



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Temi e forme del ritorno degli dèi pagani
nella letteratura fantastica*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Federica Peron
Matricola 1228813

Anno Accademico 2021 / 2022

INDICE

Indice	1
Introduzione	2
Capitolo 1: Il ritorno di un satiro nella pagina di Vernon Lee	16
1.1 Una scrittrice celata ma vivace	16
1.2 Marsia nelle Fiandre	23
Capitolo 2: Uno spettro divino: il caso di Joseph von Eichendorff	39
2.1 Un poeta e la nostalgia per un mondo antico	39
2.2 La statua di marmo	45
Conclusione	58
Bibliografia	68

INTRODUZIONE

La letteratura fin dagli arbori accoglie tra le pagine dei suoi libri le divinità greche e romane, assicurando loro un ruolo fondativo della cultura occidentale e un posto privilegiato nella nostra memoria. Protagonisti di narrazioni tramandate nei secoli che raccontano le origini del cosmo e tentano di dare risposta agli interrogativi sull'esistenza, gli dèi sono creature eterne a cui gli antichi abitanti del mondo affidavano la loro vita e che per molto tempo sono state venerate dalla civiltà occidentale antica.

Riprendendo quanto Diego Pellizzari spiega nel suo libro *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, «è proprio la letteratura ad aver giocato un ruolo salvifico per le divinità classiche rispetto a quell'evento epocale e drammatico costituito dalla loro estinzione storica»¹ causata, durante l'età tardoantica, dalla diffusione del cristianesimo a Roma e nei territori del suo impero. Questo nuovo culto, dichiarato dall'imperatore Teodosio religione di stato nel 380, è destinato a vincere sulle divinità dell'Olimpo che fino a quel momento erano oggetto di venerazione da parte degli antichi. Si avvia così l'inizio del declino e della repressione degli dèi culminata duecento anni dopo quando Giustiniano vieta le credenze pagane e dalla successiva persecuzione di coloro che rifiutavano la nuova religione volendo rimanere fedeli alla propria. Si verifica un «radicale cambio di paradigma religioso [...]: i templi furono distrutti o convertiti in chiese, le statue degli dèi fuse e fatte a pezzi, i boschi sacri abbattuti, la letteratura pagana messa a distanza attraverso procedimenti ermeneutici come l'interpretazione allegorica o evemeristica»². In quel periodo ha luogo anche un processo di demonizzazione: secondo i primi cristiani di Roma, le divinità pagane sono angeli schierati dalla parte di Lucifero e per questo risulta necessario respingerle ricorrendo anche alla forza. Il paganesimo, da culto indiscusso e supremo che raccoglieva e univa fin dall'antica Grecia generazioni di individui e popoli diversi improntandone la cultura e gli usi, sul finire dell'impero romano assume i connotati di un ricordo malvagio da ripudiare a favore del culto cristiano.

¹ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 12.

² Diego Pellizzari, *La degeneración de la estirpe olímpica. Lectura di Ragnarök di Jorge Luis Borges*, in *Il destino degli dèi*, Padova, Esedra editrice, 2021, p. 679.

Per cercare di sopravvivere ai secoli, le divinità olimpiche hanno dovuto sopportare dei «travestimenti e dei compromessi talvolta imbarazzanti»³, vestendo anche panni «curiali ed ecclesiastici»⁴ nelle rappresentazioni iconografiche medievali scongiurando il rischio di cadere nel vuoto e nell'aridità della dimenticanza e provando a sfuggire all'eclissi completa a cui, altrimenti, sarebbero andati irrimediabilmente incontro.

Durante il Rinascimento, segnato dalla riscoperta degli autori antichi e dal rinnovato interesse per il mondo passato, anche gli dèi furono oggetto dell'attenzione degli umanisti. Questi ultimi, così come si impegnarono a reperire dai monasteri più desolati e sperduti gli antichi manoscritti per poi collazionarli così da giungere alla parola autentica degli autori più importanti, tentarono anche di restituire agli dèi pagani la loro originaria e pura forma classica, come se, a distanza di secoli, nulla fosse cambiato da quando abitavano i templi e i cuori dei loro credenti. Il lavoro degli umanisti alimenta e consolida la lunga codificazione che tratteggia le divinità greche e romane come figure antropomorfe dai lineamenti delicati, distinti da una fisicità slanciata e seducente e dallo splendore sospeso e incantevole: esattamente così sono scolpiti nel nostro immaginario.

Con lo scorrere dei secoli, come spiega Maurizio Bettini, «gli dèi che furono venerati e onorati da due civiltà e che sono stati al centro di organizzazioni sociali, culturali e intellettuali molto complesse, si sono ridotti a personaggi di una generica mitologia»⁵. Gli dèi, infatti, diventano attori di storie intriganti e appassionanti, essi non cadono nell'oblio ma piuttosto ad essere dimenticato è il loro antico statuto di divinità: a mancare è la persuasione dei moderni, nota Leopardi con una lucida analisi nello *Zibaldone*, «giacchè non abbiamo noi colla letteratura ereditato eziandio la religione greca e latina»⁶.

Rispetto alla codificazione, frutto di secoli, che è stata tracciata, radicale è la diversità con cui queste divinità vengono rappresentate nei testi letterari dell'Ottocento: l'apollinea bellezza dei corpi lascia spazio a sagome imbruttite, l'eterna giovinezza è

³ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 25.

⁴ Ibid.

⁵ Maurizio Bettini, *Elogio del politeismo*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 10.

⁶ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, vol II, p. 1156.

sostituita da volti segnati dal tempo e il viso candido è ora attraversato dal pallore della morte. Quelle che ora vengono rappresentate in letteratura non somigliano a «collezioni di gessi»⁷, bensì sono divinità che portano i segni della cacciata che hanno subito secoli prima e che mostrano l'umiliazione della repressione a cui sono state sottoposte. Proprio a questa condizione pensa Heinrich Heine nel suo libro *Die götter in exil*⁸ quando s'immagina il ritorno ottocentesco degli antichi abitanti del Monte Olimpo dopo aver condotto per molto tempo un'esistenza particolarmente dura e difficoltosa da esiliati. Nulla di più lontano dalle rappresentazioni dei secoli precedenti che li mostrava spensierati e magnifici: Heine «li coglie, fragili e sconvolti, nelle loro condizioni di spodestati»⁹. Non si tratta soltanto di una irriconoscibilità riguardante l'aspetto: si compie infatti un vero e proprio processo di straniamento poiché, riprendendo le parole di Richard Jenkyns, si assiste anche alla «disappearance of a mythology which portrayed the gods as serene, happy beings»¹⁰ e all'emergere della rabbia e del profondo risentimento che le divinità classiche nutrono nei confronti degli esseri umani per essere state brutalmente cacciate e rapidamente sostituite dal cristianesimo.

È questo il *ritorno* a cui Pellizzari fa riferimento nel suo libro in cui specifica, rifacendosi a Seznec, un importante storico francese della letteratura e dell'arte, che «non è corretto parlare di Rinascimento come dell'epoca di un ritorno degli dèi in quanto tale, perché gli dèi non furono mai veramente dimenticati. [...] Quel che realmente tornò e rinacque fu la loro forma classica»¹¹. L'autentico ritorno non è, dunque, quello che rispolvera e fa rinascere l'antica e seducente bellezza apollinea per riproporre figure che sembrano essere rimaste sospese nel tempo e ignare della loro sostituzione con un altro culto, bensì quello che mette in scena dei corpi invecchiati dai volti pallidi e desiderosi di vendetta, attraversati da sguardi sfuggenti ed enigmatici. Queste divinità che non vengono più venerate, i cui templi sono stati dimenticati e le cui statue sono divenute comuni opere d'arte, a distanza di secoli,

⁷ Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, p. 40.

⁸ Heinrich Heine, *Gli dèi in esilio*, trad. it. di L. Secci, Milano, Adelphi, 2014.

⁹ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 31.

¹⁰ Richard Jenkyns, *The Victorians and ancient Greece*, Oxford, Blackwell Publisher, 1980, p. 175.

¹¹ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 25.

vissuti in erranza, rientrano dall'esilio nella letteratura, tornano «ad assediare l'Europa. E proprio negli anni in cui si elaborava il ricco sottisier del Progresso e della Ragione rischiaratrice»¹². Questo tempismo non è casuale: nell'Ottocento, infatti, giungono a maturazione dei processi iniziati nell'epoca illuministica, quali la razionalizzazione del mondo, la fiducia nella ragione e la liberazione dalle superstizioni, di cui è bene dare qualche indicazione che sarà funzionale per comprendere a fondo il significato del secolo in questione e il motivo per il quale è stato proprio questo a ospitare il ritorno dall'esilio del pantheon greco e romano.

