» (J. Kelly, *Charles Maturin. Authorship, Authenticity and the Nation*, Four Courts Press, Dublin 2011, p. 15).

¹⁷ *Melmoth the Wanderer*, in «*Edinburgh Review*», cit., pp. 353-362. Il critico P.L. Carter ha provato a sostanziare l'ipotesi che a scriverla sia stato Hazlitt, in *Hazlitt's Contributions to the «Edinburgh Review»*, in «*Review of English Studies*» 4(1928), pp. 385-393.

¹⁸ *Ibi*, pp. 354-355.

¹⁹ «We wished [...] and do now wish, to derive all we possess as an inheritance from our forefathers. Upon that body and stock of inheritance we have taken care to inoculate any cyon alien to the nature of the original plant. All the reformations we have hitherto made, have proceeded upon the principle of reference to antiquity; and I hope, nay I am persuaded, that all those which possibly may be taken hereafter, will be carefully form upon analogical precedent, authority, and example» (E. Burke, *Reflections on the Revolution in France* [1790], ed. by L.G. Mitchell, Oxford University Press, Oxford 1999, p. 31).

Non praticando un genere specifico, ma attraversando più generi, non servendosi di uno stile familiare e spontaneo («unstudied and familiar»), ma mescolando una varietà di stili, questi autori rappresentano un grave pericolo. Le loro opere, infatti, così spavaldate e irregolari, possono rivelarsi dei veri e propri «tumor[s] of words», in grado di infettare e corrompere l'intero organismo della letteratura nazionale («the whole literature of our country by degrees, [would be] changed and deteriorated»)²⁰, che, viceversa, al volgere del secolo, si vuole programmaticamente centripeta, coesiva e moderatrice del nuovo.

La natura reticolare, paratattica, polidiscorsiva di *Melmoth the Wanderer* lo porrebbe dunque fuori dal *mainstream* politico e culturale che all'inizio del XIX secolo è orientato a ribadire «Britain's sense of itself as a bulwark of sober [...] and regulated productivity», a consolidare «the developing sense of national identity and national culture underlying the works of writers from William Wordsworth to Jane Austen and Walter Scott»²¹.

Per fermarci proprio a Walter Scott, non è certo un caso, ad esempio, che il narratore di *Waverley* (1814) dichiari di non voler invitare i suoi potenziali lettori «into a flying chariot drawn by hyppogriffs, or moved by enchantment». Al contrario, precisa: «Mine is a humble English post-chaise, drawn upon four wheels, and keeping his majesty's highway. Those who dislike the vehicle may leave it at the next halt, and wait for the conveyance of Prince Hussein's tapestry, or Malek the Wavers's flying sentry-box»²².

Sobrietà, normalità, sano realismo. Funzionale a questo disegno, secondo Lukács, è la scelta delle figure centrali. L'eroe dei romanzi di Scott, infatti, è sempre «il tipo medio di *gentleman* inglese»; è un personaggio dignitoso, in genere dotato di «una certa saggezza pratica, mai però eccezionale, e [di una] certa fermezza e dignità morale che talvolta giunge al sacrificio di sé, ma non si sviluppa mai fino a divenire un'umana passione trascinatrice e non è mai entusiastica dedizione a qualcosa di grande». Il «patriota» Scott nella storia del suo paese individua una serie «ordinata» di grandi crisi, di conflitti sorti tra forze antagoniste, e si compiace di trovare «una via del “giusto mezzo” tra gli estremi in lotta», la via che ha condotto «alla grandezza [...] dell'Inghilterra» e alla «formazione del carattere nazionale»²³.

²⁰ *Melmoth the Wanderer*, in «Edinburgh Review», cit., pp. 354 e 356.

²¹ S. Makdisi, *Literature, National Identity, and Empire*, in T. Keymer - J. Mee (eds.), *The Cambridge Companion to English Literature, 1740-1830*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 62.

²² W. Scott, *Waverley*, ed. by C. Lamont, Oxford University Press, Oxford 1998, p. 24.

²³ G. Lukács, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1977 (ed. orig. 1947), pp. 28-29 e 57-59.

Coerentemente, come evidenzia Moretti, i racconti scottiani, originandosi lontano dal centro, fanno sì che il movimento dei personaggi nello spazio si traduca anche in un movimento nel tempo, grazie al quale le differenze si rivelano, i diversi gradi di sviluppo e di civiltà si esplicitano. Con un obiettivo: rendere palese la disomogeneità al fine di abolirla, perché la costruzione dello Stato esige livellamento e omogeneizzazione; esige la creazione di una frontiera unica – identificativa di una nazione e di una patria, individuale e distinta da ciò che è fuori di essa – e, parallelamente, di un unico e disciplinato spazio letterario. Il romanzo ottocentesco quale forma simbolica dello Stato-nazione²⁴.

Maturin è disallineato a tutto questo. Attraverso una narrazione grumosa, alimentata dalla forza di un soprannaturale intriso di superstizione, leggende e tradizioni secolari, egli crea un testo opaco e poco rassicurante. Un testo che contraddice l'assunto a fondamento del romanzo sentimentale, storico, o – guardando in avanti – urbano e vittoriano, secondo il quale il mondo è un sistema epistemologicamente stabile e dunque conoscibile, al punto da poter essere misurato, riprodotto, decodificato.

Il romanzo unitario, teleologicamente direzionato, non è il romanzo di Maturin, che è invece enciclopedico, permeabile, incompleto. Polifonico, anzi cacofonico, con la sua Babele di voci, di generi e di stili, *Melmoth the Wanderer* si qualifica come un'opera rappresentativa della indecifrabilità del molteplice, formalizzazione letteraria delle ansie e dei timori generati dall'articolazione della contemporaneità, dalla mobilità dei processi che vanno strutturando l'Occidente post-rivoluzionario e post-napoleonico.

Non può stupire, dunque, che in una Inghilterra guardinga, gelosa della propria solidità ancorata ai "fatti", la scrittura di Maturin suscitasse scandalo: catturata nel vortice di un *romance* gotico vertiginoso e inquieto, essa appariva portatrice di una tentazione ideologicamente eretica da depotenziare e da tenere a distanza.

Che Melmoth e il suo disordine diabolico vagassero pure, ma altrove, al di là dei confini dell'impero, *fra i barbari*.

Abstract: *The publication in 1820 of Melmoth the Wanderer, by Charles Robert Maturin, was received with suspicion and apprehension. Looking back at the main reviews published in various English magazines between 1820 and 1821, it emerges that not only what and who Maturin talked about aroused bewilderment (torture, murder, betrayal and an incarnation of evil that appeared disturbing,*

²⁴ Cfr. F. Moretti, *Romanzo e stato-nazione*, in Id., *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997, pp. 43 ss.

irrepressible and indifferent to the laws of men and of God); to worry and to generate alarm was also how he talked about them. In addition to the eponymous protagonist, it was indeed the structure of the work to be perceived as the stigmata of a diabolic nature – in the etymological sense of the term – able to divide and fragment if not controlled and normalized, which made Melmoth a poisonous and antinational book. This brief contribution intends to lay bare the mechanisms governing the formal organization of the text, in order to understand what kind of hell the Blakeian energy governing the novel could lead to.

Keywords: *Charles Robert Maturin, Melmoth the Wanderer, Intertextuality, Cosmopolitanism, Abjection.*

ANNAMARIA SAPIENZA

LA MASCHERA E IL SUO DOPPIO

Pulcinella e il demonio nel teatro di Antonio Petito

Napoli deve ad Antonio Petito la formulazione di una particolare espressione del suo teatro, dal punto di vista drammaturgico, recitativo e linguistico, rimasta a lungo come modello distintivo del teatro dialettale partenopeo. Attore e drammaturgo ottocentesco appartenente a una famiglia teatrale molto nota a livello locale, Petito sviluppa la sua parabola artistica in un arco temporale ampio e significativo (che va dal debutto a nove anni nel 1831, all'ultima rappresentazione avvenuta nel 1876, l'anno della sua morte), in cui si assiste all'unità d'Italia e alla caduta della monarchia borbonica¹. Con l'inconsapevole reazione dell'uomo di teatro, egli sperimenta nuove modalità rappresentative e traduce sulla scena gli effetti di una epocale trasformazione storico-culturale destinata a modificare la fisionomia dell'antica capitale del Regno, attingendo istintivamente dalle forme più autentiche della teatralità popolare.

Nondimeno, sul piano drammaturgico l'artista opera una rilevante innovazione contribuendo all'evoluzione sia della scrittura testuale che delle pratiche sceniche di questo genere di teatro. Egli incide, in maniera determinante, sulla trasformazione della figura di Pulcinella alla quale sottrae progressivamente eccessi buffoneschi e tratti settecenteschi di eredità cerloniana, conferendo alla maschera un maggior grado di urbanizzazione attraverso originali invenzioni che riguardano soprattutto l'ambito specifico della messa in scena, per sua natura difficile da ricostruire in una operazione *a posteriori*. Al di là di caratteristiche specifiche, analizzabili mediante un'analisi comparata tra i testi a stampa, i manoscritti e le cronache, è necessario almeno segnalare che il Pulcinella che si sprigiona dalla fisicità imprevedibile di Petito si impone come paradigma di una completa figura di attore/autore, abile nel repertorio di tradizione come

¹ Cfr. E. Massarese (ed.), *Tutto Petito*, 4 voll. in 7 t., Luca Torre, Salerno 1978-1984; V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1980, pp. 483-534; F.C. Greco (ed.), *Quante storie per Pulcinella*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988; Id., *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, ibi, 1990; A. Sapienza, *Antonio Petito e la parodia*, in Ead., *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Lettere italiane, Napoli 1998, pp. 41-66; Ead. *Antonio Petito*, in AMATI (Archivio Multimediale degli Attori Italiani), Firenze University Press, Firenze 2012 (www.amati.fupress.net); A. Petito, *'Na gran cavalcata. L'ultima commedia*, a cura di A. Pizzo, Guida, Napoli 2004.

nella commedia moderna, nella farsa come nella parodia, espressione di un teatro che affida all'interprete tutta la sua forza.

Creatore di rappresentazioni memorabili, la storia artistica di Antonio Petito è intrinsecamente legata all'attività del teatro San Carlino, piccola sala situata nello slargo antistante il Maschio Angioino deputata alla produzione dialettale, officina teatrale della compagnia di Petito e, soprattutto, cassa di risonanza della vita cittadina². Lo spazio del San Carlino, infatti, si configura come quartier generale della riforma petitiana sul teatro del suo tempo, frequentato e apprezzato da un pubblico trasversale. Attivo tutti i giorni in doppia programmazione, il palcoscenico ospita sera per sera i prodotti di numerosi artisti teatrali (dei quali Petito è il più presente) che, con grande frequenza, attingono ispirazione dalla contemporaneità sulla quale si stratifica sia il vissuto che l'immaginario popolare. Ne sono un esempio le commedie di attualità, allestite quotidianamente sui fatti salienti della cronaca locale (storici, politici, artistici o di costume), e le parodie di celebri opere della letteratura e del melodramma, sulle quali intervengono parametri, motivi e peculiarità della tradizione dialettale.

Nell'esplorazione di una personale lingua scenica, Petito si serve spesso delle tecniche acquisite dai generi "secondari" presenti nel teatro napoletano (i burattini, le maschere, le canzoni). Egli ne assorbe i segni e i linguaggi di base costruendo un sistema rappresentativo frammentario e, in particolare, sviluppando uno stile recitativo che si oppone al rigore interpretativo sia del teatro ufficiale in lingua che di quello dialettale d'autore. Gli elementi attinti dalle forme teatrali convenzionalmente classificate come "minori" contribuiscono allo sviluppo di una comicità scandita da situazioni che sfuggono a ogni razionalità narrativa per risolversi nel *nonsense* amministrato scenicamente da Pulcinella, in totale indipendenza dal contesto della commedia. Ed è in questo ambito che va ricercata la presenza del demoniaco nella drammaturgia petitiana o, meglio, è attraverso questi strumenti che Petito gestisce l'elemento diabolico nel suo teatro.

All'interno della produzione di Antonio Petito si rintracciano due commedie nelle quali è presente la figura satanica: *Don Fausto* (1865) e *Nu diavolo ammacchiato* (1875). Il primo risponde più classicamente a una parodia (nella fattispecie, riferita al *Faust* di Goethe), nella tecnica consolidata dall'artista di cogliere nell'originale lo spunto per costruire una storia nuova e indipendente nella quale solo una piccola parte è oggetto di trasformazione parodica in senso stretto. Non vi sono, quindi, autentiche

² Cfr. S. Di Giacomo, *Cronaca del Teatro San Carlino 1738-1884*, Bideri, Napoli 1891; Id. *Celebrità del San Carlino. Un'autobiografia di Petito*, Melfi e Joele, Napoli 1905.

presenze demoniache, ma solo riferimenti che riconducono al modello *princeps* di matrice goethiana³.

Il secondo esempio invece, *Nu diavolo ammacchiato* (che può tradursi con *Un diavolo nascosto*), appartiene alla fase più matura di Petito e costituisce un caso interessante sia sul piano testuale che su quello performativo. Ad un anno dalla morte, in un momento in cui la sua attività artistica rappresenta un'istituzione del teatro napoletano, Petito compone uno spettacolo (ancor prima del testo che appartiene, invece, a una fase consuntiva successiva) che offre la veste inedita di un Pulcinella pittore bizzarro e non più solo villano, aggiungendo un ulteriore tassello al mosaico del complessivo rinnovamento della maschera. La commedia presenta un impianto drammaturgico particolarmente dinamico, ravvisabile sia nell'intreccio che nella rappresentazione, che gioca con il filtro popolare dei riferimenti colti:

«Una favola dal sapore romantico che echeggia gli umori dell'Urfaust goethiano (nella sua versione per i *Puppenspiele*) si snoda centrando un confronto, che è poi un'assimilazione, tra Pulcinella e il demonio»⁴.

Appartenente al gruppo degli autografi, ovvero al *corpus* dei testi composti dallo stesso Petito in maniera sgrammaticata e semianalfabeta, la scrittura trasferisce nelle interruzioni tra una parola e l'altra non le reali cesure, ma i tempi, i fiati, le pause recitative⁵. La lingua, più che negli altri reperti analoghi, testimonia qui il suo valore pre-grammaticale, sonoro, figurato, teatrale al di là del significato. Opera decisamente complessa nell'allestimento, offre un campionario vastissimo delle possibilità rappresentative previste dall'autore/attore in una sala di ristrettissime dimensioni come quella del San Carlino nella quale sono previsti effetti straordinari in nome di un teatro mostrato chiaramente come artificio. In questo caso, più che mai, la scrittura verbale non è la genesi del linguaggio teatrale che nasce direttamente sulla scena⁶.

Pulcinella è pittore nel palazzo di una capricciosa duchessina, grazie a suo zio Placido un tempo al servizio del nonno della nobildonna. Lo zio racconta che in passato egli aveva salvato il vecchio padrone da morte

³ Il vecchio Fausto Barilotto crede di essere, a causa dell'omonimia, il Faust del genio tedesco di Goethe. La famiglia tenta di guarirlo accordandosi con una compagnia di attori di provincia che lo induce ad attraversare le peripezie del personaggio che lui crede di incarnare. Si tratta di un viaggio terapeutico costruito allo scopo di consentire una serie di matrimoni che dipendono dalla sua integrità mentale.

⁴ E. Massarese, *Tutto Petito*, cit., vol. I, p. 364.

⁵ Per il testo esaminato cfr. *ibi*, pp. 365-460.

⁶ Cfr. A. Pizzo, *La discussione sul teatro dialettale in Italia*, in «Il Castello di Elsinore» 12/35 (1999), pp. 49-87.

certa durante un duello con un cugino per questioni ereditarie. In punto di morte, il cugino morente aveva invocato il diavolo affinché lo vendicasse sterminando la famiglia del suo uccisore. Pulcinella ha dipinto per la duchessina un quadro raffigurante il diavolo che la nobildonna deride e disprezza. Pulcinella, preso dai preparativi per le nozze con la lavandaia Catarenella, in un momento in cui resta da solo nel palazzo ducale si trova a parlare come posseduto da qualche entità e vive uno strano fenomeno: le statue cominciano a muoversi, i mostri che circondano lo stemma di famiglia prendono vita e il quadro da lui dipinto si anima sprigionando dalla tela un diavolo che dichiara di essere intervenuto per riscuotere l'antica vendetta, aggravata poi dalla derisione della sua immagine da parte della superba nobildonna. Quindi il diavolo chiede l'aiuto di Pulcinella per punire la duchessina e distruggere definitivamente la casata. Pulcinella non può rifiutare, né può cadere nelle trame del demone. Tuttavia quando quest'ultimo scambia l'identità della plebea Catarenella con quella della duchessina, facendo provare a quest'ultima l'umiliazione della prigione, della derisione e della scarsa considerazione, Pulcinella decide di stare al gioco. Solo l'uso di particolari occhialini, che Pulcinella provvede a nascondere, può rivelare la vera identità delle persone. Grazie all'intervento diabolico, tutto lo stuolo di lacchè della duchessina viene spaventato con effetti magici. Il gruppo reagisce complottando l'assassinio del bizzarro pittore, creduto lo stregone artefice di tutti gli strani accadimenti. Ma Pulcinella, per oscuro incantesimo, non muore nonostante le macabre amputazioni alle quali viene sottoposto dalla paura assassina dei cortigiani. Giunge poi una zingara, vecchia nutrice della duchessina, ad ammonire la ragazza a mutare la sua arroganza verso il prossimo e invitandola a chiedere scusa al diavolo vendicatore, mostrando di essere l'unica a sapere cosa stesse succedendo davvero. La zingara affronta personalmente il demone e, offrendosi come oggetto di scambio e grazie alla mediazione di Pulcinella, ottiene che la duchessina sia risparmiata dopo sentite scuse. La nobildonna si pente con sincerità della sua condotta e Pulcinella la invita a vivere con più umiltà e le consiglia di non sfidare o giudicare il diavolo neanche per gioco.

