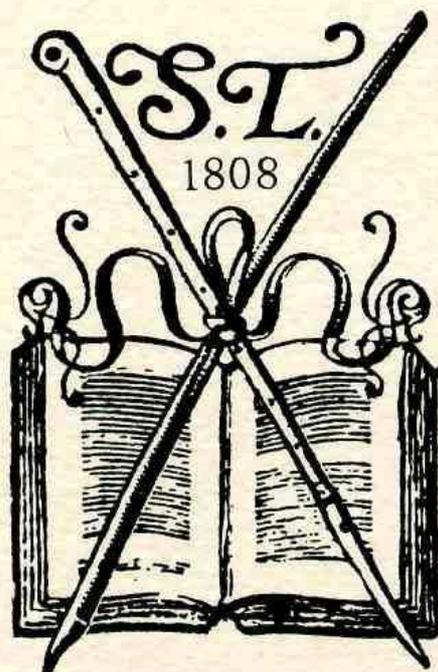


BOLLETTINO

della

SOCIETÀ LETTERARIA

(di Verona)



10
SPECIALE
Dicembre 1994

BOLLETTINO
della
SOCIETÀ LETTERARIA
(di Verona)

10
SPECIALE
Dicembre 1994

BOLLETTINO
della
SOCIETÀ LETTERARIA
(di Verona)

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ LETTERARIA
un fascicolo lire 20.000

Redazione, amministrazione:

Piazzetta Scalette Rubiani, 1 - 37121 VERONA
Tel. 045/595949

Registrazione n. 59 presso Trib. di Verona del 24.07.1953

Stampa: Cierre Grafica - Verona

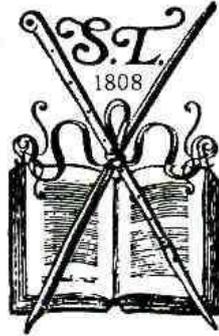
Direttore Reponsabile: Giambattista Ruffo

Coordinatore: Nicola Pasqualicchio

Redazione: Alerio Battaglia, Albertina Dalla Chiara, Maria Magatti

INDICE

Presentazione	pag. 10
I fantasmi e la figura dello scettico fin dal mondo antico <i>di Maria Tasinato</i>	" 13
Apparizioni ed evocazioni nella letteratura neoplatonica <i>di Davide Susanetti</i>	" 29
Monaci e demoni: la tentazione del fantastico <i>di Felice Comello</i>	" 45
La dea dissepolta. Perturbanti affioramenti archeologici in Mérimée e Henry James <i>di Nicola Pasqualicchio</i>	" 53
"Ed i' era di pietra". Metamorfosi e pietrificazione nella letteratura italiana dell'Ottocento <i>di Fabio Finotti</i>	" 63
Bibliografia	" 83
Carissimi e la musica sacra romana del '600 <i>di Wolfgang Witzemann</i>	" 87
La parola nella musica romantica (Schubert) <i>di Boris Porena</i>	" 101



Sono particolarmente lieto di introdurre la nuova edizione e pubblicazione del tradizionale *Bollettino* del nostro sodalizio che da qualche anno mancava. Vorrei precisare da subito comunque che allo stesso non abbiamo mai rinunciato se non per ragioni economiche, avendo negli anni scorsi provveduto ad investire somme cospicue sui quaderni monografici e sui cataloghi delle importanti mostre organizzate nel frattempo della Società Letteraria. E già lo scorso anno comunque avevamo deciso, unanimi, di riprenderne la pubblicazione non solo per un doveroso rispetto alle tradizioni istituzionali, ma anche per non disperdere quel patrimonio ricco ed importante delle relazioni e degli interventi di maggiore rilievo che ogni anno vengono tenuti in Sala Montanari e che sono parte essenziale del nostro programma culturale.

È un bollettino, pertanto, con caratteristiche diverse dai precedenti ma che risponde ad una funzione altrettanto importante: quella di non disperdere, anzi raccogliere e conservare il materiale più interessante della vita culturale della Società Letteraria.

Ciò non toglie, comunque, la possibilità di inserire anche, a seconda delle esigenze e delle occasioni, interventi di politica culturale o tavole rotonde-dibattito su temi di vasto interesse pubblico, come avvenuto nel passato.

Ci auguriamo, pertanto, che questo nostro sforzo di contemperare le esigenze culturali e sociali della pubblicazione con le scarse risorse finanziarie che da sempre ci limitano nel nostro difficile lavoro gestionale, siano apprezzate da tutti coloro che lo riceveranno ma in particolare dai nostri soci che dovrebbero essere la prima vera nostra forza e risorsa.

***Il Presidente
Giambattista Ruffo***

CONVEGNO DI STUDIO

**FANTASMI D'UN TEMPO
TERRORI D'OTTOCENTO**

28 e 29 aprile 1993

PRESENTAZIONE

Questo convegno non ha certo la presunzione di fare il punto sulla nozione generale di “fantastico”, argomento di per sé alquanto fantasmatico. Come il titolo e il sottotitolo dovrebbero far sospettare, il convegno si propone di gettare, a proposito del fantastico, qualche ponte tra l'antico e il moderno: di rintracciare cioè una presenza del fantastico in età classica e tardo-antica e di vedere se e come ci siano dei rapporti tra questa e l'epoca del fantastico per eccellenza, l'età aurea del *récit fantastique* e della *ghost story*, cioè l'Ottocento. Il senso della prima parte del titolo è proprio questo: “fantasmi d'un tempo” vuol dire d'un tempo molto più antico rispetto all'Ottocento.

Talvolta i teorici della letteratura fantastica (si veda per tutti Julia Briggs ed il suo *Visitatori notturni*), dopo averla identificata come un genere specifico dell'Ottocento, fanno un rapido accenno, quasi a liberarsi d'un doveroso impaccio, al fatto che il fantastico ha radici premoderne; non però nel Medioevo, che generalmente viene contrapposto all'età del “fantastico” come epoca, per usare le categorie di Caillois e di Todorov, del “meraviglioso”, in cui il fantastico nel senso vero e proprio non si darebbe, perché il prodigio, stagliandosi contro uno sfondo culturale che non traccia una precisa linea di demarcazione tra naturale e soprannaturale, finisce per rientrare negli schemi accettati e prevedibili della realtà. È invece proprio alla cultura classica che si tende a riconoscere, sia pur frettolosamente, qualche diritto di primogenitura nell'ambito del fantastico: e si fanno allora solitamente i nomi di Plinio, in relazione ad una sua epistola che contiene un piccolo racconto di fantasmi in piena regola, e quello di Luciano, considerato magari in modo generico e senza precise giustificazioni, lo scrittore fantastico dell'antichità, senza dimenticare un cenno fuggevole a Petronio e ad Apuleio.

In tutti i casi, è come se si attribuisse a quegli autori soltanto una prima, imperfetta apparizione di un tema. Orbene, questo convegno, almeno in una sua parte, si propone di indagare meglio questa “preistoria”, per rinvenire qualche più marcato *trait d'union* con la letteratura moderna. In particolare l'intervento di Maria Tasinato rintraccerà nella figura dello scettico e nel suo

esitante contegno verso la manifestazione spettrale una costante che lega, senza soluzione di continuità, la letteratura antica con quella ottocentesca. La relazione di Davide Susanetti individuerà invece temi, figure, credenze presenti nella letteratura neoplatonica, che già sembrano prefigurare interamente l'orizzonte all'interno del quale si svilupperanno i motivi del fantastico moderno. Sempre alla cultura tardo-antica, ma ormai conquistata dal cristianesimo, si riferirà la relazione di Felice Comello, che ci mostrerà la costitutiva esitazione del fantastico come una delle armi della tentazione demoniaca nei confronti degli anacoreti.

Una domanda che affiora, senza che abbiamo la pretesa di darle risposte certe, è se esista un fantastico pagano ed uno cristiano o se la categoria del fantastico attraversi le due culture senza fondamentali variazioni. Ma c'è anche una narrativa inquietante che sembra nascere da un conflitto tra le due religioni; è questo uno degli argomenti dell'intervento di Nicola Pasqualicchio, che cercherà di render conto tra l'altro di come l'antichità classica possa entrare anche come "tema" nella letteratura fantastica dell'Ottocento: un'antichità perturbante che diventa essa stessa fantasma e trova la propria incarnazione privilegiata nelle statue che prendon vita. Tema, quello delle statue, che avrà un posto centrale anche nella relazione di Fabio Finotti, che nella letteratura neoclassica ravviserà il ruolo rasserenante ed inquietante dell'arte e del mito antichi, sospesi tra bellezza e terrore.

Un ultimo chiarimento: come forse già traspare da quanto si è detto, quello di cui qui ci occupiamo è quasi esclusivamente un fantastico perturbante, "nero", legato in genere ad apparizioni malevole o comunque poco rassicuranti; un "gioco con la paura", come felicemente lo definisce Caillois. Ciò non esclude che esista un fantastico d'altro tipo, dal volto più sereno e persino, talora, *amusant*. La "tonalità" scelta è probabilmente frutto di una nostra predilezione. Ma anche della convinzione che il fantastico più interessante, e il più capace di convincenti - quando non memorabili - esiti narrativi, sia quello che ci fa d'improvviso udire uno scricchiolio sospetto nell'apparentemente saldo edificio della realtà; quello che ci trasmette, per dirla con Giorgio Manganelli, "una generale, pervasiva, diffusa *Unheimlichkeit*, una perturbazione dell'anima, inconfondibile".

Nicola Pasqualicchio
Maria Tasinato

MARIA TASINATO

I FANTASMI E LA FIGURA DELLO SCETTICO FIN DAL MONDO ANTICO

Prima di cominciare, sarà bene che io chiarisca il titolo del mio intervento. Non vorrei, infatti, che interpretaste la parola "scettico" come indicante colui che appartiene alla scuola scettica *strictu sensu*: ossia il filosofo seguace di Pirrone. Per "scettico", più semplicemente, voglio intendere l'incredulo e, nella fattispecie, *quello che non crede agli spettri*.

L'importanza dello scettico nel racconto di fantasmi è sottolineata da una serie di teorici. Julia Briggs, ad esempio, ribadisce con insistenza che, all'interno delle *ghost stories*, ci s'imbatte in continuazione in colui che non crede nei fantasmi. Si limita, però, a situare questo personaggio soltanto nei racconti che partono dal Settecento. Lo scettico viene, allora, identificato con chi è imbevuto di una mentalità illuministica o positivista e, di solito, si tratta o di uno scienziato o, ancor più spesso, di un medico.

Dal canto mio, ho cercato di circoscrivere un po' il discorso sullo scettico e contemporaneamente di non avallare certi luoghi comuni. Perciò gli scettici di cui parlerò oggi se, da un lato, non saranno i filosofi scettici *tout court*, tuttavia potranno essere anche dei filosofi. Dimostrerò, inoltre, come tale problematica sia già chiaramente presente fin dal mondo antico.

Comincerei da un'opinione di Schopenhauer contenuta nel suo *Saggio sulla visione degli spiriti e quanto vi è connesso*. In questo interessantissimo scritto Schopenhauer s'interroga, stravolgendo *Cicero pro domo sua* argomentazioni kantiane, sul fatto se bisogna o no credere agli spettri e poi conclude per il sì. Purtroppo Schopenhauer non tratta della narrativa fantastica, ma si limita a discutere sugli spettri, sull'ipnosi e soprattutto sui fenomeni onirici. Uno dei suoi convincimenti va, comunque, giusto a fagiolo con la mia tesi. È, insomma, persuaso che *in ogni tempo* vi sia stato contemporaneamente sia chi sosteneva con tenacia l'esistenza degli spiriti sia chi testardamente tale esistenza negava (pp. 366-367).

Anche Bergson si è interrogato sull'esistenza dei fantasmi. E tenne, su tale argomento, una conferenza (*"Fantômes de vivants" et "recherche psychique"*) presso la londinese *Society for Psychical Research*, associazione che ebbe tra i

suoi membri Freud, Jung, Stevenson e Madame Curie. A dire il vero, Bergson privilegia soprattutto certi fenomeni paranormali quali la chiaroveggenza e la telepatia, preferendo occuparsi, più che dei fantasmi dei defunti, delle visioni che si originano da chi è ancora in vita. Ciò che ci interessa sta, comunque, nel fatto che Bergson attacca quanti definisce “mezzi-scienziati”, che, con argomentazioni prese in prestito dalla filosofia, per partito preso, si rifiutano di credere all'occultismo. Bergson, dal canto suo, si dimostra prudente ma, pur sempre, possibilista. Altro particolare degno di nota, in questa conferenza, è che Bergson dichiara di ammirare il coraggio di chi s'addentra nell'esplorazione della *terra incognita* dei fenomeni psichici. Si professa, inoltre, ardentemente *curioso* nei confronti delle ricerche svolte in tale direzione (pp. 17-20). Appare, insomma, in lui il tema della curiosità, tema che avremo modo di sviluppare tra poco.

Ma se, da un lato, Schopenhauer e Bergson sono emblematici quali figure di filosofi non prevenuti nei confronti delle esperienze spettrali, dall'altro, ci preme maggiormente passare ad un filosofo che teorizzò sui fantasmi facendo i conti con le narrazioni orrifiche. O, meglio, un filosofo che fu lui stesso autore di *ghost stories*.

Si tratta di Apuleio in quanto autore dell'*Asino d'oro*. Premetto che preferisco parlare, più che di singole storie dell'orrore (quelle, per intenderci, contenute nei libri primo, secondo e ottavo), di un atteggiamento, di una maniera di porsi dell'io narrante, Lucio. Siamo all'inizio del romanzo (I, 2) e Lucio s'è appena aggregato a due compagni di viaggio; tutt'orecchi com'è, presta attenzione ad una discussione che tra i due si sta svolgendo. Il primo, che è uno scettico, sghignazzando, impedisce al secondo di continuare in una narrazione. A questo punto s'intromette Lucio in qualità di curioso. O, meglio, Lucio premette di non essere un *curiosus*, ma, proprio questa sua negazione, aggravata dall'impicciarsi nelle dispute altrui, è ben peggio di un'ammissione. E qui va aggiunto che tutto l'*Asinus aureus* è una sorta di romanzo esemplare, avente come costante il tema della *curiositas**, che è la vera e propria molla del *plot*. Ma torniamo a Lucio, il quale apostrofa vivacemente l'incredulo e, incoraggiando il narratore a proseguire, si offre di ascoltare anche al posto di chi è pieno di pregiudizi, tanto più che l'ascoltare storie può essere di sollievo se si sta affrontando un cammino disagiata. Segue, allora, quella novella che occupa quasi tutto il libro primo dell'*Asino d'oro*, dove si narra la raccapricciante disavventura di un malcapitato, dapprima amato da una strega e, successivamente, per vendetta, orrendamente dissanguato da costei e da un'altra

* Rimando al mio scritto *Sulla curiosità. Apuleio e Agostino*, Parma, Pratiche, 1994.

crudele maga. Alla fine di questa truculenta storia (I, 20), lo scettico insorge nuovamente affermando che non ha mai sentito fandonie più assurde di quelle; come c'era da aspettarsi, viene rimbeccato da Lucio che, invece, a quella *fabula* dichiara di credere. E aggiunge che, proprio perché è curioso -non lo dice esplicitamente, ma lo si può inferire senza nessuna forzatura- *crede che tutto sia possibile*. E, per l'esattezza, l'affermazione di Lucio è: "*Nilhil impossibile arbitror*".

Questa impossibilità apuleiana di ammettere l'impossibile trova un folgorante riscontro in una scrittrice, purtroppo, non molto conosciuta in Italia: Vernon Lee, che è, poi, lo pseudonimo di Violet Paget. A lei si debbono dei sapientissimi racconti dell'orrore, basti pensare allo splendido *Amour dure*; oggi, però, vorrei soffermarmi su *L'amante fantasma* (1886). Si tratta di un racconto scritto qualche anno prima di *Il giro di vite* di Henry James, ma che prelude a tutta una serie di tematiche tipicamente jamesiane. Per intenderci, è un racconto dove il fantasma non appare mai in scena, ma dove vengono, invece, descritti gli effetti che l'apparizione dello spettro produce su uno dei protagonisti, senza che il lettore venga poi a sapere se questo fantasma esista o no. Per di più, per un artificio narrativo molto suggestivo, l'io narrante è uno scettico. Si tratta di un pittore che assiste al montare di un delirio spettrale in una famiglia da cui è stato invitato e, all'interno della quale, si sta svolgendo una guerra, sorda ma vieppiù feroce, tra moglie e marito. Quest'ultimo, che è un personaggio anch'egli, inizialmente, scettico -e, per giunta, sano, sportivo, ma un po' ottuso- comincia a vedere un fantasma. Giunge a sospettare, nella fattispecie, che la moglie abbia una *liaison* con uno spirito. Il tutto s'inserisce in una collaudatissima storia di reincarnazioni che, se ve la raccontassi, rischierebbe di apparirvi banale, ma che, invece, viene narrata magistralmente. In questo dramma della gelosia, il pittore vede soltanto la trasformazione che il marito man mano subisce, grazie al ripetersi di tali inquietanti apparizioni. Scettico com'è, ha il forte sospetto che il fantasma-amante non esista e che nemmeno la moglie vi creda, ma che si diverta, con perfidia, a tormentare il marito. Tuttavia, in mezzo a tanta incredulità, se ne esce in un'affermazione (pp. 77-78)* assolutamente complementare con quella di Apuleio. Conviene che ve la citi per esteso, non prima, però, d'avervi fatto notare che inizia con un: "perché no?". E, quando uno scettico dice: "*pourquoi pas?*", vuol dire che sta già smettendo di essere scettico, o, meglio, che comincia ad ammettere un'eventualità che, fino ad un momento prima, gli era sembrata assolutamente inverosimile. Ma lasciamo finalmente la parola al disincantato io narrante:

* Ringrazio Stefano Rosato per avermi fatto riflettere su questa capitale affermazione.

Ebbene, sì; in fin dei conti, perché no? Chi non ha sentito parlare di fantasmi? Abbiamo avuto tutti zii, cugini, nonne, nutrici che li hanno visti; non c'è persona al mondo che non abbia un po' paura degli spettri, in fondo all'animo. Perché, dunque, non dovrebbero esistere? Per conto mio, sono troppo scettico per credere nell'impossibilità di qualcosa!

Quest'affermazione è insieme paradossale e acutissima: *il vero scettico non ha nessun motivo per non ritenere possibile l'impossibile*. È così scettico che, alla fin fine, non trova più scandaloso avere lo stesso atteggiamento dei creduloni (le nonne, gli zii, i cugini, le nutrici) ma, a differenza di questi, finisce per credere per puro rigore logico.

Grazie a Vernon Lee abbiamo reso estremamente più ricca e sfaccettata la figura dello scettico, che è, peraltro, ossessivamente presente nelle *ghost stories*, anche se con modalità, man mano, differenti. C'è, ad esempio, lo scettico che resta tale dall'inizio alla fine, c'è lo scettico che tentenna, c'è lo scettico che si converte, perché lo spettro appare anche a lui e così via.

Accanto allo scettico compare, con una frequenza altrettanto ossessiva, il curioso. E, talvolta, si tratta di due personaggi contrapposti, come nel caso di Apuleio, talaltra, può trattarsi dello stesso personaggio in due fasi diverse della *climax* narrativa.

Mi limiterò a farvi due esempi scegliendo due racconti, scritti a distanza esatta di un secolo, racconti in cui il rapporto tra lo scettico e il curioso appare diametralmente rovesciato. Il primo è *Le diable amoureux* di Jacques Cazotte (1772). Qui, all'inizio della narrazione, troviamo alcuni scettici -cui sono dedicate solo quattro righe- scettici intenti a sbeffeggiare i creduloni. Questo irridente coro fa da sfondo al delinearsi del carattere dell'io narrante (Don Alvaro), che, di lì a poco, dichiarerà che la sua passione dominante è proprio la curiosità. Curiosità che lo porterà ad approcci sempre più pericolosi con gli spiriti fin quasi a spingerlo in braccio a Belzebù. Il Principe delle Tenebre, infatti, ha preso, per perdere Don Alvaro, le seducenti sembianze di una fanciulla, apparentemente ingenua e virginale. E il protagonista, che non ha smesso di opporre resistenza e alla sua natura curiosa e al diavolo in persona, alla fine del racconto si salverà, seppur *in extremis*. L'abilità di Cazotte sta, poi, nel non scoprire le carte e lasciare nel dubbio il lettore sulle tentanti esperienze spettrali di Don Alvaro, il quale non saprà mai se la sua diabolica avventura sia stata soltanto un sogno. Cazotte appone, inoltre, un epilogo a *Le diable amoureux* dove, pur senza insistervi, accenna ad una giustificazione del suo narrare. Dichiarerà, insomma, di aver scritto una sorta di racconto esemplare, dove verrebbero mostrati i terribili rischi, in cui può incorrere chi cede alla curiosità.

Se in Cazotte è il curioso a rischiare di essere orribilmente punito, nel se-

condo racconto, che si è scelto come esempio, è lo scettico a subire un tremendo castigo. Il racconto è molto noto, si tratta di *Carmilla* (1872) di Joseph Sheridan Le Fanu, racconto che ha, a sua volta, ispirato il *Dracula* di Bram Stoker. Carmilla è una vampira, saffica anziché no, particolarmente insidiosa, perché assai carezzevole e languida. Costei, di solito, preferisce dissanguare graziose giovinette di nobile famiglia. In questo racconto la curiosità è un sentimento diffuso e non è prerogativa esclusiva di nessun personaggio, anche se l'io narrante, una delle vittime di Carmilla, vi indulge spesso. Lo scetticismo è, invece, caratterizzato con maggior chiarezza in un personaggio secondario, che, però, è determinante per impedire la rovina dell'ultima fanciulla, di cui Carmilla si è incapricciata, ossia la narratrice dell'intera storia. Lo scettico è, nella fattispecie, lo zio della penultima vittima di Carmilla, il quale racconta la propria avventura come una vicenda di fallimento. Fino all'ultimo, infatti, si era ostinato a ritenere che sua nipote fosse affetta da anemia, o da qualche altro sfinimento organico, non credendo che fosse, invece, caduta nelle spire di un vampiro. La sventurata ragazza poi muore proprio mentre lo zio, che viene indotto a spiare dal buco della serratura e che diventa, perciò, curioso solo *malgré lui*, assiste all'estremo assalto di Carmilla. Si convince, insomma, quando è oramai troppo tardi, di aver sbagliato. Si ha, allora, un acerbo *mea culpa* dello scettico, che sconfessa la sua precedente, pervicace incredulità e che, finalmente, è disposto a credere all'esistenza dei vampiri e dei *revenants* in generale.

Giunti a questo punto, insorge un grossissimo problema, giacché la questione se credere o no agli spettri non riguarda soltanto i personaggi dei racconti dell'orrore, ma si estende a macchia d'olio. Inizialmente coinvolge gli stessi autori di *ghost stories*, che si domandano se all'esistenza dei fantasmi debbano o non debbano prestar fede. E, siccome molti di questi scrittori finiscono per teorizzare sui racconti neri in genere, tale alternativa viene riproposta dai critici della letteratura fantastica, i quali, a loro volta, si preoccupano di discutere se sia bene o meno che lo scrittore sia o non sia scettico.

Comincerei con Charles Nodier, autore di fiabe, plagiario di Potocki, traduttore di Hoffmann in Francia. A lui si debbono vari scritti sul fantastico, a dire il vero, non molto originali, perché ripropongono i soliti convincimenti romantici: l'ingenuità, la spontaneità, l'infanzia del mondo che crea immagini e via di questo passo. Nella premessa a *La fée aux miettes* si trova, nondimeno, un'annotazione che fa al caso nostro. Nodier si dice convinto che lo scrittore di racconti fantastici deve, innanzi tutto, farsi credere dal suo lettore, ma per farsi credere deve, a sua volta, credere. Questa posizione viene ridiscussa in un'altra prefazione (quella a *François les bas bleus*), dove Nodier nota come il fantastico stia passando un po' di moda- siamo nel quarto decennio dell'Ottocento. E questo perché, se, da un lato, per scrivere una buona storia fanta-

stica bisogna crederci fermamente, dall'altro, nessuno crede, poi, a ciò che ha inventato. Ma non basta, se un racconto è troppo ben studiato, vi si indovina dietro il gioco di uno scettico e l'illusione svanisce. La troppa abilità, insomma, finisce per disincantare. Tutte queste considerazioni sono tanto più interessanti perché si trovano inscritte proprio in chi non vuole per nulla prendere in considerazione il valore retorico di un racconto fantastico. Ebbene, quest'ultimo emerge egualmente, anche se al negativo.

Passiamo, allora, ad uno studioso che, invece, non sottovaluta il rapporto tra retorica e narrativa fantastica (cfr. *L'incertezza dei sogni*, cap. IV): Roger Caillois. Tuttavia, in un suo breve scritto, *Dalla fiaba alla fantascienza*, affrontando la questione che qui ci sta a cuore, tentenna e, a distanza di una pagina, cambia parere. Dapprima dichiara di voler dissipare un pericoloso malinteso: quello che i racconti fantastici abbiano come fine "dar credito all'occulto e ai fantasmi" e, quindi, far opera di proselitismo. Chi facesse questo, sarebbe un cattivo scrittore di *ghost stories*, dato che otterrebbe l'effetto opposto. Non farebbe altro che "esacerbare lo spirito critico dei lettori", i quali, se già erano scettici, diventano ancora più scettici, insorgendo contro questa irritante preoccupazione di convincerli. Ne deriva che è necessario che "gli scrittori che mettono in scena gli spettri non credano alle larve da loro stessi inventate". Caillois non è, tuttavia, molto convinto di quanto va affermando, perché, dopo qualche riga, dice di apprezzare anche gli scrittori ingenui che riescono a procurare un "terrore voluttuoso" persino agli increduli (pp. 32-33).

Più decisa è, invece, la posizione di Lovecraft, che oltre ad aver scritto i più orripilanti tra tutti i racconti della storia della narrativa fantastica, è pure autore de *L'orrore soprannaturale in letteratura*, saggio che può fungere benissimo da guida per un lettore novellino di questo genere letterario. Lovecraft tiene a sottolineare che tutti quelli che credono nell'occulto sono i meno abili a raccontarlo. È molto più adatto, invece, a proporre temi spettrali colui che crede in un ordine naturale e che, quindi, è maggiormente impressionato da quella "profanazione assoluta e prodigiosa", che il mondo dei fantasmi è per lui (p. 155). Chi crede, insomma, tranquillamente nel soprannaturale, avrà un ben misero impatto sul lettore, non riuscendo ad evocare nulla di spaventoso, giacché la paura più forte, sempre per Lovecraft, è la paura dell'ignoto.

Ma vediamo ora che ne pensa in proposito Louis Vax, che, tra tutti i teorici della letteratura fantastica, ha scritto le cose di gran lunga più intelligenti. Egli afferma che "il narratore fantastico deve spesso far finta di credere all'autenticità delle sue invenzioni" e, viceversa, se vi crede, deve "camuffarsi da ciarlatano" (p. 64). Il potere di suggestione dello scrittore dell'orrore si basa, quindi, su un suo cosciente e sapiente trasformismo e, dunque, sulla simulazione. Non è, poi, un caso che Vax si soffermi (p. 67, p. 111) a dare un particolare

rilievo alle parole di Edith Wharton, tratte da una sua prefazione ad una raccolta, squisitamente jamesiana, di *ghost stories*. La Wharton fa, acutamente, notare come molti scrittori, non molto brillanti, di racconti neri cerchino di ottenere il consenso del lettore sciorinando una serie di testimonianze estrinseche al racconto stesso. Ebbene, tali garanzie non hanno nessun valore ai fini di giudicare se si tratti di una storia di fantasmi ben scritta o meno. Pensiamo a Schopenhauer e a Bergson: costoro si dichiaravano disposti a credere agli spettri grazie a prove inoppugnabili fornite da testimoni attendibili. Ma il loro discorso, come si era già fatto notare, *non riguarda per nulla la narrativa dell'orrore*. E non la riguarda non tanto perché non la citi ma perché si situa su di un altro piano: non certo quello di chi scrive e di chi legge letteratura in generale e, a maggior ragione, letteratura fantastica. Non si insisterà, insomma, mai abbastanza sulla ineludibilità della *finzione*. Tornando a Vax, e alla Wharton, bisogna esser loro grati per aver affermato con decisione che una buona storia fantastica deve trovare in se stessa la propria forza persuasiva. Appellarsi alle cosiddette prove, diviene perciò, in questa prospettiva, un ulteriore artificio retorico. E tutto questo è già appannaggio della migliore tradizione retorica, pensiamo a Gorgia.

Concludendo, il fatto che lo scrittore creda o meno ai fantasmi diviene irrilevante ai fini di scrivere un racconto fantastico riuscito: si può essere sia creduli sia scettici, l'importante è che il racconto abbia, grazie soltanto alle sue stesse risorse narrative, una sua tenuta.

Vi è, poi, un'altra questione degna di nota: molti autori di *ghost stories* hanno scritto *anche* falsi racconti di fantasmi. Non alludo ai gialli, che spesso sembrano mettere in scena situazioni sature di occultismo, che si rivelano, invece, storie del crimine -ci aspettiamo lo spettro e troviamo un assassino. Non parlo nemmeno di certi romanzi gotici, ossia di Ann Radcliffe*, dove, del pari, i fantasmi sono fittizi. Prendiamo, ad esempio, *Romanzo siciliano*, all'interno del quale c'imbattiamo addirittura in un falso scettico. Ed è un falso scettico perché sembra voler convincere gli altri che l'avita dimora non è infestata dagli spiriti, ma il suo movente è dei più interessati. Chi si atteggiava ad incredulo, infatti, è lo stesso che, di nascosto, ha recluso la sua vittima in un'ala remota del castello e ci tiene che i curiosi non ci vadano a mettere il naso.

Sto alludendo, piuttosto, a finte storie dell'orrore, scritte proprio dagli stessi

* Jane Austen ha parodiato certe atmosfere della Radcliffe in un suo gustoso romanzo: *L'abazia di Northanger*. Finti fantasmi erano già presenti anche nella letteratura antica: si pensi alla *Mostellaria* di Plauto (atto II, scena III) e così pure in quella medievale (cfr. ad es. la prima novella della settima giornata de *Il decamerone* di Boccaccio).

che, di solito, ci ammanniscono storie spettrali vere e proprie. È il caso di Nodier e, precisamente, di *Inès de las Sierras*, dove il fantasma o, meglio, la fantasma -che, finalmente, è riuscita ad aver ragione degli increduli, a soddisfare chi è curioso e persino a far innamorare di sé il giovane appassionato di turno- altri non è che una sventurata fanciulla in carne ed ossa. È il caso anche di un romanzo di Le Fanu: *La locanda del drago volante*, dove le atmosfere gotiche si sprecano, salvo, poi, risolversi in quelle di un intricato *thrilling*. È il caso, infine, di un racconto giovanile di Henry James: *L'inquilino fantasma*, forse il più spiritoso di tutti e tre, dato che si conclude con la punizione -e non vi dirò quale- del falso spettro.

Ho fatto questi esempi per mostrare come la posizione di chi scrive *ghost stories*, anzi proprio di chi ne ha scritte tante, resti comunque ambivalente. Vedremo in seguito dove questa ambivalenza ci porterà, ma non anticipiamo.

Procederei limitandomi ad analizzare uno solo fra i tanti motivi del racconto dell'orrore, riportando, contemporaneamente, l'attenzione sullo scettico. Il motivo in questione è quello della casa "*hantée*", come si dice in francese, ovvero della casa abitata dagli spiriti. Ovviamente, di esempi da citare ne avrei fin troppi, dato che su dimore, o su stanze, così mal frequentate ci hanno scritto tutti coloro cui è saltato l'uzzolo di narrare storie di fantasmi.