Con l'illuminismo, movimento che ha inizio nel Settecento, prendono avvio la rottura consapevole con il passato e l'affermazione dell'autonomia della ragione, la quale assume il grande compito di far luce sull'ignoranza che, secondo gli esponenti di spicco, allora era dilagante in quanto interessava molti ambiti dello scibile. L'accento viene posto sulla realtà pratica, infatti, ad essere esaltate sono le scienze fisiche, ovvero le discipline in grado di giungere a conoscenze certe e incontrovertibili, e viene attribuito altresì un forte primato alla tecnica, il cui obiettivo è quello di avvicinare prima, e di giungere poi, ad una razionalizzazione del reale. Questo movimento, che coinvolge la politica, la cultura e la società, respinge il principio, fino ad allora utilizzato e indiscusso, dell'ipse dixit, ovvero la conoscenza basata sugli autori e sui testi più autorevoli della tradizione, a favore di una ricerca scevra di elementi non dimostrabili e verificabili. Esempio è l'attacco lanciato da Voltaire alla religione mettendo «in ridicolo il meraviglioso contenuto nei libri sacri»¹³ mediante l'utilizzo di un'ironia pungente e acuminata. A sferrare un altro colpo alla tradizione e al cristianesimo, culto sorretto dalla verità rivelata da Dio, è stato anche il crollo dell'ancien régime e, di conseguenza, della monarchia che si regge sul principio del diritto divino per il quale un re diventa tale in quanto è stato scelto dalla suprema volontà celestiale a cui nessuno può in alcun modo opporsi.

Le antiche credenze che non sono scientificamente supportate vengono messe al bando, così come le superstizioni popolari con il loro immaginario fantastico, irrazionale e religioso, e questo viene messo in luce da una considerazione di Remo Ceserani:

¹² Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, p. 23.

¹³ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi editore, 2017, p. 121.

Quando i filosofi dell'Illuminismo cominciarono a occuparsi delle superstizioni e delle false credenze nella magia e nel soprannaturale, un cambiamento notevole si stava verificando nei sistemi culturali del tempo. Il credere nell'esistenza dei fantasmi divenne qualcosa di culturalmente inferiore, una pseudoscienza, specialmente agli occhi della cultura scientifica ufficiale¹⁴.

Il secolo dei lumi, dunque, dà inizio all'esclusione dal mondo di un pezzo del credo comune che veniva sorvegliato e custodito dai modelli culturali tradizionali, la quale conosce la sua piena maturazione nell'Ottocento. In questo secolo l'esaltazione generalizzata della scienza genera l'idea che la storia umana costituisca un percorso lineare ed evolutivo destinato necessariamente a progredire, facendo emergere una crescente fiducia nel fatto che la prosperità sia un percorso inarrestabile a cui è necessario continuare a tendere. Il progresso illude l'umanità a credere che esso non abbia fine e si forma così il Positivismo, una corrente di pensiero che professava la certezza di poter sviluppare un totale e continuo dominio sul mondo reale. A mettere in luce questa svolta epocale è, per esempio, Ceserani, il quale sottolinea il verificarsi di un «mutamento radicale nei modelli culturali fino allora diffusi nella mentalità e nella sensibilità collettive. È un mutamento che ha radici profonde nella vita sociale, nella nuova necessità di controllare le spinte e gli impulsi istintuali, nella nuova concezione del lavoro, della famiglia, dell'amore, dell'amicizia, della morte. Le spiegazioni religiose e sacrali del mondo si scontrano contro un crescente scetticismo; non scompaiono ma diventano problematiche e, per essere accettate, richiedono un supplemento di fede o una qualche giustificazione speciale»¹⁵. La vita quotidiana, che un tempo veniva scandita dal ritmo ciclico della natura e dalle festività sacre, ora va incontro ad un progressivo processo di laicizzazione, il quale è sostenuto dalla diffusione dell'istruzione che raggiunge a poco a poco anche i ceti più poveri. La società, che ora ha tutta l'apparenza di essere capitalista, dà un ulteriore impulso all'inurbamento che favorisce la circolazione non solo delle idee ma anche delle persone ampliando la differenza, anche socioculturale, con le zone rurali e marginali dove riescono a resistere con maggior forza le consuete tradizioni, i modi di vivere e le credenze popolari che vengono tramandati alle nuove generazioni.

¹⁴ Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 107.

¹⁵ Ivi, p. 108.

Anche la città che si profila nell'Ottocento assume sembianze inedite di cui sono stati dipinti degli scorci da alcuni autori di quest'epoca come Giovanni Verga che nella novella intitolata *Di là del mare* racconta il disorientamento di un uomo che si aggira per le strade di Milano:

Nella immensa città nebbiosa e triste, [...] in mezzo al via vai affollato e frettoloso, al frastuono incessante, alla febbre dell'immensa attività generale, affannosa e inesorabile, ai cocchi sfarzosi, agli uomini che passavano nel fango, fra due assi coperte d'affissi, dinanzi splendide vetrine scintillanti di gemme, accanto alle stamberghe che schieravano in fila teschi umani e scarpe vecchie. Di tratto in tratto si udiva il sibilo di un treno che passava sottoterra o per aria, e si perdeva in lontananza, verso gli orizzonti pallidi, quasi con un desiderio dei paesi del sole¹⁶.

La modernità viene qui descritta in tutta la sua novità insieme con lo smarrimento a cui essa può portare, ospitata in una città che sembra essere un palcoscenico soffocante su cui si affastellano situazioni particolari e, per il tempo, inedite. I luoghi che caratterizzano Milano sono quelli in cui si sente il rumoroso chiacchiericcio proveniente dall'osteria, il vocio continuo dei salotti mondani, la vivacità delle luci dei teatri lussuosi e delle grandi piazze monumentali in festa. Alcune strade della stessa città, però, ospitano anche vicoli angusti, costituendo lo scenario di episodi segnati dalla violenza e dalla prostituzione, e sono attraversate da grigi edifici tetri che portano allo spaesamento. Verga mette dunque in scena l'atmosfera di solitudine e l'erranza dell'uomo ottocentesco che si aggira confuso e disorientato tra i nuovi spazi spersonalizzanti della modernità. In queste vie cupe e desolate, segnate dalle innovazioni tecnologiche e dal clima razionalistico, non c'è spazio per le antiche credenze nelle quali l'uomo poteva rifugiarsi trovando un posto sicuro; inoltre, la possibilità che esse possano trovare una loro nuova legittimità rimane per molti solamente un sogno che, come si vedrà, trova la sua realizzazione in parte nella letteratura.

Si propone di parlare nei termini di un doppio esilio: il primo, a cui fanno riferimento Heine e Pellizzari, è quello subito dagli dèi pagani a partire dall'età tardoantica e dal quale essi fanno ritorno riempiendo le pagine ottocentesche; è possibile, inoltre, individuare anche un secondo esilio, ovvero quello patito dalle credenze e dalle istanze

¹⁶ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1990, p. 354.

irrazionali, operato dal nostro continente europeo post-illuministico, le quali si rifugiano tra le righe dei racconti.

È proprio questa liberazione dalle superstizioni e dalle credenze, e la loro conseguente impossibilità di trovare un proprio spazio all'interno della società, a far sì che esse riemergano potentemente in silenzio con l'inchiostro delle pagine letterarie, alle quali è concesso allontanarsi ed evadere dalla realtà. Infatti, come spiega Pellizzari, «nell'arte confluiscono tutte le cose che il mondo uccide»¹⁷: in letteratura emergono per contrasto gli elementi che non trovano più una loro legittimazione all'interno della società. Non può stupire, dunque, che sia proprio in questo panorama storico e culturale che i testi letterari si popolino di elementi che alludono a significati altri di cui non sarebbe accettata e condivisa nella società ottocentesca una trattazione diretta, o di creature ripudiate dal mondo per il fatto che la loro esistenza non è scientificamente dimostrata. È il caso di vampiri, di fantasmi, di dèi pagani dall'aspetto inquietante ed enigmatico, questi ultimi al centro del nostro studio, inseriti in paesaggi e situazioni il più delle volte misteriosi che contribuiscono a preludere alla manifestazione del soprannaturale, definito da Francesco Orlando una «supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data»¹⁸.

Orlando, nel libro *Il soprannaturale letterario*, individua sei tipologie diverse del soprannaturale, le quali si distinguono per il periodo storico in cui fanno la loro comparsa e per il grado di serietà con cui l'elemento prodigioso viene presentato nel testo letterario e la conseguente credibilità che esso ottiene. Utilizzando i termini specifici teorizzati dallo studioso, se di fronte ad un evento che desta sospetto si tenta di avanzare una spiegazione che segue il principio di causa-effetto allora a prevalere è la critica, ovvero la parte umana più razionale e che pone gli eventi sotto il vaglio esclusivo della ragione, la quale a tutto può dare una risposta univoca ed esaustiva; al contrario, se nel testo si dà fiducia al soprannaturale sostenendone perentoriamente la presenza e testimoniandone la manifestazione allora a prevalere è il credito, che si può considerare come una modalità per ribellarsi alla forza della ragione.

¹⁷ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 14.

¹⁸ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi editore, 2017, p. IX.

Procedendo secondo un ordine di tipo cronologico, il primo a frequentare la letteratura è il soprannaturale di tradizione, nel quale l'elemento in questione è trattato in modo serio dandolo quindi per certo; il credito, pertanto, costituisce il massimo livello. Ad essere descritte sono figure appartenenti al folklore oppure religiose, pertanto note e riconoscibili, e l'ambientazione tende ad essere posta in un tempo lontano e mitico. A partire dal Cinquecento, in seguito alla Riforma, è frequente quella che Orlando chiama «figurazione di problemi»¹⁹, ovvero si tende a dar spazio a problematiche riguardanti gli argomenti che vengono trattati lasciando posto, seppur in piccola parte, alla critica.