La caratterizzazione del diavolo pettitiano è particolarmente napoletana: si esprime in dialetto (presumibilmente con specifico accompagnamento gestuale) e indossa il mandolino a tracolla. Tale oggetto ha la doppia funzione di strumento musicale e mezzo di incantamento, utilizzato all'occorrenza per fermare il tempo e cancellare la memoria dei presenti. Il diavolo/mandolinista è affiancato da altri diavoli/musicisti, con i quali forma un tipico complessino musicale da posteggia. Gli ambienti subiscono delle trasformazioni momentanee (spettacolari almeno nelle inten-

zioni contenute nelle didascalie) o riproducono ambienti fantastici per una durata più ampia, scoprendo l'immaginario popolare più diffuso rispetto alla visualizzazione di un ipotetico inferno (come la ricostruzione dell'antro di una grotta infera). Il tutto contiene evidenti riferimenti al teatro delle guarattelle, cioè al teatro di figura napoletano di antica tradizione, che possiede un nutrito numero di canovacci nei quali sono presenti figure come il diavolo, un variegato campionario di mostri, personaggi come la zingara e la morte⁷. Quest'ultima in particolare, in molti degli scenari riferiti al genere, esercita con molta frequenza la possibilità di scambiare le identità creando il caos nelle situazioni (esattamente come fa il diavolo "ammacchiato" quando si impossessa di Pulcinella o quando inverte le anime della nobildonna e dell'amata lavandaia).

Come nelle storie appartenenti al repertorio di figura, Pulcinella sopravvive sia al diavolo che alla morte, nonostante la sua vittoria non si basi sulla prevaricazione e la sconfitta definitiva. Egli, infatti, non può sottomettere il demonio o la «dama bianca», ma può allontanarli, patteggiare, temporeggiare e vincere sul tavolo della prudenza: non c'è sfida, non c'è azzardo, ma la furia distruttrice e azzerrante del male viene deragliata con gli strumenti dell'assurdo, della soluzione surreale ancorata alla realtà mediante l'ironia. In particolare Pulcinella stabilisce con il diavolo una relazione familiare, disinvolta, astuta pur nel controllo del terrore suscitato dalla circostanza, che sceglie la strada della collaborazione ma non della totale resa dell'anima, esercitando una congenita capacità anfibia della maschera nel gestire le situazioni.

In questo caso Petito non costruisce una parodia, come gli ha spesso suggerito il rapporto con le grandi opere, restando nel solco della tradizione locale, sia sul piano artistico che su quello più genericamente culturale. Egli accoglie e ricrea motivi presenti in molti dei racconti e delle leggende napoletane legate all'oralità, dove la presenza satanica è inconfutabile, costante, laterale ma esistente. La Napoli ottocentesca di Petito è, però, territorio culturale eterogeneo, ricco e variegato, che incontra e filtra motivi e personalità straniere:

«Se, in sostanza, il gusto della favola è antico ed affonda le radici in una robusta tradizione partenopea, c'è da dire che l'indiscussa capacità di Petito di "orecchiare" i modelli culturali mitteleuropei si risolve in questo lavoro in una eccentricità carica di neologismi scenici»⁸.

⁷ Cfr. B. Leone, *La guarattella. Burattini e burattinai a Napoli*, Clueb, Bologna 1986; E. Grano - A. Carpino, *Il teatro di figura. Guarattelle e pupi*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1988; R. De Simone, *Le guarattelle fra Pulcinella, Teresina e la Morte*, F. Di Mauro, Napoli 2003.

⁸ E. Massarese, *Tutto Petito*, cit., vol. I, p. 366.

La normalizzazione del rapporto tra Pulcinella e il diavolo è attinta da una sorta di alterità congenita alla maschera, una dualità bifronte che contiene caratteristiche che possono essere di per sé individuate come diaboliche o, quanto meno, stabiliscono spontanee possibilità di relazione. La mole degli studi antropologici su Pulcinella (non affrontabile nel dettaglio in questa sede data la vastità) ci presenta una figura simbolica liminale tra bene e male, realtà sensibile e mondo ultraterreno, figura rituale (con riferimento agli uccelli da cortile, animali psicopompi che fanno da tramite col mondo dei morti), maschile e femminile. Egli è, dunque, l'emblema del doppio, unione degli opposti, il tutt'uno che si scinde e si riunisce. La maschera, nella quale domina il bianco sacrale della veste e i tratti gallinacci nell'aspetto e nel nome, è guardiana degli inferi e introduce a una dimensione che travalica la soglia del comprensibile, oltre le categorie della normalità alla quale contrappone una sorta di saggia follia. Nella miriade di leggende che giustificano le sue origini mitiche, Pulcinella è protagonista di storie che lo vedono nascere dalle viscere del Vesuvio (bocca dell'inferno e luogo di prodigi), oppure da un uovo impastato da due fattucchiere, o ancora, collocato sul cratere per volere del dio Plutone (signore dell'Averno), ed altre versioni che consegnano tratti identitari di sopita ascendenza diabolica⁹.

Sul piano strettamente teatrale, la relazione tra la maschera napoletana e la figura demoniaca occupa uno spazio ampio che si rintraccia con chiarezza a partire dai canovacci della commedia dell'arte del Cinquecento e giunge fino all'Ottocento, epilogo della permanenza di Pulcinella nella commedia dialettale. In particolare, la maschera tende a identificarsi con il diavolo all'interno delle azioni dei comici secondo una serie di aderenze con la cultura popolare che ne sovrappongono le caratteristiche. Nel corso del XIX secolo, con lo svilupparsi della parabola artistica di Petito sulle tavole del San Carlino, il nesso profondo che stringe l'universo diabolico a quello buffonesco si manifesta mediante l'invenzione interpretativa unita a una serie di caratteristiche latenti nella tradizione popolare, nelle forme dell'oralità come in quelle del teatro di figura, a limite dell'identificazione: la facondia, la scurrilità, il gusto per il discorso all'incontrario, la furbizia e, soprattutto, l'impossibilità di esercitare effettivamente il male.

Non sorprende, quindi, che la modalità con la quale Pulcinella gestisce il suo rapporto con le manifestazioni sataniche mostri, nella versione

⁹ Cfr. A.G. Bragaglia, *Pulcinella*, Casini, Roma 1953; D. Scafoglio - L.M. Lombardi Satriani, *Pulcinella. Il mito e la storia*, Leonardo, Milano 1990, pp. 39-51; S. De Matteis, *Pulcinella. Dodici dissertazioni*, Colonnese, Napoli 1992.

dell'artista napoletano, di conoscere istintivamente le regole comportamentali necessarie: l'inquietudine, l'assurdo come metodo immaginifico, sono essi stessi elementi di fattura diabolica, sintomi di una ribellione che sfugge alla logica. Ne è prova l'incomunicabilità caparbia tra il linguaggio dell'ignoranza creativa di Pulcinella e la ricezione razionale da parte degli altri personaggi, spazientita dalla mancanza di senso delle sue affermazioni. In tale direzione il teatro, territorio del possibile oltre ogni sterile ripetitività, diventa segno eversivo per un'espressività nella quale anche il rapporto con il diavolo trova una collocazione, in un ambito culturale che ha sempre stabilito relazioni dialettiche con l'elemento demoniaco. Si tratta di un luogo, quello teatrale, dove il travestimento irride lo sgomento di rappresentare il male, elimina la paura del diverso al di là di ogni categoria morale o giudizio valoriale. Pulcinella è, dunque, catalizzatore dell'espressione diabolica nel senso che l'efficacia drammaturgica del Pulcinella pettitiano (che gioca con il demonio, sfrutta le sue possibilità magiche per una vendetta sociale, salvo poi a tirarsi fuori grazie all'intromissione della zingara che sprofonda agli inferi come fortunata alternativa) si fonda proprio sulla coscienza posseduta della propria diversità, il suo porsi come modello che propone costantemente la trasgressione linguistica e comportamentale del senso comune:

«Se il diavolo è l'anomalia angosciante, il ritorno perturbante del rimosso, la diversità irriducibile, la minaccia dell'ignoto, la paura della morte, il teatro di Pulcinella, allacciando per oltre tre secoli un dialogo ininterrotto con gli elementi oscuri della coscienza, ha domesticato la sua ombra, trasformando in forme benefiche le sue energie distruttive, e risolvendo le suggestioni inquietanti dell'alterità in immagini rassicuranti e salvifiche»¹⁰.

Resta inafferrabile il livello relativo alla rappresentazione del binomio Pulcinella/diavolo, ovvero, lo spazio specifico della messinscena che traduce in azione le istanze consapevoli e inconsapevoli legate al processo creativo. Nel tentativo di ricostruzione dell'evento teatrale, il caso Petito presenta in assoluto una duplice difficoltà: affrontare l'evanescente natura della rappresentazione e riferirla a un protagonista intrinsecamente legato all'estemporaneità e alla mancanza di regole. I testi di più sicura paternità pettitiana, come lo è l'autografo di *Nu diavolo ammacchiato*, confermano con decisione la responsabilità di Petito nella trasformazione delle pratiche attoriche di tradizione ancora tardo-settecentesca del teatro napoletano per il carico della forza espressiva, la presenza di evidenti momenti dinamici, la modernità delle trovate sceniche e la pluralità dei

¹⁰ D. Scafoglio - L.M. Lombardi Satriani, *Pulcinella*, cit., p. 51.

linguaggi coinvolti. Tuttavia, la certezza che questo genere di drammaturgia sia concepito prima sul palcoscenico e poi sulla carta, conferma la difficoltà di ricomporre in tutte le sue parti una scrittura performativa così legata all'invenzione contestuale e non consente un'ipotesi percorribile sull'effettiva prassi operativa.

Si sa con certezza che la versione riveduta “in bella copia” degli autografi (ad opera di poeti di compagnia quale fu, ad esempio, Giacomo Marulli) appartiene a una fase successiva agli spettacoli che ne hanno verificato i tempi, le trovate, gli eccessi. Mentre forniscono qualche didascalia in più, le trascrizioni presentano asciutta linearità linguistica e stile tipici del dialetto napoletano letterario dell'Ottocento e attenuano, loro malgrado, la carica eversiva del linguaggio del suo autore. È la lingua “sonora” degli autografi, invece, a rivelare l'autentica natura del teatro di Antonio Petito, visionario, illusionistico e soprattutto legato alla dimensione orale nella quale un ampio margine di libertà è affidato all'improvvisazione. Tali peculiarità consentono, dunque, solo un'idea approssimativa delle capacità sceniche dell'interprete, originali e inafferrabili, che restano leggendarie a dispetto di un non sempre riconosciuto valore drammaturgico.

Nu diavolo ammacchiato mostra quanto Petito si serva della parola senza sottomettere a essa la messa in scena che esplose in tutta la sua energia, piena di giochi scenotecnici, condita di momenti a soggetto, aperta alla creazione estemporanea sulla base di una macchina spettacolare accuratamente e orgogliosamente finta, senza alcuna pretesa naturalistica. Il comportamento scenico del Pulcinella a contatto con il diavolo, soprattutto nelle parti in cui quest'ultimo si impossessa della maschera per sopravvivere alle situazioni, si caratterizza per un dinamismo acrobatico difficilmente ripetibile come identico a ogni replica, con l'unico obiettivo di stupire sé stesso e il suo pubblico con soluzioni imprevedibili, dove il diavolo è coprotagonista e si identifica con la maschera nello spazio ludico della rappresentazione. È questa la linfa inafferrabile del teatro di Antonio Petito, il vigore di una scrittura messa al servizio del corpo, in bilico tra il canovaccio e la forma verbale in una forma che veicola organicamente antichi spunti e nuove esigenze di rappresentazione.

Abstract: *In 1875, almost at the end of his career, Antonio Petito represents Nu diavolo ammacchiato, play that contains some elements of Goethe's Urfaust in the version for Germany puppets. The comedy shows an identification among Pulcinella and devil whose tones refer to both the estranging form of puppet theater together with the technique of the parody, experimented by the Neapolitan author during all of his artistic life. Dualism between the mask and his dia-*

bolic double is accentuated on the stage by representative solutions revealing the "theater mechanism" and also thanks to a sampling of fantastic choices which normalize the homology between the comic mask and his cruel lapel. Petito's constant attention toward literary motives and melodramas coming from the outside world, resolves itself in this job in an eccentric maturity that adapts the European myth of the demon to the microcosm of the Neapolitan theater, where the universal model becomes a tool in a drama built upon the writing of the actor.

Keywords: *Antonio Petito, Pulcinella, Neapolitan Theater, Mask, Acting.*

GIANLUCA PAOLUCCI

MEDIA DEL DEMONICO

Hanns Heinz Ewers dalla letteratura al cinema

Per lungo tempo l'opera di Hanns Heinz Ewers (1871-1943) è stata trascurata dalla germanistica. Anche durante la sua vita, i romanzi e i racconti di Ewers – una miscela di motivi orrificici, fantastici ed erotici – nonostante o proprio a causa della loro estetica estremamente moderna sono stati bollati dalla critica come letteratura «triviale e d'intrattenimento, finalizzata unicamente al successo commerciale»¹ e per questo motivo sono stati esclusi dal canone. Tuttavia Ewers, nel primo trentennio del Novecento, era «il più letto tra gli autori tedeschi»². Il suo secondo romanzo, *Alraune*, pubblicato nel 1911, diventò un vero e proprio *best-seller*, nel 1928 raggiunse una tiratura di 400.000 copie e fu tradotto in più di 20 lingue (anche in italiano, nel 1930, con il titolo *Mandragora*³). Inoltre Ewers appartiene alla prima generazione di scrittori in Germania che, sulla scia dello sviluppo della società di massa e dell'industria culturale, intuì e sfruttò le possibilità artistiche che mettevano a disposizione i nuovi *media* di riproduzione tecnica, come dimostra la sceneggiatura di *Der Student von Prag* (*Lo studente di Praga*), che nel 1913 ottenne un grande successo di pubblico e di critica, e che rappresenta il primo film fantastico – o *horror* – dell'espressionismo tedesco.

Sebbene le opere di Ewers siano difficilmente classificabili entro un genere preciso – appare riduttiva anche l'etichetta di letteratura “fantastica”, spesso utilizzata⁴ –, scopo del presente contributo è quello di considerare la produzione ewersiana, dalla narrativa al cinema, dalla prospettiva della sua *Wirkungsästhetik*, del suo effetto performativo, e dunque di rileggerla quale tentativo di mediare presso il pubblico di lettori e spettatori esperienze di alterità psichica e fisiologica, che possono essere definite insieme “demoniche” e “dionisiache”, volte cioè a risvegliare nei fruitori

¹ B. Murnae - R. Godel (eds.), *Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne*, Aisthesis, Bielefeld 2014, p. 24 (la traduzione delle citazioni dal tedesco, anche in seguito e laddove non altrimenti specificato, è di chi scrive).

² A. Landsberger, cit. in W. Kugel, *Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers*, Gruppello, Düsseldorf 1992, p. 244.

³ Cfr. H. H. Ewers, *Mandragora*, tr. it. di A. Salvatore, 2 voll., L. Cappelli, Bologna 1930.

⁴ Cfr. M. Knobloch, *Hanns Heinz Ewers. Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimarer Republik*, Tectum, Marburg 2002, p. 9.

energie normalmente sopite. In questo senso il termine “demonico” è inteso nell’accezione assegnatagli da Goethe, quale sinonimo di inconscio ante litteram⁵, come quella potenza interiore che agisce indipendentemente dalla volontà e dalla ragione a prescindere dalla sua qualità negativa o positiva (connotazione espressa invece dal concetto di “demoniaco”)⁶; mentre per l’aggettivo “dionisiaco” si rimanda ovviamente a Nietzsche, che nella *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Nascita della tragedia dallo spirito della musica*, 1872) caratterizza in questo modo un’arte che scaturisce dall’«ebbrezza», attraverso la quale «lo schiavo» ritorna «uomo libero» grazie al risveglio di «quegli impulsi dionisiaci, nella cui esaltazione l’elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé», e che permette all’individuo di sentirsi «riunito, riconciliato, fuso con [...] la misteriosa unità organica»⁷.