Mi limito, perciò, a parlarvi di un unico racconto: *La casa del giudice* di Bram Stoker. Si tratta di un racconto che ha alle sue spalle tutta una serie di motivi divenuti già ampiamente tradizionali con in più un dettaglio che ci interessa in particolare: quello della casa *hantée*, preferita soprattutto per motivi di studio. È la storia di un giovane matematico -e ho scelto un matematico perché costui, occupandosi di problemi astratti, è molto vicino al filosofo- che cerca un luogo tranquillo per concentrarsi. Giunto in un paese fuori mano, nota subito una casa isolata, che, oltretutto, è affittata ad un prezzo molto basso. Si informa e viene a sapere che, riguardo a quella casa, circolano dicerie molto inquietanti: vi è stato commesso un delitto o qualcosa di peggio. Il giovane non se ne preoccupa e s'insedia nella casa. Non manca nemmeno l'avvertimento: una vecchia, con spiccati istinti materni, lo scongiura di non essere così temerario. Lo sconsigliato studioso fa, dapprima, lo gnorri per poi passare, per gradi, dall'incredulità all'orrore, finché, da ultimo, paga la sua imprudenza facendo una fine raccapricciante -che non vi starò a raccontare. Si ha, insomma, una delle varianti della storia dello scettico punito.

La radice di tutto questo sta, come vi ha già anticipato Nicola Pasqualichio, in una famosissima lettera di Plinio il Giovane (*ep.* VII, 27). La storia che vi si racconta è quella di una casa, sita ad Atene, visitata da uno spettro, che, di notte, ne terrorizzava gli abitanti. Questi, allora, si ammalavano fino a morire, non solo per le veglie passate nell'orrore, ma anche perché, di giorno,

erano perseguitati dal ricordo della spaventosa apparizione. La paura, infatti, annota sottilmente Plinio il Giovane, durava più a lungo di quanto l'aveva causata. La casa, perciò, finì per essere totalmente abbandonata in balia dello spettro (*monstrum*). Si tentò, poi, di adescarvi un inquilino, ignaro del flagello che funestava la casa, col proporre un fitto assai modesto. Capita colà un filosofo -non si specifica a quale scuola filosofica appartenesse- che, insospettito per il prezzo modico, s'informa sulle dicerie riguardanti la malfamata dimora. Incurante del fantasma, il filosofo decide di stabilirsi egualmente nella casa. Si sistema nella prima stanza fornito dell'occorrente per studiare: un lettino da lavoro, stilo, tavolette e un lume. Fa ritirare i suoi servi nell'interno della casa e si applica a scrivere, il tutto per tener la mente occupata: non vuole, insomma, che la mente abbia il tempo per almanaccare sugli eventuali fantasmi. Nel più profondo silenzio della notte, lo spettro si manifesta con grande fragore di catene, al che, il filosofo continua imperterrito a prendere appunti opponendo resistenza a quanto va udendo. Siccome il baccano aumenta, il filosofo finalmente si degna di volgere lo sguardo sull'apparizione, che gli appare così come gli era stata descritta: un vecchio orribilmente macilento con la barba incolta e i capelli irti. Lo spettro cerca, con qualche difficoltà, di attirare l'attenzione del filosofo, facendogli un cenno con un dito, ma questi si reimmerge nello studio. Lo strepito delle catene s'accresce vieppiù -lo spettro, dinanzi a tanta flemma, doveva essere piuttosto seccato- sinché il filosofo si decide a seguire il fantasma fino ad un punto preciso di un cortile, dove questo, all'improvviso, svanisce. La mattina dopo il filosofo, che ha lasciato un contrassegno sul luogo in questione, fa scavare una buca. Viene, così, rinvenuto un cadavere incatenato e abbondantemente decomposto. Non si dice che è stato assassinato, ma lo s'intuisce, perché non è stato sepolto con i dovuti riti e, quindi, di nascosto. Una volta, poi, che gli è stata data sepoltura regolamentare, la casa viene liberata dallo spettro.

A questo racconto sono riconducibili più o meno tutte le narrazioni di fantasmi, ivi comprese quelle burlesche: si pensi, ad esempio, allo spassosissimo *Il fantasma di Canterville* di Oscar Wilde. Tornando ad un'epoca immediatamente successiva a quella di Plinio il Giovane, una ripresa la si ha nel *Philopseudes* (par. 31) di Luciano. Qui la casa *hantée* è a Corinto e va in rovina perché nessuno ha più il coraggio di mettervi piede. Il filosofo che si propone di renderla di nuovo abitabile è molto simile ad un mago: non a caso, appartiene alla scuola pitagorica. Costui, che non si lascia scoraggiare dal compiere la sua impresa, affronta il fantasma armato di libri egizi di scongiuri. E, tranquillamente intento nella lettura, lo trova lo spaventoso spettro, che è definito *daimon*. Quest'ultimo, vedendo che non riesce a turbare per nulla il filosofo, si muta in cane, toro e leone e viene fatto svanire grazie ad una formula esor-

cistica. Segue, poi, il ritrovamento del cadavere e la sepoltura secondo i giusti riti. Rispetto alla storia di Plinio il Giovane, mancano, oltre alle sfumature psicologiche, le catene, mentre le formule magiche hanno soppiantato la sola ostentazione di imperturbabilità. C'è, però, in più un topos, destinato a diventare classico: quello dell'avvertimento dissuasivo.

Questa lettera di Plinio il Giovane è citatissima: la cita Schopenhauer (pp. 385-386), la cita Lovecraft (p. 41), la cita la Briggs (p. 2), ma, soprattutto, la ripropone il grande Jan Potocki ne *Il manoscritto trovato a Saragozza* e, precisamente, all'interno dell'undicesima giornata. Va detto, poi, che la traduce benissimo, letteralmente, ma evidenziandone con intelligenza tutte le *nuances*. Il brano di Plinio viene, inoltre, inserito in una interessantissima diatriba tra un cabalista ebreo, che si occupa di evocazioni di spiriti, e un eremita. Nella fattispecie, l'eremita sostiene che non ha senso parlare di fantasmi in un ambito non cristiano, non essendo i *revenants* altro che le anime inquiete del Purgatorio. Il cabalista, di contro, è dell'avviso che gli spettri e i vampiri* abbiano ossessionato in ogni tempo gli uomini e, quindi, anche nell'antichità pagana.

Giunti a questo punto, passerei per Aulo Gellio, il quale, pur non parlando di fantasmi, tocca una questione che, anche se non sembra, ha molto a che fare con la narrativa fantastica in generale. Si tratta dell'inizio del diciannovesimo libro delle *Noctes atticae*. Qui abbiamo un filosofo stoico che, nel corso di un'attraversata per mare, durante una tempesta si prende una paura fenomenale. Cerca, a dire il vero, di non darlo eccessivamente a vedere -non lancia alti lamenti- ma diviene assai pallido. Quando il cielo torna sereno, gli si avvicina un giovine facoltoso, elegante e raffinato. Questi, prendendosi gioco del filosofo, gli domanda come mai si è spaventato al punto di diventare livido. Il filosofo, così schernito, si rifiuta altezzosamente di fornire spiegazioni ad un buono a nulla; si rifugia, insomma, nell'invettiva. La stessa domanda gli viene, poi, posta -s'intuisce, con tono più rispettoso- anche dall'io narrante, ossia da Aulo Gellio stesso. Il sapore del brano, peraltro, è di una malizia e di una perfidia rare: chi racconta finge, infatti, di essere dalla parte del filosofo, il quale, però, alla resa dei conti, ci fa una pessima figura. Lo stoico, questa volta, risponde con più garbo e si lancia in una serie di disquisizioni citando Epitteto. E lo cita per spiegare che le rappresentazioni mentali, ovvero le *phantasiai* - Gellio usa anche la parola greca- non dipendono dalla volontà dell'uomo,

* Sempre nell'undicesima giornata de *Il manoscritto trovato a Saragozza* è inserita la famosa storia di Menippo di Licia e della Lamia; rimando, a questo proposito, al mio *Figurata malia. Il taumaturgo e la phantasia tra paganesimo e cristianesimo*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1988 (soprattutto pp. 47-54).

mentre sta all'uomo decidere se approvarle o meno. Durante la procella, allora, ammette di aver avuto delle *phantasiai*, ma afferma di non aver concesso ad esse alcuna approvazione. In questo, infatti, sta la differenza tra lo stolto e il saggio: il primo si lascia impressionare dalle *phantasiai* e le prende senz'altro per vere, il secondo, dopo un breve moto naturale, che momentaneamente batte in velocità l'uso corretto dell'intelligenza, attribuisce a tali rappresentazioni il valore che loro spetta. Nella fattispecie, perciò, il filosofo dichiara di non aver avuto affatto paura, perché *ha deciso* di non averne: non si stia, vi vaddio, a sopravvalutare un po' di involontario pallore!

Questo divertente episodio narrato nelle *Noctes atticae* è ripreso* da Agostino (*De civitate Dei*, IX, 4, 2), il quale cita direttamente Aulo Gellio. La storia è raccontata per sommi capi con meno dovizia di terminologia e di problematica stoiche, tuttavia, vi è in più qualcosa di assai gustoso. Qualcosa che tradisce la competenza di Agostino in fatto di *curiositas*, nozione di cui lui è uno dei massimi teorici*. Ma che cosa aggiunge Agostino? Nota come tutti i passeggeri della nave, nonostante stessero correndo un *rischio* terribile, malgrado si sentissero in prossimità della morte, erano nondimeno *assai curiosi* di sapere se la mente del filosofo fosse preda della paura. Il filosofo, insomma, finisce per divenire un oggetto privilegiato di curiosità.

La questione dell'assenso alle *phantasiai* e, in particolare, a quelle innescate dalla paura, non è, poi, affatto circoscritta alla filosofia stoica, né, in generale, ad una mentalità tipicamente ellenistica. E per mentalità ellenistica intendo quella visione del mondo che celebra la totale autonomia del saggio nei confronti delle passioni, ovvero il suo dominio su quanto lo circonda, che assume importanza solo se il saggio decide di attribuirgliela*. Ebbene, il bello è che questo tipo di problematica si riproduce specularmente all'interno del racconto dell'orrore e delle teorie che su di questo si costruiscono. Ovviamente, i teorici del fantastico non scorgono il filo invisibile che lega la mentalità ellenistica ai racconti spettrali, ma può accadere che, egualmente, facciano delle riflessioni interessanti. È il caso di Vax, che nota come i fantasmi siano sprovvisti di un'esistenza autonoma: esistono solo fino a quando se ne ha terrore, poi svaniscono (p. 27, p. 52). Parecchie volte, infatti, ci imbattiamo in personaggi

* Un'altra ripresa, questa volta, assai spassosa perché parodistica, dell'aneddoto di Aulo Gellio è quella di Rabelais (*Gargantua et Pantagruel*, V, 18-24), dove a smentire di aver avuto paura durante una tempesta per mare è il ribaldo Panurge.

* Cfr. il mio *Sulla curiosità* cit.

* Rimando al mio *Tempo svagato. Marco Aurelio: il savio, il distratto, il solitario*, Milano, Mimesis, 1990.

che possono benissimo credere ai *revenants*, ma che decidono di neutralizzarli. Dormono, ad esempio, impavidamente nella stanza infestata, ne escono vivi -o talvolta il loro tentativo fallisce e soccombono- e il fantasma viene sconfitto. Si tratta, appunto, di resistere agli spettri e alla paura in generale. E qui, cito, come unico esempio tra i mille che vi sarebbero da fare, *La catena del destino* di Bram Stoker.

La problematica dell'assenso, inoltre, fa tutt'uno con la tenuta del racconto di fantasmi. Ossia la riuscita di tale racconto si gioca in maniera estremamente ambigua perché *l'assenso può durare poco*. Come abbiamo appena visto, una credenza dura solo per il tempo durante il quale le si dà il proprio assenso (Vax, p. 51). Il fantastico, insomma, ha una vita effimera, quanto quella degli esseri che lo popolano, i fantasmi, per l'appunto. E qui non voglio insistere più di tanto su questa tematica, ossia sulla poetica dell'esitazione, perché vi ritornerà anche Felice Comello. Basti, per ora, riflettere sul fatto che l'esitazione si situa proprio in quell'attimo, in cui il lettore viene catturato dalla paura. Magari, poi, di lì a poco, la paura svanisce, ma è tutto lì il gioco. La letteratura fantastica, infatti, secondo una felice espressione di Caillois (p. 32), è, innanzi tutto, un "gioco con la paura".

Tale gioco, però, richiede per lo scrittore un'abilità non da poco! Lo scrittore, nella fattispecie, come annota Todorov (p. 43), deve saper giocare *contemporaneamente* su due piani: quello del personaggio e quello del lettore, i quali, *contemporaneamente*, debbono essere preda dell'incertezza. E su che cosa sono entrambi incerti, su che cosa esitano? Si trovano a dover *decidere* -vedete come ritorna quella che io chiamo, per capirci, la *forma mentis* ellenistica- se quello che hanno davanti sia uno spettro oppure se non lo sia. Se si tratti di una illusione dei sensi, (si ripensi a *Le diable amoureux* di Cazotte), spiegabile senza evadere da un mondo rassicurante, le cui leggi rimangono intatte, o se, invece, si stia sconfinando nel soprannaturale. Ed è proprio quest'incertezza ad innescare la paura.

Contemporaneamente alla questione dell'esitazione, ossia del tempo dell'assenso, se ne pone anche un'altra: quella del tempo della lettura. E qui sono d'accordo sia con Vax, sia con Todorov (rispettivamente pp. 131-133, pp. 91-92), quando insistono che il tempo in cui leggere un racconto fantastico è per eccellenza irreversibile. Non si può leggerlo saltando a capriccio qua e là, ma bisogna rigorosamente leggerlo dall'inizio alla fine. Se non lo si facesse, si guasterebbe tutto *il piacere dell'orrore*. E questo perché non si potrebbe restare più irretiti da nessuna, seppur momentanea, esitazione.

Non mi è ancora capitato, invece, di trovare, né in questi due teorici né in altri, il commento ad un altro fenomeno che pure s'accompagna alla lettura dei racconti di fantasmi o, meglio, che la segue. Si tratta di un fenomeno alquanto

inquietante che assilla proprio noi che siamo qui a parlarvi e che, spero, abbiate notato anche in voi, in quanto lettori di racconti spettrali. Ebbene, non facciamo che dimenticare i racconti dell'orrore! Ossia, li ricordiamo sempre in maniera assai imperfetta e lacunosa. Spesso omettiamo o, peggio, distorciamo particolari-chiave, cosicché, per riferire fedelmente una storia di *revenants*, dobbiamo ricorrere ad una lettura, che diviene subito una rilettura, il più recente possibile. Ho notato, infatti, che i finali più riusciti sono proprio quelli che, poi, più facilmente vengono dimenticati. E questo sta a dimostrare che il tempo della lettura (di un racconto dell'orrore) fa tutt'uno con il tempo dell'esitazione. L'oblio diviene, insomma, il segno che lo scrittore ci ha saputo impaurire *al punto giusto*. Se dimentichiamo significa, allora, che siamo restati prigionieri dell'attimo dell'assenso o dell'attimo dell'incertezza, il che, poi, è lo stesso.

Propongo, a questo punto, di ritornare alla lettera di Plinio il Giovane, non al racconto dell'apparizione dello spirito, ma alle considerazioni che Plinio premette e pospone a tale racconto. Ora, l'*incipit* e la *clausula* della lettera vengono, in genere, bellamente trascurate -anche Potocki non ne fa parola. Si tratta, invece, di riflessioni molto acute. Ma andiamo per ordine. All'inizio, Plinio si rivolge al destinatario dell'epistola (Sura) attribuendogli il compito di fargli da maestro. Ha, infatti, assoluto bisogno di sapere se Sura crede o meno che i fantasmi esistono, ovvero, "se questi hanno una forma e una potenza numinosa che è loro propria o se, invece, siano inconsistenti e irreali e traggano un'immagine apparente solo dalla nostra paura". Dal canto suo, Plinio si dichiara propenso a credere nell'esistenza dei fantasmi e questo grazie al racconto di un suo amico e qui s'inserisce la storia che già conosciamo -a dire il vero, Plinio sciorina ben due racconti di fantasmi, di cui quello scelto è il più bello. Ora, se Plinio si limitasse a dire che crede ai fantasmi solo perché ha la garanzia di un testimonio affidabile, il suo discorso, dopo tutto quello che abbiamo detto a proposito delle osservazioni sulle *ghost stories*, fatte dalla Wharton, sarebbe poco interessante. Ma, se Plinio non giunge fino ad introdurre l'esitazione all'interno del racconto, la introduce, nondimeno, nella sua cornice. Già all'inizio della lettera ci aveva fatto capire che ai fantasmi era disponibile a credere o a non credere, a seconda di quello che Sura gli avrebbe risposto. È, dunque, disposto a mutar parere. Se leggiamo, poi, il finale della lettera, vediamo che sembra addirittura doppiamente disposto a farlo. Chiede, infatti, a Sura di esaminare sia il pro che il contro della questione*, salvo poi

* Sarebbe troppo lungo, oltre che fuori luogo in questa sede, soffermarci sul procedimento sofisticato invocato da Plinio il Giovane, tipico della Nuova Accademia -di Carneade, per intenderci.

preferire che Sura prenda un partito piuttosto che un altro. La ragione stessa della lettera, conclude infatti Plinio, è la sua pressante esigenza di “smettere di dubitare”.

Tutto il gioco sta qui: in questo continuo tentennare tra il credere e il non credere che Plinio sa descriverci, nella sua sacca e risacca, con grande sottigliezza. Dice di volerla far finita con l'esitazione, ma al contempo, ci fa capire che è perfettamente consapevole degli scherzi che la paura può giocare. La lettera di Plinio è, insomma, mirabile non tanto perché ci racconta una storia spettrale destinata a diventare paradigmatica, quanto, piuttosto, perché paradigmatico è il suo sapiente dosaggio del dubbio.

Scrivere racconti di fantasmi è, infatti, particolarmente difficile, perché bisogna saper ben calibrare il dubbio, giocando sulle intermittenze della credenza. Bisogna che l'assenso ci sia e non ci sia e che rimangano sempre aperte due opposte possibilità. Ma tutto questo riguarda anche la migliore filosofia dai sofisti a Cartesio, che il dubbio, come ognuno sa, mostrò di saper dosare a meraviglia.

Chiuderò con qualche breve accenno al *Philopseudes*, ossia a *L'amante della menzogna* di Luciano. Il dialogo si svolge tra due amici, di cui uno riferisce all'altro quanto ha appena udito in una casa... infestata, non dagli spiriti, questa volta, bensì dai filosofi. Varie scuole vi sono rappresentate: c'è l'aristotelico, lo stoico, il platonico e il pitagorico, che racconta l'avventura spettrale, che già conosciamo. Il narratore è un *apistos*, ossia uno che non presta *pistis* (fede), un incredulo, insomma. Ebbene, costui è oltremodo scandalizzato che proprio dei filosofi, cui spetterebbe il compito di educare la gioventù, raccontino, invece, fandonie. I filosofi, infatti, agli spettri ci credono e fanno a gara a sciorinar storie sempre più mirabolanti - nelle quali troviamo anche il motivo delle statue animate, di cui vi parleranno sia Davide Susanetti che Nicola Pasqualicchio.

Come si sarà capito, i filosofi subiscono il morso della corrosiva ironia di Luciano, in quanto rappresentano coloro che non hanno la scusa di mentire perché così comporta il loro mestiere - come è il caso dei poeti, verso i quali Luciano è più indulgente - ma mentono per il puro diletto di mentire (par. 4). Sorvolando sui vari *mirabilia* contenuti nel *Philopseudes*, approdiamo al sorprendente finale. Il narratore racconta all'amico che alla fine se ne era dovuto scappare dalla casa, perché, visto che tutti gli davano contro, s'era stancato di fare “l'avvocato del diavolo” (*antisophistes*): quello che confutava le loro menzogne sostenendo la tesi opposta, ossia che i fantasmi non esistono. Ma non basta: la fuga non è più sufficiente allo scettico per depurarsi dalle panzane udite dai filosofi - i quali, peraltro, non più disturbati dalla sua presenza, hanno continuato a rimpinzarsi di storie sempre più incredibili. Si sente come uno

che abbia fatto indigestione di mosto: ha, quindi, una gran voglia di vomitare. Al fine di liberarsi lo stomaco sarebbe disposto persino ad acquistare a caro prezzo un antidoto, ovvero un farmaco che gli facesse dimenticare quello che si è trovato ad ascoltare. Nonostante la sua tenacissima incredulità, gli sembra, infatti, di vedere le più mostruose e demoniche apparizioni. Il danno, però, è già bello e fatto anzi, al primo disastro se ne aggiunge immediatamente, a macchia d'olio, un secondo. Vi è subito un'altra vittima dei racconti dei filosofi: quello stesso amico cui lo scettico ha appena narrato il tutto. Ebbene, l'amico, che pure era incredulo quanto il narratore, ha un bell'appellarsi al buon senso, che dovrebbe trionfare delle menzogne, giacché anche lui è già stato contagiato dal veleno dei racconti uditi: è altrettanto ossessionato dagli spettri!

Non basta proclamare a gran voce la propria incredulità: il racconto di fantasmi, sia che uno ci creda sia che non ci creda, crea comunque *amanti della menzogna...degli altri curiosi, enfin.*

Si avverte che l'indicazione delle pagine, che compare talvolta tra parentesi nel corpo del testo, si riferisce ad edizioni segnalate nella bibliografia finale. Quanto agli autori antichi, le traduzioni italiane più reperibili sono, indicativamente, le seguenti:

Agostino, *La città di Dio*, Milano, Rusconi, 1984.

Apuleio, *Metamorfosi (L'Asino d'oro)*, Milano, Mondadori, 1988 oppure *L'asino d'oro o Le metamorfosi*, Milano, Rizzoli 1993.

Aulo Gellio, *Notti attiche*, Milano, Rizzoli, 1992.

Luciano, *L'amante della menzogna*, Venezia, Marsilio, 1993.

Plauto, *Mostellaria*, Milano, Mondadori, 1991 oppure *La casa del fantasma*, Milano, Rizzoli, 1992.

Plinio il Giovane, *Le lettere*, Milano, Rizzoli, 1979.

DAVIDE SUSANETTI

APPARIZIONI ED EVOCAZIONI NELLA LETTERATURA NEOPLATONICA

Anche il mio intervento, come già quello di Maria Tasinato, si aprirà con Apuleio, un autore che, per quanto concerne il fantastico e la magia, costituisce una vera miniera. Partirò proprio da un testo intitolato *La Magia*, il discorso apologetico che egli scrisse in relazione al processo che gli fu intentato nel 158 d. C.: lo si accusava di pratiche magiche, legate peraltro, come è noto, ad un matrimonio con una benestante signora, tale Pudentilla, che, secondo l'accusa dei parenti, egli avrebbe circuito. Diversi i capi d'accusa: gli viene imputato, tra l'altro, il possesso di una sorta di scheletro magico, una statuetta che egli avrebbe utilizzato per i suoi malefici incantesimi. L'uso di statuette e di pupazzi destinati a pratiche magiche e a fatture, fossero di legno, cera o altro materiale, era ben noto e diffuso in tutto il mondo antico. Tutti ricorderanno, per esempio, le statuette di cera della Canidia oraziana¹, ma si potrebbero addurre numerosissimi esempi. Dunque gli viene contestato il possesso di una statuetta dall'aspetto assolutamente spaventoso, in tutto simile ad un'orrenda apparizione spettrale: la figura macilenta e scarnita assomiglierebbe ad un orribile cadavere. Egli nega recisamente: è l'ennesima sfacciatissima menzogna dei suoi accusatori. «Ho l'abitudine - egli spiega - di portare con me, tra i miei libri, l'immagine di una divinità e, nei giorni festivi, di supplicarla con offerta di incenso, vino e a volte di una vittima». Niente a che vedere con scheletri o figure spettrali: la statuetta in suo possesso non è altro che un piccolo Mercurio, rappresentato secondo i canoni tradizionali e con aspetto del tutto «rassicurante»: un filo di lanugine che gli copre le guance, i capelli ricciuti, il volto sereno e improntato a *laetitia*. Tutto il contrario insomma di un'immagine infernale ed inquietante. Dopo aver smentito questa accusa scaglia - e qui si può forse dubitare della sincerità e della buona fede del personaggio stesso - una maledizione: «A te, Emiliano (*scil.* l'accusatore), a compenso di codesta menzogna il dio viandante del cielo e della terra, appunto Mercurio, attiri la

¹ Orazio, *Satire* I 8,30-36.

maledizione degli dei celesti ed infernali, metta sempre nel tuo cammino i fantasmi dei morti e presenti² in folla ai tuoi occhi quanti vi sono e lemuri e mani e larve e tutti gli spettri notturni e gli spaventi dei roghi e i terrori delle tombe, dai quali e per la tua età e per il tuo merito non sei per nulla lontano»³.

Fatto questo «augurio» al proprio avversario, introduce subito una contrapposizione: al destino del non-iniziato, alla sorte e ai castighi invocati contro l'incolto e mendace accusatore, abbandonato alla ridda delle larve infernali e degli spaventi notturni, si contrappone la ben diversa condizione di quella che egli chiama «la platonica famiglia», il gruppo costituito da tutti coloro che, pur con diversi accenti - ricordo che anche Apuleio è, oltre che retore, scrittore e filosofo medioplatonico - si riallacciano all'opera e al pensiero di Platone. Quali differenti spettacoli e visioni sono riservati agli appartenenti a questa filosofica famiglia? «Noi - dice Apuleio - non conosciamo che gioia e letizia e ciò che è santo, eccelso, celeste... la nostra filosofia ha fissato lo sguardo anche più in su del cielo e si è arrestata all'estrema superficie del mondo. Massimo (*scil.* il proconsole romano dinanzi al quale si svolge il processo) sa che io dico il vero, egli che nel *Fedro* platonico legge con la dovuta attenzione «lo spazio sopraceleste»⁴, l'iperuranio, il luogo dove rifulgono le idee.

La «famiglia platonica» dunque rivendica a sé la visione e la conoscenza di realtà nobili: l'unico spettacolo degno è quello della realtà superiore, del divino e della verità. I non-iniziati, gli uomini vili ed ottusi vengono lasciati, invece, a questo basso mondo di apparizioni e di spettacoli spettrali spaventosi. Ma poi se si presta attenzione agli sviluppi e alle attività di questa «platonica famiglia», prendendo in considerazione non solo gli scritti teorici, ma anche quello che, con tono a volte sensazionalistico, gli antichi biografi ci hanno narrato e testimoniato, vediamo che i platonici sono discretamente «intrigati» da questi fenomeni, vuoi perché li troviamo alle prese con demoni e apparizioni, talora nelle vesti di esorcisti, vuoi perché, recuperando tutta questa tradizione di pratiche magiche e di terrori legati alla notte, ai morti e ai demoni, cercano di analizzarli e reinserirli nel quadro delle loro elaborazioni teoriche in materia di metafisica, cosmologia e psicologia. Da un lato, cercano di salvare e valorizzare il carattere positivo di certe pratiche che possono essere riutilizzate anche ai fini della filosofia: è il caso della teurgia, della «magia» nobile, teorizzata e praticata da filosofi come Giamblico e Proclo, che con i suoi riti

² In latino *oggerat*, che indica proprio un «imporre a forza», «mettere davanti».

³ Apuleio, *Della magia* 64, tr. C. Marchesi (Parma, Guanda, 1988).

⁴ *Ibid.*, tr. Marchesi.

concorrerebbe a realizzare uno degli scopi principali della filosofia, il contatto e la conoscenza del divino e dell'intelligibile⁵. Dall'altro lato, vi è lo sforzo, il tentativo di individuare una casistica e una eziologia dei fenomeni magici e delle apparizioni di demoni e spettri.

Per quanto riguarda il fenomeno dei fantasmi e le sue possibili spiegazioni dobbiamo tornare al *Fedone*, dove Platone parla della separazione tra anima e corpo. La filosofia consiste in un particolare «esercizio di morte» che conduce a separare, durante la vita stessa, la *psyche* dalla materia, un esercizio di asceti intellettuali che consente all'anima di riacquistare purezza, di raccogliersi in sé e di accedere al divino. La materia, l'elemento corporeo ostacola la conoscenza della verità e dell'essere, rende l'anima prigioniera di perniciose passioni: il corporeo è presentato da Platone come qualcosa di «greve, terrigno e visibile» (81 c-d). L'anima, che, con la morte, si è liberata dal corpo, ma non si è sciolta da esso con purezza, perché aveva condotto una vita di passioni, continua ad essere impregnata e come appesantita da questo elemento così terrigno: perciò, gravata da esso, anziché andare nell'Ade, anziché restare nel regno dell'aldilà e dell'invisibile, viene trascinata di nuovo nell'ambito della visibilità: è costretta ad aggirarsi intorno ai monumenti sepolcrali e alle tombe. Il che sembra offrire una spiegazione delle apparizioni spettrali che si verificano presso tali luoghi. Intorno ai sepolcri sono state viste infatti - racconta Platone - *psychon skioeide phantasmata*, «parvenze umbratili», «apparizioni di anime»: sono gli *eidola*, le «immagini», «i fantasmi» che producono anime di tal genere, anime «cattive» che possono essere viste in questa particolare maniera proprio in quanto portano in sé residui di corporeità. Si notino i due termini chiave: *phantasma*, ciò che appare, che si mostra, da cui il nostro fantasma appunto; ed *eidolon*, il simulacro, l'immagine, ma anche lo spettro *tout court*, il fantasma del morto. Le anime che non sono vissute in modo virtuoso finiscono dunque per restare quaggiù ad inquietare i vivi, salvo, poi, tornare ad incarnarsi in un corpo mortale. Sul problema degli spettri e delle manifestazioni di anime «inquiete» vi sono interessanti osservazioni anche nelle *Leggi* (865 d-e) là dove si parla di coloro che sono periti di morte violenta. Viene descritta una curiosa situazione legata allo spavento, alla paura del fantasma che risulta in questo

⁵ Per tutto ciò cfr. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 335 ss.; inoltre: S. Eitrem, *La théurgie chez les Néoplatoniciens et dans les Papyrus magiques*, «Symbolae Osloenses» 22, 1942, pp. 49-79; P. Boyancé, *Théurgie et téléstique néoplatoniciennes*, «Revue d'histoires des religions» 74, 1955, pp. 189-209; A. R. Sodano, *Porfirio. Lettera ad Anebo*, Napoli, L'arte tipografica, 1958, appendice I: *Divinazione e teurgia*; C. Zintzen, *Die Wertung von Mystik und Magie in der neuplatonischen Philosophie*, «Rheinisches Museum für Philologie» 108, 1965, pp. 71-100.

caso duplice: perché - dice Platone - colui che è stato assassinato è animato da ira nei confronti del suo assassino, ma è al contempo tutto pervaso dalla paura e dal terrore causato dalla violenza subita: perciò, se gli accade di vedere il proprio omicida aggirarsi nei luoghi a lui familiari, viene colto da terrore ed, essendo sconvolto, sconvolge a sua volta il suo uccisore. Il turbamento, lo spavento provato dal morto è causa di terrore e di agitazione per il responsabile della sua morte. La paura genera paura: lo spavento dell'uno genera lo spavento dell'altro.