Ad acquistare un'istanza critica molto alta è il soprannaturale d'indulgenza che viene solitamente convocato per divertire poiché risulta chiara l'inesistenza nel mondo reale di quell'elemento che a tratti prende la via della comicità. Si caratterizza dunque per il compiacimento nella credulità superata, il quale è ottenuto anche mediante il ricorso frequente al dispositivo dell'ironia.

Durante il secolo dei lumi, proprio perché impegnato nel tentativo di combattere alcune credenze, ad occupare la scena è il soprannaturale di derisione, il meno accreditato rispetto a tutti gli altri: esso è evocato per essere deriso. È mancante pertanto qualsiasi sospetto riguardante il fatto che quel presunto soprannaturale ci sia davvero, superando così la razionalità inferiore.

Tipico dei racconti dell'Ottocento è invece il soprannaturale di ignoranza, il quale è caratterizzato dall'incertezza: l'indecisione nel giudicare esistente o meno la presenza inquietante è mantenuta per la gran parte, se non per tutta, della durata del testo, nel quale si realizza un bilanciamento perfetto tra credito e critica giocando abilmente sul dubbio. In alcuni testi l'incertezza è posta sul *sé*, ovvero la titubanza portante è se esista o meno quel soprannaturale; con il procedere del secolo l'incertezza si estende al *che cosa*, ovvero il lettore si domanda per che cosa stia quella manifestazione, a quali altri significati o temi essa rimandi. Questa tipologia affiora nel periodo di cui le coordinate fondamentali sono state tracciate prima, un momento nel quale alcune tematiche vengono bandite dal reale e trovano un rifugio accogliente nei testi della letteratura dove, per essere trattate, devono nascondersi sotto uno scudo allusivo ma reticente.

¹⁹ Ivi, p. 106.

Similmente a questo, il soprannaturale di trasposizione rimanda a significati altri, risemantizza la manifestazione in qualcos'altro di cui altrimenti non sarebbe possibile parlare nel mondo post-illuminista, permettendo di rappresentare qualcosa che non si sarebbe potuto esprimere. L'elemento soprannaturale qui, invece, non viene mai messo in dubbio: fin dalla sua prima comparsa è dato per certo assicurando così il livello totale del credito; non è raro che in questi casi sia esso stesso ad autodefinirsi non lasciando spazio ad alcuna incertezza. Si realizza così un patto testuale tra l'autore e il lettore che accetta di considerare davvero esistente ciò che viene presentato. Il dubbio che riempie le pagine riguarda piuttosto che cosa rappresenti l'evento prodigioso: solitamente viene mostrato un mondo alternativo nel quale il soprannaturale che irrompe mette in scena angosce contemporanee. Questa tipologia si protrae fino alla fine del secolo e tende a privilegiare contesti diversi da quelli della vita quotidiana per rendere più credibile e meno dirompente la ripresa di leggende e miti antichi di cui si nutre.

Il soprannaturale abita, invece, una cornice realistica convivendo con la quotidianità nello statuto dell'imposizione, avviatosi con l'approdare al nuovo secolo novecentesco. Esso si manifesta irruentemente, «come un pugno sul tavolo»²⁰, nell'ambiente contemporaneo ed è dato per certo assolvendo così alla sua funzione di spiazzare e di cogliere alla sprovvista il lettore. L'indeterminatezza dei referenti lascia spazio a diverse proposte interpretative, ma tutte concordi sul fatto che questo soprannaturale è comunicatore di situazioni vissute in modo problematico dall'individuo contemporaneo.

Esistono, dunque, molte tipologie di soprannaturale, due delle quali sono nate proprio nel momento in cui si è portato a compimento il processo di laicizzazione che sottopone l'elemento irrazionale alle regole che governano la realtà, escludendolo dal mondo, o almeno provandoci. Rifacendosi alle teorie freudiane, Orlando spiega che «la letteratura in generale tende a funzionare come negativo fotografico della civiltà, intendendo quest'ultima come dispositivo di progressiva razionalizzazione del mondo. In questo senso, anche il soprannaturale letterario andrebbe percepito come testimonianza di una protesta incessante della specie umana contro il principio di

²⁰ Ivi, p. 80.

realtà»²¹, il quale ha l'obiettivo di regolare e controllare la sfera istintuale e i desideri umani adattandoli a ciò che il sistema sociale, in cui l'individuo è inserito, approva. Diverso da questo è il principio di piacere che asseconda le pulsioni libidiche profonde di cui non sempre si è consapevoli. Questi due principi insieme costituiscono un'opposizione polare: pur essendo profondamente differenti, non sono contraddittori, bensì convivono e dovrebbero cercare di equilibrarsi a vicenda. Tale equilibrio, come si è visto prima tracciando il panorama storico, si è perso nella società moderna dove, infatti, il principio di realtà tende ora ad essere pervasivo e a prevalere sul principio di piacere che viene dunque sacrificato.

Grazie alla letteratura è possibile dare sfogo agli elementi che il mondo ha considerevolmente soffocato con l'imposizione del principio di realtà. A tal proposito, Valentina Sturli scrive che «la letteratura è la sede privilegiata del manifestarsi del ritorno del represso socialmente istituzionalizzato»²², così come teorizzato da Orlando, il quale sottolinea che essa dà spazio a «contenuti censurati dalla repressione sociale e [...] razionale»²³. Nel caso specifico del ritorno degli dèi, come si risconterà nei testi che saranno proposti in questo studio, il represso è costituito dal paganesimo che anticamente è stato scacciato; il cristianesimo invece costituisce la repressione, ovvero l'istanza responsabile della rimozione: «il ritorno degli dèi costituisce dunque un ritorno del represso religioso»²⁴.

Il paganesimo ritorna con gli dèi, ma il tentativo non è quello di invertire nuovamente il paradigma religioso sostituendo la fede in Dio con la venerazione delle divinità olimpiche, bensì quello di rimandare ad un mondo antico e alternativo a quello repressivo ottocentesco. Le divinità che fanno ritorno sono altro da sé, traspongono quella realtà passata e affascinante, immaginata più felice, i cui valori sono sentiti come ideali e alternativi rispetto al cupo, seppur moderno, orizzonte ottocentesco nel quale il paradigma razionale e scientifico è dominante e pervasivo. Riprendendo Pellizzari:

²¹ Ivi, p. XVII.

²² Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 66.

²³ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi editore, 1987, p. 55.

²⁴ Diego Pellizzari, *La degeneración de la estirpe olímpica. Lettura di Ragnarök di Jorge Luis Borges*, in *Il destino degli dèi*, Padova, Esedra editrice, 2021, p. 680.

Nell'Ottocento [...] lo schema del soprannaturale di trasposizione agisce in modo pervasivo, gli dèi stanno sempre per qualcos'altro [...]: la celebrazione dell'eros al di là dei vincoli sociali, l'omosessualità, la libertà di pensiero, il vagheggiamento di uno stato edenico, la pienezza panica immanente della natura contro l'astrattezza spirituale del trascendente, il fascino nobilitante dell'antico rispetto al grigiore della modernità borghese. Spesso il bersaglio polemico è la civiltà cristiana con le sue implicazioni ideologiche e sociali²⁵.

Le divinità alludono, dunque, ad una realtà altra veicolando tematiche che non trovano una loro comunicabilità e, ancora prima, una loro ammissibilità nell'Europa di quel tempo.

È necessario specificare che gli dèi sono da considerarsi figure soprannaturali non solamente in quanto presenze non riscontrabili nel mondo sensibile e alle quali non si crede più, ma anche perché vengono rappresentati come divinità fuggiasche che tornano umiliate e con l'aspetto trasandato di esiliati: sono «dèi revenant»²⁶, ovvero spettrali, paurosi, dagli sguardi enigmatici. C'è dunque una «alleanza che scatta tra il tema del ritorno degli dèi e la forma del soprannaturale nella sua declinazione spaventosa», perturbante. Quest'ultimo termine è al centro del saggio che Freud scrive nel 1919 dove viene presentato come una sorta di spaventoso in cui convivono componenti strane ma anche familiari generando così uno stato di incertezza. Come si legge nel saggio, «l'elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e a essa estraniatosi soltanto a causa di un processo di rimozione [...]. L'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che ritorna. Questo tipo di cose angosciose costituirebbe appunto il perturbante»²⁷. Esso, come specifica Ceserani, costituisce «un'esperienza di una presenza inquietante»²⁸, una familiarità dunque che dovrebbe rimanere celata ma di cui, invece, si fa conoscenza.

Tentando di applicare queste teorie psicoanalitiche alla letteratura e in particolare agli dèi, a provocare l'effetto perturbante non è tanto la presenza in sé delle divinità nella pagina letteraria o la civiltà a cui esse rimandano. L'effetto perturbante è scaturito da un elemento più profondo: le divinità che da sempre sono descritte dagli autori,

²⁵ Ivi, p. 681.

²⁶ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 50.

²⁷ Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 57.

²⁸ Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 53.

scolpite dagli artisti e, di conseguenza, impresse nelle menti come magnifiche e bellissime, circondate da un'aurea lieta, sono diventate ora protagoniste di una mostruosità paurosa: «gli dèi incantatori si aggirano come spettri nella desolazione»²⁹, diventando irriconoscibili e protagonisti di uno spaventoso straniamento. Cogliendo una considerazione di Pellizzari, «il fatto che siano proprio loro, gli dèi, a essere andati incontro a un processo degenerativo è qualcosa che arricchisce enormemente il carattere inquietante del racconto [...], quello che si verifica durante la fruizione di questi testi è una sorta di perturbazione della cultura classica del lettore»³⁰. La manifestazione perturbante del soprannaturale va in due direzioni: da un lato fa emergere nella mente il rimosso intrappolato e confinato nell'inconscio, la parte più profonda e inaccessibile, quell'iceberg sommerso di cui l'uomo non è consapevole ma che incide e condiziona profondamente la sua esistenza; dall'altra, rappresenta «la rivincita degli dèi pagani dopo una millenaria persecuzione»³¹.