Forse proprio sulla scia della fascinazione per il pensiero nietzscheano, Ewers ha associato espressamente la sua estetica allo stato d’ebbrezza, come recita il titolo di un suo saggio, *Rausch und Kunst* (*Ebbrezza e arte*), in cui l’autore accorda programmaticamente alla sua opera, e all’arte in generale, la funzione di evocare forze psichiche primigenie all’interno del soggetto⁸. In uno scritto dedicato a *Edgar Allan Poe*, Ewers definisce l’autore americano, che prende esplicitamente a modello, «pioniere della cultura nel territorio inesplorato dell’inconscio. [...] I pochi artisti che hanno

⁵ Più che al confronto con il pensiero di Freud, l’attenzione di Ewers per i fenomeni psichici inconsci – massicciamente presente nella sua opera – si deve principalmente alla frequentazione dell’autore del *milieu* mistico-occultistico tedesco tra Otto e Novecento. Hans Krüger-Welf (*Hanns Heinz Ewers*, Leipzig 1922, p. 98) ci informa infatti che Ewers già negli anni della sua giovinezza si interessava «di filosofia e mistica, psicologia medica e scienze occulte». Nel 1895 divenne membro della “Società psicologica” fondata a Düsseldorf dal medico e sessuologo Maximilian Ferdinand von Sebaldt (cfr. W. Kugel, *Der Unverantwortliche*, cit., pp. 40-46). Negli ultimi decenni dell’Ottocento la ricerca psichica era del resto ampiamente diffusa in Europa, in Inghilterra, Italia, Francia, Germania e catalizzava i più disparati tentativi di fondare empiricamente l’investigazione dei fenomeni occulti, come l’apparizione di spiriti di defunti, il sonnambulismo, la trance. Sebbene Ewers prese le distanze dallo spiritismo, era stata proprio la “parapsicologia”, secondo una denominazione introdotta dal filosofo berlinese Max Dessoir, a partire dalla metà dell’Ottocento, a suggerire la presenza di facoltà spirituali latenti nel soggetto non ancora indagate. Cfr. in proposito G. Pareti, *La tentazione dell’occulto. Scienza ed esoterismo nell’età vittoriana*, Bollati Boringhieri, Torino 1990; C. Treitel, *A Science for the Soul. Occultism and the Genesis of the German Modern*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2004; H. Wolffram, *Stepchildren of Science. Psychological Research and Parapsychology in Germany 1870-1939*, Rodopi, Amsterdam-New York 2009.

⁶ Sulla distinzione tra “demonico” e “demoniaco” cfr. L. Magnani, *Goethe, Beethoven e il demonico*, Einaudi, Torino 1976, p. IX.

⁷ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in Id., *Opere*, vol. III/1, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1972, pp. 24-26.

⁸ Il manoscritto di *Rausch und Kunst* è conservato nel fondo archiviale dedicato a Ewers dell’Heinrich-Heine-Institut di Düsseldorf sotto la segnatura NL Ewers. Cfr. Kugel, *Der Unverantwortliche*, cit., p. 90.

cercato di raggiungere la terra dell'inconscio [...] hanno spinto un po' più in là i limiti della coscienza. Sono questi i primi esploratori, dunque uomini di scienza». Strumento adeguato per estendere in modo sperimentale «i limiti della coscienza» e produrre arte, secondo l'autore, è soprattutto l'ebbrezza, provocata dall'utilizzo di droghe, dell'alcool, del sesso: «Esiste un artista che può fare a meno dell'ebbrezza?»⁹, si chiede Ewers.

L'autore ha raffigurato l'esperienza estetica legata allo stato di ebbrezza come una sorta di possessione demonica. Nel racconto *Die Herzen der Könige (I cuori dei re)*, contenuto nell'antologia *Das Grauen (L'orrore)*, 1908), un pittore pazzo di nome Martin Droling dipinge le atrocità commesse nel corso della storia dai re francesi per mezzo dei colori derivati dai loro cuori mummificati. Per riuscire in questo difficile compito, l'artista deve ogni volta cadere in una condizione di rapimento estatico, farsi *medium*, canale ricettivo di potenze estranee (le anime dei defunti), evocate attraverso pratiche che provocano determinati effetti fisiologici nel suo corpo e nella sua mente:

«Considerate che io non venivo mica preso inconsapevolmente dalla pazzia come un povero demente qualunque! Ma che invece ogni volta con un tremendo sforzo di volontà, dovevo risvegliare in me artificialmente la pazzia [...]. Ho digiunato e mi sono flagellato per provare in me stesso quelle sacre estasi di sangue che sono così infinitamente lontane dalla nostra odierna mentalità. [...] Mi venne poi l'idea di provare a fiutare tabacco: grattai una piccola parte di ciascheduno dei cuori e la fiutai. [...] Mi pareva che l'anima del re, del quale fiutavo il cuore, s'impossessasse del mio cervello. Vi si insediava saldamente, scacciava lo spirito di Martin Droling nel più lontano cantuccio e disponeva da padrone e da re. E il mio piccolo Io non aveva che la forza di portare sulla tela le regali fantasie di sangue, col colore dei cuori regali»¹⁰.

In *Die Herzen der Könige* il processo della composizione artistica è descritto come un *Erlebnis* di alterità psico-fisica, laddove nella coscienza di Droling emerge gradualmente una sorta di io demonico che finisce per prendere il sopravvento sulla ragione discorsiva. L'esperienza regressiva è in questo caso determinata dall'ebbrezza provocata dall'odore del sangue dei sovrani francesi morti, i cui corpi sono stati mummificati e conservati dall'artista a tal fine.

È indicativo che nel racconto ewersiano i dipinti di Droling siano altresì in grado di esercitare un forte effetto sugli spettatori, comunicando loro lo stesso potere distruttivo ma vivificante che il pittore ha risvegliato in

⁹ H.H. Ewers, *Edgar Allan Poe*, Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig 1906, pp. 18-20.

¹⁰ Id., *I cuori dei re*, in Id., *I cuori dei re e altri racconti*, a cura di P. Antignani, intr. di A. Pisanti, La Conchiglia, Capri 2005, pp. 57-58.

sé tramite il contatto con il sangue: «Questo strano miscuglio di vita e di morte, di bestia e di uomo, era così armonico nel complesso che il quadro comunicava un'impressione indicibilmente orrida»¹¹. Nei *Cuori dei re* ritroviamo dunque icasticamente raffigurati e concentrati i principali elementi dell'opera ewersiana, se per Ewers – come abbiamo detto – la vera arte sorge dall'ebbrezza e ha come scopo quello di suscitare questo medesimo stato nel fruitore. «L'effetto è tutto per lui. Per l'effetto, per la sensazione, Ewers è disposto a sacrificare quel paio di teneri sentimenti che raramente prova» scriveva Kurt Martens nel 1908 in una recensione di *Das Grauen* nella rivista «Das literarische Echo»¹².

«Lussuria, rabbia o spavento» sono i sentimenti evocati performativamente da quella che Peter-André Alt ha definito l'"estetica del male" di Ewers¹³. Paradigmatico di questa prospettiva, già a livello di contenuti, è il primo romanzo ewersiano, *Der Zauberlehrling* (*L'apprendista stregone*, 1909), in cui il protagonista Frank Braun – quale *alter ego* dell'autore – decide di risvegliare le energie latenti che giacciono sopite nei corpi degli abitanti di un paesino del Tirolo. Il romanzo narra la storia di un esperimento psicologico di massa progettato da Braun. Quest'ultimo, che si interessa di evolucionismo e sta scrivendo un libro sulle lingue, le razze e lo sviluppo del genere umano, arriva in questo piccolo villaggio di montagna, dove si è diffuso un misterioso fanatismo religioso: gli abitanti frequentano assiduamente le assemblee del cosiddetto "cacciatore del diavolo", carismatica guida di una comunità di entusiasti. Per puro interesse antropologico, al fine di osservare le loro reazioni, il protagonista spinge i membri della setta verso inedite atrocità rituali: i raduni, alimentati da autoflagellazioni, consumo di vino e danze sfrenate, si trasformano ben presto in vere e proprie orge. Alla fine del romanzo le crudeltà culminano addirittura nell'assassinio di un neonato e nella crocifissione dell'amante di Braun, Teresa – che in questo modo assume a nuova santa, ma di un nuovo tipo di mistica "blasfema"¹⁴.

¹¹ *Ibi*, p. 51.

¹² «Das literarische Echo», 10/8, Berlin 15.01.1908, coll. 559-560.

¹³ Cfr. P.-A. Alt, *Ästhetik des Bösen*, Beck, München 2010, in part. pp. 388-393.

¹⁴ L'"estetica del male" ewersiana coincide temporalmente con l'affermazione di peculiari pratiche iniziatiche nel *milieu* esoterico-occultistico dell'epoca, che pare l'autore conoscesse. In alcuni circoli esoterici del tempo le tecniche spirituali utilizzate miravano a suscitare forza vitale nel soggetto attraverso esercizi meditativi di carattere sperimentale. Per gli adepti si trattava principalmente di risvegliare nel corso dei rituali energie occulte, che giacciono altrimenti sopite nel corpo e nella psiche durante la vita di tutti i giorni. Tra Otto e Novecento dottrine e pratiche di origine orientale si diffusero negli ambienti occultistici tedeschi. Il movimento teosofico, fondato nel 1875 da Helena Blavatsky a New York e propagatosi ben presto anche in Germania, fu il punto di partenza per molte altre società segrete di frangia legate prevalentemente al tantrismo induista, come nel caso della formazione esoterica "Ordo Templi Orientis". Mentre nella società teosofica si cercava la luce di Dio attraverso tecniche ascetiche, secondo gli insegnamenti e le pratiche dello yoga tantrico (soprattutto nel cosiddetto

Nel suo libro *Ästhetik des Horrors (Estetica dell'orrore)*, Hans Richard Brittnacher ha interpretato *L'apprendista stregone* di Ewers come «anticipazione della moderna pornografia-hardcore», quale «tentativo di stimolare fino all'eccesso il cattivo gusto dei lettori del suo tempo»¹⁵. Effettivamente Ewers descrive fin nei minimi dettagli le cerimonie dei “cacciatori del diavolo”, dai tratti marcatamente pornografici, al cui centro vi è Teresa, o meglio il suo corpo, che si fa *medium* di alterità estatica presso i partecipanti al rituale, ma evidentemente anche presso i lettori del romanzo:

«Si radunarono attorno a lei e le tolsero interamente i vestiti, solo attorno ai suoi fianchi avvolsero un lenzuolo, cingendolo con una corda. Così rimase lì, nuda dalle ginocchia ai piedi e dal ventre fino alla testa. La sua carne morbida splendeva al sole»¹⁶.

Del resto, anche nel successivo romanzo di Ewers, *Alraune* (1911) che ebbe un grande successo di vendite, è una figura femminile a fungere da *medium* di alterità demonica. Anche in questo caso la vicenda ruota intorno a un esperimento antropologico di Frank Braun, che mira alla creazione di un essere artificiale, generato «da assurde fantasie e da pensieri perversi»¹⁷. Insieme allo scienziato Ten Brinken, Braun crea un omuncolo «contro ogni legge di natura»¹⁸ mediante un'operazione magica. La trasmissione delle cellule germinali nella generazione di Alraune avviene secondo il modello di un antico mito, la leggenda della mandragora: una prostituta che rappresenta simbolicamente la “Madre Terra” viene fecondata con lo sperma di un assassino giustiziato sulla forca.

Nel romanzo di Ewers il protagonista è mosso dall'obiettivo di ricreare l'idolo del racconto popolare, che possiede poteri magici. In maniera

“percorso della mano sinistra”) la divinità è presente nel corpo stesso dell'individuo, è considerata una potenza attiva, una terribile ierofania che grazie all'utilizzo di vari mezzi (droghe, eccitazione sessuale, sentimento della paura) può manifestarsi all'interno del soggetto, il quale è così coinvolto in una positiva e catartica decostruzione della propria personalità profana, accedendo a stati della coscienza più profondi. Come ha fatto notare Wilfried Kugel (*Der Unverantwortliche*, cit., p. 411), Ewers era in contatto con circoli occultistici che praticavano il tantrismo della mano sinistra, in particolare con l'“Ordo Templi Orientis”, di cui il famoso “satanista” Aleister Crowley nei primi anni del Novecento divenne la guida. L'autore conobbe Crowley durante il suo soggiorno a New York (*ibi*, p. 232). Per un'interpretazione dell'opera di Ewers alla luce di questo contesto mistico-esoterico di primo Novecento, mi permetto di rimandare a G. Paolucci, *Medialisierung des mystischen Erlebnisses bei Hanns Heinz Ewers*, in M. De Villa - L. Crescenzi (eds.), *Wissenschaft und Mystik in der deutschen Kultur und Literatur zwischen 19. und 20. Jahrhundert*, Studi Germanici, in corso di stampa.

¹⁵ H.R. Brittnacher, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994, p. 266.

¹⁶ H.H. Ewers, *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*, G. Müller, München 1909, pp. 452 e 456-457.

¹⁷ Id., *Mandragora*, cit., vol. I, p. 5.

¹⁸ *Ibi*, vol. I, p. 6.

simile, la donna che nasce dall'esperienza è in grado di esercitare «una strana potenza» sugli altri¹⁹. Così come la mandragora ha proprietà narcotiche e tossiche, e secondo la leggenda opera quale strumento magico anche a distanza, nel racconto ewersiano *Alraune* è capace di stimolare i desideri inconsci degli altri personaggi, diventando, in particolare, oggetto delle fantasie erotiche del consigliere segreto Ten Brinken:

«Gli sembrava di aver in mezzo al cervello un tumore che diventava sempre più grosso, soffocando ogni suo pensiero. [...] Appena la vedeva, dimenticava tutto. I suoi occhi si spalancavano, [...] il suo naso enorme fiutava l'aria, aspirando avidamente il profumo della carne di lei; le sue vecchie dita tremavano, mentre la sua lingua passava con moto convulsivo sull'enorme labbro umido di saliva. Tutti i suoi desideri lo investivano; i più avidi, i più bestiali, i più divoranti, i più lubrifici»²⁰.

Si può affermare che, così come la creazione dell'essere avviene in maniera artificiale, in laboratorio, allo stesso modo l'eroticismo è evocato altrettanto artificialmente da Ewers in chi legge attraverso l'eccitamento provocato dall'atto della lettura²¹. Si racconta che durante la Prima guerra mondiale i soldati tedeschi, nelle trincee, si masturbassero leggendo il romanzo ewersiano²². Del resto, la protagonista *Alraune* – ammette l'autore – è piuttosto un «pensiero» che ha a che fare con il nostro lato oscuro, inconscio, o meglio è funzionale – anche a livello estetico e performativo – a stimolarlo.

Se per Ewers l'arte si basa sull'ebbrezza, e dunque su un'esperienza di alterità demonica, poiché capace di provocare nel fruitore reazioni inconsce di tipo fisiologico, l'autore intuì che i nuovi *media* tecnici sviluppati nei primi anni del Novecento avrebbero di certo amplificato la *Wirkungsästhetik*, l'effetto estetico della sua opera²³.

¹⁹ *Ibi*, vol. I, p. 75.

²⁰ *Ibi*, vol. II, p. 81.

²¹ Le più recenti scoperte in ambito neuroscientifico, concentrate sull'attività dei cosiddetti “neuroni specchio”, dimostrano che quando esperiamo esteticamente, anche attraverso il *medium* della lettura, azioni altrui, si attivano gli stessi neuroni che sono coinvolti quando siamo noi a svolgere concretamente l'azione. Si è parlato in tal senso di “simulazione incarnata”: il rispecchiamento empatico prodotto da questa scarica neuronale avviene non a livello puramente intellettuale e cognitivo, ma per mezzo di una risonanza corporea. Nel caso della lettura di un romanzo, di fronte alle sensazioni provate dal personaggio raffigurato, il nostro corpo si ricorda delle medesime sensazioni vissute in una situazione simile. Cfr. in proposito V. Gallese - H. Wojciehowski, *How Stories Make Us Feel. Toward an Embodied Narratology*, in «California Italian Studies», 2/1(2011): <https://escholarship.org/uc/item/3jg726c2> (ult. cons. 17/05/2018) e R. Gambino - G. Pulvirenti, *Storie menti mondi. Approccio neuroermetico alla letteratura*, Mimesis, Milano-Udine 2018, in part. pp. 39-40.

²² Cfr. A. Pisanti, *H.H. Ewers. Geroglifico mass-mediologico*, intr. a H.H. Ewers, *I cuori dei re e altri racconti*, cit., p. 25. In tal senso non è un caso se Brecht definisse in maniera dispregiativa Ewers un «pornografo»: cfr. B. Brecht, *Die Horst-Wessel-Legende*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 20, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967, pp. 210-211.

²³ In tal senso, non è un caso se, nel 1927, nella versione filmica di *Alraune*, la *femme fatale* fu

D'altronde, già *L'apprendista stregone* termina con una visita del protagonista e della sua nuova amante Lewi in un cinema a Venezia. Qui Frank Braun descrive l'esperienza cinematografica, allo stesso modo dei rituali raffigurati precedentemente nel romanzo, come un "evento atavico" e "magico", in grado di far emergere strati rimossi dell'Io. Nello *Zauberlehrling* si legge infatti che il cinema «fa in pezzi ciò che la ragione predica ed è un vero e proprio mago»²⁴. Non è un caso che Braun, nel cinema veneziano, viva un'esperienza erotica, evocata dalle immagini filmiche. Prima di lasciare il teatro dove hanno assistito all'*Amleto*, Braun e Lewi guardano un cortometraggio: «La luce si spense, il titolo del prossimo film apparì sulla tenda bianca: caccia di serpenti a Java»²⁵. Il movimento dei serpenti visualizzati sullo schermo stimolano – in maniera simile a quanto avviene in *Alraune* – nel corpo del protagonista una risposta fisiologica:

«La sua mano calda si posò su quella di lui. [...] Gli toccò leggermente l'orecchio e il suo dito sfiorò morbidamente il suo collo. Gli sembrò che lei affondasse le dita nella sua pelle aperta e ne tirasse fuori un serpente nudo, bianco, senza pelle, che divenne una colonna marmorea e palpitante»²⁶.