Per quanto riguarda il problema delle apparizioni di anime inquiete, la tradizione antica ricorda, oltre alle morti violente, il caso degli insepolti, di coloro che non hanno goduto dei giusti riti funebri, e il caso di coloro che sono morti prematuramente, che sono periti prima che si consumasse il tempo loro prescritto. Vi possono essere intrecci e suggestive intersezioni di queste differenti categorie, come nella *Mostellaria* plautina (vv. 497 ss.) in cui viene presentata una casa infestata da un fantasma: si tratterebbe più propriamente di un uomo perito di morte violenta, di una persona morta prematuramente per mano del proprio ospite. Proprio perché non sotterrato con riti normali, ma sepolto nella casa stessa di nascosto, egli si proclama legittimo proprietario ed abitante del luogo: la casa è per così dire consacrata a lui, *mibi dedita* - secondo le parole di questo fantasma che, nel seguito della commedia, si rivelerà del tutto inesistente, una truffa vera e propria. Partiti dal *Fedone*, dobbiamo ora vedere che elaborazioni teoriche ne potranno trarre i neoplatonici. Porfirio, nell'*Antro delle Ninfe* 11, cerca di approfondire il dato della visibilità e dell'esser trascinati in quella che i neoplatonici chiamano *genesis*, la «generazione» ovvero il mondo della materia ove ha luogo l'incarnazione dell'anima in un corpo. Dice Porfirio che la *genesis* è legata all'umido: le anime che stanno per scendere in un corpo mortale fatto di sangue e di umori presentano una certa «inclinazione» per l'umido e, divenendo a loro volta umide, si incarnano. Questa particolare nozione di umidità va analizzata in connessione con un altro elemento fondamentale della teoria neoplatonica dell'anima: il *pneuma*. Tutte le anime, scendendo dal mondo divino alla realtà terrena, prima di chiudersi in un corpo di carne vero e proprio, si ricoprono di un altro rivestimento, di un altro corpo, etereo e puro, il *pneuma* appunto, il corpo «sottile» fatto della stessa sostanza di cui sono costituite le sfere celesti⁶. Il *pneuma* funge, per così dire, da intermediario tra il corpo vero e proprio e l'anima: esso è sede di alcune facoltà dell'anima, di quelle facoltà che si sviluppano in

⁶ Per questo tema cfr. Sinesio di Cirene, *I sogni*, a cura di D. Susanetti, Bari, Adriatica editrice, 1992, *passim*.

relazione alla vita terrena. La facoltà principe tra queste è la fantasia. L'anima, quando si volge all'umido e alla realtà materiale, inumidisce ed appesantisce il proprio *pneuma*. Come la nuvola - dice infatti Porfirio - è fatta di aria umida condensata, così il *pneuma*, inumidendosi a causa della natura della materia, si ispessisce e si condensa al punto che l'anima cui è legato diviene visibile. E sono proprio le anime e i *pneumata* di questo tipo che danno luogo alle apparizioni di fantasmi, alle *eidolon embhaseis*. Contaminando l'originaria purezza del *pneuma*, le anime acquistano una forma particolare di visibilità, una visibilità spettrale, ben diversa dalla visibilità e dalla palpabilità determinata dal corpo di carne in cui essa poi si chiude e conduce l'esistenza terrena. Ma c'è un altro interessante aspetto di questa teoria porfiriana: il *pneuma* può essere anche «colorato» e modificato ad opera della fantasia. Questa facoltà, che - come si è detto - inerisce alla sostanza pneumatica, interviene e agisce sul *pneuma*, gli dà aspetti diversi, facendo apparire su di esso immagini di volta in volta differenti: il che parrebbe spiegare la mutevolezza e la cangiante natura delle apparizioni spettrali e delle manifestazioni demoniache. Il problema è ripreso da Porfirio in alcuni capitoli del trattato *Sull'astinenza* specificamente dedicati ai demoni, multiformi ed inquietanti abitatori del cosmo (II 38-42): i neoplatonici ne distinguono varie categorie a seconda della potenza, della sfera d'azione, delle qualità positive o negative delle azioni e degli interventi operati da tali demoni. Nel contesto preso in considerazione, Porfirio si preoccupa di individuare i tratti dei demoni malefici. Chi sono esattamente questi ultimi? Sono - egli risponde - anime viziose le quali, anziché dominare il *pneuma* contiguo ad esse, ne sono totalmente dominate con conseguenze affatto perniciose: divengono preda di agitazioni e di trasporti eccessivi, di colere e di desideri che si originano appunto nell'elemento pneumatico. Le anime che versano in tali condizioni sono dunque identificate da Porfirio con i *daimones kakoergoi*, i demoni malefici, capaci di ogni inganno, di ogni menzogna, di ogni malizia: per attuare i loro scopi, sfruttano una proprietà del *pneuma* cui si è accennato: essi imprimono immagini e figure su di esso, ora apparendo ora nascondendosi alla vista; in tal modo, essi causano turbamento nei malcapitati che li incontrano e ne divengono preda: perché - dice Porfirio - in essi non c'è che violenza e furberia, e tutta la loro esistenza non consiste che nel far assalti alle persone, prendendo di mira non solo gente sprovvista, ma anche i saggi. Porfirio invita all'attenzione, ad uno stato di vigile sorveglianza così da potersi opportunamente difendere da ogni minaccia di assalto. Infatti avendo la possibilità di modificare la propria immagine, operando sul *pneuma*, questi demoni prendono molto spesso la «maschera», l'aspetto degli dei. Con quali effetti? In quanto demoni malefici, essi sono in grado di provocare solo calamità ed eventi negativi: terremoti, siccità, malattie, passioni sre-

golate, vizio; perciò, se, producendo tali effetti, assumono il sembiante degli dei, non possono che ingenerare esitazione e dubbio verso la natura del divino: essi inducono, in altre parole, a dubitare e a mettere in discussione la giusta fede negli dei di natura superiore, che, per loro essenza, sono invece causa di cose buone. Proprio per questa particolare capacità di operare sul *pneuma*, si può dire che i demoni sono «pieni di ogni fantasia»: essi ingannano per mezzo della *teratourgia*, facendo cioè «portenti» di ogni genere, nei modi che abbiamo visto.

In un'altra opera, nel trattato *Sull'animazione dell'embrione*, Porfirio torna sul tema: i demoni propriamente non colorano il *pneuma* legato ad essi, ma - dice - in modo ineffabile fanno apparire su di esso, come in uno specchio, il riflesso della loro fantasia⁷. Ma se qui le apparizioni di natura demonica sono connesse al *pneuma* del demone stesso, gli effetti dell'azione demonica si manifestano e si colgono non di meno sul *pneuma* e sulla facoltà immaginativa della vittima. Michele Psello, che riprende e rielabora i dati della demonologia porfiriana, spiega come i demoni possono agire sul *pneuma* dell'anima umana, porsi a contatto con essi così da suscitare le più svariate passioni: «i demoni prendono forme, colori e aspetti come vogliono» e li fanno arrivare al *pneuma* della vittima: «in tal modo operano su di noi molte cose»⁸. Sede e destinatario degli inganni dei demoni sarebbe dunque, in ultima analisi, l'elemento pneumatico umano.

Torniamo nuovamente all'*Antro delle ninfe*, per osservare come queste teorizzazioni neoplatoniche cerchino di recuperare e di dare un senso in parte nuovo alla tradizione di credenze elaborate nei secoli dalla cultura e dalla religiosità greche. I neoplatonici molto spesso immaginano i loro scritti e la loro attività speculativa come un'esegesi e chiarificazione di dati che, in modo magari nascosto ed allusivo, sono già contenuti nei testi antichi. Lo stesso *Antro delle Ninfe* di Porfirio non è altro che un commento ad alcuni versi dell'*Odissea* (XIII 102-112). Parlando del *pneuma* e dell'umidità della *genesis*, Porfirio pone in relazione l'inclinazione delle anime all'umido con la pratica rituale di offrire libagioni ai morti, e più in particolare con l'uso di «attirare le anime con spargimento di sangue»⁹. Il che ci offre l'occasione per aprire una rapida digressione su quelle pratiche di necromanzia che già l'*Odissea* (XI 20 ss.) ome-

⁷ Porfirio, *Sull'animazione dell'embrione* 6,1, p. 42,5 Kalbfleisch.

⁸ Cfr. Michele Psello, *Le opere dei demoni* 13 (in *Patrologia Graeca* CXXII, oppure nell'edizione a cura di P. Pizzari, Palermo, Sellerio 1989, pp. 49-50).

⁹ Cfr. cap. 11; si consiglia l'edizione curata da L. Simonini, (Porfirio, *L'antro delle Ninfe*, Milano, Adelphi, 1986).

rica lascia intravedere: mi riferisco all'episodio in cui Odisseo, arrivato alle «case di Ade», scava la fossa, fa le libagioni e poi versa il sangue delle vittime sgozzate; appena il sangue comincia scorrere, vi è tutto un accorrere ed un accalcarsi di anime: egli consulterà quella di Tiresia, per avere informazioni relative al suo viaggio di ritorno. Con un notevole salto temporale, si può ricordare anche il caso presentato dal romanzo di Eliodoro, *Le Etiopiche* (VI 14), che sono ricche peraltro di situazioni orrifiche: in uno straordinario episodio, compare una vecchia che scava una fossa, ponendo due fuochi ai lati e il cadavere del figlio in mezzo. Il rito ha lo scopo di sapere, tramite il cadavere di un figlio, il destino di un altro figlio impegnato in imprese belliche. Si fa uso di una focaccia di forma umana, che è l'equivalente delle statuette di cera o legno già ricordate: la focaccia viene incoronata di alloro e di finocchio, viene poi gettata nella fossa. Dopo aver fatto un'invocazione alla luna, la vecchia si incide il braccio, ne fa uscire del sangue con cui asperge il fuoco, sussurra una serie di parole all'orecchio del cadavere e lo costringe a mettersi in piedi: lo interroga, il cadavere rilutta, fa solo un cenno di risposta alla domanda se l'altro figlio è ancora vivo. Allora la vecchia, con invocazioni e minacce ancor più violente, lo costringe a rialzarsi, a ridestarsi dal sonno mortale e a manifestare a chiare parole il destino dell'altro figlio.

Accanto e in opposizione a pratiche magiche tradizionali, non prive di tratti orripilanti, ritenute vili e discutibili per il commercio e il contatto con le potenze demoniche che abitano la materia, viene delineato, da parte di un filone del pensiero neoplatonico, un modello positivo di pratica magica, che non espone al commercio e agli inganni delle potenze malefiche e della materia, che non ha nulla a che fare con la corporeità e le passioni, e che non risulta incompatibile o contraria ai principi derivati dal sapere filosofico. Penso soprattutto a Giamblico, che ne *I Misteri egiziani*, propone una teoria articolata della teurgia, pratica che era nata in età imperiale e che costituiva uno dei modi possibili per entrare in comunione con gli dei. Giamblico distingue nettamente i riti teurgici dalla magia volgare, dall'opere e dalle pratiche di vili stregoni e incantatori: la teurgia non risponde a interessi pratici, non serve a soddisfare desideri materiali: è una magia nobile utilizzata a fini mistico-religiosi. La teurgia è infatti una scienza che gli dei stessi diedero all'uomo per consentirgli di elevarsi e di raggiungere la vera e suprema felicità rappresentata dall'unione ineffabile con il divino. Giamblico classifica con grande impegno i vari tipi di epifanie, i vari modi in cui si manifestano gli esseri superiori, individuando i tratti caratteristici di ciascuna categoria: anime, arconti, eroi, demoni, angeli, arcangeli e dei. In generale egli ritiene che le apparizioni siano sempre concordi con l'essenza, l'attività e la potenza degli esseri che le producono e che in esse si manifestano: «quali sono, tali anche appaiono a

coloro che li invocano, fanno vedere le loro attività, mostrano forme... e segni a loro propri»¹⁰. Per esemplificare, possiamo prendere in considerazione la categoria degli dei e, in contrapposizione ad essa, quella dei demoni. Se gli dei si manifestano sempre con una stessa forma, con immagini immutabili, più chiare della verità, luminose, demoni e anime impure mostrano caratteristiche contrarie. Le apparizioni dei demoni, infatti, sono paurose ed oscure, provocano *tarache*, turbamento, ed *ataxia*, disordine: sono sempre caratterizzate da una luce torbida e da una notevole mutevolezza ed instabilità: ora appaiono in una forma ora in un'altra, ora grandi ora piccole. Differenti sono poi anche gli effetti: le manifestazioni dei demoni hanno sostanzialmente l'effetto di riempire l'animo di passioni, di indurre l'anima alla cura del corpo e della realtà materiale, mentre chi vede gli dei accede a una perfezione libera da passioni, a una letizia infinita. Si tratta insomma di saper riconoscere un genere di apparizione dall'altro e di ricercare, senza farsi ingannare, le epifanie divine. Pur conoscendo le distinzioni tra le varie categorie di divinità e demoni, può succedere di essere tratti in inganno qualora si produca un errore nel rito teurgico: le immagini evocate non si presentano come dovrebbero, ma le une al posto delle altre: è il caso in cui le specie inferiori prendono l'aspetto di quelle superiori e pretendono di essere ciò che non sono¹¹. Occorre perciò fare bene attenzione all'ordine e alle modalità con cui le immagini si producono. Meta a cui si deve pervenire, con il rito teurgico, è «l'autopsia», la visione diretta delle pure «luci divine».

Un'ulteriore categoria presa in considerazione da Giamblico è quella dei *phantasmata*, dei «fantasmi», i quali «partecipano della menzogna e dell'inganno, come le forme che appaiono negli specchi»¹²: sono differenti dai generi superiori e costituiscono una fonte di errore in quanto non si identificano con la verità e con l'essere, ma sono solo ingannevoli parvenze, «fallaci alterazioni». Essi non costituiscono un modo di apparire e di manifestarsi degli dei o degli esseri superiori, perché non c'è nessuna ragione per cui gli dei si debbano produrre in «fantasmi», in deboli imitazioni della realtà, anziché in immagini e figure «vere». Sul tema delle immagini ingannevoli ed inconsistenti, Giamblico torna nel libro III, dove si discute di produzione artificiale di immagini. Ci sono persone, maghi, che si dedicano a produrre *drastika eidola*, immagini operanti. Nulla a che fare col divino - insiste Giamblico -, si tratta di un ingan-

10 Giamblico, *I misteri egiziani* 71 ss., tr. Sodano (Milano, Rusconi, 1984).

11 *Ibid.* 91 ss.

12 *Ibid.* 92 ss.

no, di una illusione¹³. Come si ottengono queste immagini, questi fantasmi? Si producono operando sulle potenze ultime che defluiscono dalla natura celeste verso la parte estrema dell'universo; queste potenze, mescolandosi con la materia particolare, riescono a trasformare la materia, a darle forme e figure diverse. Ciò che si ottiene in questo modo non è che «un miscuglio artificiale»: una produzione magica di fantasmi, di parvenze lontane dalla verità e prive di vita, che non derivano in alcun modo dall'essenza divina. Sono - egli dice - immagini che svaniscono più rapidamente di quelle che appaiono negli specchi. Sembra spiegare anche il modo in cui le immagini vengono prodotte e si manifestano: appena l'incenso brucia - evidentemente era parte del rito bruciare l'incenso - si formano le immagini dal vapore che esala; però appena il vapore si disperde nell'aria, anche l'immagine si dilegua e viene meno. Questa pratica descritta da Giamblico è con ogni probabilità una forma di divinazione consistente nell'interpretare le figure che si formano nelle volute di fumo. Ma tali figure sono appunto fantasmi, parvenze incapaci di dire alcunché di vero sulla realtà e sul divino, a differenza delle reali epifanie divine provocate con i riti teurgici.

Sin qui si è parlato del *pneuma*, del corpo sottile, inteso come uno degli elementi costitutivi della natura umana e della natura demonica, ma Giamblico parla anche di un *pneuma* divino che è connesso alla mantica e ai fenomeni della possessione e del medianismo: il *pneuma*, lo «spirito» divino è qualcosa che scende, che si introduce nell'uomo e si insedia nella sua anima; tale *pneuma* è, dunque, all'origine del fenomeno dell'*enthousiasmos*, dell'ispirazione divina. La teurgia conosce opportuni metodi per evocare gli dei e produrre la discesa del *pneuma*. Oltre al teurgo che predispose il rito e compie le necessarie operazioni, vi è bisogno di un *medium*, di un *dokeus*, di un «ricevente»: la persona, in pratica, che accoglie lo spirito divino. Come una sorta di «ectoplasma», il *pneuma* scende e penetra nel *medium*, il quale, una volta posseduto, «misteriosamente gli ubbidisce e si fa guidare da esso»¹⁴. Prima che il *pneuma* sia penetrato, il *medium* ha la possibilità di vederlo sotto forma di fuoco. A volte, questo ectoplasma luminoso e infuocato risulta chiaramente visibile anche agli spettatori, sia nel momento della discesa sia quando se ne va. Questo per l'appunto è uno dei modi in cui si dà il fenomeno dell'«autopsia», della visione diretta della luce divina a cui prima si è accennato. Fuoco e luce caratterizzano dunque l'entrata e l'uscita dello «spirito» nella persona che ne è posseduta.

¹³ *Ibid.* 167 ss.

¹⁴ *Ibid.* 112 ss.

La presenza di luce è alla base anche di un'ulteriore pratica descritta da Giamblico: la fotagogia, letteralmente «adduzione di luce», un procedimento divinatorio per mezzo del quale la luce degli dei raggiunge ed illumina il *pneuma* etereo dell'anima umana, mettendo in movimento la facoltà della fantasia. Questo procedimento necessita, a volte, di mezzi esterni che fanno per così dire da supporto materiale per l'irradiazione della luce divina¹⁵. Delineati questi aspetti teorici e descritti alcuni metodi per provocare il manifestarsi di dei, demoni o di immagini in genere, può essere interessante prendere in considerazione alcuni episodi di apparizioni o di evocazioni.

Un esempio celeberrimo di evocazione è offerto dalla *Vita di Plotino* di Porfirio: si tratta di una vera e propria seduta spiritica. Un sacerdote egiziano - l'Egitto è paese particolarmente attivo e vivace dal punto di vista delle pratiche magiche, come ci testimoniano molti papiri magici con formule per compiere riti di ogni genere - viene a Roma e ha modo di conoscere Plotino: volendo dare una dimostrazione della propria sapienza, egli propone al filosofo di contemplare, per mezzo di un'evocazione, il suo demone personale: ogni uomo ha infatti un demone «custode» che lo accompagna sin dalla nascita. Plotino accetta «volentieri»: la *klesis*, l'evocazione del demone ha luogo nel santuario di Iside, il solo luogo che il sacerdote considera puro a Roma¹⁶. Si procede e il demone viene evocato: viene chiamato *eis autopsian*, ovvero chiamato a prodursi in una «visione diretta». Ma al posto di un essere «appartenente alla classe dei demoni», appare un dio; al che il sacerdote egiziano, riconoscendo l'eccezionalità del caso e la superiore natura del filosofo, esclama: «Beato te, Plotino, che hai per demone un dio». Non si riesce, tuttavia, a interrogare quest'essere divino né a contemplarlo a lungo, perché uno dei presenti soffoca gli uccelli che gli erano stati affidati, «o per invidia o per terrore». Per invidia di Plotino, così fortunato da avere un dio per demone, o per l'immane spavento provocato da questa «autopsia». Come si spiega la presenza di uccelli in un rito di evocazione demonica? Le opinioni sono un po' controverse: c'è chi dice che l'offerta degli uccelli serve forse ad ammansire il demone o per farlo scomparire, se questi volatili fossero galli, perché il canto del gallo fa

¹⁵ *Ibid.* 133 ss.

¹⁶ L'intero episodio è narrato da Porfirio in *Vita di Plotino* 10 (si può consultare la traduzione di V. Cilento, *Plotino. Enneadi*, I, Napoli, Bibliopolis, 1986); cfr. inoltre Porphyre, *La vie de Plotin*, II: Études d'introduction, texte grec et traduction française, commentaire, notes complémentaires, bibliographie par L. Brisson et al., Paris, Vrin, 1992, pp. 246-254; A.H. Armstrong, *Was Plotinus a Magician?*, «Phronesis» 1, 1955, pp. 73-79.

sparire vampiri, demoni e quant'altro ossessiona le notti. Porfirio, nel trattato *Sull'astinenza* (IV 16,7), afferma che bisogna astenersi dai volatili durante le apparizioni; non è chiaro, però, il senso di questa astensione: in generale, sembra che questi volatili proteggano i partecipanti del rito, perché se il demone è cattivo o il rito non è più controllabile si soffocano gli uccelli in modo da interrompere l'evocazione stessa.

Lo stesso Porfirio, biografo ed allievo di Plotino, sembra, d'altro canto, essersi dato da fare a cacciar demoni. Testimonianza di ciò ci viene offerta da Eunapio di Sardi, nelle sue *Vite dei filosofi e dei sofisti*. Porfirio avrebbe scacciato una «natura demonica» che infestava un bagno e che veniva chiamata dagli abitanti del luogo Kausatha¹⁷. E c'è da dire che luoghi come bagni e terme sembrano essere discretamente frequentati dalle nature demoniche. A tale proposito vi è un ulteriore episodio, narrato da Eunapio¹⁸, che ha per protagonista l'altro filosofo neoplatonico da noi ricordato: Giamblico, il quale, a quanto pare, era capace, pregando, di lievitare fino a dieci cubiti da terra; quando pregava - racconta Eunapio - il suo corpo e le sue vesti assumevano una sorta di splendore dorato. Egli appare, sin dall'inizio della biografia che Eunapio gli dedica, come un *theios aner*, un uomo che partecipa di qualità divine. Queste sue doti soprannaturali non mancano, tuttavia, di suscitare qualche perplessità, qualche dubbio da parte degli immancabili scettici. Veniamo all'antefatto. Giamblico accompagnato dalla solita folla di seguaci e curiosi cammina per strada: all'improvviso tace, volge lo sguardo a terra e decide di cambiare strada perché, a suo dire, di lì è passato un cadavere e il luogo è impuro. Tra coloro che lo accompagnano, alcuni lo seguono senza esitazione, altri invece, quelli che sono più «attaccabrighe» ed ostinati, sembrano alquanto incerti e dubbiosi, non riescono a capire come possa Giamblico affermare ciò con sicurezza: rimangono lì e come segugi si mettono alla ricerca di tracce; vogliono un *elenchos*, una prova. Mentre aspettano, tornano quelli che avevano seppellito il morto e confermano di essere passati appunto per quella strada. Ciò tuttavia non basta ancora a convincere gli scettici della natura e dei poteri divini del maestro: il fatto potrebbe essere spiegato più semplicemente con una facoltà olfattiva particolarmente sviluppata che avrebbe consentito a Giamblico di fiutare la presenza e il trasporto del cadavere. Alle continue e rinnovate richieste di prova e di dimostrazione delle sue capacità, Giamblico si sottrae: «ciò non

17 Eunapio di Sardi, *Vite dei filosofi e dei sofisti* 457 Boissonade (si può consultare l'edizione inglese di W.C. Wright, *Philostratus and Eunapius. Lives of the Sophists*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1921, p. 359).

18 *Ibid.* 458 ss. Boissonade (pp. 365-71 dell'ed. Wright).

dipende da me» - afferma; occorre dunque aspettare il *kairos*, l'occasione opportuna, che si darà non molto tempo dopo. La scena è ambientata a Gadara, in un altro luogo contrassegnato dall'«umido»: ci troviamo, infatti, presso delle fonti termali. È estate: Giamblico e i suoi accompagnatori stanno facendo il bagno. Dinanzi alle iterate richieste di una dimostrazione spettacolare, Giamblico prima esita: non è cosa rispettosa nei confronti degli dei prodursi in tali dimostrazioni. Ma poi, sorridendo, finisce per accettare: è il sorriso della saggezza condiscendente, il sorriso beato che è proprio anche della divinità. Manda i discepoli a chiedere il nome di due sorgenti calde presenti nel luogo, più graziose e più piccole delle altre. L'una si chiama Eros e l'altra Anteros. Egli, allora, seduto sul bordo di una delle due sorgenti, tocca l'acqua, pronuncia poche parole - probabilmente una formula magica - ed evoca la presenza che ivi abita, la invita per così dire a farsi vedere, a materializzarsi: ne viene fuori un fanciullo di pelle chiara, con i capelli dorati, la schiena e il petto che rilucono. A questo punto lo scetticismo si muta in stupore: i presenti restano sbalorditi, mentre Giamblico, imperturbabile, compie lo stesso rito all'altra fonte, evoca un altro personaggio, un altro fanciullo di fattezze simili all'altro, eccetto la chioma che è nera. Entrambi si precipitano ad abbracciare Giamblico, come fosse il loro vero padre, dando quindi manifestazione tangibile della sua natura divina. La «dimostrazione» si avvia alla conclusione: Giamblico restituisce i fanciulli alle loro «sedi». Allora, i discepoli, tramortiti dallo spettacolo, presi da sacra venerazione del filosofo, non cercano più altre prove, ormai disposti a credere ad ogni cosa sulla base di ciò a cui hanno assistito.

Un altro neoplatonico dedito a pratiche magiche è Proclo. Anche in questo caso è il biografo, Marino di Neapoli, che ci fornisce informazioni in merito. Egli praticava la teurgia con discreto impegno: riuscì, tra l'altro, a far cessare un periodo di siccità ad Atene. Praticava le «lustrazioni caldaiche» - riti sempre di tipo teurgico - e, purificatosi grazie ad esse, aveva modo di assistere a *phasmata hekatika*, a «manifestazioni» di Ecate, dea dei trivi, dei fantasmi e di ciò che nella notte terrorizza con apparizioni, dea che, nella teologia degli *Oracoli Caldaici*, diviene simbolo dell'Anima cosmica. Questi *phasmata*, queste manifestazioni sono *photoeide*, luminose e *autoptoumena*, oggetto, ancora una volta, di «autopsia», di visione diretta¹⁹.

¹⁹ Marino, *Vita di Proclo* 28 (tr. it. in Proclo, *I manuali, I testi magico-teurgici* - Marino, *Vita di Proclo*, a cura di C. Faraggiana di Sarzana, Milano, Rusconi, 1985); per quanto concerne la sapienza caldaica cfr. *Oracles chaldaïques, texte établi et traduit par É des Places*, Paris, Le Belles Lettres, 1989²; H. Lewy, *Chaldaean oracles and theurgy. Mysticism magic and platonism in the later Roman empire*, nouvelle édition par M. Tardieu, Paris, Études Augustiniennes, 1978.

Esaminato questo aspetto delle evocazioni, vi è un altro *côté* interessante, quello delle statue che si animano, che parlano, che gemono, fanno gesti di vario genere. La storiografia antica ne dà numerose e talora gustose testimonianze: Pausania, Livio, Dione Cassio abbondano di tali episodi. Citerò solo un luogo classico da *La vita di Camillo* scritta da Plutarco: dopo il sacco di Veio, si decide di trasferire la statua di Giunone a Roma. A tal fine, occorre compiere un opportuno rito: viene invocata la dea e le si chiede di «abitare propizia con gli dei di Roma»²⁰. La statua - stando a quanto si racconta - avrebbe bisbigliato sommessamente che accettava volentieri. Dinanzi a questo prodigio, Plutarco mostra cautela e un certo scetticismo: non manca di ricordare i numerosi episodi consimili registrati dagli storici: «statue che talora sudano..., simulacri che volgono la testa e strizzano gli occhi...». In materia, tuttavia, «l'eccesso di credulità come di incredulità è pericoloso - egli conclude - a causa della debolezza umana, priva di limiti e incapace di contenersi»²¹. Di fronte al fantastico e al prodigioso, bisognerebbe dunque evitare, secondo Plutarco, sia l'ostinato scetticismo sia l'assoluta disponibilità nel prestar fede ad ogni sorta di racconto: temi, questi, splendidamente illustrati da Luciano nel suo *Philopseudes, L'amante della menzogna*²².

Una tematica ulteriore è rappresentata dalla produzione e dalla consacrazione di statue dotate di poteri magici e perciò in grado di «agire» in modo benefico o malefico: statue capaci di catturare e contenere in se stesse la potenza divina, simulacri nei quali la divinità si renda presente. Indicazioni interessanti sono offerte dal *Corpus Hermeticum*, e più precisamente da uno dei trattati ivi contenuti, l'*Asclepius*, nel quale, a un certo punto, si parla dell'arte con la quale è possibile, sfruttando «la virtù» di particolari materiali, fabbricare degli «dei terreni», ovvero statue «animate» che possono predire il futuro, guarire o cagionare malattie, dispensare dolore e gioia secondo i meriti di ciascuno²³. I testi neoplatonici ci informano che un ramo specifico della teurgia si occupa appunto di produrre e consacrare statue «viventi e animate» allo scopo di entrare in contatto con gli dei e di conoscere il futuro: si tratta della *telestike* da *telein*, che significa appunto «consacrare». Questi simulacri *empsycha*, «animati» derivano il loro singolare potere dalla sapiente composizione di alcune so-

²⁰ Plutarco, *Vita di Camillo* 6, tr. C. Carena (Milano, Mondadori - Fondazione Valla, 1983); per «storie» di statue cfr. inoltre M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, *passim*.

²¹ *Ibid.*, tr. Carena.

²² Cfr. l'edizione a cura di F. Albin, Venezia, Marsilio, 1993.

²³ *Asclepius* 24, 37 e 38 in *Corpus Hermeticum*, II, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres 1945.

stanze materiali che vengono racchiuse in essi dai teurgi: erbe, pietre, profumi che presentano particolari affinità con questa o quella divinità. Proprio in virtù di tale affinità, queste sostanze sono in grado di attrarre gli dei e la loro potenza. L'arte teurgica ricerca e seleziona perciò i *symbola*, le sostanze che, per così dire, rappresentano e corrispondono a ciascun dio, in base al principio della *sympatheia*, il legame «simpatico» che avvince le diverse parte dell'universo, le realtà sensibili a quelle intelligibili. Questi aspetti dell'arte teurgica sono doviziosamente trattati sia da Giamblico sia da Proclo²⁴. Per quanto concerne Giamblico, abbiamo notizia di un'opera perduta concernente i simulacri. L'informazione è data da Fozio: in questo scritto *Sulle statue*, lo «scopo di Giamblico era mostrare che i simulacri sono divini e pieni della presenza divina», e nel far ciò egli avrebbe raccontato «molte cose incredibili» e «contrarie all'evidenza»²⁵. Ma c'è da chiedersi quali fossero, per quell'epoca e in quell'orizzonte di pensiero, i limiti dell'evidenza. A tale proposito, un episodio «incredibile» di statua che si anima ci è raccontato da Eunapio²⁶: il protagonista è Massimo di Efeso, filosofo famoso per la sua sapienza teurgica, il quale ebbe tra i suoi discepoli anche l'imperatore Giuliano. Allo scopo di dar dimostrazione dei suoi poteri, un giorno, Massimo si produce in una spettacolare *performance* nel tempio di Ecate. Invita i presenti a sedere nonché ad osservare con attenzione: «quanto sta per succedere» e quanto egli «differisca dalla maggioranza». Prende l'incenso, lo brucia, recita per intero un inno tra sé e sé e compie il prodigio: la statua prima comincia a sorridere, poi addirittura si apre in un vero e proprio *gelos*, una vera e propria risata. I presenti sono assolutamente terrificati dalla visione, ma egli invita a non turbarsi perché non è ancora finita. Preannuncia che si accenderanno le torce che la dea tiene in mano. Non appena detto ciò, tutte le torce si accendono. Un'esibizione strepitosa che - come già abbiamo visto nell'episodio di Giamblico - convince gli astanti della superiore natura del teurgo: ciò che egli riesce ad ottenere nel rito è segno tangibile del possesso di capacità straordinarie che innalzano il loro possessore oltre la soglia dell'umano.

Vorrei chiudere l'intervento con il problema della percezione extrasensoriale. La fonte è ancora Eunapio che registra, con il consueto gusto del meraviglioso, un episodio della vita della neoplatonica Sosipatra: nel mezzo di una

²⁴ Giamblico, *I misteri egiziani* 232-234; Proclo, *Commento al Timeo* I 51,25 ss., III, 155, 18 ss. Diehl; sempre di Proclo si può vedere il breve trattato *Sull'arte ieratica*, in Proclo, *I manuali, I testi magico-teurgici*, cit., pp. 239-244.

²⁵ Fozio, *Biblioteca* 215 (III, p. 130 Henry).