La presenza nei racconti degli dèi perturbanti, e in generale delle figure appartenenti al soprannaturale, segue delle norme proprie in virtù del fatto che essa stessa infrange quelle della natura. Come è stato spiegato da Orlando, «le regole possono essere più o meno esplicite, talvolta quasi del tutto implicite, ma non per questo meno rigorose e ricostruibili»³², dunque risulta una prerogativa dell'autore scegliere se rendere nota o meno una modalità specifica che guida un'apparizione, decidendo, ad esempio, di riservarne la rivelazione alle parole di uno specifico personaggio. Inoltre, varia a seconda del testo la presenza o la latenza della motivazione per cui si seguono determinate regole e non altre, permettendo, nel primo caso, una maggior comprensione del fenomeno soprannaturale o, al contrario, lasciando al dubbio qualsiasi spiegazione.

A dar spazio nel secolo ottocentesco alle figure e ai temi esclusi dal razionalismo, tra cui gli dèi con la loro connotazione inquietante, è l'orizzonte del fantastico e in generale quello del soprannaturale, come scrive Pellizzari. Il fantastico «presuppone l'illuminismo»³³ e il cambio di paradigma ad esso connesso, in quanto è proprio nel

²⁹ Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, p. 27.

³⁰ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 53.

³¹ Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, p. 92.

³² Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi editore, 2017, p. 13.

³³ Ivi, p. 4.

secolo in cui svanisce la credenza in un immaginario trascendente le regole che reggono il mondo quello in cui esso, per antitesi, fa la sua apparizione. Risulta, a tal proposito, efficace la considerazione proposta da Ceserani che qui di seguito viene riportata:

È come se il processo di secolarizzazione del sentimento e delle paure religiose, avendo liberato un'intera area dell'immaginazione collettiva che sino a quel momento era controllata dai modelli culturali tradizionali delle credenze e delle superstizioni religiose, avesse prestatato tutto intero il suo patrimonio di temi, immagini, procedimenti e stratagemmi narrativi alle strategie del linguaggio e della letteratura. È come se il nuovo modo letterario del fantastico avesse fatto propri quei temi e quei procedimenti, non tanto per esplorare l'area del naturale e del soprannaturale, quanto per esplorare nuovi aspetti della vita³⁴.

Dunque, il genere letterario di cui si stanno delineando i tratti essenziali e l'Ottocento trattengono un legame contrastivo, o per meglio dire, compensativo, in quanto il primo dà voce a ciò che il secondo invece soffoca. È bene notare inoltre che la struttura del fantastico «presenta improvvise rotture nella catena delle causalità, eventi inesplicabili, buchi neri, nichilismo e follia»³⁵ risultando pertanto la sede adatta ad ospitare le manifestazioni soprannaturali. Queste ultime, nello specifico dei testi che saranno oggetto del presente studio, non irrompono immediatamente nella pagina, bensì pongono di fronte all'esitazione, a quella che Punter chiama «incredibilità sospesa»³⁶, in quanto il lettore sarà in dubbio nel giudicare l'avvenimento misterioso come un prodotto dell'immaginazione o, viceversa, come un evento realmente accaduto: si conserva quindi, per utilizzare i termini orlandiani, il bilanciamento tra credito e critica, almeno per una parte del racconto. Riprendendo Tzvetan Todorov si può dire che «il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza: [...] è l'esitazione provata da un essere, il quale conosce solo le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»³⁷ che suscita un effetto di «paura o orrore»³⁸.

³⁴ Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 109.

³⁵ Ivi, p. 102.

³⁶ David Punter, *Storia della letteratura del terrore*, trad. it. di O. Fatica e G. Granato, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 279.

³⁷ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1995, p. 28.

³⁸ Ivi, p. 96.

Dopo questa presentazione riguardante alcuni concetti che risultano fondamentali per introdurre all'argomento, qui centrale, del ritorno dall'esilio delle divinità greche e romane nella letteratura fantastica ottocentesca, il presente studio procederà con la proposta di due testi che permetteranno di attraversare il tema qui trattato. I racconti scelti appartengono a due letterature diverse, quella inglese e quella tedesca, segno di come la tematica sia trasversale e superi i confini di stati diversi avvicinando nazioni tra loro distanti. Il primo testo che verrà affrontato sarà *Marsia nelle Fiandre* dell'autrice Vernon Lee e poi si proseguirà con *La statua di marmo* dello scrittore Joseph von Eichendorff per proporre, infine, una comparazione.

1. IL RITORNO DI UN SATIRO NELLA PAGINA DI VERNON LEE

1.1 UNA SCRITTRICE CELATA MA VIVACE

Vernon Lee è lo pseudonimo scelto dalla scrittrice Violet Paget per celare la sua identità di genere, decisione che le permise di farsi spazio anche nella filosofia e nella saggistica, territori altrimenti a lei, in quanto donna, inaccessibili nel diciannovesimo secolo quando erano considerati di dominio esclusivamente maschile. Nata in Francia da genitori inglesi il 14 ottobre 1856, Lee «trascorse i suoi primi dieci anni della sua vita viaggiando moltissimo, soprattutto in Germania e Inghilterra, assieme ai genitori e al fratellastro, il futuro poeta, Eugène Lee-Hamilton»³⁹, per poi trasferirsi in Italia, della quale restò per sempre profondamente affascinata. La scrittrice, in uno dei saggi di odeporica, racconta del suo secondo soggiorno a Bologna durante il quale il profumo del vino la riportò indietro nel tempo facendole riaffiorare il ricordo della prima volta che visitò la città: «quello stesso odore raggiunse le mie narici come in un sogno, e con esso il soffio degli anni passati, quei primi anni in cui provai l'impressione della magica Italia»⁴⁰. Furono proprio i paesaggi italiani, nei quali amava perdersi per poi ritrovare lo spirito del passato, ad ispirarle *Studies of the Eighteenth Century in Italy*⁴¹, una raccolta di saggi volti ad indagare sulla presunta supremazia della cultura italiana durante l'epoca dell'Illuminismo. Con quest'opera, pubblicata nel 1880, esordì e si firmò per la prima volta con il «nom de plume dal sapore androgino, atto ad occultare il suo vero nome»⁴² che estese presto anche alla sfera del privato riconoscendosi pienamente in questa sua nuova identità.

Taglio corto di capelli, cappello austero, abiti semplici e di fattezze maschili: questi erano i primi elementi che di lei si notavano e che il pittore John Singer Sargent ritrasse abilmente con qualche tratto appena definito, nel 1889. È proprio questo tentativo di elidere anche visivamente le differenze tra i due sessi a testimoniare l'interesse e, ancor

³⁹ Rita Severi, *Una vita della mente, in Italia*, in Vernon Lee, *Arianna a Mantova*, a cura di R. Severi, Verona, Cierre Edizioni, 1996, p. 11.

⁴⁰ Ivi, p.13.

⁴¹ Vernon Lee, *Il Settecento in Italia*, trad. it. di M. Farina-Cini, Napoli, Ricciardi Editore, 1932.

⁴² Angelo Riccioni, *Vernon Lee e i miti della rassegnazione: Antigone e Alceste*, in *Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere*, a cura di P. Del Zoppo e G. Lozzi, Roma, Studi Germanici 2018, p. 267.

di più, la dedizione di Lee nel diminuire le disparità sociali, culturali ed economiche tra uomo e donna. Vestendosi à la garçonne e scegliendo di presentarsi con un nome maschile è come se tentasse di uniformare le diversità e rivendicare quella stessa comune origine e dignità tra gli esseri umani che non dovrebbe mai essere dimenticata. Questo suo concreto impegno al fine di ridurre le differenze di genere è al centro di alcuni articoli da lei pubblicati con cui respinge con forza l'idea che la donna sia «a creation of men»⁴³, come un albero da frutto innestato la cui esistenza dipende dal favore dell'uomo, e va contro a chiunque la consideri «man's property, a peace of property herself, a slave»⁴⁴. Auspica un cambiamento, sogna l'indipendenza e l'uguaglianza ma il suo desiderio non rimane chiuso e inerte dentro di lei, il suo sogno prende forma concretizzandosi nelle sue scelte e nel suo agire e, in questo modo, dà voce a ciò in cui crede. Lee non è esitante nell'esprimere le sue opinioni, le sostiene con la schiettezza e la vivacità che la caratterizzano, diventando, così, bersaglio di critiche spesso pungenti e offensive che ricadono anche sulla sfera personale: Henry James, con cui inizialmente aveva stretto un rapporto cordiale, arriverà a considerarla tanto pericolosa e misteriosa quanto intelligente⁴⁵. I giudizi però non la spaventano e la scrittrice rimane fedele alle sue profonde convinzioni e consapevole della necessità di esporsi per rinnovare e ricordare l'urgenza di un radicale miglioramento della posizione femminile:

It is for the sake of such increase of wish for a change in the economic position of women, or, at all events, a diminution of the present very strong prejudice against such a change, that the discussion of ways and means appears, to me at least, principally useful⁴⁶.