Nella *Theorie des Films (Teoria del film, 1964)* Siegfried Kracauer considera le funzioni fisiologiche del cinema come la caratteristica peculiare di questo *medium*. Così come per Marshall McLuhan *the medium is the message*, anche Kracauer è convinto che ogni *medium* sia da studiare non dal punto di vista dei contenuti che trasmette, ma piuttosto nei suoi aspetti tecnico-formali, soprattutto nel loro rapporto con gli organi di senso coinvolti nella fruizione. In particolare, il critico tedesco prende in esame gli effetti che il cinema – soprattutto quello muto – provoca sulla costituzione sensoriale e fisiologica degli spettatori, laddove parla di «una coscienza razionale ridotta» nell'*Erlebnis* visivo:

«Parto dalla consapevolezza che le immagini del film, a differenza di altri tipi di immagini, agiscono prevalentemente sui sensi dello spettatore e quindi lo coinvolgono fisiologicamente prima di appellarsi al suo intelletto»²⁷.

interpretata dalla diva tedesca più erotica del momento, Brigitte Helm, che l'anno precedente era stata la protagonista di *Metropolis* di Fritz Lang. Cfr. A. Pisanti, *H.H. Ewers. Geroglifico mass-medio-logico*, cit., p. 26.

²⁴ H.H. Ewers, *Der Zauberlehrling*, cit., p. 507.

²⁵ *Ibi*, pp. 510-511.

²⁶ *Ibi*, pp. 512-515.

²⁷ S. Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1964), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2012, p. 210. L'intuizione di Kracauer sembra essere confermata oggi dalle più recenti acquisizioni circa il rapporto tra cinema e neuroscienze di Vittorio Gallesse e Michele Guerra, che nel volume *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze* (Raffaello Cortina, Milano 2015) si sono occupati dei meccanismi neurali inconsci di rispecchiamento messi in moto nel soggetto

In tal senso, considerato il rapporto tra ebbrezza e arte delineato da Ewers in sede teorica, nei suoi romanzi e poi con il cinema, e alla luce della consapevolezza circa la *Wirkungsästhetik* della sua opera, è indicativo che il primo film ewersiano nel ruolo di sceneggiatore, *Lo studente di Praga*, riguardi la scoperta del doppio, e cioè del lato oscuro, “demonico” dell’individuo. Il film narra la storia della scissione di una personalità: per ottenere soldi e avvicinarsi così alla bella contessa Margit, lo studente Balduin vende la sua immagine-ombra al mago Scapinelli, che l’ha significativamente evocata dalla superficie di uno specchio grazie alle sue arti magiche. Tuttavia il suo sosia, o *Doppelgänger* non gli dà pace, vanifica tutti i suoi piani. Balduin viene inseguito e perseguitato da questo demone ovunque per le strade e i vicoli di Praga (il sosia si manifesta significativamente negli episodi che hanno a che fare con la sfera del sesso e della morte) fino a quando alla fine il giovane gli spara e così facendo uccide se stesso.

Il film fu una pietra miliare nella storia del cinema europeo. Era la prima volta che la tecnica filmica mostrava concretamente in immagini, al di là dei precedenti esperimenti letterari, la realtà rimasta finora nascosta dell’“altro”, del doppio, quale figurazione dell’inconscio, in più ricreando l’atmosfera dei sogni per l’assenza delle parole. Da questa immediatezza estetica Ewers derivò la superiorità del cinema rispetto al teatro:

«Sul palcoscenico, a teatro, gli attori parlano e mi costringono a stare attento a ciò che dicono, a seguire i loro pensieri. Ma durante i film posso sognare»²⁸.

Ewers era del resto consapevole della novità della sua opera, che consentiva di coniugare in maniera inedita forma e contenuto, «poiché ogni contenuto ha bisogno di una peculiare forma»²⁹. Il motivo del sosia, del doppio, che si manifesta nel sogno o negli stati di alterazione della coscienza razionale e discorsiva, poteva insomma essere trattato esaurientemente soltanto in un film, per le possibilità estetiche messe a disposizione

dalla visione di un film attraverso l’azione dei neuroni specchio: una prospettiva ermeneutica che, a ben vedere, può rivelarsi utile a comprendere meglio aspetti peculiari dell’estetica ewersiana, dato il coinvolgimento emozionale che, come abbiamo visto, essa tende programmaticamente a stimolare presso il fruitore.

²⁸ H.H. Ewers, *Vom Kinema*, in F. Güttinger (ed.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Frankfurt a.M. 1984, p. 21. Non a caso, lo psicanalista Otto Rank nel suo studio sul *Doppelgänger* (*Il doppio*, 1925) si soffermò proprio sullo *Studente di Praga*, che, per primo, aveva utilizzato le «tecniche dei sogni, esprimendo certi fatti psicologici e relazioni, che il poeta non può articolare se non in parole, in un chiaro e manifesto linguaggio immaginifico»: O. Rank, *Der Doppelgänger. Ein psychoanalytische Studie* (1925), Turia & Kant, Wien 1994, pp. 7-8.

²⁹ H.H. Ewers, *Der Student von Prag. Eine Idee von Hanns Heinz Ewers*, Dom-Verlag, Berlin 1930, p. 7.

da questo *medium*. Se all'interno del film il mago Scapinelli risveglia lo studente Balduin dalla sua melanconica letargia, evocando la sua immagine speculare da uno specchio, facendo sì che questa si impossessi gradualmente di lui; allo stesso modo è lo spettatore a essere sopraffatto, grazie all'atto della visione e alla «serie di meccanismi neurofisiologici» che essa stimola inconsciamente³⁰, dall'estetica demonica, dionisiaca – oggi diremmo semplicemente *horror* – del cinema di Ewers; è cioè spinto a dissotterrare, a portare alla luce del giorno le sue energie latenti, di solito immerse nell'oscurità dell'inconscio. Si racconta che nei giorni della sua uscita la proiezione del film provocò veri e propri shock tra il pubblico, scatenando reazioni isteriche nelle sale cinematografiche, soprattutto durante le scene in cui veniva mostrato il doppio di Balduin³¹.

Aveva ragione Stanisław Przybyszewski, autore polacco attivo nella scena artistica di Monaco tra gli anni '10 e '20 del Novecento, a lodare l'opera di Ewers per la capacità di ridare la totalità umana a prescindere da qualsiasi riduzionismo morale, e soprattutto di raffigurare ed evocare performativamente sia presso i lettori sia presso gli spettatori «procedimenti inconsci che sembrano non appartenerci, che sembrano essere eseguiti da un demone che si è impossessato del nostro Io»³².

Lo stesso Ewers si difese nei confronti delle accuse di trivialità ribadendo il carattere sperimentale della sua opera:

«Ho scoperto nuove terre e intendo continuare a farlo. Ho trovato nelle profondità dell'animo umano possibilità che nessun altro aveva mai intuito prima di me e le ho portate alla luce. Che i benpensanti mi rimproverino pure da dietro la stufa, sulla cui superficie pelano ordinatamente le loro patate; questi bravi borghesi, “che si rifiutano di guardare ciò che Dio ha nascosto nell'oscurità e nell'orrore”. Beh, io voglio guardarlo con i miei occhi e me ne infischio della loro limitatezza»³³.

È per questo motivo, per questa intrinseca modernità, per questa peculiare riflessione sul rapporto tra contenuto e forma, come pure sull'effetto performativo delle arti (anche in una prospettiva multimediale) che, a nostro avviso, vale la pena considerare ancora oggi l'estetica “demonica” di Ewers.

³⁰ V. Gallese - M. Guerra, *Lo schermo empatico*, cit., p. 15.

³¹ Cfr. N. Penke, *Das Ich im Spiegel. Der Student von Prag zwischen narrativer Tradition und medialer Innovation*, in B. Murnae - R. Godel (eds.), *Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung*, cit., pp. 135-156, qui p. 137.

³² S. Przybyszewski, *Randbemerkung*, intr. a H.H. Ewers, *Mein Begräbnis und andere seltsame Geschichten*, G. Müller, München-Leipzig 1917, pp. IX-XXXI, qui p. XX.

³³ H.H. Ewers, *Vom künstlerischen Schaffen*, in «Mitteilungen der Literaturhistorischen Gesellschaft Bonn» 3-7(1908), p. 207.

Abstract: *The essay interprets Hanns Heinz Ewers' artistic production – narrative and cinema – from the perspective of its Wirkungsästhetik, i.e. of its performative effect, reading it as an interesting attempt to mediate experiences of psychic and physiological alterity among the audience of readers and viewers. In the light of this interpretation, Ewers' aesthetic, which derives from an experience of intoxication – as the author programmatically writes in his essay Rausch und Kunst –, can be defined as “demonic” and “dionysiac”, aiming at awakening normally dormant energies within the subject.*

Keywords: *Hanns Heinz Ewers, Mysticism, Reader-response Theory, Neuroaesthetics, Media Practices.*

ROBERTO D'AVASCIO

L'ESORCISTA A RODEZ

Il corpo posseduto di Antonin Artaud

Nel 1973 arriva nelle sale americane il film *The Exorcist* di William Friedkin, tratto dall'omonimo romanzo di William Blatty, provocando paura e scandalo, attraverso una riformulazione dell'universo gotico dal taglio documentarista, nel mettere in scena la possessione demoniaca di una ragazzina e il suo esorcismo. La locandina del film raffigura una scena notturna in cui un sacerdote è illuminato da un fascio di luce accecante proveniente da una casa. La presenza di tale luminosità, carica di pericolo, costituisce la stessa cornice del romanzo¹. Questa effervescenza brillante sembra collegarsi a quello «étrange soleil, une lumière d'une intensité anormale» che Antonin Artaud identifica con l'apparizione della peste come «triomphe des forces noires», nel quale «il semble que le difficile et l'impossible même deviennent tout à coup notre élément normal»².

In una lettera del 1944 Artaud descrive una situazione di grave difficoltà personale, nella quale il male ritorna nella figura di un «soleil noir», che vede riapparire in cielo, prefigurando tempi maturi per una feroce psicomachia tra «les Initiés du Bien», che sono «Anges qui habitent corps humains», e quelli del male, che «ils se préparent en silence et traîtreusement» dietro tutte «les guerres et les révolutions», in attesa dello scontro finale tra «la conduite de Jésus-christ» e «les hordes d'enfer»³.

Artaud è rinchiuso da un anno nel manicomio psichiatrico di Rodez, ma vive una condizione di detenzione forzata dal 1937, durante il quale ha compiuto un viaggio in Irlanda, si è convertito al cattolicesimo ed è ossessionato da una canna che ritiene il bastone di San Patrizio. In agosto decide di partire per l'Irlanda per restituire il sacro bastone agli Irlandesi, raggiungendo Dublino dove avrebbe creato problemi di ordine pubblico, provocando assembramenti intorno alla sua canna e finendo in prigione,

¹ Cfr. W.P. Blatty, *L'esorcista*, Fazi, Roma 2016. Il prologo in Iraq presenta un «incendio di sole» (p. 15), come nell'*incipit* della vicenda americana c'è una «fulminea fiamma di un esplosione di soli» (p. 25), mentre il capitolo finale descrive raggi di sole che «inondano di luce» (p. 412).

² A. Artaud, *Oeuvres complètes. IV. Le théâtre et son double; Le théâtre de Séraphin; Les Cenci*, Gallimard, Paris 1978, pp. 29-30; tr. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1986, p. 148.

³ Id., *Oeuvres complètes. X. Lettres écrites de Rodez. 1943-1944*, Gallimard, Paris 1974, pp. 203-204; tr. it. *Scritti di Rodez. 1943-1946*, Adelphi, Milano 2017, p. 127.

dopo essere stato arrestato per vagabondaggio. In settembre, infine, è rimpatriato in Francia. Questo avventuroso passaggio irlandese coincide con un profondo ripensamento delle sue posizioni sociali e filosofiche, delineando una netta cesura nella sua produzione letteraria e artistica⁴. A una fertile fase giovanile caratterizzata da un'impronta metafisica, esoterica e gnostica, ne subentra un'altra incentrata invece sulla teologia cristiana, approfondita tra fine anni '30 e primissimi anni '40, come testimonia una missiva del 1943, in cui aleggia la presenza del Dio cristiano:

«Je suis revenu à Lui à Dublin en septembre 1937 et c'est là que je me suis confessé et ai communiqué après vingt ans d'éloignement de son culte, et plusieurs années d'athéisme, et de blasphèmes dont tous mes écrits sont constellés»⁵.

Dallo sbarco in Francia in camicia di forza fino all'arrivo a Rodez, comincia una lunga e dolorosa trafila di internamenti, che si trasforma in un Calvario drammatico, una *via crucis* da martire barocco, durante la quale leggiamo in una lettera del 1943 di un autoproclamato Sant'Artaud, stretto tra protocolli sanitari, isolamento e perdita della libertà personale.

Se da una parte trova conforto nella fede in Cristo, dall'altra sprofonda negli abissi di una condizione abominevole che riecheggia trambusti da girone infernale:

«J'ai passé à Ville-Évrard trois abominables années, transbordé sans motif ni raison du quartier des agités (le 6^{me}) à celui des épileptiques (le 4^{me}), de celui des épileptiques à celui des gâteaux (le 2^{me}) et de celui des gâteaux aux indésirables (le 5^{me}). Et mon âme y a été scandaliste jusqu'à l'horreur»⁶.

È il periodo peggiore del suo lungo internamento: inadeguatezza delle cure, razionamento del cibo, fisico allo stremo, solitudine. È da ascrivere a questa situazione di oppressione fisica, ma anche poi di esaltazione costante, l'esigenza che manifesta Artaud in questo periodo di scrivere lettere – a differenza del silenzio complessivo durante i ricoveri precedenti – per denunciare la sua condizione.

Sarà la preoccupazione della madre Euphrasie Nalpas a sbloccare questa situazione, quando si rivolge nel 1942 a Robert Desnos, che scrive a sua volta all'amico psichiatra Gaston Ferdière, primario dell'istituto di Rodez e in passato frequentatore degli ambienti surrealisti parigini, per sollecitare un trasferimento urgentissimo dello stesso Artaud. L'impegno

⁴ Cfr. C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, Seuil, Paris 1996 e F. Bonardel, *Antonin Artaud ou la fidélité à l'infini. Essai*, P.-G. de Roux, Paris 2014.

⁵ A. Artaud, *Oeuvres complètes*, X, cit., p. 100; tr. it. cit., p. 81.

⁶ *Ibi*, pp. 157-158; tr. it. cit., p. 112.

di Ferdière si concretizza con il trasferimento all'ospedale psichiatrico di Chezal-Benoît nel gennaio 1943, sul confine tra la Francia occupata e quella amministrata dal governo di Vichy, per poi far passare il paziente nella zona libera di Rodez, nel suo ospedale psichiatrico. Artaud scrive che

«EN ME RÉCLAMANT POUR ME FAIRE METTRE A UN RÉGIME D'HOMME ET NON DE BÊTE AFFAMÉE, MARTYRISÉE ET EMPOISONNÉE AINSI QUE J'AI ÉTÉ MAINTENU 5 ANS ET 4 MOINS DANS LES ASILES D'ALIÉNÉS FRANÇAIS, LE D^r FERDIÈRE A ACCOMPLI UN GESTE DE CHRÉTIEN»⁷.

Questa lettera, redatta utilizzando le maiuscole, denota gratitudine personale e afflato cristiano, augurandosi di poter tornare alla sua famiglia, che «N'EST PAS DE LA TERRE MAIS DU CIEL»⁸. Dopo sei anni di esperienze dolorose, un Artaud dal fisico consumato, sporco, con una barba lunga e pochi denti, oltrepassa le linee dell'occupazione nazista per arrivare all'ospedale psichiatrico di Rodez nel febbraio 1943.

La facciata di questo edificio, come mostra una fotografia del tempo, rimanda sinistramente a quella della casa in cui è stato girato il film *L'esorcista*⁹. Tale bizzarro accostamento si giustifica nella misura in cui il manicomio francese possa essere considerato un luogo di internamento, ma anche di possessione e di esorcismo: se il manicomio è ormai la sua prigione sociale, Artaud sente il suo corpo devastato come una prigione individuale, imprigionato in una fisicità che non riesce a dominare, un corpo posseduto e per il quale si sente vittima di un progressivo spossessamento. Il dottor Ferdière, con la sua terapia, diverrà l'esorcista: dunque, sacerdote non solo della sismoterapia, ma pronto ad affrontare il corpo posseduto di Artaud. Tuttavia, prima di arrivare alla consapevolezza della sua possessione, lo stesso Artaud scrive che il suo corpo ha dovuto subire una fase di perdita: «C'est que nous ne sommes pas les maîtres de nos corps»¹⁰. La deportazione della propria fisicità è un cedere continuo pezzi di sé, un assottigliarsi lento ma progressivo della propria massa corporea, avendo come fase successiva una violenza attiva: «Et n'ya a-t-il pas dans la déportation un viol, une entrée par effraction douce (douce d'abord) d'une horde de corps étrangers dans le vôtre»¹¹; il suo corpo, ormai pos-

⁷ *Ibi*, p. 12; tr. it. cit., p. 18.