²⁶ Eunapio, *Vite dei filosofi e dei sofisti* 475 Boissonade (pp. 432-5 dell'ed. Wright)

conversazione sulla natura dell'anima - un tema senza dubbio privilegiato nelle conversazioni dei circoli neoplatonici -, questa donna sapiente improvvisamente zittisce, entra probabilmente in *trance* e descrive un incidente che sta capitando ad un suo parente, tale Filometore: il carro su cui viaggia Filometore si rovescia, ma egli ne esce illeso ad eccezione di alcune ferite alle mani e ai gomiti. Ciò che ella vede e descrive corrisponde perfettamente all'accaduto. Il che convince tutti che Sosipatra, come gli dei, è presente ovunque e a ogni cosa²⁷.

Abbiamo visto i neoplatonici alle prese con i demoni, con riti di evocazione, con apparizioni più o meno terrificanti, dotati di poteri teurgici e paranormali: uomini dunque veramente «divini» che si muovono senza esitazioni nel mondo degli spiriti e degli dei.

²⁷ *Ibid.* 470 Boissonade (pp. 416-8 dell'ed. Wright); sul tema cfr. Dodds, *Parapsicologia nel mondo antico*, introd. di G. Cambiano, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 11 ss.

FELICE COMELLO

MONACI E DEMONI: LA TENTAZIONE DEL FANTASTICO

Far precedere un intervento da una premessa che tende a giustificarlo getta una luce torbida sulla sicurezza dell'estensore, ma tant'è, egli procede ugualmente nel suo intento che riconosce quantomeno ardimentoso: illustrare ed analizzare certa letteratura protocristiana ed azzardare un collegamento tra la tematica della tentazione demoniaca e le più recenti interpretazioni del fantastico ad opera di autori come Wax, Briggs, Todorov e Caillois.

Il fantastico, ovvero un prodotto dell'immaginazione che si contrappone al reale, esiste, paradossalmente, solo per chi, ed in presenza di chi, non crede. Colui che crede considererà tutt'altro che irreale, e cioè fantastico, quello che vede. Per il credulone non esiste dilemma, la sua adesione non ha limiti e incertezze. Al contrario lo scettico, benché comprensibilmente sgomento al cospetto di sagome luminose all'interno di androni bui, davanti ad ectoplasmii irridenti sotto gli archivolti dei chiostri, cercherà, e non di rado troverà, spiegazioni sensate ad apparizioni irragionevoli soccombendo ad una realtà minacciosa qualora la ragione che la nega sia assai più debole dello spettro che la produce.

Come elegantemente argomenta Beutler nella voce *Fantastico* dell'Enciclopedia Einaudi, il fantastico si palesa nella "esitazione" ovvero in quello sfumato di paura che sta tra lo scetticismo sui mostri e la realtà terrificata dei mostri stessi ovvero, forse, nel possibile. Il fantastico albergherebbe nella tremula sospensione di un dubbio, nel dilatorio tentennamento di un quesito che spingono l'incredulo all'indagine e lo conducono allo scioglimento dell'enigma o ad un orrore che lo inghiotte.

Se il fiabesco, le mitologie, i misteri, i *mirabilia* secernono il meraviglioso che non viene messo in discussione, il fantastico irrompe, lacera, è l'intruso forsennato nel mondo incredulo che nega il prodigio perché non sa cosa sia.

Abbandoniamo ora anche questa seconda premessa e cerchiamo le radici, forse immaginarie, dell'inquietudine che si accompagna al fantastico e che il fantastico alimenta ed istiga per sopravvivere. Nei molti testi della letteratura cristiana antica che raccontano o teorizzano la tentazione demoniaca, il monaco ed il demone sono protagonisti immancabili. Lo scenario del loro tenzone

è il deserto. A partire dal IV secolo d.C., nell'Egitto assolato o tra le rocce calcinate della Siria, il cristiano che si vota al romitaggio trova un ambiente assolutamente privo di ogni conforto, egli è libero dal consorzio umano e dalle sue lusinghe e distrazioni. Nella *Vita di Paolo* di Gerolamo si racconta del beato Antonio, allora nonagenario, che riceve in sogno la rivelazione dell'esistenza del beato Paolo, un eremita più vecchio e navigato. Così si mette in cammino nel deserto per cercarlo. Arso dalla canicola egli incappa in un ippocentauro, mezzo uomo e mezzo cavallo, al quale chiede informazioni su Paolo. Gerolamo annota dubitoso: "Se questa sia stata un'invenzione del diavolo allo scopo di spaventarlo o se il deserto, ricco com'è di animali mostruosi, generi anche una simile bestia è una cosa che non saprei dire con certezza".

L'incertezza non viene risolta, la singolare creatura non irretisce, è forse un abitatore primevo di lande inesplorate presto invase dagli eremiti, ma è altresì l'erede di quelle divinità pagane dissolute, rozze e teriomorfe che l'arrivo del Cristo ha esiliato. Gerolamo è in bilico tra la spiegazione naturalistica e l'eziologia demoniaca, eppure oltre fornisce un chiarimento per bocca di un nuovo personaggio. Infatti successivamente Antonio si imbatte in un fauno, descritto con naso a becco, corna sulla fronte e piede caprino. La reazione dell'anacoreta è esageratamente bellicosa poichè l'essere rivela l'umile innocuità dello sconfitto, offre datteri per ingraziarsi il vincitore e dichiara: "Sono una creatura mortale, uno di quegli abitanti del deserto che i pagani, ingannati da errori di vario genere, venerano con il nome di Fauni, Satiri ed Incubi.

Sono qui in veste di ambasciatore di tutto il mio gruppo: ti preghiamo perché tu interceda per noi presso il nostro comune Signore, di cui sappiamo che è venuto un giorno per la salvezza del mondo", (*Vita di Paolo* p.44): il fantastico svanisce nell'eco lamentosa di un belato caprino. Poco dopo, con un moto di stizza verso la morbosa curiosità del secolo, Gerolamo annota l'episodio di un satiro catturato e condotto vivo ad Alessandria, durante l'impero di Costanzo, per essere esibito: la povera bestia, soffrendo per la cattività, defun-ge e viene conservata in salamoia affinché non si deteriori.

Nel monaco è assicurata la continuità della *imitatio Christi* già iniziata con il martire. Durante le persecuzioni, quando il Cristianesimo è alla macchia, il fedele testimonia il suo credo con la cruenta offerta di se stesso. Giovanetti e giovanette si immolano gioiosamente sotto gli occhi attoniti di giudici i quali ritengono di aver posto agli imputati condizioni vantaggiose che non meritano di venir così orgogliosamente respinte. Teste cadute, corpi arrostiti, occhi strappati, seni attanagliati, toraci trafitti, gli strumenti dei più fantasiosi supplizi sono spesso gli unici simboli che differenziano i numerosi martiri, pressoché indistinguibili. Ma già quando questo sanguinoso offertorio è ancora in atto cristiani illustri come Clemente Alessandrino e Origene ammoniscono sulla

perfetta liceità di altre forme di testimonianza, meno letali e plateali, più appartate e durevoli. Il monaco testimonia Cristo non tanto imitandone la passione quanto la romita rinuncia al mondo nel deserto. Ma le lunghe orazioni, il vitto stentato e la solitudine non sono le uniche costrizioni che assicurano l'emulazione dell'Unto del Signore. L'asceta, come Cristo, non è solo nel deserto: con maligni intenti il demonio veglia su di lui. La lotta è senza quartiere. Le metafore belliche ed atletiche sono frequentissime nei testi patristici che raccontano le gesta dei primi anacoreti, ma anche San Paolo le utilizza: l'asceta è il soldato di Dio, l'atleta di Cristo, la sua divisa è un'armatura.

L'irsuta e selvaggia presenza che si aggira sul mare di sabbia, veste il cappuccio (cocolla), il colobio gli copre spalle e petto ed il melote lo avvolge come un barracano. Dall'altra parte, la grifagna *silhouette* del Tentatore.

Orbene, mi studierò di non essere come quei conferenzieri prolissi che, con il sollievo dell'uditorio, assicurano di voler trattare un massiccio argomento solo per sommi capi, ma poi vi dissertano fino all'estenuazione.

Il demonio è inquietante presenza in buona parte della letteratura teologica e fantastica: difficile sarebbe, dunque, mostrarsi esaurienti. Gli agiografi dei santi asceti e gli esegeti della tentazione riassumono nelle sue incomparabili gherminelle il famulo ardito di Jahvé che compare nel *Genesi* e nel *libro di Giobbe*, e il demone mediatore che vive nell'aria, invisibile all'uomo (menzionato da Platone nell'*Epinomide*, da Filone Alessandrino, da Plutarco e perfino da San Paolo). La *Vita Antonii* di Atanasio, testo basilare sia come biografia anacoretica, in quanto narra la vita del primo eremita, sia come trattato contro la tentazione, ricorda un emozionante episodio che coinvolge il battagliero Antonio: mentre, intorno all'ora nona, egli sta pregando, cade in estasi, vede se stesso al di fuori di sé condotto per aria da sconosciuti esseri e contrastato nella sua ascesa da altre creature di orrido semblante che allestiscono lì per lì un processo per impedirgli di passare. Questi doganieri celesti, poi raffigurati dal genio di Bosch e di Grünewald, digrignano i denti, svolazzano inquieti e risentiti o, come nella *Vita di Cronio* contenuta nella *Historia Lausiaca*, prendono la forma di un nero gigante che, emergendo da un lago vasto come un mare, percuote con gusto animule vaganti e, riluttante, permette il varco solo alle meritevoli.

Cassiano, nell'*VIII collatio*, enumera singolari categorie di demoni: quelli vagabondi detti *plani*, diavoli seduttori e giocherelloni, sostanzialmente innocui, i temibili che definisce pazzi e sanguinari e poi i *bacucei*, demoni dostoevskiani, tonitruanti, gonfi di vanità ma all'improvviso umilmente disposti all'asservimento se l'asceta accenna ad una dura reazione.

Domandiamoci a questo punto quale sia la strategia diabolica, come insidiano la vittima e come operano per perderla. Ancora una volta c'è d'aiuto la

Vita Antonii: nel lungo discorso (*rêma*) che l'eminente Antonio, ormai provetto legionario della fede, rivolge ad una folla di discepoli è illustrato il procedere graduale dell'attacco. Prima di tutto il diavolo semina quegli *skándala* (pietre d'inciampo) che sono i *ponēroî logismoí* ovvero i pensieri maligni, i quali, nella tradizione patrologica, altro non sono che i vizi capitali: la *gastri-margía* o gola, la *porneía* o lussuria, la *philargyría* o avarizia, l'*orgé* o ira, la *lýpē* o tristezza, l'*akēdía* o accidia, la *kenodoxía* o vanagloria e la *hyperē-phanía* o superbia: sono una minaccia insistente e pericolosa, il nemico è infatti invisibile e spia le debolezze dell'asceta prima di intervenire, con una *cogitatio* adeguata, al desiderio di una presenza che manca.

La seconda aggressione è mirabolante e si riserva al ferreo asceta: i demoni assumono le forme più incredibili imitando di tutto. Il terzo e quarto assalto sono francamente puerili: il demone si abbassa a predire il futuro per rendersi credibile, ma non bisogna lasciarsi ingannare: le miserande creature (ma nelle parole di Antonio non c'è traccia né di compassione o indulgenza) sono assai ignoranti, conoscono i fatti prima degli esseri umani poiché hanno un corpo sottile, raggiungono velocemente il luogo degli eventi e li riferiscono come se non fossero ancora accaduti. In ultima istanza l'arconte delle tenebre arriva di persona ed esibisce tutta la sua sulfurea e spaventevole bruttezza. Anche in questo caso è d'uopo non lasciarsi intimorire: è un guitto che sta giocando l'ultima mano di una partita ormai persa, il fuoco non è che il suo vestito di scena.

Siamo ben lontani, come vedete, dalle sottigliezze loicche di un Mefistofele goethiano. Il diavolo patristico è, a volte, trattato da temibile avversario, a volte da ridicolo buffone, mosca petulante sul groppone del pacioso asceta.

Ma la baldanza di Antonio può apparire eccessiva. I più serrati teorici del combattimento ascetico, come Evagrio Pontico e Giovanni Cassiano, si mostreranno freddi di fronte alle spudorate epifanie del Nemico e punteranno invece il dito proprio sulle *malignae cogitationes*, le aggressioni invisibili.

Ma torniamo alle *phantasiai* demoniache: impossibile enumerarle tutte in quanto prodotte dallo spirito del molteplice, difficilissimo offrirne un saggio rappresentativo: diavoletti in forme muliebri civettano in molte pagine degli *Apophthegmata patrum*, compaiono più volte nel sembiante di negretti maliosi, incubi e succubi tormentano sia anziani esperti sia fragili novizi. Il robusto Toedoro di Ferme atterra e lega uno dopo l'altro tre diavoli che irrompono insistentemente nella sua cella; Macario l'Egiziano incappa in Satana vestito con una tunica sforacchiata da cui escono colli di bottiglia contenenti elisir e, incurante di una *pietas* doverosa verso i defunti, dorme placidamente su una mummia mentre i demoni, con voce di femmina, invitano la salma ad un intermezzo balneare ed un diavolo sotto di essa risponde di essere costretto a soprassedere poiché il peso del buon Macario grava sul sepolcro.

Eppure, a parte queste farsesche entrate in scena, il diavolo, per essere efficace, deve insinuare nell'asceta un dubbio. Se un viandante si ferma a chiedere ospitalità e ristoro davanti all'austera spelonca, quale atteggiamento deve tenere l'eremita? Chi ha di fronte? Un pellegrino affaticato al quale offrire ricovero, un diavolo sotto mentite spoglie oppure un angelo di Dio che attende la reazione prima di palesarsi? In tutti i testi citati c'è concordia nell'asserto: la tentazione è imperitura ed incessante, comincia con il primo vagito e si arresta solo dopo l'ultimo rantolo. L'uomo non può sottrarvisi, solo affrontarla; dal canto suo il demonio, secondo il volere divino, ha l'autorizzazione di usare soltanto una parte del suo potere concedendo sempre la possibilità di un contrattacco ascetico, di una resistenza. L'asceta può vincere, sempre, se ha volontà e acume, se prega, vigila e digiuna. La tentazione proviene insomma dal congiunto intendimento dell'Onnipotente e del suo angelo caduto, il reprobato che aspetta il suo risarcimento.

Perciò l'anacoreta solo e sperduto nelle plaghe desertiche è ragionevolmente incerto quando passeggiatori assetati, ammiratori e ammiratrici attratti dalla sua fama, etiopi sfaccendati e servili si affacciano nella sua cella. Pochissimi probi di fede indiscussa possiedono un rarissimo dono divino, quella *diâkrisis tôn pneymâtôn* (*discretio spirituum*), ovvero quel discernimento degli spiriti che permette loro di riconoscere infallibilmente chi hanno davanti ai loro occhi stanchi. La maggior parte dei monaci, dunque, vive la tentazione nel grave dubbio se la tentazione sia in atto: ciò che vedo è vero o presunto? è presenza o epifania? e l'epifania è divina o demoniaca? Insomma la tentazione ha nell'esitazione un alimento che la nutre. Essa non può mai smettere e rilancia costantemente la sospensione su se stessa. Dato che il monaco non è in grado di porvi fine, la tentazione permanente non è che il fantastico continuamente ripristinato e costantemente presentato ai suoi sensi confusi. Se il dubbio non viene sciolto, se il fantastico permane, il diavolo è già in vantaggio, sarà sua cura accumulare le *phantasíai* inceppando il cammino verso la perfezione.

A questo punto, con cautela e ostacolato dalla preoccupazione di affaticare un pubblico già provato, tento un salto di parecchi secoli per planare su alcuni testi sacri della letteratura fantastica e completare l'intervento. Oppure complicarlo inutilmente. Va detto che gli autori anglosassoni non hanno disdegnato di inserire nei romanzi neri figure sinistre di monaci persecutori, per lo più ansimanti sui corpi bramati di vergini: essi pagano il fio di colpe recidive oppure si portano sulle spalle per molte vite il peso di peccati irrimediabili. La perfida insistenza di tali scrittori si spiega con la tradizione anticattolica del mondo anglicano che ha prodotto immagini potenti ed inquietanti di un'Italia di veleni e misteri, pontefici libertini, clero dissoluto e tagliagole ad ogni an-

golo, nonché di una Spagna tenebrosa e sanguinaria spartita tra hidalgos tronfi e inquisitori implacabili.

Ma io proverei a discostarmi dalla propaganda concentrandomi su qualche figura di monaco, abietto o meno, che nei romanzi gotici è alle prese con la tentazione.

Ne *Il monaco* di Lewis, Ambrosio, irretito dalle grazie di Matilda, scopre in seguito che la donna è una strega in combutta con le forze del male. Ma è nell'ultima rivelazione che il demonio svela allo sventurato frate la vera natura di Matilda: ella è una diavolessa, una succuba, esperta in inganni e devota al suo signore, Lucifero. Matilda non è un apprendista monaco come sembra, ma una donna, non è una donna come appare, bensì una strega e non è neppure una strega: il povero Ambrosio, sballottato tra apparenze ingannevoli, non ne riconosce la diabolica sostanza.

Un monaco pio e inascoltato consigliere compare anche nelle pagine del *Manoscritto trovato a Saragozza* di Potocki, mentre un frate dannato e fuggiasco è protagonista de *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann. Le trame di questi due romanzi sono estremamente complicate proprio perché intessute di *phantasíai* che pervicacemente rampollano l'una dall'altra, nel primo caso creando sempre nuove storie da storie precedenti e nel secondo provocando impennate dell'intreccio ad ogni minaccia di tregua narrativa. In Potocki il nobile Alfonso non si pone il problema se credere o meno alle numerose apparizioni, ma se averne o no paura. Egli è continuamente irretito dalle grazie vogliose e dalla carnalità levantina delle sorelline Zibbedé ed Erminia e continuamente sospetta che siano in realtà demoni proditori: "Ecco (...) qualcosa che assomigliava molto allo spirito delle tenebre che cercava di farmi soccombere, ma le due bellezze mi si fecero più vicine e mi sembrava di toccare dei corpi e non degli spiriti" (*Il manoscritto trovato a Saragozza*, p. 24). Il beato eremita con cui viene a contatto ammonisce Alfonso a vigilare e gli presenta l'indemoniato Pacheco che racconta la sua terrificante storia di possessione.

Nel romanzo di Hoffmann il monaco Medardo, dopo aver bevuto l'ampolla che contiene l'elisir demoniaco, incorre in una serie di avventure che lo portano sempre ad un passo dalla rovina, ma all'ultimo momento tutto è ribaltato, ogni colpo di scena serve soltanto a preparare il successivo che annulla l'effetto del precedente al punto che lo smarrito Medardo, colpevole di numerosi misfatti e tallonato da un sosia al quale sono attribuiti i delitti che lui ha commesso, crede per un momento di essere quel sosia per sentirsi innocente dei misfatti compiuti.

In tal senso *Gli elisir* sono il massimo testo fantastico perché lo scioglimento che dovrebbe annullare il fantastico, continuamente rimandato, non conosce la pace di una soluzione e tantomeno l'imbarazzo di una scelta.

BIBLIOGRAFIA

- GEROLAMO, *Vita di Paolo, Ilarione e Malco*, Adelphi
ATANASIO, *Vita di Antonio*, Mondadori Fondazione Valla
PALLADIO, *Storia Lausiaca*, Mondadori Fondazione Valla
EVAGRIO PONTICO, *Pratico*, Edizioni Paoline
EVAGRIO PONTICO, *Gli otto pensieri malvagi*, Pratiche
CASSIANO, *Collationes patrum*, Edizioni Paoline
M.G. LEWIS, *Il monaco*, Longanesi
J. POTOCKI, *Il manoscritto trovato a Saragozza*, Bompiani
E.T.A. HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo*, Einaudi

NICOLA PASQUALICCHIO

LA DEA DISSEPOLTA PERTURBANTI AFFIORAMENTI ARCHEOLOGICI IN MÉRIMÉE E HENRY JAMES

Il mio intervento vuol riferirsi ad un aspetto particolare del rapporto che stiamo tentando di individuare tra classicità e modernità nell'ambito del fantastico. Quest'aspetto è quello che concerne la classicità come tema del racconto fantastico; ed è rappresentato da un gruppo di racconti dell'Ottocento che hanno al loro centro, come elemento perturbante o terrorizzante, una figura classica: si tratta, nella gran parte dei casi, di una divinità del mondo classico che fa irruzione nella realtà del presente con effetti che vanno da un senso di vaga e diffusa inquietudine a più palesi e mortiferi orrori.

La prima domanda da porsi è a quale titolo la divinità classica possa sostenere questo ruolo, che cosa insomma le conferisca la valenza sinistra e spaventosa che la può rendere il "motore" di un racconto fantastico inquietante ed assegnarle una funzione analoga a quella di un fantasma. All'origine di questa possibilità sta prima di tutto la demonizzazione degli dei pagani operata dal cristianesimo fin dai suoi albori, particolarmente accentuata e violenta nel momento in cui l'esito della lotta tra paganesimo e cristianesimo non era ancora deciso. È fenomeno frequente nella storia delle religioni che le divinità cui si riferiscono le credenze "sconfitte" da una religione nuova non scompaiano, ma rimangano ad agire come entità spirituali minori e negative nell'ambito del culto vittorioso: il che è avvenuto anche in una religione monoteista, o che quanto meno come monoteista ha tentato di costituirsi, qual è il cristianesimo. Gli dei della mitologia greca e romana non furono negati ma combattuti dai primi cristiani, che riconobbero in loro delle incarnazioni del Male, dei volti del Demonio. Il cristianesimo ribadiva l'esistenza degli dei, che però detronizzava e depotenziava, privandoli dell'Olimpo per confinarli tutti al di là dell'Acheronte.

È in quest'ambito, tra l'altro, che va inquadrato un certo atteggiamento iconoclasta che ha caratterizzato i primi secoli del cristianesimo. Non mi riferisco qui all'"iconoclastia" in senso storico, che riguarda questioni teologiche, oltreché politiche, del cristianesimo orientale tra VIII e IX secolo, ma ad un atteggiamento del cristianesimo occidentale che, nel momento in cui accettava le immagini cristiane come "buone", condannava invece alla distruzione le im-

magini "cattive", quelle degli dei, che erano vissute come idoli. Ma il pericolo di questi idoli era non solo e non tanto quello di *ricordare* gli dei, quanto di poterli *evocare*, di poterne contenere lo spirito: di essere potenziali o attuali ricettacoli di una malvagia potenza soprannaturale.¹

Davide Susanetti ha ricordato nel suo intervento come nella cultura greca fosse già ben viva la credenza che la statua del dio potesse ospitarne la reale presenza: alcune pratiche teurgiche dei neoplatonici intese ad evocare gli dei si riferiscono proprio a tale convinzione, nata certamente in tempi più antichi. È d'altronde comprensibile che si tenda ad operare un'identificazione tra il dio e la sua immagine scultorea, cioè che la rappresentazione artistica condizioni la stessa immagine "interna", psicologica che si ha della divinità: è più volte attestato come gli antichi sognassero i loro dei nella sembianza di statue.²

Certo il tema narrativo della statua, indipendentemente dalla natura del suo referente, divina od umana, è di per sé e da sempre caricato di sinistre potenzialità. Un motivo fondamentale l'ha sicuramente colto Freud nel suo saggio sul perturbante quando, riprendendo idee contenute in un precedente saggio di Jentsch, rileva l'efficacia *unheimlich* di statue, automi, fantocci, manichini, determinata dal particolare stato di incertezza che essi inducono, dall'*esitazione* (vediamo qui ritornare un concetto la cui importanza per la letteratura fantastica è già stata ben dimostrata dagli interventi di Maria Tasinato e Felice Comello) tra immobilità e animazione, natura e artificio, vita e morte.³ A quest'ultimo termine va ricondotta poi una più specifica determinazione inquietante dell'immagine scolpita, che è la sua relazione con il cadavere: rigida e fredda come un morto, la statua che prende vita fa l'effetto del cadavere che risorge senza sapersi del tutto sottrarre agli imbarazzi del *rigor mortis*. (Se si pensa alle movenze scomposte degli zombi propinateci dal cinema *horror*, si può scoprire in esse un misto tra impaccio fantoccesco e rigidità statuaria; e si può anche rintracciare, nell'ottusa testardaggine che rende automatica ed inarrestabile ogni loro azione, un tratto in comune con molte statue animate, dal Golem in avanti).⁴ D'altra parte la statua si offre sovente all'operazione archeologica del

¹ Su questi argomenti è molto utile consultare M. Camille, *The Gothic Idol*, Cambridge, 1989; in particolare i primi due capitoli (pp. 27-128).

² Cfr. C. Brillante, *Metamorfosi di un'immagine: le statue animate e il sogno*, in G. Guidorizzi (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari, 1988; e R. Lane Fox, *Pagani e cristiani*, Roma-Bari, 1991, pp. 153-173.

³ S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. I, Torino, 1977, pp. 277-278.

⁴ Sulle inquietanti analogie tra statua e cadavere cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, 1992, pp. 162-163.

disseppellimento, e questa estrazione dalle profondità della terra, questa riesumazione, se rafforza ovviamente l'assimilazione della statua al cadavere, diventa anche metafora della riemersione di un rimosso che non avrebbe più dovuto vedere la luce, di idee e immagini su cui è calata un'interdizione tanto decisa da rendere insostenibile e tremenda la loro riapparizione. Ecco allora che il tema della statua torna a legarsi strettamente con la divinità classica, con quel paganesimo che è il grande contenuto rimosso della civiltà cristiana.

La cultura medievale, c'è da dire, vive il paganesimo come fonte di turbamento morale molto più che "psicologico": il problema, cioè, è per essa quello della tentazione, non quello della paura. Gli dei traviano più che spaventare, come attestano numerose leggende medievali, la maggior parte delle quali, non a caso, elegge in certo modo a sineddoche del vituperato paganesimo Venere, divinità tentatrice per eccellenza, nume della lussuria. Venere diventa per il Medioevo una sorta di arcidiavolessa, a volte identificata col principe stesso dei demòni, Satana in persona.

A due filoni di leggende medievali riguardanti Venere farà ripetutamente riferimento la letteratura ottocentesca. Il primo di essi si riferisce al Venusberg,⁵ la montagna incantata nelle cui viscere Venere ha stabilito la sua corte, reame di delizie dal quale provengono suoni misteriosi e dolcissimi, irresistibili canti di sirene per i giovani cavalieri. Di questo regno della lussuria, simbolo di un paganesimo sempre pronto a rinascere dalle proprie ceneri, la più celebre vittima è il trovatore Tannhäuser, come ben sa chi conosce l'opera di Wagner. Ma tra le rivisitazioni ottocentesche del tema quella del musicista di Lipsia non è certo la prima: basti citare l'evidente riferimento alla leggenda contenuto nel racconto *Das Marmorbild* di Joseph von Eichendorff o la gustosa ripresa e rielaborazione della storia operata da Heinrich Heine (che accuserà poi tra le righe Wagner di avergli rubato senza tanti complimenti l'idea per l'opera).⁶

L'altra leggenda, di solito chiamata di "Venere e l'anello", ci interessa più da vicino, perché ad essa si rifanno, più o meno direttamente, i due racconti di Mérimée e James di cui tratterò in breve come di esempi della presenza del "fantasma classico" nel racconto ottocentesco. Attestata per la prima volta nel XII secolo nei *Gesta Regum Anglorum* di Guglielmo di Malmesbury,⁷ più volte

⁵ Per notizie su questa leggenda si vedano H. Heine, *Gli dei in esilio*, Milano, 1978, pp. 45-57; A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, vol. II, Torino, 1883, pp. 403-406.

⁶ H. Heine, *op. cit.*, p. 93, n. 8.

⁷ Guglielmo di Malmesbury, *Gesta regum*, Pordenone, 1992, pp. 261-263. Una traduzione del brano, accompagnata da utili notizie, si trova anche in A. Graf, *op. cit.*, pp. 388-396.

ripresa e variata, essa è ricomparsa, in modo più o meno camuffato, fin dentro alla letteratura del Novecento.⁸ Nella sua forma più semplice la storia narra di un giovane romano che, nel giorno del suo matrimonio, per poter più comodamente giocare a palla con i propri amici, si era liberato dell'anello nuziale infilandolo al dito di una statua di Venere: al termine della partita non aveva però potuto recuperare la fede, perché il dito, prima teso, si era ripiegato sul palmo. Quando la notte si coricò accanto alla moglie, qualcosa di invisibile ma ben sensibile al tatto venne a distendersi in mezzo agli sposi: era Venere che, considerandosi legittimamente maritata al giovane, impediva (e tornò ad impedire nelle notti successive) l'unione amorosa tra i due mortali. Convinto dalle lagnanze della moglie, il giovane ricorse infine all'aiuto di un prete versato nelle arti negromantiche, che procurò di farlo incontrare nottetempo presso un quadrivio con le potenze infernali, e di fargli restituire dal Diavolo in persona l'anello sottratto dalla sua complice Venere; la quale non tornò più a far la guastafeste nel talamo, permettendo ai due giovani di godere dell'amore a lungo sospirato.

Questi racconti medievali demonizzano, come s'è visto, gli dei, e ce ne mostrano tutto il pericolo, ma appunto in senso morale: la sensazione di paura non c'è, o è appena percettibile. Perché questa appaia è necessario che avvenga una più completa rimozione del paganesimo, che esso cessi di essere un pericolo presente, un reale concorrente del cristianesimo: che gli dei, come avverrà nei secoli successivi, siano dati per morti, che le loro figure si conservino solo nell'astrattezza del simbolo o nella sublimazione estetica;⁹ ma che in realtà continuino ad esistere, relegati in una zona liminare tra la vita e la morte nella quale non si rassegnano a rimanere, e da cui attendono di essere richiamati: per riemergere però "sporcati" di quella tenebra in cui sono rimasti immersi, ammantati delle sembianze perturbanti dei non-morti.

Quello delle divinità classiche non è dunque soltanto, come vorrebbe Heine, un momentaneo esilio dal quale esse sono destinate a ritornare nel loro incorrotto splendore olimpico per sconfiggere la tetraggine ebraico-cristiana: è una metamorfosi, grazie alla quale la narrativa fantastica dell'Ottocento potrà

⁸ Per ampie e circostanziate rassegne delle apparizioni e variazioni della leggenda da Malmesbury fino al Novecento, si vedano P. F. Baum, *The Young Man Bethroten to a Statue*, "Publications of the Modern Language Association of America" 34, 1919, pp. 523-579; T. Ziolkowski, *Disenchanted Images*, Princeton, 1977, pp. 18-77. Tra le riprese recenti ivi non segnalate è da ricordare almeno il racconto di Mandiargues *L'archéologue*, in A. Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, Paris, 1951, pp. 9-93.

⁹ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, 1980, pp. 234-242; M. Camille, *op. cit.*, pp. 338-346.

trattare il mondo classico per intero come un fantasma, che, come ogni *revenant* che si rispetti, non sa morire ma nemmeno liberarsi dei contrassegni spaventosi della morte. D'altra parte, nelle pagine dello stesso Heine ad immagini luminose del ritorno degli dei, nelle quali il mondo sembra essere restituito alla gioia trionfante del paganesimo, si alternano scenari prossimi all'incubo di una classicità spettrale, indecisa tra la vita e la morte, esitante tra lo scatenamento dionisiaco e la ricaduta nella rigidità cadaverica dei marmi in cui si è pietrificata.