Non tanto schierata incondizionatamente dalla parte delle donne, bensì, per meglio dire, sostenitrice dell'uguaglianza tra i generi, Vernon Lee intrecciò relazioni anche amorose con alcune di esse ed è con un velo di pudore e di reticenza che la sua biografa Vineta Colby descrive questi legami come «companionship and often open

⁴³ Vernon Lee, *The Economic Dependence of Women*, in «The North American Review» (1902), p. 89.

⁴⁴ Vernon Lee, *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies*, London, T. Fisher Unwin, 1908, p. 270.

⁴⁵ Notizie biografiche riportate da Dylan Kenny in *Between me and my real self: on Vernon Lee*, in «The Paris Review», (2018).

⁴⁶ Vernon Lee, *The Economic Dependence of Women*, in «The North American Review», (1902), p. 88.

expressions of affection»⁴⁷ in cui «physical desire was not absent, at least on Violet's part»⁴⁸. Si tratta di amori travolgenti che lei visse con grande passione e coinvolgimento, come quello per la poetessa Clementina Anstruther-Thomson, conosciuta anche come Kit, che però fu spezzato quando quest'ultima la lasciò per andare a prendersi cura di un'amica malata. Lacerata dal dolore, Lee sprofondò in una cupa depressione che superò del tutto solo quando, a distanza di anni, conobbe Irene Cooper Wills, la quale le rimase accanto per tutta la vita. Solamente la morte della scrittrice, avvenuta nel 1935, riuscì a separarle e fu Irene a esaudire le sue ultime volontà occupandosi della donazione di una collezione di quattrocento libri antichi, appartenuti a Lee, al British Institute di Firenze, ancora oggi disponibili per la consultazione.

La scelta di affidare all'istituzione di questa città degli esemplari a lei così cari testimonia il legame forte che la scrittrice nutriva nei confronti di Firenze. Qui visse per la maggior parte della sua vita in una villa quattrocentesca chiamata Il Palmerino, immersa in un paesaggio collinare distante dal centro, che la sua famiglia aveva acquistato da un nobile italiano. Dimora incantevole che condivise con la sua ultima compagna, la villa era un brioso incontro tra vita privata e alta intellettualità poiché, per il paesaggio idillico in cui era incastonata, era adatta per ospitare recite teatrali di rilevante livello e costituiva anche un luogo di ritrovo in cui Lee riceveva le visite dei personaggi del mondo letterario anche dell'estero⁴⁹.

Il Palmerino costituisce anche il luogo tranquillo e sicuro in cui l'autrice si può dedicare alla sua scrittura: oltre ai saggi, si cimenta in diversi generi letterari come il romanzo, di cui *Miss Brown*⁵⁰ rappresenta il risultato meglio riuscito, e la biografia di cui l'opera *The Countess of Albany*⁵¹ costituisce l'unica produzione. Tenta, con successo, di scrivere un dramma musicale in versi dal titolo *Ariadne in Mantua*⁵² in cui un amore non corrisposto rappresenta il fulcro della storia ambientata durante il tardo Rinascimento. A costituire lo sfondo di quest'ultima opera è Mantova, città che

⁴⁷ Vineta Colby, *Vernon Lee: a literary biography*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003, p. 51.

⁴⁸ Ivi, p. 58.

⁴⁹ Notizie biografiche riportate da Vineta Colby in *Vernon Lee: a literary biography*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003.

⁵⁰ Vernon Lee, *Miss Brown*, Rockville, Wildside Press, 2004.

⁵¹ Vernon Lee, *The countess of Albany*, London, The Bodley Head, 1910.

⁵² Vernon Lee, *Ariadne in Mantua*, a cura di E. Groppali, Palermo, Sellerio, 1996.

Lee vede per la prima volta nel 1896 e della quale rimane estasiata in quanto le sembrava che sorgesse direttamente dai laghi; ad alimentare la sua suggestione è stato il Palazzo sull'acqua che probabilmente le fu di ispirazione per la scrittura del dramma. I numerosi viaggi e i paesaggi naturali che lungo la sua vita incontra consentono a all'autrice di creare storie e atmosfere inedite e originali, possibilità invece preclusa al suo fratellastro Eugène a causa di un'infermità dovuta ad una malattia psicosomatica che lo colpisce per diversi anni. Lee si assume il compito di suggerirgli alcuni spunti per le sue poesie facendosi guidare dagli interessi del fratello e, in una lettera da Parigi indirizzata a sua madre, scrive:

I saw at the Louvre a very beautiful and singular thing, which I recommend to Eugène as a possible sonnet subject. It is a torso, half draped, of a Venus, found on the seashore at a place in Africa called Tripoli Vecchio – somewhere near Carthage, I presume. It has evidently been rolled for years and years in the surf, for it is all worn away, every line and curve softened, so it looks exquisitely soft and strange and creamy, hand, breasts and drapery all indicated clearly but washed by the sea into something soft, vague and lovely⁵³.

Lee cerca dei soggetti adatti alla sensibilità del fratello, diventando l'occhio ricercatore e l'anima pulsante di Eugène, il quale, certamente debitore del racconto della sorella, crea un sonetto intitolato *On a surf-rolled torso of Venus* che pubblica nella sua raccolta *Apollo and Marsyas, and Other Poems* del 1884. La composizione mostra la forte caratterizzazione immaginativa del poeta; la situazione iniziale descrive l'apparizione della dea Venere la cui bellezza è inesplicabile, venuta alla luce dal mare caldo e luminoso, mosso dolcemente dal movimento dei delfini, e accompagnata da una musica di sottofondo dolce e soave. La scena si incupisce negli ultimi versi qui riportati:

[...] That self-same sea has now unthrown
a mutilated Venus, rolled and rolled
for ages by the surf, and that has grown
more soft, more chaste, more lovely than of old,
with every line made vague, so that the stone
seems seen as through a veil which ages hold⁵⁴.

⁵³ Vernon Lee, lettera del 1937, in Catherine Maxwell e Patricia Pulham, *Vernon Lee. Decadence, Ethics, Aesthetics*, Londra, Palgrave Macmillan, 2006, p. 25.

⁵⁴ Eugène Lee-Hamilton, *Apollo and Marsyas, and Other Poems*, London, Elliot Stock, 1884, p. 34.

La dea della bellezza cantata nei versi precedenti, viene ora descritta nei termini di una divinità mutilata dalle curve consumate, così come l'aveva ammirata e descritta Lee, il cui prezioso ed efficace contributo prende forma nel sonetto.

Nemmeno Eugène rimane estraneo all'attività letteraria della sorella infatti, oltre a complimentarsi per i suoi successi, aggiunge alcune critiche, con cui Lee non sempre concorda, per aiutarla a migliorare le sue narrazioni. È il caso di *Dionea*, un racconto epistolare in cui un anziano dottore narra ad una sua amica e benefattrice la storia di una fanciulla ritrovata su una spiaggia del Montemirto Ligure in prossimità di un tempio pagano. La protagonista è inconsapevolmente fatale, infatti, giunta da un passato oscuro e dimenticato, conduce alla perdizione e alla morte i suoi ammiratori a causa delle sue forme scultoree. Eugène loda calorosamente questa storia, tuttavia rimprovera alla sorella il fatto che nel suo modo di raccontare attraverso l'allusione è spesso talmente sconcertante da rischiare che i suoi lettori non la capiscano. Lee la pensa diversamente e fa notare che:

A story requires to appear and reappear and disappear, to be baffling, in order to acquire its supernatural quality. You see there is not real story; once assert the identity of Dionea with Venus, once show her clearly, no charm remains⁵⁵.

Una volta svelato che Dionea è da identificarsi con la dea Venere, secondo l'autrice, la storia giunge al termine facendo cadere ogni traccia di sospetto e di tensione, elementi che invece Lee ricerca. Riprendendo Maxwell e Pulham⁵⁶, la definizione dell'identità costituisce il nemico per eccellenza del soprannaturale, in quanto gli effetti spettrali sono causati soltanto dalla suggestione e non dall'incarnazione; la definizione e il fantastico si possono considerare nei termini di due forze che agiscono in modo opposto e contrario dove la prima finisce per annullare totalmente la seconda vanificandone gli effetti.

Questo modo differente dei due fratelli di interpretare il testo è spunto di reciproche riflessioni ma anche motivo di contrasti e tensioni, le cui origini forse sono da considerarsi più profonde e da rintracciarsi nella loro infanzia. Lee, infatti, fin da

⁵⁵ Vernon Lee, lettera del 1893, in Catherine Maxwell e Patricia Pulham, *Vernon Lee. Decadence, Ethics, Aesthetics*, Londra, Palgrave Macmillan, 2006, p. 35.