⁸ *Ibidem*.

⁹ L'edificio di Rodez è ritratto in una foto pubblicata in A. Artaud, *Alice in manicomio. Lettere e traduzioni da Rodez*, a cura di L. Boero, Stampa Alternativa, Viterbo 2008, p. 176; la casa in cui è stato girato *L'esorcista* si trova invece nel quartiere di Georgetown a Washington.

¹⁰ A. Artaud, *Oeuvres complètes. XI. Lettres écrites de Rodez. 1945-1946*, Gallimard, Paris 1974, pp. 270-271; tr. it. *Scritti di Rodez. 1943-1946*, cit., p. 287.

¹¹ *Ibi*, p. 272; tr. it. cit., p. 288.

seduto, è preda di un popolo francese «passé tout entier à l'Antechrist et à Satan» e che «maintient depuis des années un homme enfermé dans un Asile d'Aliénés à seule fin de s'alimenter sur lui-même de ses humeurs séminale et de ses excréments»¹².

L'Artaud di Rodez ha consapevolezza della sua condizione, che si mostra in una nuova fase di scrittura, rompendo un silenzio che dura dal 1937. Tale scrittura non è più utilizzata per chiedere aiuto, dimostrandosi invece uno strumento capace di produrre linguaggio poetico: la sua vasta produzione letteraria in forma di lettera, che testimonia il primo anno a Rodez, si risolve di fatto in un denso romanzo epistolare sulla sua possessione, composto di testi al «vitriol mais le monde présent a besoin de recevoir un bol de vitriol à la face»¹³. Il soggiorno a Rodez – Artaud ci arriva con cinquanta-cinque chili e otto denti – gli restituisce un forte miglioramento delle condizioni di vita, riattivandogli una spinta creatrice, fino a proclamarsi un ribelle come Rimbaud sull'orlo della follia, se la società si dimostra «vilaine», ponendo se stesso al servizio di Gesù Cristo, «dont le Monde n'a pas voulu et qu'il a crucifié», concludendo di voler «savoir maintenant après six ans d'internement et de travail occulte contre le Mal où en est arrivé le Monde et s'il opte pour Dieu ou pour Satan»¹⁴: non più un Artaud allucinato, come al suo arrivo, ma una personalità che ha guadagnato una nuova identità, battezzando la propria anima lacerata nell'acqua santa della teologia cristiana. Henri Julien, cappellano del manicomio, ha ricordato come nel periodo della sua conversione Artaud, alla ricerca di conforto, si fosse avvicinato alla religione quasi «come per ricevere un surrogato della droga»¹⁵.

Per questa momentanea ricomposizione della sua identità Artaud paga un prezzo, ponendosi al centro di una mitologia cristologica per «fornire una spiegazione all'assurdità dolorosa di quanto gli è toccato», mettendo da parte il precedente delirio schizofrenico, per sviluppare una favola confortevole: «non la paranoia o la mania di persecuzione, ma piuttosto una via per ristabilire una gerarchia di valori, di eventi e di date che gli renda giustizia»¹⁶. Sacrifica innanzitutto se stesso per poter rinascere. Artaud descrive nelle lettere da Rodez la sua passione, un apostolato fatto letteralmente di martirio, morte e resurrezione. Se il moribondo personaggio Antonin Artaud scrive nel 1939 di trovarsi «nello stato d'animo

¹² Id., *Oeuvres complètes*, X, cit., p. 19; tr. it. cit., pp. 23-24.

¹³ Id., *Oeuvres complètes*, XI, cit., pp. 243-244; tr. it. cit., p. 273.

¹⁴ Id., *Nouveaux écrits de Rodez. Lettres au docteur Ferdière, 1943-1946 et autres textes inédits suivis de six lettres à Marie Dubuc, 1935-1937*, Gallimard, Paris 1977, p. 37; tr. it. *Scritti di Rodez. 1943-1946*, cit., pp. 36-37.

¹⁵ Id., *Alice in manicomio*, cit., p. 153.

¹⁶ G. Poli, *Antonin Artaud. La poesia in scena*, Erga, Genova 1997, p. 89.

di un uomo all'uscita da una vita di fatica, di stanchezza, di delusione, di abbandono, e che aspira soltanto al riposo della Tomba»¹⁷, sarà qualche anno dopo Antonin Nalpas, in una lettera del febbraio 1943 al dottor Ferdière, a stilare un necrologio agiografico della sua vita precedente nella quale, «pour son attitude religieuse et mystique qu'Antonin Artaud JUSQU'A SA MORT a été poursuivi par la foule des Français», sottolineando il suo vigore «profondément religieux et chrétien», definendolo «le représentant le plus qualifié et le plus pur de la vera Religion véritable de Jésus-Christ»¹⁸. Dunque, Artaud, torturato dalla società, sarebbe morto a forza di sevizie, avvelenamenti e dolori nell'agosto 1939, facendo subentrare Antonin Nalpas, reincarnazione artaudiana, «ajouté à lui âme pour âme et corps pour corps dans un corps qui s'est formé dans son lit même concrètement et réellement mai par magie»¹⁹. Nalpas era il cognome della madre utilizzato a partire dal 1939: Antonin Nalpas sacrifica dunque Artaud per scrivere un romanzo epistolare della rinascita, rigettando tutta la precedente vita di peccato, pur mantenendo nel corpo «la mémoire physiologique absolue et exacte, intégralement et inaliénablement exacte de six ans de supplices, d'incompréhensions, de reniements, d'envoûtements et d'internement» subiti²⁰.

Artaud-Nalpas ricostruisce una possibile identità sulla negazione del proprio corpo e della sua sessualità intrinsecamente peccaminosa in un mondo in cui è necessario distinguere gli angeli dai demoni che lo infestano e che, attraverso affatturamenti, provano a corrompere il bene, attaccando i corpi: questo sarebbe accaduto al dottor Ferdière, del quale un «Mauvais Esprit» si è impossessato, attaccandosi «dans tout son corps, absolument et hermétiquement» per massacciarlo²¹; e sarebbe capitato anche al dottor Jacques Latrémolière, suo assistente, conquistato da un demone che gli fa scomparire il viso per farne apparire «un autre qui n'en est que la contrefaçon»²². Nalpas è aggredito da orde di demoni, descrivendo un universo infernale nel quale il male infesta il corpo per svuotarlo dell'anima.

Nel manicomio, sede di questo inferno, il corpo di Nalpas-Artaud, luogo della più spaventosa battaglia tra Dio e Satana, prova a difendersi, utilizzando «tout l'arsenal connu ou réinventé de la Magie Cérémonielle Blanche», che è «la plus efficace contre les démons» e che consiste «à

¹⁷ A. Artaud, *Scritti di Rodez*, cit., pp. 313-314.

¹⁸ Id., *Nouveaux écrits de Rodez*, cit., p. 28; tr. it. cit., p. 19.

¹⁹ *Ibi*, pp. 28-29; tr. it. cit., p. 20.

²⁰ *Ibi*, p. 44; tr. it. cit., p. 43.

²¹ *Ibi*, p. 39; tr. it. cit., p. 38.

²² Id., *Oeuvres complètes*, X, cit., p. 81; tr. it. cit., p. 54.

tourner principalement, à chanter et à brûler»²³: incantesimi per scacciare le aggressioni del male e la sua occulta magia nera: «Moi je n'en peux plus, j'ai le corps en pièces de toute cette bataille, j'ai besoin de grand air, de liberté et de repos»²⁴. Nel primo anno di soggiorno a Rodez Artaud continua a firmare le sue lettere con il cognome materno, narrando la lotta cosmogonica della sua anima contro sudici demoni, un orizzonte di corpi sfiniti che perdono l'anima per diventare spettri: «Je passe mon temps à ramener mon âme dans mon corps, parce qu'elle me quitte à force de désolation, de souffrance et d'horreur»; il suo sguardo non può oltrepassare fisicamente i confini del manicomio, ma la sua mente amaramente constata che «il n'y a plus que de la guerre et de la famine partout» e corpi sfatti e affamati divenuti meri «habitaclés de démons. – Et on ne peut pas vivre dans un démon»²⁵.

Artaud combatte contro il proprio corpo posseduto e affatturato, contro la propria fisicità infestata e svuotata, ma la sua lotta è in fondo rivolta contro il suo stesso corpo, contro l'abietta necessità di avere una fisicità: «Je ne suis pas vil et mon corps est vil. Et c'est contre lui que je ne cesse pas de lutter»²⁶. Se l'anima cerca di elevarsi verso il cielo, il corpo la trattiene, sprofondando l'io verso le necessità più abiette. E ovunque demoni, di cui sembra stilare una tassonomia metafisica: quelli che dalla carne arrivano fino all'inconscio, quelli che provocano crisi epilettiche ai corpi posseduti, «démons d'un corps moins gros, il y en a qui ont en corps fluide la subtilité d'un pur poison moral et que l'on voit dans l'air occulte avec leurs formes», ma ci sono anche «démons sans forme ni corps et qui sont en nous»²⁷. Il corpo posseduto di Antonin Nalpas si immola cristologicamente per il bene di tutta l'umanità: capro espiatorio che accetta «d'être pris vivant par le Mal et de tomber sain de corps et d'esprit entre les mains de ses ennemis, pour que le Mal par ce sacrifice consente, s'acharnant sur une seule victime ne prenne pas tout la terre»²⁸. Ponendo l'umanità davanti a una scelta, quella di «vivre enfin le Surnaturel quand il vient de Dieu» e di lottare strenuamente «contre le Réel envahi par Satan»²⁹, fatto di carne, sessualità e copulazione. Artaud individua nella natura sessuale dell'uomo la sua dannazione demoniaca: «les hommes ne cessent pas de faire le mal» perché questo è legato alla loro «impureté

²³ Id., *Nouveaux écrits de Rodez*, cit., p. 39; tr. it. cit., p. 38.

²⁴ Id., *Oeuvres complètes*, XI, cit., p. 133; tr. it. cit., p. 224.

²⁵ Id., *Oeuvres complètes*, X, cit., pp. 205-206; tr. it. cit., p. 128.

²⁶ *Ibi*, p. 208; tr. it. cit., p. 130.

²⁷ *Ibi*, p. 83; tr. it. cit., p. 56.

²⁸ Id., *Nouveaux écrits de Rodez*, cit., p. 44; tr. it. cit., p. 42.

²⁹ Id., *Oeuvres complètes*, X, cit., p. 192; tr. it. cit., pp. 120-121.

sexuelle»; è impossibile scacciare il demonio da un corpo perché è «la sexualité en elle-même qui est le mal»³⁰.

Contro questa peccaminosa pesantezza del corpo, Artaud indirizza la sua riflessione verso la castità integrale, la mortificazione della carne, la ricerca della purezza, fino alla definizione di un «corps glorieux» da martire³¹: modificare la propria fisicità per combattere i demoni, immaginando quel «corpo senza organi» che sarà alla base del secondo teatro della crudeltà³². Tale teorizzazione «rimanda a quella condizione edenica che l'uomo ha irrimediabilmente perduto quando si è fatto invischiare nelle spire mortifere della sessualità»: Artaud immagina un corpo che «non abbisogna della dipendenza degli organi, ma di ricongiungersi a quello status che prescinde la dualità maschile e femminile»³³. Per arrivare a ciò vive la sua fase di conversione cristiana, caratterizzata da corpi posseduti da demoni, avendo bene in mente che «la moitié des chants de l'église catholique étaient des exorcismes au début de l'ère chrétienne et ils ont maintenant passé dans la liturgie des fidèles»³⁴.

In questo senso è fondamentale la collaborazione con il dottor Ferdière, che adotta per il suo paziente una sperimentazione terapeutica che affianca alla durezza dell'elettroshock la creatività dell'arte-terapia: una procedura che si poggia sulla letteratura e l'arte per ricostruire l'identità scissa di Artaud, stimolando al massimo l'espressività del soggetto, da un parte attraverso la scrittura di lettere, dall'altra facendolo cimentare con traduzioni e disegni³⁵. Tutti questi strumenti «diverranno il terreno su cui permettere il confronto con l'alterità», al fine di arrivare a «una apertura progressiva del proprio io»³⁶, fino a una ridefinizione equilibrata della sua personalità. Ferdière, dunque, lo sottopone a sedute continue per liberare il corpo posseduto, facendo giocare alla traduzione un ruolo fonamen-

³⁰ *Ibi*, p. 206; tr. it. cit., p. 129.

³¹ *Id.*, *Oeuvres complètes*, XI, cit., p. 57; tr. it. cit., p. 182. A tal proposito Artaud cita l'opera della mistica Ildegarda di Bingen, come i sermoni di Meister Eckhart, passando per il racconto *Master di Ballantrae* di Robert Louis Stevenson, mentre in altre lettere si riferisce a una vasta tradizione mistica cristiana, facendo appello all'opera di Johann Tauler, Jan Van Ruysbroeck, Dionigi l'Areopagita, Giovanni Cassiano, Ermengarda d'Angiò e Santa Brigida.

³² Cfr. M. De Marinis, *Danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Bulzoni, Roma 2006.

³³ P. Di Palma, *I suppliziati del linguaggio*, postf. a A. Artaud, *Alice in manicomio*, cit., pp. 180-181.

³⁴ A. Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, cit., p. 98; tr. it. cit., p. 159.

³⁵ Cfr. G. Zuccarino, *L'immaginazione rivendicatrice. Sul problema del delirio in Artaud e Id.*, *Per un altro occhio. I "disegni scritti" di Artaud*, in *Id.*, *Il desiderio, la follia, la morte*, Campanotto, Pasion di Prato 2005, pp. 53-77.

³⁶ L. Boero, *Il tempo della riappropriazione del sé*, intr. a A. Artaud, *Alice in manicomio*, cit., p. 8.

tale per scardinare la sua involuzione intellettuale e emotiva. Attraverso Henri Julien, prete e anglista, Artaud riprende un dialogo con la letteratura, studiando in particolare la poesia inglese, per poi far convergere la sua scrittura nell'attività di traduzione, che lo conduce a un certo equilibrio mentale e a una parziale riappropriazione del proprio corpo, come a «voler introiettare, attraverso l'alchimia di un'operazione analogamente tesa a investigare la dimensione corporea, le innumerevoli rifrazioni del suo doppio»³⁷. Artaud prova ad attraversare il suo specchio, ricominciando a produrre creativamente a partire dalle continue sollecitazioni di Ferdière, che studia le sue derive mistiche per indirizzare la terapia: dalla scrittura di saggi di critica letteraria, a partire dall'*Inno ai Diavoli* di Ronsard, passando alla traduzione di *Alice attraverso lo specchio* di Lewis Carroll, dedicandosi in particolare al sesto capitolo, per recuperare quella «dimensione polisemica» evidenziata «sin dal titolo che da *Humpty Dumpty* diventa *L'arve et l'aume*»³⁸. Il felice esperimento continua poi con lavori su Keats e Poe, fino alla traduzione di *The Burning Babe* di Robert Southwell, che definisce «Poète anglais mort vierge / coupé en tranches en 1595 / sur l'ordre de Henry VIII»³⁹, ulteriore incarnazione artaudiana nella vittima sacrificale capace di immolarsi. Il lavoro poetico indotto da Ferdière ha una ricaduta positiva sul paziente, che legge, scrive, traduce, recuperando anche la sua voce quando ammette che la poesia va «*déclamé*», recitandola «à haute voix pour le communiquer aux autres» oppure «à soi-même *sans mot dire* et dans les fonds de l'âme» perché «*Déclamer un poème c'est prier*», ma l'atto del «*Prier c'est expulser le Mal de Soi d'abord*»⁴⁰.

L'arte-terapia si trasforma in una «purification magique» di grande efficacia⁴¹, in un processo di riappropriazione del sé che coinvolge pienamente la propria fisicità sofferente. Artaud ritorna a una densa produzione poetica e saggistica, presentando un sostrato corporeo che trova nei disegni e nelle glossolalie una nuova forte espressione artistica: «*Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer*»⁴². Nel settembre 1943 finalmente riconosce la sua iden-

³⁷ P. Di Palmo, *I suppliziati del linguaggio*, cit., p. 184.

³⁸ *Ibi*, p. 193.

³⁹ A. Artaud, *Alice in manicomio*, cit., p. 24.

⁴⁰ *Id.*, *Oeuvres complètes*, X, cit., p. 101; tr. it. cit., p. 81.

⁴¹ *Ibi*, p. 92; tr. it. cit., p. 75.

⁴² *Id.*, *Oeuvres complètes*. XIII. *Van Gogh, Le suicidé de la société; Pour en finir avec le jugement de Dieu*; (suivi de) *Le théâtre de la cruauté; Lettres à propos de «Pour en finir avec le jugement de Dieu»*, Gallimard, Paris 1974, p. 38; tr. it. *Van Gogh. Il suicidato della società*, Adelphi, Milano 1988, p. 38.

tità – «Je m'appelle Antonin Artaud»⁴³ – e il prodigioso lavoro compiuto da Ferdière che «a provoqué en moi une crise salutaire qui m'a secoué sans doute mais m'a fait enfin revenir à moi», restituendogli una «saine vision des choses sur tous les points de vue»⁴⁴. L'esorcismo si è concluso.