È questo "trattamento" subito dagli dei a consentir loro di diventare un tema efficace per racconti inquietanti o terrorizzanti. Come si è visto, l'aura perturbante è propria dell'immagine stessa del dio che ritorna, indipendentemente da un suo possibile impiego ideologico: ed è presente perciò nell'opera avversa al paganesimo di Eichendorff (che, nel già citato *Marmorbild*, recupera intenzionalmente la condanna medievale degli dei, ma condandola di effetti indubbiamente *horror*) come in quella filopagana di Heine; ma anche in scrittori che, al di fuori di simili prese di posizione, riconoscono semplicemente le potenzialità *unheimlich* insite nel nume classico e le applicano a racconti intesi a destare sensazioni di terrore o quanto meno di sinistra ambiguità. A questa categoria appartengono *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée e *The Last of the Valerii* di Henry James.

Il racconto di Mérimée, che risale al 1837, è considerato per certi aspetti un modello della narrativa fantastica ottocentesca ed è spesso portato ad esempio dai teorici del genere proprio per il perfetto dosaggio di quell'esitazione tra una possibile spiegazione razionale ed una soprannaturale degli eventi nella quale secondo alcuni sta, come s'è visto, l'essenza stessa del fantastico. Vediamone brevemente la trama. Il narratore, mentre si sta recando nella cittadina pirenaica di Ille, nel Roussillon, dove l'attende il suo ospite M. de Peyrehorade, archeologo dilettante, apprende che proprio da un terreno di proprietà di quest'ultimo è stata recentemente dissotterrata una statua romana, una Venere di bronzo, che, a causa dello sguardo inquietante e di un incidente avvenuto durante lo scavo, si è subito acquistata la fama di "idolo malvagio". M. de Peyrehorade, indifferente alle superstizioni popolari, è invece orgogliosissimo del proprio ritrovamento: e ne ha ben ragione perché, come il narratore può verificare con i propri occhi, l'opera è un esempio mirabile della statuaria classica: è però vero che nel volto non le si legge una bellezza calma e severa, ma "disdegno, ironia, crudeltà". In casa Peyrehorade ci si sta preparando in quei giorni al matrimonio del giovane signor Alphonse, un ragazzino piuttosto stupido ed inespressivo, le cui abilità e i cui interessi sembrano limitarsi all'ambito sportivo. E sarà proprio la sua passione per la pallacorda a giocargli un brutto tiro: il giorno stesso delle nozze, prima di recarsi in chiesa,

Alphonse decide di partecipare ad una partita; sentendosi impacciato dall'anello che porta al mignolo, quello stesso anello che tra breve dovrebbe trasferirsi sulla mano della sposa, se ne libera infilandolo, per non smarrirlo, ad un dito della Venere, che è stata posta proprio ai bordi del campo da gioco. Finita la partita, dovendo affrettarsi verso la chiesa, Alphonse dimentica l'anello (che sostituirà spudoratamente con un altro ricevuto in pegno d'amore da una sua amante). Quando la sera tornerà a cercare l'anello, non potrà riprenderlo perché la statua ha piegato il dito: così almeno Alphonse racconta, pallido e sconvolto, al narratore, che lo giudica ubriaco. Così come attribuirà allo sposo ebbro i pesanti passi che nottetempo faranno scricchiolare la scala interna della casa, compiangendo la graziosa sposa data in pasto a quel Minotauro. Alphonse però quella notte non è destinato al ruolo di mostro, ma di vittima: all'alba lo si troverà riverso sul letto nuziale, cianotico ed esanime. La sposa, tra i singhiozzi, racconta che la statua di Venere è entrata nella stanza, ed ha stretto per ore Alphonse nel suo mortale abbraccio: storia che, naturalmente, tutti giudicano una farneticazione provocata dal dolore e dallo spavento. L'omicidio rimane senza spiegazioni. Segni inquietanti suggeriscono al lettore la soluzione soprannaturale: l'anello nuziale viene trovato ai piedi del letto, profonde tracce di passi portano al piedistallo della dea, il cui sorriso quel mattino pare al narratore più beffardo e crudele che mai. Partito subito dopo il funerale, il narratore riceverà in seguito la notizia che il vecchio Peyrehorade, prostrato dal dolore, è morto, e che sua moglie ha fatto fondere la statua "maledetta", il cui bronzo è stato rimodellato in forma di campana per la chiesa d'Ille. Ma da quando essa fa sentire i suoi rintocchi, le vigne son gelate due volte. Come a dire che la maligna potenza del paganesimo non è mai doma, e sa insinuarsi con arte diabolica persino nelle figure e nei simboli di un cristianesimo solo apparentemente vittorioso.

Mérimée intuisce acutamente la persistenza di tale lotta al fondo della cultura occidentale, ma sa anche bene che l'uomo civilizzato, la mente "purgata" dall'illuminismo non può accettarla che come un confronto di culture, una disputa tra due diverse visioni del mondo; e deve limitare la più ampia e pericolosa fascinazione esercitata dall'immagine antica alla sua componente puramente estetica. La passione archeologica, l'entusiasmo da *amateur* di M. de Peyrehorade lo rendono infatti del tutto cieco di fronte alla perturbante aura di numinosità che emana dalla Venere: valore storico e bellezza artistica celano ai suoi occhi il senso vero della scultura. Che è invece colto con immediato intuito dalle figure "popolari" del racconto, cui proprio l'assenza dello schermo culturale permette di scorgere nella statua non l'innocua bellezza di una forma ma la potenza di un idolo, il cui dissotterramento è un atto mostruoso e pernicioso: la riammissione alla vita di un essere crudele, pronto a

vendicarsi del lungo confino sotterraneo. “Un’antichità! Un’antichità!”, grida felice Peyrehorade alla vista della mano di bronzo della statua, che per prima emerge dalla terra. Ma un paesano che partecipa allo scavo, forse più chiaro-veggenza, lo avverte: “Ci sono dei morti, Signoria, sotto quell’olivo! Bisogna chiamare il prete”.

L’anima popolare accede senza esitare alla sostanza del problema: che è quello di esorcizzare un paganesimo non-morto, non tanto, ora, per respingerne le seduzioni morali, quanto per proteggersi dalla sua furia vendicatrice. Un conto era il pericolo degli dei quando essi erano “nell’aria”, nemici in fondo *heimlich*, familiari e noti; altra faccenda è affrontarli quando essi emergono dalle tenebre della terra e ci puntano addosso gli occhi vuoti con uno sguardo che giunge da un altrove *unheimlich*. Ciò che ora la divinità classica suscita è puro terrore: ed è su questo punto che si misura la distanza del racconto di Mérimée dalle leggende medievali.

La posizione del narratore, con la quale quella del lettore tende ad identificarsi, è intermedia tra le due che abbiamo appena esaminato: né insensibile, come Peyrehorade, agli aspetti perturbanti della statua, nè, come il popolo, incline alla superstizione, egli segue la via ambigua di un incuriosito scetticismo, la via dunque di un’irrisolta esitazione tra due spiegazioni, che tale rimane fino alla conclusione (anche se il congegno narrativo ammicca sempre più spesso in direzione dell’ipotesi meno rassicurante). E in fondo, che la si riconosca o meno come la reale responsabile di ciò che è accaduto, il sardonico sorriso della dea aleggia indubitabilmente sulla catastrofe finale.

Meno catastrofico, più sottilmente ambiguo (in sintonia con i toni prediletti dallo scrittore americano) è il trattamento al quale Henry James sottopone una storia analoga in *The Last of the Valerii* (1874): racconto che non dipende tanto dalla leggenda medievale (da cui lo scrittore si discosta al punto di eliminare il fondamentale episodio dell’anello), quanto dalla *Vénus* di Mérimée (della quale il giovane James effettuò una traduzione non pubblicata) e da *The Marble Faun* che il suo connazionale Nathaniel Hawthorne pubblicò nel 1860. In comune con questo romanzo, il racconto di James ha l’ambientazione in una Roma bellissima ed inquietante, città in cui il passato non è mai morto, e anzi mostra ad ogni passo le proprie membra dissepolte: il che, se già lasciava tutt’altro che indifferenti i visitatori nordeuropei, tanto più doveva affascinare e turbare un popolo, come quello americano, così poco avvezzo al passato. L’inquietudine provocata dallo sprofondamento cronologico della storia europea va di pari passo, in Hawthorne ed in James, con la vertigine ch’essi provano nell’affacciarsi all’abisso genealogico delle genti italiane, dirette discendenti degli antichi, di coloro che vissero al tempo in cui gli dei abitavano la penisola: ne deriva, per entrambi gli scrittori, un’idea degli Italiani come po-

polo che ha conservato forti legami con il proprio passato pagano, e la sensazione che proprio l'Italia in cui batte il cuore della cristianità sia una terra per vocazione anticristiana, o che per lo meno viva un irrisolto conflitto tra una non spenta devozione per gli antichi dei ed un'esigenza di sottomissione al cattolicesimo.

Il conte Valerio, sposato con una giovane americana (che è la figlioccia del narratore) vedrà così risorgere il proprio sopito paganesimo quando, per volontà della moglie, si inizieranno nel giardino del suo palazzo degli scavi archeologici che porteranno all'esumazione di una splendida statua di Giunone. Che si abbia qui a che fare non con una Venere ma con una Giunone può trovare spiegazione nel fatto che James non vuole che si riduca la tentazione pagana alla sua componente erotica: si tratta di qualcosa di ben più ampio, e, nel complesso, di più allarmante. Non è certo il demone della lussuria quello che per un certo tempo si impossessa del conte Valerio, e Venere può apparire allo scrittore americano allegoricamente troppo compromessa in quella direzione. Non si addice d'altronde al pudico James una dea discinta, com'era in parte quella di Mérimée, e la sua Giunone concede infatti ben poca nudità agli sguardi ammaliati di chi l'ha dissotterrata. Sul suo volto non c'è poi un sorriso perfido, ma un'espressione imperiosa, di "implacabile gravità", che soggiogherà il conte fino a renderlo un sacerdote, devoto ma anche terrorizzato, della dea. Perché, se è vero che Valerio è felice di veder improvvisamente le statue e la natura del suo parco rianimarsi di arcane, sacre presenze, la lontananza abissale di una secolare rimozione rende quelle presenze anche estranee e terribili: l'immagine degli antichi dei è un'erma bifronte, attorno alla quale il conte ruota, preso nel cerchio di un'ossessione che si offre per un momento al sorriso d'una cosmica dimestichezza, e subito dopo ad uno sguardo proveniente da una terrificante alterità. Vengon da qui gli sbalzi umorali del conte, il suo atteggiamento ciclotimico che ricorda da vicino quello di Donati, il succubo di Venere nel *Marmorbild* di Eichendorff.

Tale condizione del protagonista suscita perplessità, commiserazione, ma anche invidia nel narratore. Qui di nuovo l'attitudine intellettuale, la cultura, il gusto estetico (con l'aggravante dell'americanità) impediscono di cogliere la "verità" delle statue antiche: il narratore cerca di carpirne il segreto, ma esse rimangono per lui muti enigmi di pietra. Al conte, un poco stolido e quasi illetterato, le statue invece parlano, e la classicità si svela nel suo più profondo significato. E mentre l'assopimento della moglie appassionata d'arte su di un tomo di archeologia risulta ottuso e privo di sogni, il sonno "ignorante" del conte è visitato dalla dea, che gli annuncia anticipatamente la propria riesumazione, il ritorno dall'esilio (il racconto ha, su questo tema, risonanze heiniane).

Ma è un privilegio pagato a caro prezzo: fino alla richiesta divina di sacrifici animali, cui il conte Valerio può (e deve) ottemperare solo con grande turbamento e raccapriccio. A salvarlo dall'abisso in cui sta scendendo sarà la moglie, che alla fine comprende bene qual è la decisione da prendere, quella stessa che per loro disgrazia non hanno adottato i Peyrehorade: restituire la statua all'orrore della terra, inumare nuovamente la dea nel luogo stesso in cui l'hanno trovata. L'operazione ha successo: quella stessa sera Valerio s'inginocchia ai piedi della moglie, affonda la testa nel suo grembo, scioglie presumibilmente il proprio tormento in un pianto liberatore. L'esorcismo è riuscito, il demonio se n'è andato. A conferma che il passato, *quel* passato, non può circolare liberamente tra noi: per lo stesso motivo per cui non è lecito che un morto abbia accesso al mondo dei vivi, la risorta classicità dev'essere respinta con forza nelle zone più oscure dell'inconscio. Non c'è che una soluzione, quella adottata dalla contessa Valerio: richiudere la tomba.

FABIO FINOTTI

"ED I' ERA DI PIETRA" METAMORFOSI E PIETRIFICAZIONE NELLA LETTERATURA ITALIANA DELL'OTTOCENTO

1. Flusso di metafore e di metamorfosi è la letteratura secondo la poetica consacrata da Ovidio.¹ Ma tra tutte le metamorfosi, una in particolare se da un lato esalta la potenza trasmutatrice dell'arte e la porta alle sue estreme possibilità, dall'altro rischia di rappresentarne la più radicale negazione: è la pietrificazione, la metamorfosi prodotta dal volto della Medusa su colui che la guarda.

Nella pietrificazione il processo metamorfico è immortalato e i suoi effetti son fatti eterni. Il flusso delle forme e del tempo diviene monumento ed acquista perenne memoria di sé, facendosi emblema dell'aspirazione di ogni opera poetica a divenire più salda e incorruttibile del bronzo: "Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo inpotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum".²

Là dove la pietrificazione è raggiunta, l'ansia si unisce però alla consolazione: la letteratura rischia di occupare proprio lo spazio di ciò che pretenderebbe di sconfiggere. Nel rendere perenne la vita, il poeta Górgone la sublima in una morte visibile e infinita che a sua volta arresta lo sguardo insieme affascinato e pacificato del lettore. Non è quello che ironicamente dice Perseo al "pavidissimo Fineo", prima di pietrificarlo? "Non temere: nessun'arma ti scalfirà. Al contrario, ti donerò un monumento che rimanga nei secoli": "mansura dabo monimenta per aevum".³

Non siamo lontani - con una sorta di ironica allusione - dall'oraziano "exegi monumentum aere perennius" che infatti ritorna e risuona, quasi parafrasa-

¹ Cfr. E. Pianezzola, *Il mito e le sue forme: l'eredità delle «Metamorfosi» nella cultura occidentale*, in P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 1992, pp. XLIII-LXXVII.

² Q. Horatii Flacci, *Carminum lib.*, III-30, vv. 1-5.

³ P. Ovidii Nasonis, *Metamorphoseon lib.*, V, v. 227.

to, a conclusione delle *Metamorfosi*: "Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas".⁴ A sigillare il poema Ovidio compone una sorta di iscrizione funeraria nella quale vibra la consapevolezza che dall'opera poetica la morte è insieme sconfitta e rappresentata: essa è appunto l'estremo lido sul quale l'inarrestabile flusso delle metamorfosi trova il suo termine, spegnendosi nel momento stesso in cui si fa perpetua la sua eco, come una spirale fossile che torni per sempre ad avvitarsi su di sé. La morte - "illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi" - si pronuncia perciò solo perifrasticamente: segreto presagio e segreto destino - pur esso iscritto nel bronzo ("Invenies illic incisa adamante perenni / fata tui generis")⁵ - di una vita infine vittoriosa appunto perché scolpita e fermata dall'arte in un volo eterno: "parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum. / Quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam".⁶

E allora si capisce come nella trasfigurazione e nella pietrificazione estetica dell'esistenza, la nota elegiaca della sconfitta sia sempre intrecciata con quella celebrativa della vittoria. Rimane il sospetto che quello della Medusa sia un gioco d'inganni: la vita che si crede di catturare e di trasformare, ecco che forse già non c'è più. Vibra il lauro al vento e geme come l'albero nel quale Pier delle Vigne è stato trasformato; Eco continua a lamentarsi nelle onde del suono, e Narciso ancora annebbia la nostra immagine quando ci volgiamo a specchiarci in una fonte: lì la vita delle "favole antiche" forse ancora parla o grida, come nell'ululato dei lupi nei quali è stato trasformato Licaone. Ma nella pietra e nel libro - in quelle metamorfosi così perfette da non accettare più modifiche - la vita è trasformata, o piuttosto non è perduta? "Tal fosti: or qui sotterra / Polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango / *Immobilmente collocato invano, / Muto*, mirando dell'etadi il volo, / Sta, di memoria solo / E di dolor custode, *il simulacro / Della scorsa beltà*", scriveva il Leopardi,⁷ ritornando il monumento alla sua dimensione di documento e - come si oggi direbbe - reificandolo in un'immobilità di cosa senza più voli, senza più palpiti, staccata per sempre da una vita inutilmente difesa.

E davvero, se ogni metamorfosi è una metafora, nessuna più della pietrifi-

⁴ *Ibid.*, XV, vv. 871-872.

⁵ *Ibid.*, XV, vv. 813-814.

⁶ *Ibid.*, XV, vv. 875-879.

⁷ G. Leopardi, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, vv. 1-7. Corsivi miei.

cazione si avvicina ad esserlo della letteratura: metafora della bellezza e dell'ossessione della forma che la domina, metafora del desiderio di perfezione e insieme dell'eterna angoscia di ogni artista.

2. È quello sepolcrale - appunto - l'aspetto "terribile" della bellezza. E mi pare, così, di avere già delimitato il mio campo. Lascero al di fuori del mio discorso quel più facile terrore, di gusto gotico e a buon mercato, del quale si potrebbero seguire le tracce entro la letteratura italiana dell'Ottocento, soprattutto dopo la metà del secolo: seguendo una strada che negli ultimi anni, e in particolare con la rilettura della narrativa scapigliata, è stata più volte ripercorsa.

Ma se è vero, come di recente ci ha ricordato Steiner, che la storia della letteratura vive - prima che nelle ricostruzioni critiche - nelle operative scelte degli scrittori e nella loro capacità di costruirsi una tradizione e di imporla, la strada fantasmatica e grand-guignolesca era stata già messa fuori gioco, alle spalle del Manzoni, dal Leopardi: che non la ignorava ma nel liquidarla come un vicolo cieco sapeva anzi compendiarla e parodiarla con folgorante abilità mimetica. Si legga il *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*, dove persino la sintassi paratattica e in più punti disarticolata, sembrava rendere iconicamente lo sguardo affascinato dalle suggestioni fantasmatiche e truculente del romanticismo più *a buon mercato*:

Certo, o Italiani [...] che se per qualunque o ragione o ghiribizzo vi piacesse di tener dietro ai poeti inglesi e tedeschi, vi mancherebbe la lena, e non sareste da tanto da dipingere in luoghi deserti e nascosti e favorevoli all'assassinio, quarti di masnadieri, fumanti grondanti marciosi, pendenti da alberi insanguinati, braccia gambe con parti di schiena e di ventre orlate di strambelli; da mostrare uomini scelleratissimi, disperati urlanti, che si sbalzassero giù da rupi alte quant'è un'occhiata, notare lo schiacciamento del cranio e lo sprazzo delle cervella e lo spaccamento e lo sfracellamento di tutto il corpo, e le interiora tutte nudate e sparpagliate, e ogni cosa affogata in un pantano di sangue nero e gorgogliante; da introdurre di notte in camere buie, rischiarate a poco a poco da un barlume pallido e sommesso, scheletri o cadaveri che fiottando e scrollando catene, s'incurvassero sul letto e accostassero la faccia gialla e sudata alla faccia di persona viva, giacente senza voce senza respiro, assiderata dallo spavento.⁸

⁸ G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Id., *Poesie e prose*, vol. II, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1988, p. 384.

Non era quello davvero il terrore capace di inquietare e affascinare Leopardi, che già col giovanile razionalismo cristiano degli *Errori popolari degli antichi* andava piuttosto scoprendo il doppio volto della natura e della bellezza ed il carattere metafisico, numinoso del terrore più profondo: quel "panico" che nasceva dalla rivelazione di un universale Dio insieme di vita e di morte:

Chi crederebbe che quello del mezzogiorno fosse stato per gli antichi *un tempo di terrore*, se essi stessi non avessero avuto cura d'informarcene con precisione?

Fu sentimento antichissimo che gli Dei si lasciassero di tratto in tratto vedere dagli uomini [...] Ben tosto le apparizioni in luogo di essere desiderate, furono temute.

Gli antichi tremarono al solo immaginarsi di poter vedere un Essere di cui non conoscevano la figura, e del cui potere aveano una spaventosa idea. Raccontavasi che Pane si era qualche volta fatto vedere agli agricoltori, i quali dopo la sua apparizione erano stati sorpresi da una morte improvvisa [...] Si diede il nome di Panici ai *terrori* che si credevano cagionati dal Dio Pan [...] È dunque evidente che gli antichi avevano del tempo del meriggio una grande idea, e lo riguardavano come *sacro e terribile*.⁹

Lì, in quell'endiadi di "sacro e terribile" rivelata dall'anima divina della natura, era il vero "terrore e tremore" che impietriva di sgomento gli uomini. Lì: non nel brutto ma in un bello sublime per potenza luminosa, vibrante di armonia ma insieme di un freddo destino e di un oscuro mistero. Anche i "terrori notturni" - come quelli del meriggio - non erano dominati da una Lamia "bella insieme e crudele" che sembrava anticipare pur essa la Natura "Bella e terribile" delle *Operette morali*.¹⁰ La montiana *Bellezza dell'universo* si caricava così di un terrore e di una vertigine che dall'estremo orizzonte - "ove per

⁹ G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. VII. *Del meriggio*, in Id., *Poesie e prose*, vol. II cit., pp. 701-712.

¹⁰ Cfr. G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. VIII. *Dei terrori notturni*, in Id., *Poesie e prose*, vol. II cit., pp. 719 (corsivi miei): «dice Strabone che v'ha due sorte di favole, altre che allettano i fanciulli, altre che li atterriscono. Tra quelle che li atterriscono sono, dic'egli, "la Lamia, la Gorgone, l'Incubo, la Mormolica". Filostrato pone la Lamia colle larve e colle ombre; Suida ne fa una bella donna di Libia, amata da Giove; Diodoro di Sicilia parla di Lamia regina pure di Libia, bella insieme e crudele». Cfr. Id., *Dialogo della natura e di un Islandese in Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida 1990, p. 236 (corsivi miei): «trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; *di volto mezzo tra bello e terribile* [...]».

¹¹ G. Leopardi, *L'Infinito*, vv. 7-8. Corsivi miei.

poco il cor non *si spaura*¹¹ - si andava spostando all'interno del mondo, nel cuor del "brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera".¹² L'anima della bellezza - e proprio la seconda "sepocrale" lo chiariva definitivamente¹³ - era lo stesso nulla palpitante e balenante che la produceva e la distruggeva, la faceva fiorire e la riduceva a pietrificato simulacro di sé, com'era accaduto alla "patria" del neoclassicismo tra Sette ed Ottocento: "Torna al celeste raggio / dopo l'antica obblivion l'estinta / Pompei, come sepolto / scheletro, cui di terra / avarizia o pietà rende all'aperto; / e dal deserto foro [...]".¹⁴

"Questi campi cosparsi / di ceneri infeconde, e ricoperti / dell'*impietrata* lava / che sotto i passi al peregrin risona":¹⁵ "la vista / vituperosa e trista *un sasso* asconde",¹⁶ aveva scritto Leopardi già prima della *Ginestra*, evocando quella medesima dialettica tra un'inerte corazza ed un vuoto essenziale che sola ormai sembrava concessa alla memoria storica ed estetica.

Quel vuoto riduceva il monumento sepolcrale all'inanimata inerzia di un "sasso": e così l'assurdo polemicamente discusso dai *Sepolcri* ("Qual fia ristoro a' dì perduti *un sasso* [...]")¹⁷ diveniva invece - con una sorta di cammino *à rebours* - il punto d'approdo della meditazione leopardiana, che toccava non solo il destino dell'uomo ma insieme quello dell'arte, con una capacità tutta nuova di indicarne musicalmente l'anima segreta proprio nel vertiginoso mare del nulla: "per mar delizioso, arcano / erra lo spirito umano / quasi come a diporto / ardito notator per l'Oceano: / ma se un discorde accento / fere l'orecchio, *in nulla / torna quel paradiso* in un momento".¹⁸

¹¹ G. Leopardi, *L'Infinito*, vv. 7-8. Corsivi miei.

¹² Id., *A se stesso*, vv. 14-15.

¹³ Per il collegamento delle sepolcrali alla statuaria del tempo - a conferma del loro carattere di meditazioni sul potere eternatore dell'arte - cfr. A. Giuliano, *Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzone, Pietro Tenerani*, "Paragone-Arte", XVII (1966), 193, pp. 87-94; A. Vergelli, *Genesi e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, Roma, 1977, pp. 25-26; W. Binni, *La poesia di Leopardi negli anni napoletani* in Id., *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 281.

¹⁴ G. Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, vv. 269-274.

¹⁵ *Ibid.*, vv. 17-20. Corsivi miei.

¹⁶ G. Leopardi, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, vv. 18-19. Corsivi miei.

¹⁷ U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, v. 13. Corsivi miei.

¹⁸ G. Leopardi, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, vv. 43-49.

3. Il potere pietrificante di quel vero silenzioso e numinoso era stato genialmente intuito da Leopardi già coll'*Appressamento della morte*, dal quale veniva ritagliato un frammento che sigillava - assieme a due versioni di Simo- nide - il cammino dei *Canti*:

[...]

Dentro le nubi in paurosa foggia
guizzavan lampi, e la fean batter gli occhi;
e n'era il terren tristo, e l'aria roggia.

[...]

E il duro vento col petto rompea,
che gocce fredde giù per l'aria nera
in sul volto soffiando le spingea.

E il tuon veniale incontro come fera,
ruggendo orribilmente e senza posa;
e cresceva la pioggia e la bufera.

E d'ogn'intorno era terribil cosa
il volar polve e frondi e rami e sassi,
e il suon che immaginar l'alma non osa.

Ella dal lampo affaticati e lassi
coprendo gli occhi, e stretti i panni al seno,
gia pur tra il nembo accelerando i passi.

Ma nella vista ancor l'era il baleno
ardendo sì, ch'al fin dallo spavento
fermò l'andare, e il cor le venne meno.

E si rivolse indietro. E in quel momento
si spense il lampo, e tornò buio l'etra,
ed acchetossi il tuono, e stette il vento.

*Taceva il tutto; ed ella era di pietra.*¹⁹

¹⁹ G. Leopardi, *Frammenti*. XXIX. Sul silenzio come forma del numinoso, e radice della sua potenza di terrore e fascinazione cfr. R. Otto, *Il Sacro*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1992, p. 77-80.

La scoperta folgorante di quel frammento - e forse la ragione stessa della sua assunzione nel libro dei *Canti* - era appunto nell'uscire dal gusto delle visioni varaniane e dal procelloso preromanticismo sturmeriano, evocando lo sgomento e il terrore non nel vorticare dei venti e delle passioni ma nel loro tacere improvviso: non nel folgorio dei lampi ma nel loro spegnersi, in una immersione totale entro la vuota e pietrificante dimensione di un Tutto-Nulla dapprima sperimentato dal poeta in prima persona.²⁰ Sicché la metamorfosi del personaggio in monumento sepolcrale a se stesso - davvero straordinaria nel suo presentire un immaginario tutto leopardiano - diveniva non più consolazione e vittoria dell'uomo sul proprio destino, ma anzi icona della sua sventura: forma statuaria di una bellezza che s'intrecciava col più profondo e col più muto terrore.

Mario Praz con *La carne, la morte e il diavolo* ci ha mostrato come tutto l'Ottocento sia un secolo dominato dal fascino gelido di parnassiani "smalti e cammei", dal freddo artificio di luci morte, di vibrazioni immobili e sepolcrali, di connubi pietrificanti, appunto, tra bellezza e terrore.²¹ E però, certo, in Leopardi e per tutta la nostra maggiore tradizione ottocentesca, fino a Carducci e D'Annunzio - quell'impietrata bellezza era un punto d'arrivo lungamente ed ostinatamente procrastinato. Lo stile stesso dei *Canti* sembrava voler vincere e sciogliere i vincoli immobilizzanti della forma e del senso per lasciar vibrare la singola parola entro gli orizzonti infiniti del "vago", e per collocarla entro strutture sempre più libere, muovendo dalle architetture chiuse delle prime canzoni proprio verso l'apertura dei "frammenti". La poesia restava innanzitutto luogo di resurrezione: la sua forma in sospesi momenti d'incanto pareva sciogliere il destino sepolcrale delle apparenze e ridar vita ai fantasmi, vincendo il volto meduseo della bellezza attraverso una armoniosa e liquida rinascita del canto: quel canto "perpetuo" figurato proprio nel suo eterno risorgere da Silvia.

L'esperienza leopardiana si apriva, insomma, non in quanto la vertigine pietrificante fosse vagheggiata ma in quanto era vinta nel momento stesso in cui il canto la presentiva. Certo, *A Silvia* si concludeva proprio con la visionaria dissociazione di una Silvia ancor viva - e però già terribilmente muta - che si sdoppiava nel proprio simulacro sepolcrale ad esso rinviando per rivelare entro la palpitante vita delle memorie il nudo e inerte rigore della morte: "e

²⁰ L'autografo dell'*Appressamento* destinato nel 1817 ad una stampa invece sconsigliata dal Giordani, si conclude: «Taceva'l tutto, ed i'era di pietra»: G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di E. Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981, p. 609.

²¹ Cfr. M. Praz, *La bellezza medusea*, in Id., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Firenze, Sansoni, 1976, pp. 19-39.

con la mano / La fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano".²²

Ma se un sepolcro freddo e muto era l'approdo di *A Silvia* il suo nucleo generativo rimaneva la capacità - illusivamente e fugacemente - di ritornargli vita. "Silvia, *rimembri ancora*": Silvia era di nuovo lì, con il suo canto che tornava miracolosamente a risuonare, con i suoi occhi che irraggiavano del loro riso il mondo. Non mancavano i ben noti indizi di un mistero doloroso ("vita *mortale*"; "ridenti e *fuggitivi*"; "lieta e *pensosa*"), a partire da quell'imperfetto che sin dall'inizio dava rintocchi mesti all'evocazione, ma l'arte trovava il suo afflato nella capacità di rendere lo spirito alla fanciulla strappandola al terribile mistero del destino universale, e compiendo così una metamorfosi a rovescio. Perché, appunto, si trattava di ridar vita alle statue,²³ sicché lo stesso freddo rigore della morte si trasfigurasse nel tenero candore di una fanciulla.²⁴

Leopardi riviveva così, a suo modo, il sogno del neoclassicismo italiano: approfondendone anche polemicamente e con implacabile rigore meditativo la crisi, ma intanto potentemente perpetuandolo con una "sentimentale"²⁵ e toccante intensità di accenti. Diveniva con lui una fragile illusione del cuore -

²² G. Leopardi, *A Silvia*, vv. 61-63. Ancora più esplicito il confronto col Foscolo dei *Sepolcri* nella prima redazione: la memoria lirica risorgeva per indicare proprio nello squallore di un «sepolcro» una coscienza del vero non più vinta dalla poesia: «Tu misera cadesti: e con la mano / Un sepolcro deserto, inonorato, / Mostravi di lontano»: G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a cura di E. Peruzzi cit., p. 433.

²³ E si rammenti l'incanto delle prime battute di *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, dove una giovine morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi, vv. 1-7: «Dove vai? chi ti chiama / Lunge dai cari tuoi, / Bellissima donzella? / Sola peregrinando, il patrio tetto / Sì per tempo abbandoni? a queste soglie / Tornerai tu? farai tu lieti un giorno / Questi ch'oggi ti son piangendo attorno?».

²⁴ G. Leopardi, *Amore e Morte*, vv. 96-124: «E tu, cui già dal cominciar degli anni / Sempre onorata invoco, / Bella Morte, pietosa [...] / Non tardar più / [...] Me certo troverai [...] null'altro in alcun tempo / Sperar, se non te sola; / Solo aspettar sereno / Quel dì ch'io pieghi addormentato il volto / Nel tuo virgineo seno». Sulla crisi di questa prospettiva con la seconda «sepolcrale» (*Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*), cfr. M. Marti, *I tempi dell'ultimo Leopardi (con una «Giunta» su Leopardi e Virgilio)*, Galatina, Congedo, 1988; F. Gioviale, *Il corpo, la morte, i «desideri infiniti» della poesia. Lettura di «Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, «Otto/Novecento», XII (1988), 2, pp. 23-41. Cfr. inoltre F. Fortini, «*Sopra il ritratto di una bella donna*» in Id., *Nuovi Saggi Italiani*, II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 56-85; A. Ferraris, *L'ultimo Leopardi. Pensiero e poetica 1830-1837*, Torino, Einaudi, 1987; L. Blasucci, «*Sopra il ritratto di una bella donna*» in Id., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, pp. 129-152.