⁵⁶ Catherine Maxwell e Patricia Pulham, *Vernon Lee. Decadence, Ethics, Aesthetics*, Londra, Palgrave Macmillan, 2006, p. 32.

piccola si è sentita responsabile del fratello, era costretta a dedicarsi a lui con devozione, doveva intrattenerlo nella lettura e scrivere per lui dal momento che queste azioni gli erano impedito dall'invalidità. Con il passare degli anni il peso che percepiva si faceva sempre più gravoso generando un rapporto ambiguo, fatto di sincero aiuto e allo stesso tempo di disperata insopportazione. Lee cerca un rifugio nella scrittura, «her imaginative writing becomes a space wherein she can share with her readers the fantasies she found unspeakable in her ordinary life»⁵⁷. Proponendo la lettura di Angelo Riccioni, in *Countess of Albany*, la biografia pubblicata dall'autrice nel 1884, si nasconde un parallelismo tra il temperamento ansioso e i comportamenti maniacali di Vittorio Alfieri e quelli di Eugène: dietro le crisi nervose di cui lo scrittore italiano soffriva e che lo portavano a scatti di impulsività, si celano le condizioni di invalidità del fratello, causate dalla sua malattia psico-fisica, e il suo atteggiamento di staccata rigidità che teneva nei confronti di Lee. La matrice autobiografica che la scrittrice cerca di tenere nascosta, emerge ancora una volta dal ritratto che propone della giovane contessa: più volte ne viene ribadita la triste sorte di essere prigioniera di uomini fragili, speranzosa di liberarsene ma incapace di fuggire dalle proprie responsabilità, destino che sembra ricalcare anche Lee, la quale sente il sacrificio del dover stare accanto al fratello ma, nonostante ciò, rimane al suo fianco; l'analogia tra le due donne è saldata dal racconto che Lee fa delle abilità della nobile donna, la quale viene descritta come un'intellettuale che conosceva molte lingue, caratteristiche da attribuire indubbiamente anche all'autrice. Si tratta, dunque, di una biografia che celatamente si fa storia della sua vita, «trasmettendo sulla pagina le ansie che la assalivano riguardo le sue condizioni personali: scissa tra il desiderio di affermarsi e le responsabilità familiari»⁵⁸.

Nonostante il legame difficile con il fratello e le frequenti critiche di cui l'autrice era oggetto, provenienti soprattutto da parte maschile, non si può tuttavia affermare che Vernon Lee avesse un rapporto contrastato con gli uomini, anzi, con alcuni di loro strinse collaborazioni e amicizie lunghe e felici. A frequentare Il Palmerino c'era l'accademico e scrittore Walter Pater, conoscenza che Lee aveva avuto l'occasione di

⁵⁷ Ivi, p. 38.

⁵⁸ Angelo Riccioni, *Vernon Lee e i miti della rassegnazione: Antigone e Alceste*, in *Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere*, a cura di P. Del Zoppo e G. Lozzi, Roma, Studi Germanici 2018, p. 275.

fare a Londra nel 1881, comunemente considerato «il più raffinato e significativo teorico dell'estetismo inglese»⁵⁹, dal quale la scrittrice trae ispirazione per le sue riflessioni letterarie ed estetiche: «from her earlier work and her readings of Pater she retained the conviction that the study of aesthetics had to begin with individual experience»⁶⁰. Lee a lungo si è dedicata ad indagare sul misterioso funzionamento dell'arte riconoscendo un ruolo centrale alla soggettività delle impressioni e assegnando alla bellezza un posto preminente in quanto, secondo le sue teorie, la contemplazione del bello produce una forma di godimento interessante e peculiare. Oltre a stimolarle queste considerazioni sull'estetica, facendo dell'ispiratrice di Eugène Lee-Hamilton anche un'ispirata, Pater non tardò ad essere considerato dalla scrittrice un prezioso maestro da cui lei attinge spunti e suggestioni che confluiscono nell'impostazione delle sue trame: uno tra tutti è costituito dal mito classico. Vernon Lee utilizza il repertorio mitico similmente al suo maestro «facendo risorgere da un passato remoto personaggi inquietanti e distruttivi»⁶¹ e cogliendo gli dèi della storia nella loro declinazione perturbante:

A Walter Pater e a Vernon Lee il mondo leggendario dell'antichità offre, dunque, un espediente narrativo col quale mettere in relazione il destino di personaggi distanti nel tempo, suggerendo l'idea di un continuo ripetersi del mito nella storia, attraverso le epoche. Tali narrazioni, atte a descrivere la sopravvivenza di antiche leggende nei secoli, sembrano caratterizzate dalla presenza di personaggi femminili maudit⁶².

Significativo risulta, a tal proposito, il racconto *Amour Dure*⁶³ di Lee in cui il ritratto di una nobile donna, chiamata fatalmente Medea da Carpi, conduce alla disperazione un professore ammaliato e, ben presto, ossessionato dalla contemplazione di questa bellezza penetrante e irraggiungibile. Medea «si muove tra i sussurri di chi la accusa della morte dei suoi numerosi amanti»⁶⁴, così come Dionea, la protagonista

⁵⁹ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 145.

⁶⁰ Dylan Kenny, *Between me and my real self: on Vernon Lee*, in «The Paris Review», (2018).

⁶¹ Angelo Riccioni, *Vernon Lee e i miti della rassegnazione: Antigone e Alceste*, in *Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere*, a cura di P. Del Zoppo e G. Lozzi, Roma, Studi Germanici 2018, p. 268.

⁶² Ivi, p. 269.

⁶³ Vernon Lee, *Amour dure*, in *Possessioni*, a cura di A. Brillì, Palermo, Sellerio, 1982.

⁶⁴ Angelo Riccioni, *Vernon Lee e i miti della rassegnazione: Antigone e Alceste*, in *Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere*, a cura di P. Del Zoppo e G. Lozzi, Roma, Studi Germanici 2018, p. 269.

dell'omonimo racconto, la quale guida alla pazzia e ad una sorte distruttiva i suoi pretendenti per il suo divino ed enigmatico splendore. Entrambe le donne, scelte da Lee come indiscusse protagoniste di questi suoi due racconti, sono caratterizzate da un fascino irresistibile e portano scompiglio nelle situazioni in cui si muovono silenziosamente.

Sarà però il racconto *Marsia nelle Fiandre*, attraversato anch'esso da un personaggio leggendario che agisce nel mondo presente, ad essere oggetto della proposta d'analisi nel prossimo paragrafo.

1.2 MARSIA NELLE FIANDRE

Trascorso un periodo di accurata revisione, Vernon Lee nel 1903 decide di dare alle stampe una nuova storia dal titolo *Marsia nelle Fiandre*. Il racconto conferma l'interesse che la scrittrice nutre per la tematica del soprannaturale e l'impegno con cui si dedica a dar vita a storie sempre uniche e originali.

Il testo, conosciuto anche con il titolo *L'orecchio di Marsia*, è «dedicato alla reviviscenza di un mito»⁶⁵, il quale narra che la dea Atena, per riprodurre il lamento delle Gorgoni alla vista della testa della sorella Medusa, decapitata da Perseo, abbia inventato uno strumento musicale simile ad un flauto, che chiamò Aulos. Il suono che produceva era molto delicato e piacevole, ma rendeva gonfio e arrossato il volto della dea, la quale, adirata per l'effetto indesiderato, lo gettò via maledicendo colui che lo avesse raccolto. A trovarlo fu un satiro di nome Marsia, una figura mitologica maschile connessa con il culto dionisiaco e personificazione della forza vitale della natura che abitava boschi, montagne e altri luoghi selvaggi. Marsia divenne talmente abile nel suonare il rusticano strumento di canne da voler sfidare il dio della musica Apollo, il quale accettò di partecipare alla gara, la cui giuria era composta dalle Muse. Queste ultime erano ammirate e sorprese piacevolmente dalla bravura del satiro e quindi il dio, timoroso di una sconfitta, prese a suonare la cetra e a cantare contemporaneamente, capacità che solo lui aveva e a cui l'avversario non avrebbe potuto ambire. Apollo, a cui viene assegnata la vittoria, punì Marsia per aver osato

⁶⁵ Attilio Brilli, *Divinità in esilio*, in Vernon Lee, *Dionea e altre storie fantastiche*, trad. it. di S. Neri, Palermo, Sellerio editore, 2001, p. 106.

mettersi in competizione con un dio e aver perso: dopo averlo appeso ad un albero, sottopose Marsia ad una tortura atroce iniziando a scorticarlo vivo, ignorando le suppliche del satiro:

«Perché mi sfilo della mia persona? -gridava il satiro- Ahi, mi pento! Ahi, il flauto non valeva tanto!» Urlava e la pelle gli veniva strappata da tutto il corpo [...]. I Fauni campagnoli, divinità dei boschi, e i Satiri suoi fratelli, e Olimpo, a lui caro anche in quel momento, lo piansero, assieme a chiunque su quei monti faceva pascolare greggi lanute e mandrie cornute. Il suolo fertile s'inzuppò delle lacrime che cadevano, e inzuppandosi le raccolse e le assorbì fin nel profondo delle proprie vene; poi le convertì in un corso d'acqua, e riversò quest'acqua all'aria aperta. Così quel fiume che da lì corre tra rive in declivio verso il mare ondosso, si chiama Marsia, il più limpido fiume della Frigia⁶⁶.

Tutto questo racconto costituisce l'antefatto mitico della narrazione di Lee, del quale è pervenuta anche la lettura che Aristotele aveva proposto:

È ragionevole la favola che gli antichi composero sull'Aulo: dicono che Atena, inventato l'Aulo, lo gettò via. Certo non sta male dire che la dea lo fece adirata per la deformazione delle guance: nondimeno è più naturale che ciò avvenne perché lo studio dell'auletica non ha nessun effetto sull'intelligenza e ad Atena attribuiamo la scienza e l'arte⁶⁷.