Abstract: *The essay tries to analyse the diabolical dimension of possession that Antonin Artaud lived between the late 1930s and the early 1940s, focusing in particular on the period – in the middle of the Second World War – in which he was imprisoned in the psychiatric hospital of Rodez. In this phase his creative madness brought to the writing of a thick production of letters to friends, acquaintances and representatives of art and culture, which testifies to the problems that distressed his soul, swinging his battered body between polemical theology, reflections on theatrical aesthetics and issues of literature.*

Keywords: *Antonin Artaud, Possession, Theatre, Cruelty.*

⁴³ A. Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, cit., p. 59; tr. it. cit., p. 71.

⁴⁴ *Ibi*, p. 75.

SAVINA STEVANATO

UNA BIBBIA DI CONFINE

Angela Carter, Gun for the Devil

Della scrittura di Angela Carter (1940-1992), versatile autrice britannica di *short stories*, poesie, saggistica, programmi radiofonici e sceneggiature per il cinema, sono state tentate molteplici definizioni (realismo magico, *horror-fantasy*, *gothic*). Tutte a un tempo vere ma tutte insufficienti a rendere la complessità del mondo e dei procedimenti compositivi carteriani. Carter è infatti narratrice idiosincratica e raffinata, amante dell'universo gotico dell'eccesso e di quello fiabesco della fantasia. I suoi *pastiche* letterari sono gli esiti di un'accentuata «revisionist imagination»¹ che ricorre alle categorie dell'accumulo e della compresenza per esercitare l'ironia, la parodia, la pulsione metanarrativa, l'intertestualità, coniugando altresì una tendenza all'iperrealismo e al grottesco con un *common-sense* molto anglosassone. Attraverso un linguaggio simbolico, ricercato, ma anche sarcastico, demotico e carnevalesco, l'autrice continuamente crea, riscrive e transcodifica.

In effetti, l'intera sua opera può essere letta in filigrana come un enciclopedia palinsesto di stilemi e caratteri attinti da fonti disparate, rispetto alle quali ella si pone come «deconstructionist [...], saboteur. She takes what we know, and having broken it, puts it together in her own spiky, courteous way; her words are new and not-new»². Autorevole rappresentante del «postmodern narrative pluralism»³, Angela Carter è poliedrica nella tendenza insistita alla riscrittura, modalità questa che si sposa felicemente con la sua formazione di medievalista, che in lei si traduce in una particolare sensibilità verso la stratificazione compositiva e semantica del testo. Se, come dice Fusillo, la scrittura è «sempre frutto di sdoppiamento»⁴, quella

¹ S. Rushdie, *Introduction*, in A. Carter, *Burning Your Boats. Collected Short Stories*, Vintage Books, London 2006 (1995¹), pp. IX-XIV, qui p. XIII.

² *Ibi*, p. IX. Anche S. Gamble sottolinea che con Carter «there is nothing new under the sun; an opinion she reworks in a slightly different way in “Gun for the Devil,” in which a Fustian drama is played out in a Mexican border» (*Angela Carter. Writing from the Front Line*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1997, p. 188).

³ I. Armstrong, *Woolf by the Lake, Woolf by the Circus. Carter and Tradition*, in L. Sage (ed.), *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*, Virago, London 1994, pp. 257-278, qui p. 276.

⁴ M. Fusillo, *Replicabilità e potenzialità. Sull'estetica postmoderna del pastiche*, in G. Sertoli -

di Carter si moltiplica in un continuo gioco di specchi e rimandi. La sua parola infatti non ama essere rinchiusa in spazi vincolanti ed è perciò caratterizzata da un programmatico valicamento di confini, generi, media, identità e *gender*, in cui dentro e fuori, fantasia/eccesso e realtà si confondono e barattano vicendevolmente.

Per venire allo specifico di questa sezione monografica dedicata al *Demoniaco nelle culture occidentali*, la presenza del diabolico all'interno della variegata enciclopedia carteriana è strettamente connessa a questi aspetti. Non mi riferisco tanto alla ricorrente apparizione di figure dannate (streghe, megere, vampiri) alle quali si accompagna non di rado il demonio stesso, quanto al fatto che il demoniaco, nell'opera della scrittrice, non si esaurisce in queste occorrenze «fisiche» ma agisce anche su un piano più complesso, metaforico e modellizzante. Ossia: se si assume come cifra del diabolico la capacità metamorfica che il *daemon* ha di mostrarsi in forme diverse, il *corpus* carteriano, col suo mutare funambolico, si codifica quale espressione emblematica dell'eclettismo demoniaco, così come dello sconfinamento e del rovesciamento che esso implica. Nello specifico, il racconto *Gun for the Devil* inscena tutto ciò a livello del contenuto e lo rappresenta tramite una forma che fa risaltare tale camaleontica capacità di essere altro da sé. Una capacità che è il principio generativo stesso della transcodificazione di lì a poco operata da Carter, la quale dal racconto trarrà una sceneggiatura filmica, in tal modo palesando ancora una volta la sua costante attrazione per il confine, per l'attraversamento e la metamorfosi formale. Proprio il concetto di confine, portante e squisitamente postmoderno, è a fondamento dell'approccio interpretativo che vorrei proporre di questo racconto.

Gun for the Devil è stato scoperto fra le carte dell'autrice dopo la sua morte e pubblicato per la prima volta nella raccolta postuma *American Ghosts & Old World Wonders* (1993)⁵. La riscrittura in sceneggiatura non è mai divenuta un film, è tuttavia interessante la relazione che questa intrattiene con il racconto sul piano sia del contenuto che della forma. Riguardo al contenuto, essa narra la medesima trama rendendola però più esplicita e dettagliata, sviluppandola, integrando, modificando e accentuando elementi del discorso, dipanando ciò che il racconto condensa e sciogliendone la densità entropica. Il racconto, infatti, procede per giustapposizioni di grumi narrativi, che ricordano il metodo mitico eliotiano

C. Vaglio Marengo - C. Lombardi (eds.), *Comparatistica e intertestualità*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 861-870, qui p. 870.

⁵ Cfr. S. Gamble, *History as Story in Angela Carter's American Ghosts and Old World Wonders*, in A. Heilmann - M. Llewellyn, *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, pp. 30-44.

o la drammaturgia del silenzio di Maeterlinck⁶; grumi di significazione che hanno in sé risonanze ed echi che devono essere colti e relazionati dall'occhio e dalla mente di chi legge, per cui la minore o maggiore finitezza del quadro d'insieme è lasciata alla cultura del fruitore e alla sua capacità di ricostruire tali articolati e stratificati *mindscaapes*. La sceneggiatura, al contrario, semplifica, colma gli interstizi, direziona il flusso delle informazioni, dà voce e spiega i nessi silenziati dalla *short story*.

Quanto alla forma, la sceneggiatura apre il codice letterario a quello filmico e di conseguenza agli ambiti visivo e musicale, rappresentando, a sua volta, un arricchimento di richiami, di risonanze, di sollecitazioni implicite. Questo gioco di forze centripete e centrifughe rende opportuni i riferimenti alla sceneggiatura, seppure in chiave dialogica, per meglio articolare, sintagmaticamente e paradigmaticamente, una qualsiasi proposta di interpretazione.

La trama narra una storia di impronta faustiana, ambientata sul finire del XIX secolo al confine con il Messico. È un luogo di malviventi dove abitano due nuclei familiari: il primo è quello dei Mendoza con il capofamiglia, signore dei banditi della zona, la moglie Maria e la figlia Teresa; il secondo è composto dal Conte, trapiantato qui dal vecchio mondo, e dalla compagna Roxana, sorella di Maria, che gestisce un bordello finanziato dal cognato. L'arrivo di Johnny, giovane e talentuoso pianista assunto nel bordello per intrattenere gli ospiti, mette in moto la trama, al cui centro ben presto si insedia il sodalizio inquietante, destinato a incupirsi e ribaltarsi, fra il vecchio Conte e il ragazzo giunto in America da Vienna per vendicare l'uccisione dei genitori perpetrata anni prima da Mendoza e i suoi uomini. Per assicurarsi di raggiungere il suo scopo, Johnny rileverà il patto che, a suo tempo, il Conte aveva stretto con il diavolo. A prezzo della sua anima riceverà da un misterioso nativo un'arma infallibile dotata di sette colpi, accettando che il bersaglio della settima pallottola sia scelto dal diavolo stesso. Johnny riuscirà ad avere la sua vendetta, prima seducendo Teresa e poi uccidendo gli assassini dei suoi genitori. Il settimo colpo però devierà la sua traiettoria e non colpirà il Conte, al quale Johnny aveva mirato, ma trafiggerà a morte Teresa. Il racconto si chiude con Johnny che, dopo un lungo vagare, approda in un villaggio fantasma decimato dal vaiolo, un luogo quasi post-apocalittico e dai tratti distopici, dove trova ad attenderlo Satana, nei panni dello stesso Indiano che gli

⁶ Cfr. A. Di Benedetto, *Annabella di Maeterlinck. Ford nello specchio del simbolismo francese*, in P. Pepe - S. Stevanato (eds.), *'Tis Pity She's a Whore. Il teatro di John Ford e la fortuna di una tragedia crudele*, Cue Press, Imola-Bologna 2017, pp. 64-73.

aveva venduto il fucile, il quale reclama il saldo del suo debito: «“I was waiting for you,” says the Indian who sold Johnny the gun. “We have some business to conclude”»⁷.

Tutto nel racconto parla di un mondo rovesciato, di un vero e proprio inferno in terra. L'*incipit* ci conduce infatti in una città al confine con il Messico «hot, dusty, flyblown Mexican border town [...] without hope, without grace» (45) che la sceneggiatura localizza più precisamente a «South of the border»⁸. È un luogo che sta in basso, un basso che è qualità geografica ma anche etica, un luogo di corruzione e meretricio, in cui la presenza del diabolico è cripticamente indicata dal «fly» (**che rimanda** al signore delle mosche, Belzebù). Il maligno viene più chiaramente introdotto poco dopo dalla figura vampiresca del Conte, un «consumptive European aristocrat» (45) la cui ombra induce Maddalena, una delle prostitute, a farsi il segno della croce: «the Count's shadow falls across the wall; they hush, even if Maddalena furtively crosses herself» (46). Qualche rigo prima la figura del diavolo era già stata evocata proprio in riferimento al Conte: la sua eccezionale bravura in un numero da circo che faceva in Europa, quando svestiva Roxana a colpi di fucile senza sbagliarne uno, sembrava dovuta proprio a un patto luciferino: «he was too good a shot; they said that only the devil himself...» (46), elemento che la sceneggiatura definisce e consolida poiché, circa alla stessa altezza della trama, Evangeline (il nuovo nome di Maddalena) ci informa che in Europa era chiamato «the Demon Marksman» (s314).

La città come cifra infernale e dannata si configura distintamente a mano a mano che la trama svela la verità sul Conte. Prima Johnny gli chiede se è vera una «old legend, about the man who makes a pact with the devil to obtain a bullet that cannot miss its target» (49), non un uomo a caso ma un «aristocrat [...] a nobleman» (50-52). Poco dopo sarà lo stesso Conte ad ammettere la veridicità della storia arrivando a dichiarare, nella sceneggiatura: «Sometimes I think I am already dead and this is hell!» (s319). È l'antefatto del rito demoniaco che trasferirà il patto dal Conte a Johnny e che avrà luogo nella chiesa diroccata, dove poco prima si è

⁷ A. Carter, *Gun for the Devil*, in Ead., *American Ghosts & Old World Wonders*, Chatto & Windus, London 1993, pp. 45-65, qui p. 65 (d'ora in poi le citazioni da questa edizione saranno seguite dai riferimenti alle rispettive pagine nel testo fra parentesi). La figura diabolica dell'Indiano aveva dato l'arma a Johnny, al quale il Conte aveva spiegato in che senso il settimo colpo sarebbe stato del diavolo: «The seventh bullet is the devil's own. He will fire the seventh shot for you, even though you pull the trigger» (59).

⁸ Ead., *Gun for the Devil*, in Ead., *The Curious Room. Plays, Film Scripts and an Opera*, with an introduction by S. Clapp, edited and with production notes by M. Bell, Vintage, London 1997, pp. 299-338, qui p. 320 (d'ora in poi le citazioni da questa edizione saranno seguite dai riferimenti alle rispettive pagine nel testo fra parentesi precedute da "s" per distinguere la sceneggiatura dal racconto).

consumata in segreto la passione fra Johnny e Teresa. Il rito segnerà la dannazione di Johnny e il paradiso già rovesciato dell'inizio, riparo illusorio di Roxana e del Conte fuggito dal Vecchio Mondo e dal suo patto con il diavolo, svelerà la sua natura di inferno definitivo e senza scampo, già annunciato dalle battute iniziali che lo connotano come «the end of the road» e «godforsaken place» (45, 48). Alla stregua di Adamo ed Eva che, dopo la cacciata dal paradiso, si incamminano verso il mondo nuovo del peccato, così il Conte e Roxana lasciano l'«Old Country» (46) per una terra promessa che negherà ogni attesa poiché segnata da una perdizione priva di speranza.

A questo aspetto si collega il mio titolo, *Una Bibbia di confine*, che vuole alludere alle due figure logiche e simboliche dominanti nel racconto: il rovesciamento e il valicamento.

Il rovesciamento dei valori è reso in prima istanza attraverso il capovolgimento degli emblemi della sacralità e della santità. Oltre, come appena detto, all'Eden vagheggiato (l'America) che si rivela, invece, ipostasi di un inferno soffocante e polveroso, la dissacrazione, concreta e metaforica, della casa di Dio è duplice in quanto la chiesa viene violata dall'incontro carnale fra Johnny e Teresa e dal rito satanico – una dissacrazione resa plasticamente dall'immagine della statua di un Cristo «suffering» (60) perché beffeggiato da Teresa, che cade a testa in giù dopo il rito. Il rovesciamento avviene anche tramite la corruzione di figure simboliche, Maria e Maddalena, che la parola evangelica esalta e sublima: Maria è ormai una brigantessa con tanto di speroni che tracanna tequila; Maddalena una prostituta per nulla penitente né sfiorata dalla grazia. Infine, ancora più eloquente è lo svilimento della stessa Sacra Famiglia replicata, in forme distorte o grottesche, nei Mendoza, nella vera famiglia di Johnny (massacrata) e in quella di adozione, con il Conte e Roxana che lo accolgono come un figlio: famiglie tutte toccate dal male che qui si manifesta, rispettivamente, nella degenerazione, nella morte violenta, nella possessione diabolica.

Rovesciamento da un lato, dall'altro il valicamento. Valicamento dei confini intesi come linea polisensa che si fa labile, permeabile e che si traduce in ibridazione e infrazione dei codici, dei generi e dei linguaggi. Le coordinate spaziali e temporali in apertura di racconto sono esplicite al riguardo: «A [...] border town» e «The time is about the turn of the century» (45). E il motivo del confine («border») ha una valenza sia etica (discrimine fra Bene e Male), sia cronologica («turn of the century»), sia, soprattutto, geografico-culturale: l'antitesi America vs. Messico; ma anche, ancor più marcata, quella fra Vecchio e Nuovo Mondo, fra speranza e

disillusione, una contrapposizione, quest'ultima, nutrita dal rapporto che unisce il Conte a Johnny, entrambi «Aliens, strangers» (51). L'esclusività del legame che li unisce si fonda sulla reciproca estraneità al luogo, dovuta alla comune provenienza europea. E da questa identità origina un'intesa che è a un tempo culturale e linguistica: entrambi sono conoscitori e amanti della musica classica e parlano spesso in tedesco fra loro. Proprio tramite la musica, la sceneggiatura, rispetto al racconto, anticipa l'intenzione di Johnny di darsene descrivendolo mentre suona il *Mephisto Waltz* di Liszt. Inoltre, attraverso lo stesso Johnny, la musica prolifera, si ramifica in differenti sonorità come ragtime, jazz, classica e lirica:

Bandit: Give us some real music [...]

Maria: This is an American whorehouse, we play American music.

Bandit: He's not American.

Roxana: He's not Mexican either.

(JOHNNY stops playing ragtime and suddenly, dramatically launches into the first bars of a piano transcription of Bach's Toccata and Fugue in D minor) (s312)

È inoltre significativo che gli unici personaggi del racconto con consapevolezza estetico-artistica siano anche quelli che stringono il patto con il diavolo, a indicare un chiaro legame fra arte e diabolico sancito da un commento del Conte su Paganini: «he must have learned to play the fiddle from the devil» (50).

La possibilità che Carter offre al lettore di una lettura parallela di tipo metanarrativo e metartistico del diabolico, inteso come metamorfico e babelico, è riconoscibile da elementi della trama come quelli appena considerati, ma è anche inscritta nei personaggi, che rivestono una funzione paradigmatica e di cerniera consentendo una lettura orientata alla compresenza e ibridazione di generi e codici.

Il Conte con i suoi tratti vampireschi richiama sia il genere gotico e il Dracula di Stocker, sia tutta la vasta letteratura di tradizione faustiana incentrata sul motivo del patto con il diavolo. Roxana, omonima dell'eroina del romanzo di Defoe, è un chiaro richiamo al *novel* di primo Settecento di cui però modifica procedimenti e gerarchie: in particolare laddove la trama procede in modo abbastanza prevedibile e statico e per nulla “necessitato”, è la forma a imporsi come cangiante e plurima, fino a fare del racconto una sceneggiatura.