²⁵ Nel senso schilleriano chiarito dallo *Zibaldone*, come intima e dolente coscienza della vanità di un sogno poetico e dei suoi «simulacri spiranti e vivi», come li aveva definiti il *Discorso di un italiano*. Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di W. Binni, Firenze,

senza mai interamente svanire, sino all'esile fioritura della "ginestra" sulle pietre del deserto sepolcro pompeiano - la fede neoclassica nella virtù di resurrezione del canto: la fede foscoliana - ma prima ancora canoviana - nel dominio della bellezza e dell'armonia sul raggelante abisso della morte.

4. Perché, appunto, il confronto con la vertigine di un terrore originario era sin dall'inizio parte integrante del discorso neoclassico e sostanza della sua vibrazione insieme eroica ed elegiaca.

Proprio questa prospettiva si era affacciata dalla seconda metà del Settecento, dando una nuova anima allo studio dell'antichità, superando l'orizzonte culturale degli studi antiquari ed eruditi, facendo rivivere l'umanesimo come un tesoro cui perennemente la memoria dei padri e il culto ispirato dell'arte potessero ridar anima e voce, spirito e senso. Già prima di Foscolo filologia e storia, perennità e "inattualità" dell'antico s'erano andate intrecciando in un classicismo sempre più ricco ed inquieto: "tacitano ed omerico, di consenso e d'opposizione".²⁶

Ciò che con Leopardi si spegneva sull'ultimo lido di una solitaria suggestion, era dunque il grande miraggio collettivo di un ricorrente e vichiano "risorgimento", capace di strappare dall'ombra del tempo il palpito vitale di un'armonia etica ed estetica che garantiva la salvezza non solo del passato ma del presente. Questa era la prospettiva entro la quale si collocavano tanto le opere monumentali e sepolcrali di Canova quanto quelle meno celebrative, come la *Venere Italica*, come la *Paolina Borghese*, come il gruppo delle *Grazie*. Il loro comune nucleo ispirativo era un commosso senso di rinascita: non la museificazione del moderno, ma l'entusiasmo per una ritrovata, sempre "presente e viva", incarnazione dell'antico. La fredda lontananza dei reperti antiquari riaffermava la propria capacità di infinite metamorfosi: i miti tornavano a farsi immagini di una contemporaneità insieme difesa dal tempo e rivelata a se stessa.

Sansoni 1969, p. 222 (8 marzo 1821): «La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni [...] Giacché il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma del vero [...]». Sicché la poesia moderna e sentimentale «Può anche esser più sublime e più bella, *ma non per altro mezzo che d'illusioni*»: *ibid.*

²⁶ Cfr. P. Treves, *Introduzione a Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento* [1962], Torino, Einaudi, 1976, p. XXII.

Ed era stata, quella, una grandiosa ed appassionata illusione, una sublime utopia volta a render moderno l'antico per rendere umano il moderno: sicché non è un caso che proprio la scultura - nel suo costitutivo conflitto tra l'inerzia della materia e lo spirito insufflato dalla dinamica delle forme - si facesse emblema privilegiato di quella potenza di vita e di quella misura morale che solo l'arte poteva garantire all'uomo. Questa appunto era la direzione nella quale dopo Winckelmann e Lessing, già si era mosso uno dei padri del nostro classicismo, Ennio Quirino Visconti con un'analisi del *Laocoonte* di grande suggestione simbolica.²⁷

Nucleo generativo del *Laocoonte* era per il Visconti una lotta tra moto e prigionia che subito si trasfigurava nell'universale e tragico conflitto tra virtù e fato.²⁸ La grandezza di quella lotta stava nel fatto che essa non si svolgeva solo contro un destino, ma innanzitutto contro il "terrore" di un destino: acquistando così una essenziale dimensione interiore. Era alla vertigine pietrificante del terrore che la sublime bellezza di Laocoonte resisteva, vibrando di energia nell'atto stesso in cui pareva soccombere, con un titanismo che anticipava armoniche tutte leopardiane.²⁹

Tutto cospira a rappresentare un eroe che *soccombe senza avvilitarsi, perché non si sente colpevole. La testa non è china, anzi in atto veramente energico è rivolta al cielo, quasi rimproverandolo della sua ingiustizia.* Il volto è d'un uom maturo d'una sorprendente bellezza [...] e quantunque alterato da violento dolore conserva un'aria dolce, che tanto più interessa chi'l mira [...] Le braccia e le mani sono in azione per liberarsi da' crudeli nodi de' serpi che stranamente l'avvincono, e per allontanarne dalle membra i denti micidiali: ma nel tempo stesso vi si scorge l'impossibilità della riuscita. Il petto è gonfio e pe' dolori che soffre l'eroe e per lo sforzo che fa e per le passioni che preme: il ventre dallo spasimo è contratto, tutte le

²⁷ E. Quirino Visconti, *Laocoonte* [1785], in *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento* cit., pp. 19-30.

²⁸ *Ibid.*, pp. 21-22: «Da questa favola [...] è risultata la più perfetta tragedia che la scultura abbia espressa [...] dove la virtù che soffre ingiustamente si è rappresentata nella più sublime guisa che mai potesse idearsi [...]. Pur non si pente l'eroe del suo zelo, e propone il testimonio della propria coscienza all'ira degli dei e all'opinione degli uomini. Niente meno che questa sublime idea han voluto esprimere gli autori del *Laocoonte*, e l'han saputa raggiungere collo scalpello, piucché l'eloquenza non sappia fare colle parole».

²⁹ Sull'ammirazione di Leopardi per il Visconti «incomparabile uomo» che «nella scienza delle cose antiche non ha in Europa chi lo somigli» - ammirazione poi tramontata per motivi nazionalistici - cfr. P. Treves, *Introduzione* cit., p. 3.

membra fino all'estremità de' piedi sono convulse. *Tutto però ne fa risaltare il carattere: il petto sollevato e gonfio nobilita la figura e la rende più grandiosa e in apparenza più forte*: l'estremità contratte allontanano ogni idea d'abbandono e di languore, e ci rappresentano *lo stato di resistenza*.³⁰

E la vittoria del *Laocoonte* si compiva non solo nell'opera ma - una seconda volta - nelle parole del Visconti che le ritornavano fremiti di vita, suggerendo la dimensione drammatica della rinascita classicistica ed il valore simbolico di un'armonia antica che insieme pareva levarsi contro gli annichilimenti oscuri del fato, e le sgomentate vertigini dell'interiorità: "L'altro figlio che è a destra, come d'età più fanciullesca, e come si sente attualmente morder nel fianco, è tutto occupato della propria sciagura: si contorce gagliardamente, e intanto che col manco braccio vuol forzare il serpe a lasciar la presa, alza la destra e'l volto in atto di chiedere soccorso e di lamentarsi. Ma Laocoonte nol mira *che se'l riguardasse non potrebbe conservar nel dolor tanto eroismo*".³¹

E su questo sfondo di simbolismi e di suggestioni andrà allora interpretato il fatto che uno tra i più fervidi ammiratori del Visconti - tanto da dedicargli la sua prima raccolta poetica e da intitolargli la propria traduzione dell'*Iliade* - scegliesse appunto la forma della *prosopopea* come manifesto del nuovo classicismo. Con la *Prosopopea di Pericle* di Vincenzo Monti già diveniva chiaro che l'arte moderna, la "Bell'arte animatrice"³² non si limitava a ritrovare e ad imitare le antiche pietre: ma pretendeva di farle parlare, di dispietrarle. Nel proprio vagheggiamento delle reliquie classiche la poesia aveva scoperto una nuova capacità epifanica e - rispetto al classicismo artistico o erudito del Settecento - una potenza ineffabile di rivelazione. L'aura di quelle reliquie illuminava il mondo umano nel suo morire e nel suo risorgere, lo stagliava sullo sfondo abissale dell'oblio e del silenzio con un'afflato eroico che indicava proprio nella postuma vittoria dell'arte, nell'animazione perpetua dei "sepolcri", il riscatto dell'esistenza umana:

³⁰ *Ibid.* pp. 22-23. Corsivi miei. Uno «stato di resistenza» che dalla statuaria titanica del *Bruto minore*, Leopardi doveva condurre alla saggezza della *Ginestra*, approfondendo l'immagine simbolica della «testa [...] non china»: «E piegherai / sotto il fascio mortal non renitente / il tuo capo innocente: / ma non piegato insino allora indarno / codardamente supplicando innanzi / al futuro oppressor; ma non eretto / con forsennato orgoglio inver le stelle, / né sul deserto [...]». Sulla virtù della «resistenza» nella *Ginestra* cfr. M. Scalia, *Etimologie della «Ginestra»*, «Con-tratto», I (1992), 1, pp. 197-204.

³¹ E. Quirino Visconti, *Laocoonte* cit., p. 25.

³² «Per te all'occhio divien viva e parlante / La tela e il masso, ed il pensiero è in forsi / Di crederlo insensato o palpitante»: V. Monti, *La Bellezza dell'Universo*, vv. 274-276.

Io de' forti Cecropidi
 Nell'inclita famiglia
 D'Atene un dì non ultimo
 Splendor e meraviglia

A riveder io Pericle
 Ritorno il ciel latino
 Trionfator de' barbari,
*Del tempo e del destino.*³³

È proprio per quella capacità di innestare la poesia sulla filologia e sulla storia, ma insieme di proiettarla su di una vertigine titanicamente fronteggiata ed ontologicamente abissale, l'arte aveva riscoperto la missione civilizzatrice della propria armonia, già cantata dal Poliziano delle *Sylvae* ed ora rievocata col più drammatico senso di un'incombente dissoluzione della storia e della civiltà:

[...] e quando
 Dalle cupe del nulla ombre ritrose
 L'onnipossente creator comando
 Uscir fe' tutte le mondane cose,
 E al guerreggiar degli elementi infesti
silenzio e calma inaspettata impose,

Tu con essa alla grande opra scendesti,
 E con possente man del furibondo
 Càos le tenebre indietro respingeresti,

Che con muggito *orribile* e profondo
 Là del creato *su le rive estreme*
 S'odon le mura flagellar del mondo

Simili a un mar che per burrasca freme.³⁴

³³ V. Monti, *Prosopopea di Pericle*, vv. 1-8. È proprio nelle resurrezioni garantite dall'arte - in una religione estetica già tendenzialmente laica, nonostante l'assunto papalino - l'ode del Monti trovava il proprio centro poetico: «Vedi dal suolo emergere / Ancor parlanti e vive [...]».

³⁴ V. Monti, *La Bellezza dell'Universo*, vv. 25-37.

E dunque nel loro ridar vita alla bellezza, gli artisti non facevano che quotidianamente riprodurre quella miracolosa nascita dell'ordine dal caos, vorticoso e vertiginoso apertura del nulla. L'eloquenza con cui il classicismo celebrava se stesso nasceva dall'emozione ansiosa e gioiosa per il fiorire dell'umana civiltà e per il prodigio stesso - altrettanto palpitante e fragile - della vita universale. Il canto di una risorgente classicità per il Monti era divenuto appunto mito da celebrare e difendere con eloquenza trepidante: al suo riparo la bellezza della poesia poteva contemplare persino la propria fine, trasformando la debolezza ontologica in superiorità etica ed estetica, con un ultimo volo al di sopra dell'abisso:

Vien dunque, amica diva. Il tempo edace,
Fatal nemico, colla man rugosa
Ti combatte, ti vince e ti disface.

Egli il color del giglio e della rosa
Toglie alle gote più ridenti, e stende
Da per tutto la falce ruinosa.

Ma, se teco Virtù s'arma e discende
Nel cuor dell'uomo ad abitar sicura,
Passa il veglio rapace e non t'offende.

E solo, allorché fia che di natura
Ei franga la catena, e urtate e rotte
Dell'universo cadano le mura,

E spalancando le voraci grotte
L'assorba il nulla e tutto lo sommerga
Nel muto orror della seconda notte,

Al fracassato mondo allor le terga
Darai fuggendo; e su l'eterna sede,
Ove non fia che tempo ti disperga,

Stabile fermerai l'eburneo piede.³⁵

³⁵ V. Monti, *La Bellezza dell'Universo*, vv. 304-322.

5. Ma il terrore non aveva solo una dimensione - per così dire - filosofica. C'era anche una dimensione esperienziale che diveniva incalzante nella turbidissima fine del Settecento e nel periodo di quel "Terrore" storico che confermava la minaccia di un abisso non solo ontologico ma intimo all'uomo ed alla sua vicenda:

E l'ombra si stupì, quindi vedendo
Lagrimoso il suo duca e possedute
Quindi le strade da silenzio orrendo.

Muto de' bronzi il sacro squillo, e mute
L'opre del giorno, e muto lo stridore
Dell'aspre incudi e delle seghe argute;

Solo per tutto un bisbiglio e un terrore,
Un domandare, un sogguardar sospetto,
Una mestizia che ti piomba al core;

E cupe voci di confuso affetto [...] ³⁶

Tanto più necessaria allora la Bellezza, quanto più il ruggire delle passioni e degli istinti rischiava di portare le onde del caos entro le mura dell'essere. Era innanzitutto alla propria storia che l'uomo doveva imporre l'ordine dei valori, era innanzitutto la propria storia che l'uomo doveva guidare alimentando il fiume di un'armonia sempre carsicamente risorgente: come dalle pietre inerti del passato così dagli abissi turbinosi del presente. Già prima della leopardiana *Storia del genere umano*, il genere umano si rivelava in Monti come tormentato da un perenne delirio d'infinito e da una implacabile volontà di potenza ³⁷ che solo l'arte - con le sue illusioni - poteva dominare e placare: senza di essa il "terrore" avrebbe trionfato della storia, proprio dall'uomo portato:

Dall'antico suo stato a mano a mano
Dunque l'uom tolto [...]
[...] in sen di natura, in sen di Giove

³⁶ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, vv. 82-91.

³⁷ Cfr. V. Monti, *Prometeo*, I, vv. 410-413: «Germogliaran gli affetti, e tutte insomma / Si schiuderanno del desir le fonti / Che dovran l'uman cuore impetuose / irrigar sempre e non sbramarlo mai».

Indi strappando con ardita mano
 Il vel che l'opre di natura asconde
 Alfin dal seggio, in che gli avea locati
 Il suo primo timor, cacciando i numi,
 E se stesso mettendo in quella vece
Dalla forza protetto e dal terrore:
 L'uom, dico a tanta di pensieri altezza
 E delle cose alla cagion salito,
 Se stesso, ah! folle! estimerà felice [...].³⁸

Questa era la potente suggestione che animava l'inquieto classicismo - sempre affacciato sulle vertigini del "sublime" - della *Musogonia* del Monti e che di lì discendeva con nuova misura all'*Urania* del Manzoni ed alle *Grazie* del Foscolo. Sicché anche il cesarismo napoleonico - così spesso rimproverato nelle sue indubbie ragioni opportunistiche al Monti - non nasceva da una semplice volontà di consenso, ma si collegava al valore fondativo che vichianamente l'arte acquistava nei confronti dell'umana civiltà ed alla responsabilità che il canto assumeva su di sé. Era - certo - un'utopia eroica ed appassionata della quale il Napoleone montiano appariva la statua vivente: servita ma insieme guidata dal poeta - come dal suo Pigmaliote - dal terrore alla pietà:

[...] salve, *terribile*
 Francese Libertà! Salve magnanimo
 Campion che chiudi in fior di membra altissimo
 Vigor di senno! A te dinanzi *attonita*
Tace la terra: ma dolente móstrati
 Le non ben rotte sue catene Ausonia,
 E di spezzarle interamente prègati.
 Deh l'ascolta, per dio! deh forte avvolgile
 La man nel crine venerando, e salvala;
 Ch'ella t'è madre, e le materne lagrime
 Al cor d'un figlio la pietà comandano.
 Poi sull'Olimpo, che t'aspetta, il nèttare
 Vien co' numi a librar fra Giove ed Ercole.³⁹

³⁸ V. Monti, *Prometeo*, I, vv. 419-436. Corsivi miei.

³⁹ V. Monti, *Prometeo*, I, vv. 739-751. In quell'«attonita / Tace la terra» è già anticipato l'atteggiamento di fronte alla salma di Napoleone evocato dal *Cinque maggio* manzoniano: «Così percossa, attonita / La terra al nunzio sta, / Muta».

6. Non diversamente nell'ode foscoliana a *Bonaparte liberatore* l'accento cadeva proprio sul secondo termine: su quella libertà che ancora una volta l'arte cantava contro il meduseo impietramento della storia in un monumento calcinato dalla violenza e dal terrore:

Sgabello al seggio fanno e fondamento
 Cataste di frementi
 Capi cogli occhi ne le trecce involti,
 E tepidi cadaveri innocenti,
 Cui sospiran nel fianco alte ferite
 Pel fulminar di pontificio labbro;
 E, misti, in pianto e in sangue, *atro cemento*
 Calcati busti e crani dissepolti
 Fanvi, e lo Inganno di tal soglio è Fabbro:
 Quindi, al Solopossente
 La folgore strappata,
 Eran d'Orto terrore e d'Occidente⁴⁰

Ma proprio Foscolo era protagonista di una progressiva dissociazione di quell'utopia dalla Storia.

Dopo il trattato di Campoformio, e dopo l'esperienza francese, con i *Sepolcri* il canto si proiettava dal presente al futuro, e indicava non nei vincitori ma nei vinti il bagliore che poteva illuminare l'abisso del nulla e allontanare il tramonto della civiltà.

Più essenziale ancora diveniva perciò il compito della poesia alla quale era affidato il compito di riparare non solo ai vuoti della storia ma alle sue violenze: non solo ai silenzi determinati dal tempo, ma alla sovversione dei valori determinata dalle ingiustizie. In questo senso il titolo non alludeva ad un canto *sui* Sepolcri. Il canto stesso era *i* Sepolcri: ancora una volta la poesia compiva una metamorfosi, sicché l'immagine o l'ombra dell'antico si rianimava insieme alle sue virtù: «Anche i luoghi ov'era le tombe de' grandi, sebbene non vi rimanga vestigio, infiammano la mente de' generosi. *Quantunque gli uomini d'egregia virtù sieno perseguitati vivendo, e il tempo distrugga i lor monumenti, la memoria delle virtù e de' monumenti vive immortale negli scrittori, e si rianima negl'ingegni che coltivano le muse*». ⁴¹

⁴⁰ U. Foscolo, *A Bonaparte libertore*, vv. 63-74. Corsivi miei.

⁴¹ U. Foscolo, *Lettera a Monsieur Guill... su la sua incompetenza a giudicare i poeti italiani*, in Id., *Poesie*, a cura di U. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1976, p. 115.

E in questa direzione, che strettamente collegava classicismo ed utopia, vita armonica delle forme e meditazione tragica, più radicalmente muovevano le *Grazie* che rivivevano la lezione del Monti e del Manzoni sullo sfondo di una vertigine non più solo ontologica, né pure semplicemente storica, ma ormai risolutamente antropologica.

Intimo alle *Grazie*, al di fuori di ogni idealismo roussoiano, era il fremito di un delirio sempre pronto a riesplodere in ciascuno, sicché l'uomo primitivo si faceva non solo ben diverso dal buon selvaggio⁴² ma diveniva contemporaneo a noi, parte di ognuno di noi, dimensione perenne dell'individuo. E dunque più vicino di quanto si potesse mai immaginare, più profondo della ragione, più segreto dei nostri pensieri era il vero terrore dal quale l'arte miracolosamente sorgeva:

Quindi *in noi* serpe, ah! miseri, un natio
 Delirar di battaglia; e se pietose
 Nel placan le dee, spesso riarde
 Ostentando trofeo l'ossa fraterne.⁴³

Doveva essere qualcosa di soprannaturale, quello che aveva educato e continuava ad educare gli uomini ad uscire di sé, a ritrovarsi armonicamente fusi con gli altri uomini e con l'armonia dell'universo, temperando - appunto nel segno della «grazia» - la prepotenza delle passioni. Dall'orizzonte metastorico degli umani *Sepolcri* Foscolo passava perciò a quello metafisico rappresentato dalle statuarie teofanie delle *Grazie* canoviane, al quale il carne era dedicato. Ritornava così entro un nuovo senso di sacralità la fusione tra la scultura - capace di creare miracolose forme destinate non al tatto ma alla vista come vere apparizioni fantasmatiche - e la poesia che le dispietrava e le animava: che era voce e moto, colore e vita. Questa era la metamorfosi che si compiva nella poesia foscoliana con una perfezione commossa, raggiunta in frammenti luminosi. Il pregio dell'arte canoviana era proprio in quello spirito che sembrava - etimologicamente - «ispirarla» e che la poesia coglieva nel suo

⁴² U. Foscolo, *Di un antico inno alle Grazie. Dissertazione, ibid.*, p. 172 (corsivi miei): «Colà, non si erano mai udite preci ai numi, né mai vedute danze giulive, né cantici d'imeneo erano mai risuonati; ululati di bestie rapaci e latrar di cani ferivano l'aria di continuo; e tutto era pieno di terrori e spavento pel fischiar degli strali, per le grida degli uomini contendenti l'orso da loro ucciso, e pei gemiti dei ghiacciatori feriti».

⁴³ U. Foscolo, *Le Grazie, Inno Primo*, vv. 144-147 cit., p. 130. Corsivi miei.

soffio e nella sua aura luminosa - classicamente nel suo «sorriso» -⁴⁴ facendosi rito ed epifania:

al vago rito

Vieni, o Canova, e agl'inni. Al cor men fece
 Dono la bella dea che tu sacrasti
 Qui su l'Arno alle belle arti custode.
 Ed ella d'immortal lume e d'ambrosia
 La santa immago sua tutta *precinse*.
 Forse (o ch'io spero!) artefice di numi
 Nuovo meco darai spirito alle Grazie
 Che or di tua man sorgon dal marmo: anch'io
 Pingo e la vita a' miei fantasmi *inspiro*⁴⁵

E non c'è da stupirsi insomma che quella metamorfosi della scultura in forma vivente, si compisse proprio nella danza. La danza rappresentava il supremo incontro tra la forma dell'arte ed il dinamismo della vita. Nella danza la perfezione armonica della figura si univa alla sua fluida levità, alla sua liberazione dal peso e dai limiti della materia, alla sua visibile trasfigurazione:

Ma se danza,
 Vedila! Tutta l'armonia del suono
 Scorre dal suo bel corpo, e dal sorriso
 Della sua bocca, e un moto, un atto, un vezzo
 Manda agli sguardi venustà improvvisa.
 E chi pinger la può? Mentre a ritrarla
 Pongo industrie lo sguardo, ecco m'elude
 E le carole che lente disegna
 Affretta rapidissima e s'invola
 Sorvolando sui fiori; appena veggio
 Il vel fuggente biancheggiar fra mirti.⁴⁶

⁴⁴ La parola che doveva concludere i tre inni, già evocata per l'irraggiamento numinoso di Venere nel sonetto dedicato a Zacinto («e fea quell'isola feconde / col suo primo sorriso»), e classicamente da intendere come rivelato splendore del nume (e cfr. *Paradiso*, XVIII, vv. 16-21: «fin che'l piacere eterno, che diretto / raggiava in Beatrice, dal bel viso / mi contentava col secondo aspetto / *Vincendo me col lume d'un sorriso*, / ella mi disse: «Volgiti e ascolta; / ché non pur ne' miei occhi è paradiso»).

⁴⁵ U. Foscolo, *Le Grazie, Inno Primo*, cit., vv. 14-23. Corsivi miei.

⁴⁶ U. Foscolo, *Le Grazie, Inno Secondo*, cit., vv. 320-330. Corsivi miei.

Dov'è davvero splendido e toccante il rivelarsi della dimensione mitica proprio nel suo dileguare, nel farsi scia di un bagliore, con una lezione che sarebbe stata determinante per il D'Annunzio dell'*Alcyone*.

7. Suprema illusione, nelle sue umane incarnazioni la danza poteva discendere il clivo dell'età senza quasi toccar terra, trasfigurando i rintocchi del tempo in cadenzate armonie⁴⁷ e quasi lievitando verso quel cielo che la consacrava nella sua forma divina: nel perpetuo, palpitante danzare della luce stellare entro se stessa. Lì, non fuori della vita ma al di sopra di essa, sospesa sugli abissi della notte, splendeva - ormai trasfigurata in puro fuoco, in pura energia - la *Venere* del Canova:

E sparve: e trasvolando
Due primi cieli *si cingea* nel puro
Lume dell'astro suo [...].⁴⁸

Non è quello stesso lume che sin dall'inizio aureolava la statua canoviana («Ed ella d'*immortal lume* e d'ambrosia / la santa immago sua tutta *precinse*): e non era lì la potenza dell'arte, nella capacità di ri-velare il fulgore di un'armonia che cosmicamente irraggiava dalla materia?

Quello era il vero «illuminismo», conquistato dall'arte proprio nel suo danzare su di sé, traendo poesia da scultura, e poesia da poesia: e così suggerendo, nell'atto stesso dell'espressione, l'estatico stupore della rivelazione, l'incanto dell'epifania.

⁴⁷ Cfr. *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, vv. 19-24 e 103-105 e in particolare - per la potenza illusiva ed eternatrice della danza - *All'amica risanata*, vv. 37-54: «o quando / Balli disegni, e l'agile / Corpo all'aure fidando, / Ignoti vezzi sfuggono / Dai manti, e dal negletto / Velo scomposto sul sommosso petto. / All'agitarti, lente / Cascan le trecce, nitide / Per ambrosia recente, / Mal fide all'aureo pettine / E alla rosea ghirlanda / Che or con l'alma salute april ti manda. / Così ancelle d'Amore / A te d'intorno volano / Invidiate l'Ore, / Meste le Grazie mirino / Chi la beltà fugace / Ti membra, e il giorno dell'eterna pace». Era il nucleo generativo di U. Foscolo, *Le Grazie, Inno Terzo*, cit., vv. 130-134: «E nel mezzo del velo ardita balli, / Canti fra'l coro delle sue speranze / Giovinezza: percote a spessi tocchi / Antico un plettro il Tempo; e la danzante / Discende un clivo onde nessun risale». Cfr. per la danza delle Ore - immagine ricorrente in Foscolo - in cori celesti già l'inno *Al Sole*, vv. 4-7: «Ore e Stagioni / Tinte a vari color danzano belle / Per l'aureo lume tuo misuratore / De' secoli».

⁴⁸ U. Foscolo, *Le Grazie, Inno primo*, vv. 260-262 cit., p. 135.

La memoria dell'antico era insomma più che mai necessaria ad una poesia che su di sé cresceva e che trovava il proprio emblema nella splendida immagine del cigno:

Accogliete, o garzoni, e su le chiare
 Acque vaganti intorno all'ara e al bosco
 Deponete l'augello, e sia del nostro
 Fonte signor; e i suoi atti venusti
 Gli rendan l'onde e il suo candore; e *goda*
 Di sé, quasi dicendo a chi lo mira:
 Simbol son io della beltà.⁴⁹

Scrivere trovava il proprio premio nell'essere assunti entro il magico cerchio del rito che si officiava, in una continua rispondenza di riflessi figurata dalla mutua contemplazione delle Grazie: «Torna, deh! torna al suon, donna dell'arpa; / Guarda la tua bella compagna; e vieni / Ultima al rito a tesser danze all'ara». ⁵⁰ La risonante armonia della musica si trasformava in danza, e viceevolmente l'incanto della danza si trasfigurava in sguardo contemplante. Così la recursiva memoria dell'antico si rifletteva e indugiava su di sé, riscoprendo nella circolare trinità delle Grazie il mistero del proprio assorto incanto.

Davvero, l'arte poteva vincere «di mille secoli il silenzio» riconquistando la capacità non solo di riprodursi e di perpetuarsi, ma innanzitutto quella di ascoltarsi. Questa era l'anima e la ragione più profonda del classicismo e della sua Memoria: «pittrice melodia» che con la propria «egregia beltà» vinceva il vortice caotico degli istinti, statua viva che sconfiggeva la medusea immobilità del proprio Nulla e tornava sempre - per sempre - a danzare al proprio canto:

Ma più alle Dive mie piace quel carme
 Che d'egregia beltà l'alma e le forme
 Con la *pittrice melodia ravniva*.⁵¹

⁴⁹ U. Foscolo, *Le Grazie, Inno Secondo*, vv. 262-268 cit., p. 152.

⁵⁰ U. Foscolo, *Le grazie, Inno Secondo*, vv. 233-235 cit., p. 150.

⁵¹ U. Foscolo, *Le Grazie, Inno Secondo*, vv. 310-312 cit., p. 154.