L'aulo, secondo il filosofo, non aiuta ad esprimere alcuna qualità morale dell'uomo e non può, dunque, essere utilizzato come elemento di educazione perché suonarlo impedisce di servirsi della parola, pertanto il suo uso va respinto.

Il mito viene trasportato anche su tela e molti sono i pittori che riescono nel tentativo di ritrarre la scena: uno di questi è Tiziano Vecellio che inizia a lavorare a *La punizione di Marsia* nel 1570 considerando l'opera conclusa sei anni dopo. Conservato oggi nel museo Arcivescovile in Repubblica Ceca, il dipinto rappresenta in modo crudo e realistico il supplizio del satiro, il quale, posizionato al centro della tela, è appeso a testa in giù da Apollo che si china verso di lui con un coltello in mano per eseguire l'orribile e terrificante tortura. Alle spalle del dio della musica, un giovane suona la lira, altri personaggi assistono pensosi al tragico evento, mentre un satiro accorre con una brocca riempita d'acqua, forse per alleviare le dolorose pene del suo compagno.

⁶⁶ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994, p. 228-229.

⁶⁷ Aristotele, *Opere IX, Politica*, a cura di G. Giannantoni e R. Laurenti, Bari, Laterza, 2004, p. 277.

Il racconto di Lee affida al ricordo dei suoi lettori il mito e prende avvio dal ritrovamento di «un misterioso simulacro che viene interpretato come immagine di Cristo»⁶⁸, sulle rive desolate di un piccolo villaggio di pescatori delle Fiandre nel 1195. La reliquia del Salvatore crocifisso, giunta fino a lì a bordo di una barca che era naufragata a causa di una terrificante tempesta imbattutasi su quelle coste, al momento del rinvenimento era priva di croce e anche delle braccia, le quali vengono scolpite e aggiunte in seguito. Creduta una delle tre statue conservate per secoli nella chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme e in seguito rubate agli arabi da tre cavalieri cristiani, l'Effigie viene trasportata nella chiesetta di Dunes, villaggio in cui è stata ritrovata, e presto una folla di fedeli accorre anche da lontano per venerare la reliquia che diventa una meta di pellegrinaggio. La statua venuta dal mare per anni e anni viene sorvegliata dai sacerdoti della chiesa ma non senza preoccupazione poiché si verificano episodi inauditi e terrificanti ad essa legati: dopo che viene creata una nuova croce su cui adagiare la statua, quest'ultima cambia posizione rivolgendosi vistosamente verso destra, come se avesse tentato di liberarsi. Ma l'Effigie non tiene a lungo la nuova postura che da sola aveva miracolosamente scelto, bensì, a intervalli di tempo, ne assume di diverse, fino a quando riesce a spezzare la croce. Lo shock si dipinge sul volto del chierico che quella notte assiste allo straordinario e inquietante evento, il quale non rimane un episodio isolato e nemmeno il più drammatico: nel 1299, il giorno della Vigilia di Ognissanti, la chiesa viene colpita da un fulmine ed il custode viene trovato morto accanto alla croce, spezzata in due. L'Effigie compare sull'altare maggiore in una posa agghiacciante, come se fosse stata preda a incontrollabili convulsioni. Un concilio ecclesiastico viene convocato per far luce sulla inquietante vicenda: il nuovo priore, Urbain de Luc, viene minacciato di essere colpevole di sacrilegio e stregoneria dall'abate di Saint Loup, accuse che fa cadere in seguito alla sottomissione che il priore dimostra nei suoi confronti. Viene costruita una nuova cappella in cui è sistemato il crocifisso prodigioso e de Luc, alla presenza dell'abate, annuncia ai fedeli un grande miracolo: la croce originale a cui la statua era fissata nella chiesa del Santo Sepolcro, dopo un secolo dalla scoperta dell'Effigie, è riemersa dal mare di Dunes. In attesa di questo ultimo rinvenimento, chiarisce il priore, la statua

⁶⁸ Attilio Brilli, *Divinità in esilio*, in Vernon Lee, *Dionea e altre storie fantastiche*, trad. it. di S. Neri, Palermo, Sellerio editore, 2001, p. 106.

rifiutava con sdegno le altre croci costruite da mani profane e in questo modo si spiegano gli sciagurati avvenimenti che da quel giorno hanno cessato di manifestarsi e di sconvolgere il paese nordico.

La storia viene ricostruita a distanza di secoli da uno studioso dell'arte, che si reca a Dunes per visionare la famosa statua, in compagnia di un piccolo antiquario del posto che lo conduce alla chiesa subito dopo il suo arrivo. L'esperto nota al primo sguardo che il crocifisso aveva le sembianze di un'opera del tredicesimo secolo poiché mancava di quei tratti bizantini che quello della leggenda avrebbe dovuto avere, confermando il sospetto dell'antiquario. Certo del fatto che è avvenuta una sostituzione, quest'ultimo conduce lo studioso in un sotterraneo di un edificio medievale ad un miglio dal paese e, sollevando la lanterna, illumina l'Effigie originale, trafitta nel torace con un piolo per evitarne la fuga e priva di ogni indumento: quella che era stata creduta la statua di Cristo in realtà è Marsia, l'antico satiro in attesa della punizione.

Nella narrazione vengono implicate epoche storiche diverse, infatti il racconto si svolge su due piani temporali distinti: il primo è quello dell'età contemporanea a Lee con cui prende avvio e si conclude la vicenda secondo una modalità circolare; qui gli unici personaggi che entrano in scena sono il vecchio antiquario e lo studioso straniero che insieme ricostruiscono la storia facendo luce sul mistero; questo piano narrativo costituisce una cornice che racchiude il secondo, quello del Medioevo, vero e proprio motore della storia, nel quale compaiono molti personaggi e si susseguono enigmatici e inquietanti avvenimenti. Spostando gli eventi prodigiosi indietro nel tempo, acquista maggior valore la loro credibilità rendendo più facile il tentativo di far accendere il dubbio riguardante se quei fatti sconvolgenti si siano verificati davvero o meno: il lettore tenderà a credere nel soprannaturale e, allo stesso tempo, tenterà di trovare qualche spiegazione logica per chiarire razionalmente gli eventi. Utilizzando le categorie di Orlando, si ottiene un perfetto bilanciamento tra credito e critica, il quale sarà sciolto soltanto alla fine del racconto quando verrà mostrato e riconosciuto il satiro e, quindi, a sopraffare sarà il credito. È possibile aggiungere anche un terzo livello temporale su cui la narrazione gioca, ovvero quello dell'antico, da intendersi «come

orizzonte complessivo di una più ampia focalizzazione esterna»⁶⁹: si tratta dell'epoca a cui, pur implicitamente, per tutto il racconto si fa riferimento e dalla quale la statua proviene.

L'asse temporale si muove, dunque, tra presente e passato, mentre quello spaziale rimane inalterato: lo sfondo dell'intera vicenda è Dunes, un piccolo paese nordico e poco industrializzato, nel quale fa il suo arrivo l'esperto studioso di cui si dice soltanto che non è del luogo evitando di menzionarne la provenienza. La scelta di ambientare il racconto in un paesino arretrato, estraneo all'impulso delle innovazioni e pertanto più fedele alle antiche abitudini e alle credenze popolari, proietta il lettore in una realtà altra e passata che risulta più adatta ad ospitare le manifestazioni soprannaturali: l'ambientazione periferica equivale ad un passaggio indietro nel tempo. Questa è una delle norme che regolano generalmente le apparizioni del soprannaturale nei testi di questa epoca, il quale, pur violando le leggi del reale, ne possiede delle proprie. Anche nel racconto *La Venere d'Ille*⁷⁰ di Prosper Mérimée, in cui si narra di un'antica statua in rame dissotterrata della dea Venere che, ritenendo di essere stata sposata dall'anello che un giovane le aveva messo al dito, uccide il ragazzo per gelosia, viene utilizzato un espediente simile: la storia è ambientata nel sud della Francia, una zona periferica e arretrata in cui le superstizioni sono ancora vive, un luogo che rappresenta uno scorcio d'antico ai lati di una razionale modernità. In entrambi i testi, la scelta di spazi marginali e non impregnati dal paradigma razionalistico implica un balzo nel passato che permette l'apparire di figure spettrali e sconvolgenti a cui non è possibile dare una spiegazione scientificamente logica. I due autori optano per un'ambientazione che risulta particolarmente «adatta ad accogliere divinità in esilio in grazia della sua limbica sospensione cronotopica: da una parte l'immobilità temporale, il senso di un luogo in cui sotto una sottile crosta di modernità vive ancora il passato pagano, dall'altra la situazione geografica liminale»⁷¹ e periferica «rispetto a quelle dei paesi europei investiti dai processi [...] della razionalità scientifica»⁷².

⁶⁹ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 107.

⁷⁰ Prosper Mérimée, *La Venere d'Ille*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di I. Calvino, Milano, Mondadori, 1983.

⁷¹ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 120.

⁷² Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 113.