L'estasi carnale consumata da Teresa in chiesa sotto la statua di un Cristo dileggiato richiama, per opposizione, l'estasi casta di santa Teresa d'Avila e, di riflesso, la letteratura mistico-religiosa. Johnny invece racchiude in sé una pluralità semica che parte dal nome. Sdoppiandosi in

sede di sceneggiatura nel tedesco Johan, ricorda direttamente la favola di Johannes Faustus, all'origine del *Faust* marloviano. Ma Johnny è anche omonimo del protagonista della riscrittura che Carter fa di *'Tis Pity She's a Whore*, tragedia secentesca, nella quale inserisce riferimenti espliciti al drammaturgo John Ford, che ne è l'autore, e al John Ford regista hollywoodiano di western. Tale omonimia fa sì che in John(ny) si sommino musica, letteratura, cinema – implicando perciò compresenza e contaminazione fra generi e media diversi.

Inoltre, il vagare di Johnny dal vecchio al nuovo mondo, il suo stare nella dimensione del maligno, la natura del patto che stipula e il suo stesso nome rievocano l'errante John Melmoth protagonista del capolavoro gotico *Melmoth the Wanderer* (Maturin, 1820).

Ciò rende Johnny rappresentante proteiforme ed emblematico dell'operazione di condensazione e ridefinizione del codice letterario e di quello performativo della musica, del teatro e del cinema, che Carter qui propone. Suoni, immagini, parole: la scrittura diviene così il luogo vero del trasformismo e dell'attraversamento del confine, sia di genere che di codice. Al demoniaco della storia corrisponde perciò il demoniaco della forma, polidirezionale, spessa e stratificata in un continuo *pastiche* di formule e rimandi letterari accessibili solo al lettore preparato (laddove quello meno preparato può comunque giovare di un livello più lineare e superficiale di fruizione). Il senso, posto ci sia, può essere solo mobile e ambiguo, sempre sconfinante ed è proprio la sceneggiatura, di per sé formalmente plurima, a dire di tale relativismo in modalità metanarrativa: «All the stories are true. No. None of the stories are true» (s319).

Concludo tornando al titolo. Apparentemente innocuo, *Gun for the Devil* è in realtà sintesi della modalità polimorfica e della stratificazione semantica della scrittura carteriana.

Il titolo si apre e chiude con un dinamico gioco di opposti: Dio e il Diavolo. *Gun*, infatti, assona con *Gum* che, in espressioni colloquiali come *by Gum*, sta per *God/Jove*. È poi perfettamente calibrato sul numero sette, che nella numerologia esoterica e biblica indica la fusione fra realtà e sovramondo, segnalando la completezza (il che spiegherebbe l'assenza di un articolo prima di *Gun* che avrebbe rotto l'equilibrio numerico implicito basato sul sette). Proprio a partire dalla prima parola, «*Gun*», il numero sette domina: l'iniziale «*G*» è la settima lettera dell'alfabeto e le successive «*U*» e «*N*» sono rispettivamente la ventunesima e la quattordicesima, entrambe multipli del sette; così come settima è anche la pallottola che, in questa Bibbia rovesciata o di confine, appartiene al diavolo. Inoltre la

somma delle lettere dell'intero titolo è ancora quattordici (altro motivo per non inserire un articolo nel titolo)⁹.

Le corrispondenze non si fermano qui: sette sono le arti (cinema incluso, guarda caso, la così detta settima arte, che Carter praticava e di cui è testimone la sceneggiatura) e sette sono i residenti del bordello (cinque prostitute, Roxana e il Conte). Johnny, fino al momento in cui si connoterà come “doppio” del Conte, rompe tale simmetria e regolarità costituendo l'elemento spurio, l'ottavo elemento che attiva la trama; d'altro canto l'otto è il numero della determinazione nel raggiungere gli scopi, attributo che lo caratterizza pienamente. La sceneggiatura compie un'ulteriore condensazione quando fa riferimento alla «scale of G» (tonalità di Sol che Johnny sta insegnando a Teresa, s322) – dove in «G» si fondono da un lato il richiamo al fucile, «Gun», dall'altro il richiamo alla musica – e al numero cinque attraverso il Sol che è la quinta nota della scala. Non è secondo me accidentale che l'ultima parola del testo, «Devil», consti di cinque lettere: il cinque infatti in numerologia indica il cambiamento, la sperimentazione, esattamente come la scrittura carteriana che sembra perciò essere il reale elemento diabolico del racconto. Il diavolo è la scrittura stessa in virtù della sua natura polimorfa, ibrida, orientata alla trasformazione; ma suo agente è anche lo scrittore, l'artista che è etimologicamente diabolico in quanto imitatore dell'artefice sommo che è Dio, nel tentativo, in senso platonico, di rappresentare una copia riproducendola tramite una tecnica. Poste queste premesse, è sicuramente curioso che Carter stessa in un breve saggio dedicato – singolare coincidenza – ai *Versi satanici* di Rushdie, definisse questo romanzo con una espressione del tutto calzante alla sua stessa opera: «as eclectic as hell»¹⁰. La scrittura dell'autrice è eclettica perché sa essere altro da ciò che dice, oltrepassando continuamente un confine che li contiene tutti, quello ontologico. Ovviamente, lo sconfinamento prevede margini, perimetri, bordi, che la produzione carteriana poteva ancora assumere come tali perché ancora culturalmente reperibili e riconoscibili. Sono passati solo pochi anni ma l'eccezionale trasformismo di questa scrittura potrebbe già non essere più colto in un panorama globale che non vuole riconoscere distinzioni o barriere e tende all'omologazione.

Per contrappasso, il settimo colpo, quello del diavolo, per Angela Carter potrebbe proprio essere quello che manda in frantumi, banalizzandola,

⁹ Inoltre, «Gun» potrebbe essere letto come un acronimo meta-artistico: G = genre, U = universal (che è anche una categoria usata nella British Board Film Classification), N = narrative.

¹⁰ A. Carter, *Salman Rushdie. The Satanic Verses* (1988), in Ead., *Shaking a Leg. Journalism and Writings*, with an introduction by J. Smith, edited by J. Uglow, research assistant Ch. Crofts, Vintage, London 1998, pp. 586-588, qui p. 586.

la struttura corallina e metamorfica della sua scrittura, puntandole contro la sua stessa arma.

Abstract: *This paper deals with the typically postmodern transformism of Carter's production by focusing on the relationship between the short story and screenplay versions of Gun for the Devil. By considering their common dynamics of reversal and trespassing, it illustrates the specifically transforming, hence "diabolical" quality of both content and form, and suggests a possible drawback.*

Keywords: *Angela Carter, Gun of Devil, Diabolical, Trespassing, Transformism.*

ORIANA PALUSCI

PER UNA BIOGRAFIA DI *SHE-DEVIL*

Vittoria, sconfitta e apoteosi di una diavolessa

Nel sito di *Garzanti linguistica* online, alla voce *diavolessa* troviamo: «1. essere diabolico immaginato con fattezze di donna; moglie del diavolo. 2. donna brutta e cattiva | (scherz.) donna molto vivace e attiva»¹.

Va notato che il *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Cortelazzo e Zolli ignora tale voce², e non cita *diavolessa* neppure come derivazione di *diavolo*. Ruth Patchett, la protagonista dei due romanzi *The Life and Loves of a She Devil* e di *Death of a She Devil* di Fay Weldon, pubblicati rispettivamente nel 1983 e nel 2017, può rientrare agevolmente in entrambe le accezioni del termine, introducendo un potente “diavolo femmina” (*she-devil*) nel panorama della letteratura inglese contemporanea.

La tradizione letteraria angloamericana è piena, soprattutto a partire dall'Ottocento, di creature diaboliche al femminile, portatrici di morte, di devastazione, di vendetta: lamie, vampire, streghe, matrigne malvagie. Di solito esse fanno parte dell'immaginario maschile, e la loro progenitrice potrebbe essere la *belle dame sans merci* della poesia di John Keats (1819). Se penso al romanzo inglese scritto da donne, anche in questo caso troviamo figure potenti del male, esseri crudeli, *femme fatales* spesso legate a una sessualità inibita o disinibita, come Bertha Mason, la «madwoman in the attic» di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë (1847). Tuttavia, con poche eccezioni, esse sono destinate a occupare ruoli marginali e, soprattutto, a morire, sopraffatte dalle figure angeliche dell'ordine e dell'armonia familiare. Come esempio importante dell'Ottocento vittoriano, si potrebbe ricordare la protagonista di *Lady Audley's Secret* di Mary Elizabeth Braddon (1862), un romanzo incentrato sul personaggio di una perfida bigama. Nel Novecento, soprattutto la narrativa del Modernismo tende a sfocare l'opposizione tra *villains*, maschi o femmine, e figure angeliche, quando non viene addirittura messa in rilievo l'ambiguità del *gender*, come accade in *Orlando* di Virginia Woolf (1928). Orlando, creatura androgina dotata di immortalità, anticipa le eroine diaboliche di scrittrici

¹ <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=diavolessa>.

² M. Cortelazzo - P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, vol. 2, Zanichelli, Bologna 1980.

postmoderne fortemente influenzate dal femminismo, come, nel contesto britannico, Angela Carter, Beryl Bainbridge, Jeanette Winterson o Fay Weldon. Nel caso di Fay Weldon, Patricia Waugh dedica una sezione al «gotico femminista contemporaneo», analizzando *The Life and Loves of a She-Devil*, in cui le strutture del «gothic fantasy» sostituiscono quelle del realismo domestico³.

Mi sono chiesta se esiste, nella tradizione letteraria femminile una Fausta, che fa un patto con il diavolo per ottenere poteri sovrumani⁴. Ma il diavolo è di sesso maschile e i personaggi femminili di solito sono preda del maschio luciferino alleato delle forze infernali. La Ruth di Fay Weldon rappresenta perciò una variante innovativa, in quanto creatura all'inizio innocente e sottomessa, che si sottopone a un radicale processo di metamorfosi fisica e mentale, per incarnare il ruolo di una diavolessa di nome e di fatto: lei, il diavolo femmina, la *she-devil*.

The Life and Loves of a She-Devil ottiene immediati riconoscimenti da parte della critica per l'uso spregiudicato di generi narrativi cari alla *popular culture*, come la fantascienza, il gotico, la favola, la crime story, il romanzo rosa, utilizzati in un tessuto narrativo imbastito su questioni di *gender*⁵. Come si addice al romanzo postmoderno nella sua forma estrema di *pastiche*, questi generi vengono ibridati e sottoposti a un procedimento parodico in linea con il *black humour*, già adoperato in Inghilterra da Angela Carter e da Beryl Bainbridge, e negli Stati Uniti da Kurt Vonnegut jr., la cui tecnica ispirata allo *slapstick* è ulteriormente perfezionata nel seguito di *The Life and Loves of a She-Devil*. Ma c'è un altro aspetto del romanzo che vorrei mettere in rilievo: la sua esplicita volontà di collocarsi all'interno della polemica femminista, che si prende gioco sia della mentalità borghese, fortemente patriarcale, dell'Inghilterra, sia degli obsoleti modelli di femminilità inculcati dal romanzo rosa o dalla stampa popolare dei *tabloid*, largamente consumati nell'epoca della *leadership* di Margaret Thatcher. Grazie al successo del romanzo, *The Life and Loves of a She-Devil* viene portato subito sul grande e sul piccolo schermo⁶.

In sostanza *The Life and Loves of a She-Devil* tratta della storia di Ruth (interpretata sul grande schermo dalla "cicciona" Roseanne Barr), una donna corpulenta e sgraziata, madre di due figli, tiranneggiata dal marito

³ P. Waugh, *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*, Routledge, London 1989, pp. 189-196.

⁴ Un esempio notevole è dato dal romanzo *Faustine* della scrittrice inglese Emma Tennant, pubblicato nel 1995, che si può leggere come una riscrittura del *Faust* al femminile. Nonostante il titolo, in esso non compare un personaggio di nome Faustina.

⁵ Si veda a questo proposito O. Palusci, *Fay Weldon, Romantic Fiction and a She-Devil*, in «Textus» 14(2001), pp. 111-125.

⁶ *The Life and Loves of a She-Devil* è stato adattato dalla BBC in una miniserie in quattro episodi nel 1986, con la regia di Philip Saville, mentre il film risale al 1989, con la regia di Susan Seidelman.

dal ridicolo nome di Bobbo che, dopo averla vessata con il suo disprezzo, l'abbandona per vivere con Mary Fisher (recitata da una sdolcinata Meryl Streep al suo esordio cinematografico), una ricca e famosa scrittrice di romanzi rosa, che anche nel fisico sembra costituire un ideale di donna delicata e seducente. Se queste sono le premesse sostanzialmente comiche del primo romanzo di Weldon, la trama poi si sviluppa seguendo le fasi di una *revenge fantasy* di stampo gotico. Ruth Patchett, la casalinga, moglie e madre sottomessa, si muta in un angelo ribelle: dà fuoco alla casa di famiglia, si sbarazza dei figli consegnandoli brutalmente alla nuova coppia, passa attraverso una serie di dolorose operazioni chirurgiche e cosmetiche che trasformano radicalmente il suo corpo, dandole a poco a poco l'aspetto fisico dell'odiosa rivale. Intanto, servendosi cinicamente di uomini e di donne con cui entra in contatto grazie a false generalità (la creatura del male assume vari nomi e identità, tra cui *Vesta Rose*, *Georgina Tilling* e *Polly Patch*), Ruth si impossessa di un impero finanziario, e manda in galera Bobbo, mentre Mary Fisher assiste al crollo del suo mondo fasullo, costruito nella High Tower, un faro riconvertito vicino a Brighton, e muore infine di cancro. Ruth ribadisce che «since I cannot change the world, I will change myself»⁷. L'insulto del marito, che, prima di lasciarla, l'aveva definita *she-devil*, mettendo in rilievo la sua goffaggine e la sua incapacità di svolgere in modo efficiente un ruolo domestico, viene da Ruth ribaltato e recuperato alla luce di una nuova identità sovversiva tutta da costruire, prima a livello mentale, poi fisico:

«I am a she-devil.

But this is wonderful! This is exhilarating! If you are a she-devil the mind clears at once. The spirits rise. There is no shame, no guilt, no dreary striving to be good. There is only, in the end, what you want. And I can take what I *want*. I am a she-devil! [...] Doubt afflicts the good, not the bad.

I want revenge.

I want power.

I want money.

I want to be loved and not love in return»⁸.

Il processo di demonificazione avviene attraverso l'uso spregiudicato, da parte di Ruth, della sessualità e dell'inganno, attraverso cui quella che una volta era una timida casalinga impara a manovrare a suo piacimento uomini e donne, rinunciando alla sua funzione di madre e di moglie. Nuda, Ruth si guarda allo specchio:

⁷ F. Weldon, *The Life and Loves of a She-Devil*, Coronet Books, Sevenoakes, Kent 1989, p. 56.

⁸ *Ibi*, p. 43.

«I stand naked. I look. I want to be changed.
Nothing is impossible, not for she-devils.
Peel away the wife, the mother, find the woman, and there the she-devil is.
Excellent!»⁹.

Nel frattempo, Ruth si procura una istruzione in vari settori e riesce a farsi assumere in diversi contesti lavorativi, tutti collegati alla sua vendetta. Ma per poter mettere in atto la sua missione malvagia, ella dovrà prima “uccidere” la Ruth originale e poi assurgere a creatrice di una nuova identità, di un nuovo aspetto fisico sfidando Dio, come un angelo ribelle:

«I do not put my trust in fate, nor my faith in God. I will be what I want, not what He ordained. I will mould a new image for myself out of the earth of my creation. I will defy my Maker, and remake myself»¹⁰.

La metamorfosi interiore ha ripercussioni drastiche sul corpo della futura diavolessa, che sta diventando come un serpente dal sangue freddo e i cui occhi luminosi e perfetti brillano di un «luccichio rossastro». Il patto della casalinga disperata e tradita viene fatto con Dio stesso, sfidato apertamente (e comicamente) dalla diavolessa in fieri:

«She laughed and said she was taking up arms against God Himself. Lucifer had tried and failed, but he was male. She thought she might do better, being female»¹¹.

Sottoposta volontariamente alle lunghe torture dei ferri chirurgici, Ruth è un donnone di oltre novanta chili che perde (o lascia sul tavolo operatorio), enormi pezzi del suo corpo, tra cui 15 cm per gamba, da offrire in pegno, diventando paradossalmente da «gigantessa dall'aspetto inquieto»¹² a donna minuta e “perfetta”, capace di plasmare il mondo circostante a sua immagine e somiglianza: mostro lei, come mostri sono coloro che la circondano. Alla fine del romanzo, Ruth ha replicato il corpo di Mary Fisher, e ora può raggiungere il suo obiettivo malvagio, occupando la dimora dell'antica rivale, la High Tower, umiliando Bobbo e altri amanti, che sono al suo completo servizio. In termini metanarrativi, l'intreccio “romantico” delle narrazioni attraverso cui Mary Fisher aveva concepito il suo successo, basate sull'ipocrisia e sul disprezzo per i – o per le – perdenti, si è trasformato in una storia gotica postmoderna in cui prevale il grottesco e in cui si manifesta anche un'atmosfera sadica cara alla narrativa di Angela Carter.