BIBLIOGRAFIA

L'elenco che segue riguarda le principali opere di narrativa fantastica moderna ed i più importanti scritti teorici cui gli interventi si sono direttamente o indirettamente riferiti.

a) Antologie di letteratura fantastica:

- J. L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- R. Caillois, *Antologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.
- I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1992.
- C. Fruttero, F. Lucentini, *Storie di fantasmi. Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale*, Torino, Einaudi, 1993.
- M. Skey, *Fantasmi e no*, Roma-Napoli, Theoria, 1987.

b) Singole opere di narrativa fantastica:

- E. G. Bulwer-Lytton, *The Haunted and the Haunters: or the House and the Brain*, 1859, trad. it. *La casa e il cervello*, Roma-Napoli, Theoria, 1985.
- J. Cazotte, *Le diable amoureux*, 1772, trad. it. *Il diavolo in amore*, Milano, Mondadori, 1989.
- F. Comello, *Revenant*, Chieti, Solfanelli, 1993.
- J. von Eichendorff, *Das Marmorbild*, 1817, trad. it. *La statua di marmo*, Novescento, Palermo, 1989.
- Th. Gautier, *Arria Marcella, souvenir de Pompei*, 1852, trad. it. *Arria Marcella*, in Id. *Racconti fantastici*, Milano, Mondadori, 1992.
- N. Hawthorne, *The Marble Faun: or, the Romance of Monte Beni*, 1860, trad. it. *Il fauno di marmo*, in Id. *I capolavori*, Milano, Mursia, 1968.
- E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*,

- 1815-1816, trad. it. *Gli elisir del diavolo*, Torino, Einaudi, 1989.
- H. James, *The Last of the Valerii*, 1874, trad. it. *L'ultimo dei Valerii*, in Id. *Racconti di fantasmi*, Torino, Einaudi, 1992.
- *Ghostly Rental*, 1876, trad. it. *L'inquilino fantasma*, in Id. *Racconti di fantasmi*, cit.
- *The Turn of the Screw*, 1898, trad. it. *Il giro di vite*, in Id. *Racconti di fantasmi*, cit.
- V. Lee, *A Phantom Lover: a Fantastic Story*, 1886, trad. it. *L'amante fantasma*, Firenze, Passigli, 1984.
- *Amour Dure*, 1892, trad. it. *Amour Dure*, in I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit.
- M. G. Lewis, *The Monk*, 1796, trad. it. *Il monaco*, Torino, Einaudi, 1981.
- P. Mérimée, *La Vénus d'Ille*, 1837, trad. it. *La Venere d'Ille*, in I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit.
- Ch. Nodier, *Inès de las Sierras*, 1837, trad. it. *Inès de las Sierras*, Milano, Adelphi, 1993.
- J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, 1805-1814, Paris, Corti, 1922 (ed. critica), trad. it. (integrale), *Manoscritto trovato a Saragozza*, Milano, Guanda, 1990, trad. it. (parziale) Milano, Adelphi, 1990.
- A. Radcliffe, *A Sicilian Romance*, 1790, trad. it. *Romanzo siciliano*, Palermo, Sellerio, 1991.
- W. Scott, *The Tapestry Chamber*, 1831, trad. it. *La stanza degli arazzi*, in Id. *Racconti del soprannaturale*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1989.
- J. Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, 1872, trad. it. *Carmilla*, Palermo, Sellerio, 1991.
- *The Room in the Dragon Volant*, 1872, trad. it. *La locanda del drago volante*, Milano, Serra e Riva, 1982.
- B. Stoker, *Dracula*, 1897, trad. it. *Dracula*, Milano, Mondadori, 1993.
- *The Judge's House*, 1914 (ed. postuma),

- trad. it. *La casa del giudice*, in Id. *L'ospite di Dracula*, Roma, Newton, 1994.
- *The Chain of Destiny*, 1875, trad. it. *La catena del destino*, Roma-Napoli, Theoria, 1990.
- E. Wharton, *The Ghost Stories*, 1909-1937, trad. it. *Storie di fantasmi*, Milano, Bompiani, 1988.
- O. Wilde, *The Canterville Ghost*, 1891, trad. it. *Il fantasma di Canterville*, in Id. *Racconti*, Milano, Rizzoli, 1992.
- c) Saggi sulla letteratura fantastica:**
- S. Albertazzi (a cura di), *Il punto su: La letteratura fantastica*, Roma -Bari, Laterza, 1993.
- I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- M. Beutler, *Fantastico*, in Enciclopedia Einaudi, VI, Torino, Einaudi, 1979, pp. 17-37.
- J. Briggs, *Night Visitors*, 1977, trad. it. *Visitatori notturni*, Milano, Bompiani, 1988.
- R. Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, trad. it. *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria, 1991.
- P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- S. Freud, *Das Unheimliche*, 1919, trad. it. *Il perturbante*, in Id. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, I, Torino, Boringhieri, 1977.
- R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, 1981, trad. it. *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.
- H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, 1927, trad. it. *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Roma-Napoli, Theoria, 1989.
- G. Manganelli, *Letteratura fantastica*, 1966, in Id. *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.
- *Racconti fantastici dell'Ottocento e del Novecento*, 1985, in Id. *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986.
- G. de Maupassant, *Le fantastique*, 1883, in G. Delaisement, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, Paris, Albin Michel, 1956.
- C. Nodier, *Du fantastique en littérature*, 1830, trad. it. *Il fantastico in letteratura*, Chieti, Solfanelli, 1989.
- W. Scott, *On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann*, 1827, in Id. *On Novelists and Fiction*, London, Routledge and Kegan Paul, 1968.
- T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- L. Vax, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, 1979, trad. it. *La natura del fantastico*, Roma-Napoli, Theoria, 1987.
- T. Ziolkowski, *Disenchanted Images. A Literary Iconology*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- d) Altri scritti cui si fa riferimento:**
- H. Bergson, "Fantômes de vivants" et "recherche psychique", 1913, trad. it. *Conferenza sui fantasmi*, Roma-Napoli, Theoria, 1987.
- M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
- H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, 1979, trad. it. *Naufragio con spettatore*, Bologna, il Mulino, 1985.
- R. Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, 1956, trad. it. *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- *Au coeur du fantastique*, 1965, trad. it. *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- H. Heine, *Elementargeister*, 1837, e *Die Götter im Exil*, 1853, trad. it. *Gli dei in esilio*, Milano, Adelphi, 1978.
- A. Schopenhauer, *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt*, 1851, trad. it. *Saggio sulla visione degli spiriti e su quanto vi è connesso*, in *Parerga e paralipomena*, I, Milano, Adelphi, 1981, pp. 309-420 (oppure, come opera singola, Roma, Newton, 1993).
- M. Tasinato, *Figurata malia. Il taumaturgo e la phantasia tra paganesimo e cristianesimo*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1988.
- M. Tasinato, *Sulla curiosità*, Parma, Pratiche, 1994.

WOLFGANG WITZENMANN

CARISSIMI E LA MUSICA SACRA ROMANA DEL '600*

1. La musica sacra cattolica del Barocco è, in buona parte, ancora una terra sconosciuta, almeno dal 1630 circa in poi. Cercherò brevemente di riassumere lo stato della ricerca attuale.

Nei manuali del dopoguerra, Roma generalmente riceve solo poche righe. Manfred BUKOFZER¹ e Franco ABBIATI² si concentrano sul fenomeno del cosiddetto "Barocco colossale", termine coniato per la musica policorale romana. In un manuale americano di Claude PALISCA³ si trova un eccellente capitolo sulla musica sacra italiana dal 1600 al 1625. A questo punto, però, il discorso di Palisca si interrompe, perché il suo interesse si sposta verso la musica sacra protestante e i generi profani - come accade anche in molti altri autori. Nella *New Oxford History of Music*⁴ si trovano i capitoli "Liturgical Music in Italy, 1610-1660", di Jerome ROCHE e "Liturgical Music in Italy, 1660-1750", di Peter SMITH. Per quanto concerne Roma, Roche insiste, accanto alla posizione dominante della scuola post palestriniana, sulle influenze provenienti dall'Italia del Nord verso il 1620. Per il resto, Roche si concentra sul Nord nel primo Barocco, vedendo la musica sacra del medio e tardo Barocco già in una fase di declino.

Sul manuale *Il Seicento* di Lorenzo BIANCONI⁵ mi devo soffermare un attimo. Questo manuale, spesso consultato, è il più recente di quelli da prendere in esame nel nostro contesto. In generale si tratta di un libro ricercato e stimolante di un dotto e meritevole autore. Ma per quanto riguarda in particolare la

* Conferenza tenuta presso la Società Letteraria il 19 dicembre 1991.

¹ Manfred BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, New York 1947.

² Franco ABBIATI, *Storia della musica*, 3 vol., Milano 1967.

³ Claude PALISCA, *Baroque Music*, Englewood Cliffs 1968 (= Prentice Hall History of Music Series).

⁴ London 1975, vol. 5.

⁵ Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento* (= Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. 4, Torino 1982).

musica sacra italiana, Bianconi non offre una prospettiva che va molto oltre, ad esempio, il citato manuale del Palisca. Ben riuscito appare ancora il capitolo sulla "Musiche devozionali" (lauda, oratorio, melodramma sacro; ambiente gesuitico, etc.). Ma il capitolo sulla "Musica nella liturgia cattolica" soffre della sua incompiutezza. Dopo la trattazione del culto palestriniano, della funzione dei mottetti e degli strumenti nella messa e dopo alcuni passaggi relativamente estesi su Monteverdi e Grandi, cioè compositori del Nord, il discorso si interrompe, precisamente come era già accaduto in Palisca.

Qual è la conseguenza di questo taglio, tra l'altro non meglio spiegato? La conseguenza forse più importante è che ancora - per l'ennesima volta - la musica sacra romana dopo il 1620 circa non viene presa in considerazione, come - più in generale - la musica della liturgia cattolica di questo periodo non viene ritenuta degna di una trattazione a parte. Per limitarci all'ambiente romano: compositori come Felice Anerio, Giovanni Maria Nanino, Antonio Cifra e, verso la fine del '600, Giuseppe Ottavio Pitoni (*1657) in tutto il libro di Bianconi non sono nemmeno nominati. Non molto meglio sta l'importante produzione di maestri come Abbatini, Foggia e Virgilio Mazzocchi che appaiono citati qua e là, di sfuggita, ma non ricevono trattazioni a parte come per es. Alessandro Grandi. Ne riceve invece una il nostro Carissimi, unico tra gli autori romani del periodo; ma - attenzione! - non per la sua produzione liturgica bensì per i suoi oratori.

Se tutto questo a qualcuno dovesse ancora sembrare passabile per un manuale, difficilmente però si potrebbe sorvolare sulla totale assenza di Orazio Benevoli, citato solo una volta tra parentesi. Su questa assenza veramente non si può sorvolare per due motivi: primo, per l'eminente importanza di Benevoli, dato che alcuni influenti teorici attorno al 1700 lo affiancano a Palestrina come ideale liturgico; secondo, perché - grazie ai contributi fondamentali di Lorenzo FEININGER - ne abbiamo un saggio analitico⁶ e soprattutto, già dagli anni Cinquanta, numerose edizioni della sua musica poliorale (messe, salmi, Magnificat e mottetti).

Veramente, la musica sacra della Roma barocca sembra, ancora a lungo, destinata a rimanere la "lacuna inconcepibile" denunciata dal Feininger⁷ nel lontano 1962.

⁶ Lorenzo FEININGER, *La scuola poliorale romana del Sei-Settecento*, in: *Collectanea Historiae Musicae* 2 (1957), 193-201.

⁷ *Die katholische Kirchenmusik in Rom zwischen, 1600 und 1800 - Eine unfassbare Lacune in der Musikgeschichte*, in: *Kongress-Bericht Köln 1958* (Kassel etc. 1959), 100-101.

Fin qui la situazione che risulta dalla consultazione dei manuali più specializzati. Che cosa invece ci viene offerto sul versante delle monografie? Per dirlo in breve, ancora troppo poco per potersi orientare con sicurezza in questo campo. Per di più si tratta di dissertazioni non italiane e di non sempre facile accesso. Ricca è la letteratura su Frescobaldi (Ronga, Redlich, Machabey), ma solo per quanto riguarda la sua produzione per organo e non per la sua musica vocale. Tra i maestri di cappella, a parte Carissimi di cui parlerò più avanti, il meglio trattato è senz'altro Antonio Maria Abbatini che ha ricevuto due grosse tesi di laurea (Galliano CILIBERTI⁸ e Karin ANDRAE⁹). Ma gli altri maestri non hanno avuto, finora, la stessa fortuna. Buona è una tesi tedesca su Bonifazio Graziani di Susanne SHIGIHARA¹⁰, mentre quella su Francesco Foggia di Carl FASSBENDER¹¹ offre soprattutto un esauriente catalogo delle opere, ma non assolve, per il resto, del tutto al suo compito. Qualcosa in più si può attendere dagli atti del Convegno su Benevoli - e questo è un grosso desiderio, per tacere di tanti altri.

Per quanto riguarda Carissimi, va detto che si tratta, per sua fortuna, del maestro romano meglio studiato dopo Frescobaldi, grazie, tra gli altri, a Lino BIANCHI¹² e alcuni valenti studiosi inglesi. La piccola monografia del collega Graham DIXON¹³, senza poter affrontare il problema della biografia, offre un'ottima guida allo stile, anche quello liturgico di Carissimi. Del tutto dedicata alla musica liturgica è invece la preziosa dissertazione di Andrew JONES¹⁴ sui mottetti. Con tutto ciò, anche nel caso di Carissimi rimane aperto un punto interrogativo e cioè quello riguardante le messe. In un articolo del 1982, ho, per la prima volta, cercato di affrontare parzialmente il problema delle numerose attribuzioni false¹⁵. Ma certamente si tratta di un primo tentativo che avrà

⁸ Galliano CILIBERTI, *Antonio Maria Abbatini e la musica del suo tempo (1595-1679). Documenti per una ricostruzione bio-bibliografica*. Perugia 1986.

⁹ Karin ANDRAE, *Ein römischer Kapellmeister im 17. Jahrhundert: Antonio Maria Abbatini (ca. 1600-1679). Studien zu Leben und Werk*. Herzberg 1986.

¹⁰ Susanne SHIGIHARA, *Bonifazio Graziani (1604/05-1664). Biographie, Werkverzeichnis und Untersuchungen zu den Solomotetten*. Bonn 1984.

¹¹ Karl FASSBENDER, *Francesco Foggia (1604-1688). Untersuchungen zu seinem Leben und zu seinem Motettenschaffen*. Bonn 1980.

¹² Lino BIANCHI, *Carissimi, Stradella, Scarlatti e l'oratorio musicale*. Roma 1969. Di fondamentale importanza sono le edizioni critiche di molte opere carissimiane a cura di Bianchi, nella serie dell'Istituto Italiano per la Storia della Musica.

¹³ Graham DIXON, *Carissimi*. Oxford-New York 1986 (= Oxford Studies of Composers, vol. 20).

¹⁴ Andrew V. JONES, *The Motets of Carissimi*, 2 vol., Ann Arbor 1982, Umi Research Press.

bisogno di ulteriori verifiche. Probabilmente sulle messe che tutto sommato non avevano la stessa vasta diffusione degli altri generi coltivati da Carissimi, pesa in particolare il fatto che il lascito di Carissimi è stato disperso in occasione della soppressione dei Gesuiti nell'anno 1773¹⁶.

2. La conquista più importante che contraddistingue la musica sacra romana del Barocco da quella di altri centri, consiste in una particolare concezione della tecnica policorale, soprattutto nella disposizione delle voci a tre e quattro ma anche più cori. Bisogna ricordare però che l'origine di questa tecnica non è romana bensì altoitaliana. Infatti di "cori spezzati" si parla già verso il 1520 a Treviso, Padova e Bergamo, laddove si tratta ancora di bicoralità. Il passaggio da questa alla policoralità vera e propria avviene a Venezia attorno al 1540, cioè nelle generazioni di Willaert e Zarlino. Già allora, nell'impianto centralizzato di S. Marco, si giunge alla disposizione di fonti sonore a tre e quattro gruppi corali. Ben presto la policoralità viene trasferita a Roma, dalla generazione di Costanzo Festa e Palestrina in poi. Il modello vigente a lungo per i compositori romani è quello dei due Gabrieli e di Palestrina.

In sintesi si tratta del dialogo fra cori di uguale importanza strutturale, prevalentemente omofoni al loro interno. Tale dialogo orizzontalmente distinto può confluire, nelle fasi culminanti, in un contrappunto di cori verticalmente sovrapposti oppure nel forte blocco omofono di tutte le forze sonore insieme. Meta artistica sono i massicci effetti prodotti dall'alchimia del colore sonoro e dello spazio architettonico. Le grandi dimensioni delle basiliche romane invitano compositori come V. Mazzocchi, Abbatini, Foggia e Benevoli all'impiego di grandi masse sonore fino a 12 cori e oltre e a disporre, talvolta, un coro eco nei posti più altolocati (come la lanterna della cupola di San Pietro).

Ma sarebbe riduttivo il voler vedere il distintivo della policoralità romana solo nel fatto esteriore delle grandi masse sonore: essa denota anche peculiarità intrinseche, prima fra tutte una nuova sensibilità per i contrasti strutturali.

Come ha osservato giustamente Jerome Roche, verso il 1620 la policoralità romana si apre, ancora una volta, agli influssi dell'Italia del Nord. Alessandro

¹⁵ Wolfgang WITZENMANN, *Una messa non di Carissimi, un'altra sì*, in: Studi musicali XI (1982), 61-89.

¹⁶ Per ulteriori informazioni sull'argomento in generale, vedi Wolfgang WITZENMANN, *Die italienische Kirchenmusik des Barocks. Ein Bericht über die Literatur aus den Jahren 1945 bis 1974*, in: Acta musicologica 48 (1976), 77-103, und 50 (1978), 154-180.

Grandi a Bergamo, per esempio, sviluppa in questo periodo (ca. 1630) la tecnica del contrasto strutturale all'interno dell'impianto policorale. A due gruppi di solisti Grandi oppone il ripieno misto di voci e strumenti, gettando così le basi per la futura messa per soli, coro ed orchestra.

A Roma la nuova tecnica del contrasto strutturale, espresso sia attraverso la suddivisione del discorso musicale in sezioni variate sia all'interno della tessitura corale, trova un fertile terreno. Diversi compositori cercano di integrare questa tecnica nell'impianto tradizionale della policoralità.

Una figura emblematica nel nostro contesto appare Marco Marazzoli (ca. 1605-1662) che ha conosciuto lo stile altoitaliano durante il periodo della sua formazione a Parma dove è nato. Vediamo ad es. il coro finale del suo dialogo sacro *Erat quidem languidus Lazarus* (ca. 1640) per doppio coro, coro strumentale ed organo (sezione senza testo nell'autografo).

(Esempio 1 a pagina 93 e 94)

Il primo coro è un gruppo solistico al quale sono affidati passaggi di netto stampo virtuosistico. Il secondo coro invece, sostenuto dal coro strumentale (3 violini, tiorba, lira bassa), è confinato alla funzione di ripieno intervenendo in una declamazione larga su note ripetute. Quindi il contrasto strutturale si realizza su tre piani diversi, cioè quelli dello spessore fonico, dell'organizzazione ritmica e del coro sonoro (voci solistiche contro l'insieme di voci e strumenti)¹⁷.

Anche Orazio Benevoli (1605-1672) indaga sulle nuove possibilità del contrasto strutturale.

(Esempio 2 a pagina 95 e 96)

Nel *Gloria* della sua *Missa Victoria* (1643)¹⁸ per es. la declamazione vivace sulle parole "gloria Dei" contrasta con i valori larghi su "Patris Amen". Il tipo di contrasto che in Marazzoli si presentava orizzontalmente distinto, in Bene-

¹⁷ Per un'analisi più approfondita di quest'oratorio marazzoliano vedi Wolfgang WITZENMANN, *Zum Oratorienstil bei Domenico Mazzocchi und Marco Marazzoli*, in: *Analecta musicologica* 19 (1980), 52-93.

¹⁸ Orazio BENEVOLI, *Opera Omnia*, a cura di Lorenzo Feiniger, vol. I [b], sine loco et anno, p. 28 ss.

voli appare in sovrapposizione verticale producendo un nuovo aspetto del contrappunto di cori.

In *Benevoli* tutte e 16 le voci partecipano alla vivace struttura concertante, di modo che nessuno dei quattro cori appare relegato a una mera funzione di ripieno e - per converso - nessuna voce e nessun gruppo di voci spicca solisticamente sugli altri. Facendo passare lo stesso motivo da un gruppo corale ad un altro vicino, *Benevoli* sfrutta lo spazio architettonico a modo d'eco. In sintesi il compositore giunge ad una fertile mediazione, accettando il principio di contrasto strutturale senza però sacrificare la tradizionale equivalenza dei gruppi corali.

Un poco diversa da quella di *Benevoli* è la posizione di Giacomo Carissimi (1605-1674).

(Esempio 3 a pagina 97 e 98)

Nell'oratorio *Judicium extremum* (ca. 1660) ad es.¹⁹ troviamo un gruppo strumentale a tre (2 violini, bc.), un primo coro a 6 voci e due cori a 3 voci pari (ATB) ognuno. Anche qui i gruppi corali sono di uguale importanza. Ma Carissimi, a differenza di *Benevoli*, sfrutta pienamente il contrasto tra solo e tutti su spazi temporali ristretti, rinforzato ancora dall'intervento degli strumenti nel tutti. Certamente non bisogna dimenticare che l'eccellere di voci solistiche è più facilmente tollerato in un oratorio che non nell'eucaristia durante l'*ordinarium missae*. Va inoltre notato come Carissimi, non dissimile da *Benevoli*, fa migrare lo stesso motivo da un gruppo corale all'altro in un serrato contrappunto corale.

Il coro: "Tunc horribili sonitu/tubae clangentes/vocabunt gentes/et a sepulcris/excitabunt Angeli" è preceduto dal recitativo di Cristo: "Ite, ite Angeli mei, cum tuba e voce magna, et congregate electos meos a quatuor ventis, a summis Caelorum usque ad terminos eorum". Dalla tecnica del contrasto strutturale scaturisce, vera ed ultima meta artistica, un altro tipo di contrasto, cioè quello degli affetti e dei caratteri musicali. Il recitativo di Cristo, con la sua atmosfera dignitosa, calma e dolce, è un ottimo esempio del tipico recitativo ecclesiastico. L'inquietudine agitata al massimo del seguente coro - con l'immagine delle trombe annuncianti l'ultimo giudizio - forma un contrasto di affetti con il recitativo che più toccante non lo si può inventare.

¹⁹ Giacomo CARISSIMI, *Oratorio* vol. IV, *Judicium extremum*, a cura di Lino Bianchi. Roma 1956, Istituto Italiano per la Storia della Musica, p. 3-12.

Persino la Messa "Sciolto havean" di Carissimi partecipa alla nuova tendenza, pur mantenendosi vicina alla sfera dello stile antico (fatto rimarchevole, questo, per una messa derivata da una cantata).

L'organico originale, a mio avviso, è a sole 5 voci con il basso continuo come esso appare nella fonte principale conservata nel Royal College di Londra²⁰ ma di provenienza romana²¹. Ciò vuol dire che Carissimi non sembra aver previsto espressamente né i ripieni vocali né i violini riscontrabili in altre fonti. D'altra parte la prassi del ripieno, verso la metà del secolo, era oramai generalizzata a tal punto che da tecnica compositiva talvolta poteva diventare forma d'esecuzione. Quindi, possibilmente ripieni vocali e violini facevano parte della forma d'esecuzione favorita di questa messa. In questa forma emergono in modo particolare i contrasti fonico-strutturali della composizione, se, dopo periodi di polifonia leggera rarefatta, subentra il blocco omofono di tutte le forze (compresi ripieni vocali e violini), in concomitanza di luoghi culminanti del testo liturgico. Quindi si deve addirittura affermare, indipendentemente dalla situazione delle fonti non del tutto univoca, che solo coll'intervento dei ripieni emergono chiaramente gli aspetti attuali di questa messa.

Parlando di policoralità nell'opera di Carissimi va rettificata un'opinione errata riportata ad es. ancora da Jerome Roche nel 1975, che annovera Carissimi tra i maestri del cosiddetto "Barocco colossale". Qualche decennio fa²² furono attribuite a Carissimi messe a tre e quattro cori che però sono di altri compositori²³. Così rimangono (a parte gli oratori) solo pochi salmi e mottetti di Carissimi che non superano l'ambito della bicoralità.

Certamente, gran parte della sua musica più strettamente liturgica sembra dispersa. D'altra parte bisogna considerare che Carissimi, per tutto il suo periodo romano, era maestro di cappella di S. Apollinare, una chiesa di medie dimensioni, e quindi mai di una grande basilica. Anche se non possiamo escludere che a Carissimi potessero giungere commissioni per opere policorali a destinazione di una delle grandi basiliche, questa ipotesi non appare molto probabile dato che i rispettivi maestri di cappella di solito componevano loro stessi le musiche per le grandi occasioni festive.

²⁰ Ms. 1177.

²¹ Vedi il mio articolo citato nella nota 15.

²² Cf. Günther MASSENKEIL, *Über die Messen Giacomo Carissimis*, in: *Analecta musicologica* 1 (1963), 28-37.

²³ Cf. Lorenzo FEININGER, *Zu einigen Handschriften der Biblioteca Vaticana*, in: *Analecta musicologica* 9 (1970), 295-298.

3. Avendo parlato, negli esempi di Marazzoli e Carissimi di strumenti concertanti, può essere forse utile - prima di concludere - accennare in generale al ruolo degli strumenti nella musica liturgica romana del Seicento.

Già il Concilio di Trento cercava di ridurre il ruolo degli strumenti - tendenza che si fa più forte coll'incalzare della controriforma. A Roma poi incide fortemente l'esempio della Cappella Sistina. In sintesi si può affermare che strumenti concertanti sono più facilmente tollerati nel vespro (che spesso assume i connotati del Concerto vespertino) che non nell'eucaristia. Lo indicano molto bene i *Salmi vespertini* del 1620 di Paolo Tarditi per doppio coro, strumenti concertanti (violino, cornetto, liuto, tiorba) ed organo²⁴.

Nella messa invece l'uso di strumenti concertanti è molto più raro. Le messe policorali hanno in ogni caso un organo per ogni gruppo corale (talvolta anche un trombone in sostituzione di uno degli organi). Se si trovano strumenti melodici, questi vanno "colla parte" con le voci e non hanno una funzione indipendente. Ad es., per le musiche bicorali a San Giovanni in Laterano a volte ci sono un violino nel primo nonché un cornetto nel secondo coro (S. Lucia 1608, Dedicazione 1609, 1611). Per la Dedicazione della chiesa del 1627 che è a quattro cori, Antonio Maria Abbatini impiega 4 violini, 1 cornetto e, nel basso continuo, 3 violini, 1 fagotto, 1 trombone e 4 organi²⁵.

In sintesi, un quadro estremamente ristretto, specie se confrontato con l'Italia del Nord. Bisogna attendere l'enciclica "Annus qui" del 1749 che ammetterà, per la prima volta espressamente, gli strumenti nel servizio liturgico.

4. Con questi scarsi accenni mi voglio fermare scusandomi della loro frammentarietà. Ma difficilmente lo stato attuale della ricerca ci consentirebbe di tracciare un quadro completo della musica sacra romana nel Seicento. La maggior parte dell'arduo lavoro rimane ancora da fare, cominciando dalle monografie sui maestri di cappella più importanti.

Il mio scopo era soltanto di inserire la figura di Carissimi nel suo ambiente romano. A parte forse il genere "colossale", Carissimi eccelle in tutti i generi della musica sacra vocale, collocandosi sullo stesso piano, anche nel campo liturgico, dei migliori maestri delle grandi basiliche romane.

²⁴ Cf. Klaus FISCHER, *Die Psalmkomposition in Rom um 1600*, Regensburg 1979, 435-440.

²⁵ Queste informazioni risultano dalla contabilità conservata nell'Archivio Capitolare di San Giovanni in Laterano (dislocato nell'Archivio del Vicariato in Roma).

Esempio 1

Bsp. 19

Marazzoli, *Erat quidam languidus Lazarus*, f. 31v-32r.

(Chor Nr. 18, untextiert)

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the vocal parts and organ accompaniment. The vocal parts are: 2 S (Soprano), A (Alto), 2 T (Tenors), and B (Bass). The organ part is labeled '(Organo)'. The second system contains the instrumental parts, including a violin part labeled 'Violini' and a cello part labeled 'Viola'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Wolfgang Witzenmann

The image displays a musical score for Wolfgang Witzenmann, consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line (top staff) and a lute line (bottom staff). The second system includes a lute line (top staff) and a lute line (bottom staff). The score is written in a historical style, likely for a lute or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The first system ends with a measure containing the fingerings (4 3). The second system ends with a measure containing the fingerings 5 6. The score is set in a key with one sharp (F#) and a time signature of 6/8.

Esempio 2

Orazio Benevoli, "Gloria" dalla "Missa Victoria" (1643)

MISSA VICTORIA

The musical score is arranged in five systems, each with four staves. System I (Vocal I) is empty. System II (Vocal II) contains vocal lines with lyrics: "glo-ri-a De-i Pa-tris A-men A-men A-men". System III (Vocal III) contains vocal lines with lyrics: "in glo-ri-a De-i Pa-tris A-men in", "in glo-ri-a De-i Pa-tris A-men", and "in glo-". System IV (Vocal IV) is empty. System V (Organ) contains a single line with figured bass notation: "5 4 3".

MISSA VICTORIA

The musical score is arranged in five systems, each with four staves. The vocal parts are labeled I, II, III, and IV, and the Orchestral part is labeled 'Or.'. The lyrics are: 'glo-ri-a De-i Pa-tris A-men' and 'in glo-ri-a De-i Pa-tris A-men'. The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and '4 3'. The page number '78' is visible in the top right corner of each system.

System I: *I* glo-ri-a De-i Pa-tris A-men

System II: *II* in glo-ri-a De-i Pa-tris A-men

System III: *III* A-men in glo-ri-a

System IV: *IV* a De-i Pa-tris A-men in

System V: *Or.* a De-i Pa-tris A-men in

Esempio 3

Giacomo Carissimi, Oratorio "Judicium extremum" (ca. 1660)

[VIOLINO 1^o] 55

[VIOLINO 2^o]

[BASSO STRUMENTALE]

[CANTUS I] PRIMUS CHORUS

[CANTUS II]

[ALTUS]

[TENOR]

[BASSUS]

[ALTUS] SECUNDUS CHORUS

[TENOR] *Solo*

Tunc, hor-ri-bi-li so-ni-tu, tu- .bae, tu- .bae, tu- .bae clangen-tes

[BASSUS]

[ALTUS] TERTIUS CHORUS

[TENOR]

[BASSUS]

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of three staves: a vocal line with lyrics, a lute line, and a basso continuo line. The second system consists of six staves: a vocal line with lyrics, a lute line, a lute line with a '8' (octave) marking, a lute line with an '8' marking, a lute line with an '8' marking, and a basso continuo line. The lyrics are: "Tunc, hor-ri-bi-li so-ni-tu tunc, hor-ri-bi-li so-ni-tu,". The music is written in a style characteristic of the 17th century, with a focus on rhythmic patterns and ornamentation.

BORIS PORENA

LA PAROLA NELLA MUSICA ROMANTICA (Schubert)*

Come nasce un titolo? p. es. il titolo di una conferenza o - se preferite e io comunque preferisco - di un 'incontro' come questo su Franz Schubert?

Vediamolo nei fatti. Un certo giorno si riceve una telefonata:¹ "Ti andrebbe di parlare sul tale argomento per la tale occasione...?"; se la risposta è "sì", si passa ai particolari: "... e come chiameresti l'incontro?". Talvolta mi capita di prendere tempo, qualche ora, qualche giorno, più spesso decido là per là... o meglio, più che decidere, ripasso la domanda all'interlocutore, che vi aggiunge qualche particolare sul contesto in cui avverrà l'incontro, sulle aspettative, sulle esigenze locali. Ci si concentra su alcune parole ricorrenti nella conversazione, d'improvviso diventano parole-chiave, irrinunciabili. Da esse si sprigiona una sorta di costrizione psicologica, ci stimolano, ci affascina... ed ecco il titolo. Almeno così è avvenuto nel caso presente.

Niente di scientifico - si dirà - niente di musicologicamente fondato ... un titolo casuale, che avrebbe potuto benissimo essere tutt'altro...

Già, ma non è. Il titolo, per casuale che sia la sua formulazione, è la, davanti a me e comincia a funzionare nella mia mente - come probabilmente sta facendo nella vostra - e chiama in gioco la mia competenza specifica di musicista e, in questo caso, anche quella più generale di utente della parola, di parlante.

Parola e musica... Chi non ha mai riflettuto, almeno per qualche istante, sul famoso binomio? Per quanto mi riguarda, la professione cui da anni sono dedito ha richiesto da me ben più di qualche istante di riflessione su questo argomento. E l'essermi nuovamente imbattuto - per caso, se volete - nel corso

* Conferenza tenuta presso la Società Letteraria il 5 dicembre 1987.

¹ *N.d.r.* Si riferisce alla telefonata della responsabile musicale della Società Letteraria di Verona, A. Dalla Chiara, che invitò B. Porena a tenere il 5 dicembre 1987 la prima di una serie di conferenze dedicate all'indagine dei rapporti tra musica e letteratura, che, organizzate unitariamente all'Ente Lirico Arena di Verona, segnarono l'inizio di una intensa collaborazione fra i due enti.

di un paio di telefonate, ha richiamato d'un tratto alla mente, condensandoli in una specie di 'intuizione riflessa', innumerevoli pensieri già pensati da me e da altri, una 'nebulosa di possibili sensi', come direbbe un semiologo. E il titolo, da casuale assemblaggio di parole, si è fatto *ipotesi*, ipotesi interpretativa di un fatto culturale.

Il passo è ambizioso: da vaga intuizione a ipotesi interpretativa, con qualche pretesa, quindi, di obiettività 'scientifica'. Qui mi sento in dovere di spendere qualche altra parola preliminare, non tanto per illustrare il noto concetto di 'ipotesi' (rafforzato per giunta dalla qualifica che lo rinvia allo statuto di 'scienza'), ma piuttosto per specificare il senso particolare, locale, che questo concetto assume nell'uso che io come persona ne faccio entro un quadro metodologico non propriamente scientifico, anche se non incompatibile con l'idea che ci siamo fatti di 'scienza'.

'Ipotesi' in questo senso locale ha a che fare con uno statuto epistemologico che ho chiamato 'metaculturale', a significare una condizione mentale, interpretativa dei fatti, caratterizzata da riflessibilità. Ogni nostra affermazione, ogni nostro pensiero è intriso di cultura - se non altro quando lo formuliamo in qualche linguaggio culturale riconosciuto -, e lo statuto 'metaculturale' non indica un luogo esterno alla cultura, ma solo un esplicito riconoscimento della culturalità del nostro universo comunicazionale, quindi anche della relativizzabilità di ogni suo punto all'intorno più o meno immediato di quel punto.

Per tornare al concetto di 'ipotesi': in un orizzonte metaculturale questo concetto non definisce - neppure provvisoriamente - una proprietà dell'oggetto da analizzare, ma una nostra griglia analitica, un nostro modo di vedere l'oggetto, da cui ci attendiamo dei risultati che ne arricchiscano il potere informativo, ne amplifichino i possibili usi. E fin qui l'accordo con le moderne ipotesi scientifiche è evidente. L'ipotesi di tipo metaculturale si spinge però ancora oltre nel processo di relativizzazione. Riflettendo su sé stessa, essa riconosce la sua propria culturalità, di conseguenza la sua relativizzabilità - p. es. alla condizione presente della nostra cultura occidentale (non necessariamente coincidente con altri punti della nostra cultura planetaria). Altrimenti detto: la qualificazione 'metaculturale' da soggettiva si fa oggettiva, nel senso che non solo esistono delle ipotesi qualificabili come tali, ma il concetto stesso che così le qualifica ha lo statuto di ipotesi e di conseguenza riceve il nome di *Ipotesi Metaculturale* (in sigla IMC).

Mi scuso per questo preambolo fuor di misura: più che a voi esso è utile a me, per chiarirmi le idee sul senso - relativo a questo luogo culturale, anche se spero in un suo ampliamento - di ciò che sto per dirvi su parola-musica-romanticismo-Schubert.

Parola e musica intersecano i propri domini forse da sempre, almeno da quando riusciamo a immaginare come 'umana' la vita dell'uomo. Questa, la musica, anzi discende da quella, la parola, o quella da questa - si sono fatte ambedue le ipotesi. Niente di caratteristico, quindi, per l'epoca romantica e tanto meno per Schubert. Anche se restringiamo - e di molto - l'intersezione dei due domini e ci limitiamo a considerare il caso della 'parola intonata' entro la nostra tradizione musicale, vediamo che prevalentemente di parola intonata hanno vissuto interi periodi della nostra storia della musica, su di lei si sono formati generi e consuetudini di amplissimo raggio - penso al canto gregoriano, alla polifonia quattro-cinquecentesca, all'opera lirica ecc.

Qual'è allora l'ipotesi per l'incontro di questa sera o, a voler essere ottimisti, per una possibile interpretazione del caso Schubert e, dopo di lui, della musica romantica?

Ancora due punti vanno chiariti prima di dar veste verbale all'ipotesi in questione. Qual'è, nel mio discorso, l'area di significato associato al termine 'musica romantica'? E perché Schubert - e non p. es. Beethoven - ai suoi inizi?

Punto primo. Personalmente non faccio gran conto di termini quali *barocco*, *classico*, *romantico*; se me ne servo è più che altro per il valore di marca cronologica, poco più motivata delle altrettanto consuete marche 'secolari' (il 'settecento', 'l'ottocento' ecc.). Penso per altro che la storia (qui quella della musica) registri delle discontinuità evolutive (vistosissima p. es. quella intorno alla "nova prattica" monteverdiana o quella intorno alla morte di Bach) e che sia del tutto legittimo contrassegnare con un nome le fasi delimitate da quelle discontinuità, a patto, tuttavia, di non ipostatizzare il nome a 'sostanza', a contenuto della fase storica o addirittura - come è stato fatto - a 'momento universale dello spirito umano' (onnipresenza dell'anima romantica o classica o barocca ecc.). Intendo quindi, come probabilmente molti di voi, per 'musica romantica' essenzialmente la musica tedesca della prima metà dell'ottocento o, con possibile estensione, di tutto l'ottocento.

Punto secondo. Perché proprio Schubert? Anzitutto per le banali ragioni cronologiche di cui si è detto, con però qualche argomento in più. E quali? Paradossalmente non riesco ad elencarli prima della formulazione dell'ipotesi per il semplice fatto che sono già l'ipotesi stessa.

E questa, allora, qual'è?

Eccola: la 'mutazione' (la discontinuità storico-culturale) che aprendo la fase romantica della musica tedesca è individuabile in un cambiamento del rapporto tra musica e parola rispetto alla precedente tradizione 'classica'; e questa mutazione è emblematicamente identificabile con Schubert.

Mi toccherebbe a questo punto dimostrare, documenti alla mano, la validità di questa ipotesi. Potrei p. es. cominciare con l'addurre l'opinione di mu-

sicisti, storici e musicologi a cominciare da quelli più vicini a lui (Schumann p. es.), per i quali la novità del *Lied* schubertiano è fuori discussione (v. anche in tempi recenti *Introduzione al Lied romantico* di Mario Bortolotto, Milano 1962). Ma un'ipotesi, in particolare una introdotta con tanta circospezione 'metaculturale', è dimostrabile? Non è comunque mia intenzione provarci. Più sensato mi sembra un diverso uso di essa. Visto che così, di primo acchito, l'ipotesi non urta il senso comune né le nostre più generiche acquisizioni culturali, applichamola decisamente ai fatti e vediamo se produce delle conseguenze che non solo siano accettabili ma a loro volta anche produttive, cioè stimolanti nuove ricerche, nuove possibili 'letture'.

E quali sono i fatti cui applicheremo la nostra ipotesi?

Anzitutto quelli esplicitamente coniuganti musica e parola, il *Lied* romantico cioè e schubertiano in particolare (non tratterò qui, per ovvie ragioni di tempo, l'altro grande dominio comune: l'opera romantica e il *Wort-Ton-Drama*); quindi i 'fatti' in campo strumentale (cameristico, orchestrale), dove l'ipotesi è chiamata ad avviare - se lo potrà - una non ovvia 'produzione di senso'. È appena il caso di rilevare che questo mio discorso non vuole né può andare al di là di qualche semplice accenno direzionale su un lavoro da svolgere o da rintracciare dove sia già stato svolto; a me personalmente interessa, più che non il modestissimo contributo che mi è possibile dare in quest'occasione, l'accensione in ognuno di noi di una riflessione critica a partire dall'ipotesi qui addotta.

La *mutazione romantica* nel *Lied* di Schubert; ecco un primo derivato dell'ipotesi-base e al tempo stesso un nuovo titolo per il lavoro di questa sera o per una delle sue suddivisioni. Per prima cosa applichiamo questa formulazione dell'ipotesi a livello sintomatico: Schubert è il primo compositore a dedicare ampia parte del suo tempo produttivo al *Lied*. Con lui il *Lied* si fa genere musicale o meglio si qualifica come tale in ambito alto-colto. Anche Haydn, Mozart, Beethoven avevano scritto *Lieder*, ma per loro si era trattato di un'attività episodica e marginale, salvo forse per il Beethoven del ciclo *Die ferne Geliebte*, contemporaneo ai primi, già gloriosi esempi di Schubert. Il *Lied* era per così dire nell'aria, si trattava di coglierlo. Ad altri livelli culturali il *Lied* non era certo una novità: si era sempre cantato, e ciò che si cantava erano propriamente dei *Lieder*. Il punto stava nella qualificazione alto-colta, pari, per fare un esempio, a quella della 'forma sonata' nelle sue varie incarnazioni (come Sinfonia, Quartetto, Sonata ecc.) La promozione di classe di cui Schubert ha gratificato il *Lied* non è ovviamente avvenuto ovviamente senza profondi mutamenti di struttura e di linguaggio: Schubert ha investito nella forma 'semplice', orecchiabile e memorizzabile del *Lied* popolare una smisurata ricchezza melodica, armonica, ritmico-metrica, timbrico-strumentale. La 'facilità' della

canzonetta del *Gassenbauer* viennese è raramente tradita: il filo diretto, 'sentimentale' con l'ascoltatore medio, piccolo borghese in particolare, non viene mai spezzato, così come è sempre garantita la 'qualità', la dignità 'alto-colta' del prodotto. Con il *Lied* Schubert compie un'azione genuinamente 'politica': schiude i più alti livelli musicali all'intimità quotidiana del 'popolo' cittadino, promosso socialmente dall'onda rivoluzionaria di Francia. Dopo di lui i 'romantici' cercheranno le proprie platee appunto negli strati sociali medi, sicuri ormai che 'qualità' e 'popolarità' si sposano alla perfezione - entro il quadro ideologico della prorompente borghesia - dando così corpo alle ispirazioni universalistiche della musica, al suo 'destino'.

Oggi siamo tentati di sorridere nel ripensare questo afflato ideologico che da Schubert a Mahler percorre la musica tedesca; vi ritroviamo la 'semplicità', la 'facilità' popolareggiante del *Lied*, ma anche la sua densità, il suo spessore culturale, l'incomparabilità dei suoi esiti, e qui il nostro sorriso perde ogni possibile connotazione ironica.

Ma - si dirà - la musica romantica non si esaurisce certo nel *Lied*. Vero, ma neppure è pensabile senza il *Lied*. Prendiamo l'opera pianistica di Schumann, le sue piccole forme che, allineate lungo un filo letterario - fatto di parole come il testo di un *Lied* - danno origine a una grande forma, solida e compatta come quella di una *Sonata* o *Sinfonia* (anzi più di questa, se si pensa alle Sonate e alle Sinfonie schumanniane), nonostante la palese additività del processo costruttivo. Prendiamo la nascente opera romantica tedesca: che cosa è il *Freischütz* (ma che cosa sarà ancora il wolfiano *Corregidor*) se non una ghirlanda di momenti liederistici? E lo stesso Wort-Ton-Drama, il cosmo teatrale di Wagner - a prescindere dagli innumerevoli 'prestiti' letterali dal *Lied* schubertiano - non trae forse la sua origine assai più dal *durchkomponiertes Lied* (*Lied* di forma non ripetitiva) che dagli stereotipi formali dell'opera a numeri?

Ma il *Lied*, il suo universo espressivo, penetra anche nelle forme 'classiche' per eccellenza, inducendo i compositori a ripensare il che cosa e il come di sinfonie, quartetti, ecc. Su questo punto ritorneremo tra breve, quando, lasciato il livello sintomatologico, tenteremo un'incursione - breve per necessità - nei livelli strutturali e semantici. Ancora qualche parola sul 'sintomo'.

Le nuove funzioni culturali implicite nelle strutture espressive del *Lied* producono dei cambiamenti nei modi d'uso della musica - uso nell'intimità domestica, interiorizzazione individuale come correlato intensionale della estensionalità sociale - che essi stessi faranno storia, la storia del costume, della 'cultura' musicale: non è fuori di luogo ravvisare in quei cambiamenti una prima avvisaglia della dicotomia che finirà ai nostri giorni per separare la musica cosiddetta di 'consumo' dalle sue manifestazioni culturalmente elitarie ('musi-

ca seria'). Nel *Lied* schubertiano la dicotomia è per così dire 'in potenza', racchiusa in un oggetto prezioso e accessibile a un tempo: di lì a poco la separazione avverrà e la preziosità culturale sempre più sconterà il suo 'valore' in termini di accessibilità sociale.

Ma è tempo che dalla superficie del sintomo passiamo al livello della strutturazione organica: del resto non abbiamo sinora neppure toccato il tema proprio di questo incontro, il nuovo connubio tra musica e parola che, per l'ipotesi espressa in apertura, sarebbe all'origine della musica romantica tedesca. L'abbiamo forse localizzato nel *Lied* schubertiano (ma non solo lì), converrà quindi accostarci ad esso.

"Nel *Lied* schubertiano parola e musica rinnovano sotto altro cielo la loro unione". Che questa unione già ci fosse e da sempre, ovvero che molte altre unioni siano state contratte nel corso dei secoli, è cosa pacifica e già ricordata anche in questa esposizione. In che cosa quella schubertiana si differenzerebbe dalle precedenti al punto da far nascere l'ipotesi di una 'mutazione' culturale? Fermiamo l'attenzione su due precedenti riconosciuti come emblematici di momenti della nostra civiltà musicale recente: Bach per l'età tardo-barocca, Mozart per l'età classica. Punti di contatto tra la loro vocalità e quella di Schubert se ne trovano, se non altro perché Schubert li ha tra i suoi modelli, Mozart in particolare. Non pochi sono i *Lieder* scritti da Schubert all'ombra del *Flauto magico* (che a ragione è stato visto come la matrice dell'opera romantica tedesca, quindi anche del *Lied*).

Accostiamo ora la lente (colorata dalla nostra ipotesi) al *Lied* schubertiano, p. es. a uno dei primi conclamati capolavori, *Gretchen am Spinnrade*. Qui, come per molti *Lieder* romantici, il testo poetico preesiste di alcuni decenni alla sua lettura musicale. La tragedia di Margherita, con quel che ha di domestico, quotidiano, piccolo-borghese, con l'universalità dei suoi tratti struggentemente comuni, è là, annidata nell'*opus maximum* che di tanto la trascende di quanto proprio di lei ha bisogno per mostrare la sua incommensurabilità. Ma di questa e dell'*opus maximum* non c'è traccia nel *Lied* intonato. Schubert non è il Mozart del *Don Giovanni* e neppure quello del *Flauto magico*: la sua dimensione operativa è un'altra. Il *refrain* di Margherita è domestico, quasi realistico nell'imitazione di un canterellare "so vor sich hin", per sé, non per gli altri, favorito in questo dalla fissità circolare del disegno pianistico. C'è l'uniformità del gesto della filatrice, c'è l'interiorizzazione di quel gesto, la sua espansione nello spazio virtuale della fantasia (si osservi l'avventuroso succedersi nei piani armonici ma anche il loro costante riferimento alla tonalità base di *re minore*); c'è l'attrazione irresistibile di un punto, c'è la tentata fuga del pensiero da esso, dove c'è un'assenza nel reale c'è un'iperpresenza nell'immaginario ("... *sein Kuss!*" e la sospensione dominantica che segue).

È qui, in questa domesticità acuita fino allo spasimo, la mutazione 'Schubert'?

In parte... forse. La ritroviamo nei grandi cicli della *Schöne Müllerin* e della *Winterreise* e da ultimo nella spettrale grandezza dei *Lieder* su testo di Heine. Eppure... ciò che mi appare del tutto insoddisfacente è l'eccessiva arbitrarietà di questo primo tentativo di localizzazione: si potrebbero citare innumerevoli altri *Lieder*, non meno sintomatici in rapporto alla mutazione qui ipotizzata, ma di tutt'altra, niente affatto domestica intonazione. Proviamo un'altra via, o meglio riprendiamo quella su cui ci eravamo incamminati prima di essere noi stessi travolti dal domestico turbine goethiano.

Si era accennato a Bach... L'invenzione melodica bachiana, altamente improbabile in ogni sua manifestazione, è tuttavia analizzabile in termini di combinatoria - infinitamente variabile - tra microstrutture stereotipe, depositate per così dire in un 'vocabolario' di cui l'ascoltatore - musicalmente privilegiato - deve avere competenza. Lo stesso si può dire, a livello grammaticale, della sua, altrettanto audace e imprevedibile, combinatoria armonica. L'universo linguistico di Bach è totalizzante: tutto è esprimibile al suo interno.

Come stanno le cose per l'altro termine di paragone che, con largo margine di arbitrio, abbiamo scelto per evidenziare la mutazione schubertiana, cioè Mozart?

Anche lui si serve di 'vocaboli' già depositati nella 'lingua' ufficiale: combina anzi, con ineguagliabile 'competenza', gerghi, dialetti idioletti diversi (opera 'seria', 'buffa', vocalità neobarocca, dialetto musicale viennese, gestualità italiana, gusto francese ecc.). Rispetto all'universo bipolare di Bach, teo- e antropocentrico, il suo è un universo mondano, policentrico, socialmente variegato, ogni punto del quale è definito dalle sue componenti di linguaggio. La sovranità musicale di Mozart coincide, come per Bach, con l'assoluto dominio di un universo linguistico. Questa perfetta coincidenza di soggetto-oggetto di espressione individuale e luogo da essa occupato in un universo preordinato si trova anche in Schubert?

E come potrebbe, dopo l'irruzione beethoveniana? Quale 'armonia', quale perfezione celeste omondana è più possibile dopo Beethoven, se non una sognata o filologicamente ricostruita (Mendelssohn o, più tardi, Brahms)? Il punto di volta sarebbe allora da individuarsi piuttosto in Beethoven che non in Schubert. Un'ipotesi del genere è stata già avanzata in sede storiografica, ha addirittura informato di sé l'evoluzione del nostro ottocento musicale. I risultati sono davanti ai nostri occhi, sia come musica scritta che come lettura critica di essa.

Difficilmente questa ipotesi potrebbe produrre ancora esiti apprezzabili, il che naturalmente non ne inficia minimamente il 'valore', così ampiamente comprovato.

L'ipotesi 'Schubert' (come punto mutante) è dei nostri giorni: non pochi musicisti di oggi guardano a lui e al suo 'sentimento del tempo' - adialettico, astorico - come a un *Wegweiser* (segnavia) nella nostra situazione di "diseredati del linguaggio". Penso valga la pena di inseguire ancora per un poco questa ipotesi.

Beethoven non abbandona il macrocosmo per il microcosmo: il suo universo non è più in equilibrio, la dialettica lo dilania e lo ricostruisce in irregolari alternanze, la pressione ideologica ne ingigantisce i particolari compromettendo la stabilità del tutto, ma è pur sempre questo - il tutto, la monade rispecchiante l'universo - che lo interessa, come aveva interessato Bach o Mozart. La nostra ipotesi dice che con Schubert questo non è più e che il nuovo modo di manifestarsi della musica passa per un diverso modo di intendere musicalmente la parola.

La letteratura aveva già spianato la via a questa mutazione: Goethe in particolare, nei suoi anni giovanili, poi i 'primi' e i 'secondi' romantici. Schumann crescerà culturalmente e musicalmente sulla parola di Jean Paul e di Hoffmann, Schubert costruisce la sua vita di musicista sulle parole del giovane Goethe, poi su quelle di innumerevoli romantici 'minori' (per lo più suoi coetanei e amici). Ma la mutazione musicale non è in essi, non nelle loro parole, ma nel come Schubert le legge.

Siamo forse di un passo più vicini a un'applicazione 'intensiva' dell'ipotesi al testo musicale schubertiano. Riprendiamo la lente colorata che in un momento imprecisato avevano depresso per uno sguardo 'estensivo' al caso Schubert. Ho sotto gli occhi un *Lied* su testo di Rückert - tutt'altro che un 'minore' del romanticismo - *Sei mir gegrüsst* un movimento di Walzer lento (o è ancora un *Ländler*? - qualcosa di molto consueto; un'alterazione, subito nella prima battuta, assai meno consueta; una melodia vocale per piccoli segmenti di due battute (cinque, non quattro come vorrebbe la corriva fraseologia musicale) contenente una improbabile modulazione (ma è una vera modulazione o non piuttosto un'estensione non ancora codificata della normale 'funzione cadenzale'?)). Giro pagina, a caso: mi capita *In der Ferne* su testo del mediocre Rellstab. Gli occhi mi cadono su un 'orribile' moto parallelo (con quinte e ottave consecutive) alle parole "*Mutterhaus hassende*". La melodia è semplicissima, di quelle che per struttura e ripetitività si afferrano subito (anche se alla fine uno strano indugio metrico ci squilibria); tanto più evidente e informativa l'inaudita *trasgressione* grammaticale.

Volto ancora pagina: *Der Müller und der Bach* (N° 19 del ciclo *Die schöne Müllerin*). L'accompagnamento è ridotto al minimo ma la linea vocale si snoda per molte battute (17) senza mai tornare su sé stessa, estremamente improbabile ma al tempo stesso di immediata evidenza sia per la chiarezza dell'im-

pianto armonico (non eccedente i limiti della grammatica tradizionale) sia per la perfetta equilibratura dei rapporti di simmetria/asimmetria ai vari livelli fraseologici. L'ovvio si fonde anche qui con l'inaudito: la 'parola' musicale che ne nasce - in parallelo all'altra, alla parola verbale - è unica, vale solo per questo *Lied*.

Il *Lied*, questo *Lied* ne è anche il vocabolario.

Per l'ipotesi qui avanzata, ciò sarebbe conseguenza di una mutata disposizione della 'parola' musicale verso quella verbale. Laddove la 'parola' musicale di Bach legge l'altra come una combinatoria di tratti semantico-concettuali istituzionalizzati e Mozart come espressione iscritta in una lingua (o in un'intersezione tra lingue) Schubert la legge come atto espressivo locale, unico e irripetibile. Anche se il veicolo di questo atto, la parola depositata nella lingua, è pubblico, il suo è un uso strettamente dipendente da una situazione privata, individuale, non implicita nella parola in quanto elemento lessicale. Musicalmente Schubert associa a ogni *Lied* un suo vocabolario locale perché interpreta come locale anche il senso della parola (verbale). La 'forma' - alfabetica, grammaticale, sintattica - delle parole che egli trova è altrimenti nota e così lo è anche quella della sue 'parole' musicali. Il loro *sensu* nasce però al momento del loro connubio, non preesiste ad esso, né si dà al di fuori di esso. Se Bach e Mozart 'credono' nel valore superindividuale dei linguaggi - verbali, musicali - Schubert 'crede' nella irripetibilità - senza passato, senza futuro, storica - di un incontro: e l'istante di questo incontro è fuori dal tempo, puntiforme o eterno, il che fa lo stesso.

Ma qual'è l'agente che strappa la parola dal suo alveo 'formale' per farne veicolo di ciò che solo conta, del senso che volta per volta, a ogni atto pronunciativo, essa assume? Possiamo chiamarlo in vario modo, a seconda del punto di vista prescelto: se questo è esterno, parleremo di 'contesto situazionale', se è interno, di condizione affettivo-emotiva, in breve di 'sentimento'. Quando si dice, come i romantici stessi amavano dire, che la musica è il linguaggio del sentimento o, in termini più moderni, che essa rende esplicita la disposizione psichico-affettiva associata ai nostri atti comunicazionali, si nomina appunto la mutazione 'Schubert' (questa almeno è la nostra ipotesi). In questo senso la conseguenza più diretta di questa 'mutazione' è il caso Wagner. Con lui il complesso situazionale - sia esterno che interno - è dichiaratamente il datore di senso agli elementi comunicazionali, quale che sia il loro tipo linguistico (verbale, musicale, gestuale, scenico-teatrale). Non solo il suo vocabolario è locale - per grandi che siano i suoi microcosmi - ma lo è in larga parte anche la grammatica, la sintassi. Leggete i suoi versi, il suo aberrante tedesco allitterato, mai accettato dalle storie letterarie ufficiali; ascoltate la sua musica, "musica dell'avvenire" che nel futuro non ha proiettato altro che sé

stessa: e vedrete che l'universalità del *Gesamtkunstwerk* finisce per identificarsi con l'unicità locale del 'caso Wagner'.

Ripercorro mentalmente quanto ho appena detto. È soddisfacente questa descrizione, questa prima applicazione dell'ipotesi in questione la mutazione 'Schubert' consiste nella localizzazione dell'atto espressivo o, se riferito alla parola, nella definizione musicale di un suo 'senso' unico e irripetibile?

Penso non si debba chiedere a un'ipotesi - non scientifica, ma genericamente 'culturale' e non certo immune da ideologia - più di quanto la sua stessa indeterminatezza possa permettere. Non dimentichiamo che il termine 'mutazione' viene qui impiegato non in senso proprio (genetico) ma come metafora, essa stessa circonfusa di un alone semantico locale, forse impenetrabile a un'analisi con pretese di oggettività. Prima però di accontentarci delle sollecitazioni culturali - non più di questo - fin qui scaturite dall'applicazione dell'ipotesi, tentiamone ancora una, apparentemente esterna al campo di pertinenza dell'ipotesi stessa: appliciamola cioè a quei casi in cui la parola (verbale) non è direttamente coinvolta nell'atto espressivo, voglio dire della produzione strumentale di Schubert, p. es. delle sue *Sinfonie*.

Appuntiamo l'attenzione non tanto sulle sinfonie giovanili, per le quali gli antecedenti classici appaiono ancora determinati, quanto piuttosto su una delle due ultime, anzi decisamente sul primo tempo dell'*Incompiuta*. Schubert è in realtà ancora molto giovane - siamo nel 1822, età 25 anni -, ma la Sinfonia non ha già più prototipi se non in Schubert stesso, nei suoi *Lieder*, nel suo mutato rapporto con la parola, appunto. Questa però - è bene ricordarlo - non è una constatazione, ma un'ipotesi, l'ipotesi lungo la quale cerchiamo di costruirci la nostra via interpretativa.

La melodia di apertura (ai bassi, priva di armonizzazione): la sua funzione è di enunciazione tematica (di sé stessa) o introduttiva (di qualcos'altro)? Schubert l'abbandona subito per esporre tutt'altro: una nuova melodia sostenuta, come in molti suoi *Lieder*, da un mormorio di accompagnamento a note ribattute e punteggiato ritmicamente (ossessivamente) da una figurazione, anch'essa costante, del basso. Il 'luogo formale' di questa melodia è quello di 'primo tema' o quello di 'ponte' (episodio di collegamento tra il primo e il secondo tema nella 'forma sonata')? Anche questa seconda melodia non subisce trattamenti di sorta se non l'intensificazione orizzontale - melodica appunto - di sé stessa. Nessuna transizione, niente più che una cadenza e quattro battute di collegamento armonico, poi ancora un nuovo '*Lied*' - melodia accompagnata cantabile, di facile memorizzazione, apparentemente refrattaria a qualsiasi trattamento che non sia di espansione lineare, prosecuzione di canto... Una brusca interruzione, un imprevisto accordale e.... l'inatteso, l'improbabile si avvera: il '*Lied*' si fa materia di sviluppo, di trattamento contrappuntistico... Ma

guardiamo meglio: lo sviluppo è basato sulla ripetizione, ritmicamente 'inerte', di un disegno contenuto nel '*Lied*'... il contrappunto è appena un'accento, come di voci che si rincorrono per subito raggiungersi in un canto omofono... Nessuna traccia della tradizionale 'coda' - o dobbiamo interpretare in questo senso lo sviluppo melodico appena descritto, o ne tiene il posto la breve, cadenzata successione di pizzicati discendenti su un *si* tenuto dai fiati, semplice ma quanto impressivo raccordo verso il centro caldo della sinfonia, il luogo delle sue trasformazioni, della sua storia, del suo divenire: lo 'sviluppo'?

Ma anche qui, nello 'sviluppo', tutto appare come bloccato da ossessive iterazioni ai vari livelli ritmici, metrici, fraseologici. È come se ogni cosa non sappia che gridare la sua presenza - il tema primo soprattutto, quello che dubitavamo avesse solo una funzione introduttiva, ma anche il secondo, ridotto al suo solo accompagnamento... Anche qui qualcosa che assomiglia a un trattamento contrappuntistico, a una sorta di arcaico canone a due, intonato da una moltitudine sullo sfondo di un ritmo incitativo, come in molti suoi *Lieder*. Quindi la ripresa, letterale, e l'epilogo: il tema primigenio, l'*Urthema*, che si dibatte nella ripetizione del suo stesso inizio, spirale regressiva intesa al suo centro.

Bene, supponiamo che questa descrizione - metaforica, letteraria e in fondo tendenziosa - abbia una sua qualche giustificazione, supponiamo cioè che qualcun'altro oltre me vi riconosca, in parte almeno, la sua esperienza del primo tempo dell'*Incompiuta*. Che cosa ha a che fare questa descrizione con 'la parola nella musica romantica'?

È forse possibile leggere nell'*Incompiuta* una mutazione rispetto alla concezione classica della Sinfonia (che, semplificando eccessivamente, possiamo dire 'dialettica', cioè produttore cambiamento e storia): la potente riduzione formale operata da Schubert e, di conseguenza, la predominanza del momento tetico (del 'porre in essere') su quello trasformazionale sono di per sé evidenti. Sono tuttavia con altrettanta evidenza riconducibili alle considerazioni fatte or ora sul diverso modo con cui Schubert affronterebbe musicalmente la parola?

Una prima, più immediata osservazione vale a mettere in rilievo il carattere 'liederistico' del materiale tematico, la sua autosufficienza espressiva e formale (diversamente p. es. che in Beethoven, dove i temi si realizzano in quanto da essi procede, autogenerativamente, l'organizzazione formale). I temi schubertiani potranno ripetersi, con o senza varianti, espandersi melodicamente, il loro senso - musicale e metaforico - è però connaturato al loro primo apparire, il resto ce lo mette la memoria dell'ascoltatore.

Ma poniamoci su un ulteriore piano riflessivo richiamando alla mente alcuni dei punti toccati in precedenza. Abbiamo detto - anche qui schematizzando forse più del lecito - che il *Lied* genera il suo vocabolario a diretto contatto

con il testo verbale o, se si vuole, con l'insieme delle sue denotazioni e connotazioni. Anche la tematica strumentale di Schubert sembra tendere all'autoindividuazione fin quasi a livello lessicale: non parole o morfemi tolti da un repertorio preesistente (come in Bach e Mozart), ma neppure destinati (come in Beethoven) a farsi elementi di un discorso da cui solo assumeranno il loro senso pieno, ma parole musicali che si definiscono nel loro stesso essere così e non in un altro modo. È appunto la via della gravidanza espressiva, del "momento musicale" o della ghirlanda di momenti (Schumann), del *Leitmotiv* wagneriano, della *Momentform* in Mahler, addirittura delle supercondensazioni weberniane. Stando a quanto qui si dice, i temi schubertiani sarebbero refrattari allo sviluppo: per la loro 'chiusura' espressiva, dove tutto è in atto, niente in potenza. Eppure gli 'sviluppi' schubertiani, a cominciare da questo dell'*Incompiuta*, sono là, davanti ai nostri occhi, in nulla più deboli o manchevoli degli antecedenti classici.

Applichiamo anche a questo punto l'ipotesi della mutazione: ciò che chiamiamo indifferentemente 'sviluppo' in Beethoven o in Schubert è qualcosa di intimamente diverso, che solo per collocazione formale, al centro della 'forma sonata', sopporta l'identità del nome. Il tema beethoveniano reagisce alle pressioni ambientali che lo modellano, gli cambiano senso, lo spingono a enucleare insospettite potenzialità; quello schubertiano è lui che modella l'ambiente con la sua presenza espressiva, il tema è qui la parola che dà senso al discorso assai più di quanto non sia il contrario. La parola nell'unicità del suo atto espressivo, nella località spazio-temporale del suo pronunciarsi... Ma stiamo parlando della parola intonata o, con estensione metaforica, della 'parola' solo musicale? È questo il punto di applicazione della nostra ipotesi. I diversi significati del termine 'parola' si raccolgono nell'esperienza 'Schubert' come in punta di lancia. La 'mutazione' si dà in quel piccolissimo spazio: l'accensione di un punto, l'istante espressivo, unico, atemporale, eterno....

Ho scelto per questa mia esposizione un modo di argomentare - metaforico, ideologico, largamente arbitrario - che da molti anni non mi è più abituale, sostituito da altri modi, più asciutti, meglio verificabili intersoggettivamente. Perché l'ho fatto? Ritorno a una pratica culturale desueta, nostalgia da 'riflusso'?

Più semplicemente, ho ritentato - dopo lungo rifiuto - un cammino analitico di cui credevo di aver perso la memoria. Se e quanto sia riuscito, non dico a 'convincere' (che questo non era nelle mie intenzioni), ma a suscitare altro cammino, altri percorsi mentali, sarete voi a dirmelo, sempre che riteniate ne valga la pena.

Stampato nel novembre 1994
da Cierre Grafica - Verona