⁹ *Ibi*, p. 44.

¹⁰ *Ibi*, p. 159.

¹¹ *Ibi*, p. 82.

¹² *Ibi*, p. 80.

Elemento fondamentale del primo romanzo è il forte riferimento intertestuale legato al *Frankenstein* di Mary Shelley, dal momento che Ruth “rinascere” attraverso operazioni drastiche e progressive del suo aspetto fisico: donna alta 1.88 e massiccia, il suo corpo è fatto a pezzi e rimesso assieme da parte di un folle e compiacente chirurgo plastico – lui sì un Dr. Frankenstein contemporaneo – che con il suo *team* l’aiuta nella sua «extensive renovation» per trasformarla in una creatura minuta, ma implacabile, un mostro femmina, una *monsterette* shelleyana. Abbandonata a se stessa come la creatura di Frankenstein, che però non ha scelto di “nascere”, Ruth è del tutto consapevole e responsabile della sua “rinascita”, come si addice a una diavolessa. È lei a imbastire trattative “mostruose” prima di tutto con il dentista e poi con i chirurghi plastici (Mr. Ghengis and Mr. Roche) per quanto riguarda il rimodellamento totale del proprio corpo ed è lei a suggerirgli di “accorciare” le gambe:

«“This lady is at least six inches shorter than you”.

“Then, you must make tucks in my legs”, she said. “I know it can be done”»¹³.

La scrittrice si dilunga volutamente sui dettagli realistici del procedimento, sottolineando l’ultima fase nella creazione di una diavolessa che si erge a nuova vita rubando le fattezze fisiche e l’identità della sua rivale, cambiando pelle e forma per imitare la fotografia tagliata dalla copertina di un libro di Mary Fisher in «an impossibile male fantasy made flesh»¹⁴. Se, come sostiene Lorena Russell, è vero che il corpo di Ruth viene segnato da elementi trasgressivi, che attraversano confini di contenimento e di categorizzazione, è altresì vero che queste rappresentazioni funzionano in modo liberatorio per plasmare spazi di corporalità perversa. Eppure, questi attraversamenti non sono puramente trasgressivi, dato che conservano la potenzialità di processi di normalizzazione¹⁵.

La riflessione sulla convenzionalità del mostro è ripresa da Stéphanie Genz all’interno del discorso sul «gotico postfemminista», che a suo parere, «engages with a paradoxical contemporary femininity that retains its outer trappings and looks but opens up a new line of signification to make it “monstrous”»¹⁶. In pratica, Genz sostiene che soltanto “abitando” una femminilità normalizzata l’eroina gotica postfemminista può portare

¹³ *Ibi*, p. 201.

¹⁴ *Ibi*, p. 224.

¹⁵ Si veda L. Russell, *Dog-Women and She-Devils. The Queering Field of Monstrous Women*, in «International Journal of Sexuality and Gender Studies» 5/2(2000), pp. 177-193.

¹⁶ S. Genz, *Re-Making the Body Beautiful. Postfeminist Cinderellas and Gothic Tales of Transformation*, in B.A. Barber - S. Genz (eds), *Postfeminist Gothic. Critical Interventions in Contemporary Culture*, Palgrave Macmillan, London 2007, p. 69.

avanti il suo progetto mostruoso e raggiungere una posizione di potere e di soggettività.

Alla fine del primo romanzo, quello che rimane comunque un atto di vendetta consumato all'interno di una famiglia, comincia ad acquistare una *dimensione* più vasta. Infatti, la she-devil riflette, «I cause Bobbo as much misery as he ever caused me, and more. I try not to, but somehow it is not a matter of male or female, after all; it never was, merely of power. I have all, and he has none. As I was, so he is now»¹⁷. Tuttavia, capovolti i rapporti tra i sessi, rimane irrisolto il discorso sulla intrinseca malvagità del potere, che si amplifica nello spirito di sopraffazione e nel piacere sadico di umiliare i nemici.

È quanto avviene in *Death of a She-Devil*, che potrebbe essere letto anche come il racconto parodico del fallimento di una rivoluzione femminista. La ricezione del *sequel* weldoniano ha provocato un dibattito acceso. Nella sua recensione sul «Guardian», Sarah Ditum esprime un giudizio negativo sul romanzo, che considera reazionario, scritto in modo piatto e poco divertente, chiedendosi perché mai Weldon abbia avuto bisogno di riprendere la figura della protagonista dopo tanti anni¹⁸. Sul versante opposto, Anne Harris sull'«Irish Times» fa grandi lodi a *Death of a She Devil*, leggendolo come la morte del femminismo e aggiungendo addirittura che «the book is a delight to read. Each chapter has a hilarious heading, revealing Weldon's affinity with the pre-Romantic tradition of Sterne and Swift»¹⁹.

Trentaquattro anni dopo, in *Death of a She Devil*, la creatura diabolica è divenuta l'intera comunità inglese, in cui Ruth agisce come una sorta di seconda regina («the liberation feminist queen») in nome degli ideali femministi calati dentro l'organizzazione sociale. In un'epoca storica che è più o meno la nostra, l'Inghilterra è stata modellata come una pseudo-utopia femminista, in cui la vecchia generazione, ormai decrepita, si avvia alla morte, mentre le giovani sono prive di legami familiari, educate all'opportunismo e all'applicazione meccanica e ipocrita della superficiale parità dei generi. Il monogenere al potere è ora quello femminile, mentre la protesta contro il maschilismo si è acidita in un discorso androfobico e repressivo. Occorre comunque notare che si tratta ancora di un'Inghilterra sostanzialmente bianca, in cui non esistono migrazioni o differenze

¹⁷ F. Weldon, *The Life and Loves of a She-Devil*, cit., p. 240.

¹⁸ S. Ditum, *Death of a She Devil by Fay Weldon Review – A Reactionary Sequel*, in «The Guardian», Apr 5, 2017, <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/05/death-of-a-she-devil-by-fay-weldon-review>.

¹⁹ A. Harris, *Death of a She Devil Review. Skewering Smug Botox Feminists*, in «The Irish Times», Apr 15, 2017 <https://www.irishtimes.com/culture/books/death-of-a-she-devil-review-skewering-smug-botox-feminists-1.3032203>.

religiose. Semmai, Dame Weldon ha perso il passo con i tempi? Piuttosto, emerge prepotentemente un discorso sulla vecchiaia, che ha, naturalmente, sfumature autobiografiche.

Forse l'aspetto più interessante del nuovo romanzo è da cercare nell'accentuazione di una ricerca metanarrativa, che va al di là del recupero di *she-devil* o dell'allargamento del discorso alla sfera sociale e istituzionale. Infatti, lo sfilacciamento della trama, già presente in *The Life and Loves of a She-Devil*, viene portato alle estreme conseguenze, con la dissoluzione definitiva del linguaggio weldoniano (e del corpo della *she-devil*), che non esista ad abbassarsi al turpiloquio (messo in bocca soprattutto al decrepito Bobbo), che si carica di allusioni e volgarità sessuali, e che, nello stesso tempo, conserva alcune pretese letterarie e mitologiche decisamente parodiche nei capitoli in cui il fantasma di Mary Fisher si insinua nella narrazione, introdotto da versi lamentosi:

«Woo-oooh, woo-oooh, woo-wooh... [...] In my lifetime I was a romantic novelist and as such a devotee, with other writers, of The Great Fictional Religion. It is Momus, the God of satire and comedy, whom we worship. Momus, The Great Writer in the Sky. I have faith that Momus, blessed be his name, will decide in his glorious wisdom that the plot has been properly resolved and allow me to get off to heaven where I so obviously belong»²⁰.

Inoltre, basta pensare alla storpiatura goliardica del primo verso della celebre poesia *Tyger* di William Blake, o alla melensa riproposta di una poesia di Tennyson, anch'essa massacrata, da parte di Mary Fisher. Riferimenti a libri, film e a canzoni abbondano, ma sono spesso echi distorti o citati a sproposito, che servono, però, a rafforzare un'ambientazione contemporanea. Se i personaggi principali del primo romanzo – Ruth, Bobbo, Mary Fisher – ricompaiono sia pure in una dimensione ancora più grottesca, alcuni spazi vuoti lasciati in precedenza vengono rivisitati con beffardo accanimento parodico: così la sorte dei figli di Ruth e Bobbo, abbandonati prima dal padre, e poi dalla madre, finisce per acquistare un notevole rilievo attraverso le vicende della figlia Nicci e della sua famiglia, composta da due gemelle e da Tyler, il fratello minore, da loro crudelmente sbeffeggiato perché di sesso maschile.

Su tutto e su tutti incombe la High Tower, il faro fallico “conquistato” dalla *she-devil* e ora gestita da una organizzazione femminista strutturata in modo burocratico e inefficiente, l'IGP, ovvero l'Institute for Gender Parity. Il nome stesso High Tower rinvia ad opere *fantasy* come *The Lord of the Rings* di J.R.R. Tolkien, citato nel romanzo, o ad altri romanzi con

²⁰ F. Weldon, *Death of a She Devil*, Head of Zeus, London 2017.

i loro eroi e le loro eroine formidabili; la struttura altissima che si erge come un faro è il centro del potere di una autorità assoluta che ora ha assunto sembianze femminili, ma si sta sgretolando come il corpo decrepito e pieno di suture di Ruth.

In sostanza Weldon accentua ulteriormente la sua vocazione alla parodia e al grottesco, cosicché in *Death of a She Devil* convivono brandelli del precedente romanzo rivisitato da vari personaggi, tra cui gli spettri di Mary Fisher e di Nurse Hopkins, e puntuali riferimenti all'Inghilterra contemporanea trasformata in un involucro vuoto dalle istanze femministe ormai prive di qualsiasi tensione ideologica. In effetti, una volta istituzionalizzata (Ruth è stata proclamata Dame dalla regina, come la scrittrice), la battaglia personale della *She Devil*, che voleva vendicarsi all'inizio del marito traditore e della rivale, porta alla creazione di un nuovo sistema di potere, basato sull'IGP, e sulla diffusione di un'agenzia per l'occupazione – la «Shapnett Jobcentre Plus» – che privilegia sfacciatamente l'appartenenza al sesso femminile, malgrado esistano ipocrite leggi sull'uguaglianza. Nello stesso tempo, una serie di cure ormonali, che sono evidentemente legalizzate, riducono le caratteristiche virili, considerate disdicevoli e offensive, degli individui di sesso maschile.

Malgrado vi sia nel romanzo un riferimento esplicito al *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell²¹, l'ispirazione pseudo-utopica di Weldon sembra ricollegarsi più alla qualità parodico-grottesca di *Brave New World* di Aldous Huxley (1932), di *Clockwork Orange* di Anthony Burgess (1962) e della *Passion of New Eve* di Angela Carter (1977). Nel “nuovo mondo” weldoniano si aggirano varie figure femminili, perlopiù sgradevoli, come l'arrivista Valerie Valeria, che esibisce il suo lesbismo alla moda (ma a cui almeno va riconosciuta una certa inventività linguistica; è lei che chiama la *she-devil* «Diavolessa» e «Diabolissima»), Dr. Ruby Simmins, che prescrive medicinali mortiferi, la terapeuta di famiglia Matilda Eavens, che va a vivere con Nicci per risparmiare l'affitto, la giovane spacciatrice Hermione, dedita alla prostituzione bisessuale. Si salva, in questo quadro desolante, solo un personaggio come l'infermiera Samantha, che si prende cura di Bobbo; insultata e svillaneggiata (*cunt* è il termine preferito che Bobbo le rivolge), e costretta a nascondere la sua normalità “reazionaria” (è sposata ed è incinta), mostra un minimo affetto per l'orrendo mostro, tenuto in vita nella High Tower. Su tutti troneggia e spadroneggia una *she-devil* dal corpo in disfaccimento, le cui suture non reggono più e le cui

²¹ La *She Devil* pensa al romanzo di Orwell mentre riflette sulla velocità dei cambiamenti nelle «gender wars» e di come la situazione avrebbe potuto ribaltarsi in poco tempo. Si veda F. Weldon, *Death of a She Devil*, cit., p. 100.

verruche pelose ricrescono su un viso che assomiglia sempre di più a quello di una strega o forse, a quello di una diavolessa:

«My shorted legs still ached unpleasantly. Cosmetic surgery more than thirty years old is not a pleasant sight. Bits swell and other bits shrink. Little by little original features return [...]. My once *retroussé* nose drops down to meet my chin, and my eyebrows shoot in different directions»²².

Praticamente l'unico personaggio maschile della farsa weldoniana è Tyler, figlio di Nicci e nipote di Ruth, che, nell'ultima parte del romanzo, verrà chirurgicamente trasformata in Tayla, in modo da prepararsi a raccogliere l'eredità della she-devil. Il paradosso – in un mondo pieno di incongruenze o piuttosto di sberleffi e torte in faccia – è che mentre Tyler è un mite giovanotto di bell'aspetto (un «angel-child»), un piccolo Adone in carne e ossa, in balia delle prepotenze femminili, una volta femminilizzato, egli/ella rivelerà la stessa propensione al dominio assoluto che è della nonna. Con un beffardo ammiccamento all'Orlando di Virginia Woolf, e alla Nuova Eva (Evelyne/Eve) di Angela Carter, Tyler/Tayla conserverà pur sempre una identità maschile (ad esempio, nella voce), presentandosi dunque come una sorta di mostro ibrido, l'incarnazione terminale di un testo narrativo che ha rinunciato a raggiungere una coerenza stilistica o ideologica. In Tyler/Tayla si può certamente cogliere l'emergere di una figura *transgender* in transito dal maschile al femminile, ma nulla di tragico o di sofferente, piuttosto un calcolo opportunistico, è individuabile nel percorso del personaggio, ed è perciò difficile parlare, per quanto riguarda il romanzo weldiano, di una nuova utopia *transgender*, capace di lasciarsi alle spalle il rigido binarismo maschile/femminile. In ogni caso, la fine dell'utopia femminista tradizionale prevede, almeno, la presa di coscienza da parte di *she-devil*, che si rende conto del crollo delle sue grandi speranze:

«That Tayla/Tyler was the great prophesying energy. She doubted it now. He/she was a *false prophet*. [...] *Feminist man*, in pretending to be an ally, was the most dangerous enemy of them all»²³.

Viene da pensare che, in questa riflessione, *she-devil* e la sua creatrice si trovino d'accordo. Comunque, nel nuovo millennio non sembra esserci più spazio narrativo per il *female man* di Joanna Russ (1975), dato che il *feminist man* di Weldon è una figura temibile e assetata di potere.

La misteriosa uscita di scena dell'ottantaquattrenne diavolessa (non a caso la sua età è quella di Fay) dopo che si è resa conto del fallimento

²² *Ibi*, p. 65.

²³ *Ibi*, p. 342 (c.vo nostro).

della rivoluzione femminista, sembra di fatto una ironica dichiarazione di resa da parte di Weldon, che tuttavia esorcizza l'avvicinarsi della morte con un ultimo trucco narrativo, in grado di restituire l'antico potere della finzione a una scrittrice giunta alla fine del suo lungo viaggio, sia pure ancora carico di fantasie impegnative:

«Looking up, the workers down below thought they saw a disturbance on the top of the High Tower. Some swore they'd seen the She Devil standing there naked and as she had been in her youth, magnificent and glittery eyed, arms stretching up to heaven, demanding justice. Others said they'd seen a lightning bolt. Perhaps that had consumed her [...]. Some assumed she'd jumped into the sea –but why would the She Devil do such a thing? She had disappeared, and was never to be seen again»²⁴.

Assumption è il titolo dell'ultimo breve capitolo di *Death of a She-Devil*, basato sulle congetture che accompagnano la scomparsa di Dame Ruth, la regina della High Tower. Ma le lettrici possono cogliervi anche il beffardo riferimento a una Assunzione della she-devil e della sua creatrice nell'empireo dei personaggi letterari da cui è abitata la nostra (mostruosa) contemporaneità.

Abstract: *The article examines the figure of the transgressive woman created by the British writer Fay Weldon in her 1983 novel The Life and Loves of a She-Devil and, above all, in its recent sequel Death of a She Devil (2017). Deeply embedded in the postmodernist culture of the '80s, The Life and Loves of a She-Devil employs the tools of parody, black humour, intertextual pastiche. By rejecting her middle-class background, Ruth Patchett, an awkward, shy giant(ess), exploits her sexuality to enslave men, takes revenge on her unfaithful husband and destroys his beautiful lover Mary Fisher (ironically a popular sentimental romance writer), and finally impersonates her. In the latter novel, Ruth has become the matriarchal ruler of a dystopian Britain, whose establishment is totally in the hands of ambitious, unscrupulous women. Nearly all the female characters in the novel are selfish, nasty creatures: paradoxically, also Tyler, Ruth's grandson, once surgically changed into Tayla, will exhibit the same greediness and cruelty. Although Death of a She Devil makes short shrift of Weldon's previous political agenda, a more complex meta-fictional purpose takes shape. At the end of the novel, Ruth's mysterious death – or, rather, disappearance – suggests that the old she-devil has lost her (ideological) impact, yet, Ruth and her creator inhabit the cultural space where other iconic subversive characters will live forever.*

Keywords: *She-Devil, Gothic Fantasy, Postmodernism, Feminism.*

²⁴ *Ibi*, pp. 345-346.