Il paese scelto da Lee, però, presenta anche una tensione tra mondi diversi: quello della terra, dove si svolge la maggior parte del racconto, e quello del mare, dal quale proviene l'Effigie trasportata dall'imbarcazione naufragata a causa di una violenta tempesta. Il legame con il mare è presente fin dalle prime righe di un altro racconto di Lee, *Dionea*, la bambina deposta dalle onde dopo che la nave greca su cui era a bordo è affondata a largo dell'isola di Palmaria, e in ambedue i testi la scrittrice richiama implicitamente la prima apparizione delle figure spettrali venute dal mare alla mitica nascita divina di Venere offrendone «una versione outcast»⁷³. Lee, in questo modo, fin dall'inizio consegna velatamente le chiavi d'interpretazione, insinua nella mente un indizio, e sembra, dunque, ammiccare al lettore che solo in seguito, dopo essere stato pervaso dal dubbio per tutta la durata della vicenda, arriverà a scoprire la sovrapposizione d'identità tra lo spettro e la sua natura divina. Come aveva spiegato nella lettera indirizzata al fratello di cui si è stato proposto sopra un estratto, Lee non può rinunciare ad innescare e a far mantenere viva nel lettore la forza del sospetto svelando l'identità e quindi risolvendo immediatamente il problema, altrimenti vanificherebbe in partenza ogni dubbio e tensione, da considerarsi, questi ultimi, gli obiettivi fondamentali di un racconto soprannaturale ben riuscito. Lee ricorre all'allusione per richiamare in modo vago alle divinità e utilizza le strategie del fantastico, con cui ottiene l'effetto di suspense, al fine di destare l'incertezza concernente anche il fatto che l'evento misterioso sia frutto di una ingannevole soggezione o sia davvero avvenuto: nel caso di *Marsia nelle Fiandre* ci si domanda se la statua cambi davvero da sola la sua posizione e se sia veramente da imputare ad essa la colpa della morte del suo custode. Riprendendo Todorov:

Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quel che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote⁷⁴.

Tra i personaggi del racconto, se ne possono individuare alcuni che tendono a credere al soprannaturale ed altri che sono restii nel farlo o che avanzano spiegazioni per

⁷³ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 120.

⁷⁴ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1995, p. 28.

dimostrarne l'innocuità. I primi, esponenti del credito, sono ad esempio tutti i fedeli a cui è giunta la fama del prodigioso crocifisso e che ogni anno si recano a Dunes, diventato una importante tappa di pellegrinaggio, per far visita alla santa reliquia portata miracolosamente dal mare. Anche gli abitanti del paese ne credono l'animazione:

Diversi pescatori, che abitavano all'estremità del villaggio, nei pressi della chiesa, dichiararono di essere stati svegliati nel cuore della notte da quel che essi avevano scambiato per un tuono, ma che indubbiamente era il fracasso prodotto dalla croce caduta, o forse, chi può dirlo, dalla terribile Effigie che si liberava respingendo sdegnata la croce non sua⁷⁵.

Senza esitazione i pescatori individuano in quel forte e pauroso rumore, simile a quello prodotto da un tuono, una responsabilità da attribuire all'Effigie confermando le sue potenti e incredibili capacità: «più devoti sono in un certo senso coloro che temono la statua»⁷⁶. Non è da considerarsi un caso che siano i personaggi appartenenti a classi sociali basse e poco istruiti a dar credito alle manifestazioni del soprannaturale. Si tratta di una modalità ricorrente non soltanto nella letteratura ottocentesca, ma anche nella cinematografia contemporanea⁷⁷: a percepire precocemente e a sviluppare una maggior consapevolezza riguardante l'esistenza degli spettri sono coloro che nutrono una maggior sensibilità e intrattengono un legame più stretto nei confronti di riti tradizionali ed usanze antiche. Dal momento che il soprannaturale rappresenta qualcosa di arcaico ed ancestrale, le figure che sono indotte a crederci maggiormente sono quelle meno acculturate e che vivono a stretto contatto con un mondo semplice e spontaneo. Spesso sono anche gli animali, più vicini al mondo naturale, a percepire con maggior preavviso e intensità gli eventi prodigi, tentando di comunicare la loro scoperta con ululati, miagolii o abbai, spesso incompresi dai loro padroni umani. Un altro passaggio del testo esemplifica quanto detto finora:

Certuni [contadini] dichiararono di aver udito misteriosi rumori portati dal vento provenire dalla chiesa nel cuore della notte. In particolare, nel corso di violente tempeste erano stati uditi suoni descritti di volta in volta come urla, lamenti, e musiche di danza

⁷⁵ Vernon Lee, *Marsia nelle Fiandre*, in *Il sangue e la rosa* a cura di Claudio De Nardi, Trento, Reverdito Editore, 1988, p. 110.

⁷⁶ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 76.

⁷⁷ Si menzionano esempi cinematografici come *La madre* del regista Andrés Muschietti (2013) e *Voces* del regista Ángel Gómez Hernández (2020).

campestri. Il capitano di una nave mercantile affermò di aver visto la chiesa di Dunes illuminata a giorno, con le grandi vetrate fiammeggianti, la notte di Ognissanti, mentre con la sua nave risaliva la foce del Nys⁷⁸.

Ancora una volta, a dar credito alle visioni sorprendenti sono i personaggi esponenti di un mondo lontano dalla modernità, tendenti a non ricercare nel razionalismo delle risposte con cui spiegare i fenomeni di cui sono testimoni in prima persona.

Al contrario, l'abate di Saint Loup si fa esponente della cultura illuminista sostenendo con forza e con l'autorità della quale è investito la falsa miracolosità di cui la statua è creduta essere portatrice. Egli rintraccia nell'utile le ragioni che muovono i priori a denunciare e a diffondere le voci sui presunti eventi prodigi prodotti dalla reliquia sostenendo, infatti, che da quando la fama riguardante l'Effigie e i suoi miracoli si era diffusa, il villaggio di Dunes, con l'afflusso dei pellegrini, si era trasformato rapidamente in una città prospera alle dipendenze della Prioria della Santa Croce, ormai famosissima e molto ricca:

L'abate Walterius, tra gli altri, si dimostrò particolarmente ostile. Accusò apertamente il priore di Dunes di servirsi dei suoi guardiani per propalare fandonie sui supposti e misteriosi movimenti dell'Effigie, ancora priva della croce, e di suggerire agli ignoranti i suoi cambiamenti di posizione. Questi furono creduti per atto di fede, dal momento che non vi era più la linea verticale della croce attraverso la quale verificare ogni inclinazione⁷⁹.

L'atteggiamento razionalista è incarnato paradossalmente dalla figura che detiene la più alta autorità religiosa, ma che ha raggiunto i massimi livelli d'istruzione all'interno del testo. L'abate, almeno inizialmente, non dà nessun credito agli eventi che destano scalpore e che sconvolgono le vite degli altri personaggi; di fronte ai racconti inspiegabili dei popolani e dei priori, egli reagisce con avversione e spiega i movimenti della reliquia razionalmente. A supportare l'istanza critica è anche la dichiarazione circa la fine degli eventi spaventosi legati alla statua dopo che essa è stata adagiata sul suo crocifisso autentico rinvenuto anch'esso dal mare.

Il mistero sembra essere risolto in questo modo, ma un colpo di scena sconvolge nuovamente la narrazione: la conclusione delle sciagure, in realtà, non è da rintracciarsi nella felice unione tra l'Effigie e il crocifisso originale dopo un secolo di

⁷⁸ Vernon Lee, *Marsia nelle Fiandre*, in *Il sangue e la rosa* a cura di Claudio De Nardi, Trento, Reverdito Editore, 1988, p. 112.

⁷⁹ Ivi, p. 111.

separazione, bensì nella sostituzione della statua, o meglio, nell'uccisione stessa del satiro inflitta dal priore e dall'abate, il quale, dopo la Vigilia di Ognissanti, si doveva essere convinto della reale animazione del simulacro. L'abate ora, proprio in virtù del fatto che crede a questo soprannaturale, tenta di reprimerlo causando la morte del satiro e rappresentando, dunque, una funzione repressiva.

Questa rivelazione, presente nel finale del racconto, elimina ogni dubbio rompendo il bilanciamento tra credito e critica, ora tutto spostato dalla parte del primo, e fa evadere dal fantastico poiché termina qualsiasi esitazione. Come accennato, «si rivela fecondissima l'alleanza tra modo fantastico e ritorno del paganesimo: il primo fa saltare, con un'accorta strategia del dubbio, i confini tra vero e falso, il secondo manifesta con forza che quanto oggi è considerato falso è stato un tempo vero»⁸⁰.

Il disagio del simulacro portatore di sciagure e di morte rivela dunque la propria identità e la propria natura pagana solo nella riga finale della narrazione quando diventa completamente chiaro che cosa l'antiquario intenda con l'affermazione più volte ripetuta «il y a eu substitution». Quest'ultima parola racchiude al suo interno un contenuto semantico nascosto che costituisce un indizio per il ritrovamento della statua originale: osservandone l'etimologia, il termine *sostituire* significa *porre sotto*, infatti, il satiro trafitto viene nascosto nelle profondità di un oscuro sotterraneo di un edificio medievale dove viene ritrovato dall'antiquario. Così come nel testo *L'ultimo dei Valeri*⁸¹ di Henry James lo scavo del sottosuolo porta al riaffiorare della dea Giunone, nel racconto di *Marsia* il recupero della statua riemersa dal mare produce la ricomparsa del paganesimo; al contrario, quando in entrambi i racconti le statue verranno interrate nuovamente in seguito agli eventi sfortunati che scatenano, il risepellimento corrisponde ad un allontanamento dal paganesimo e simula il meccanismo psicologico della rimozione. Quest'ultimo, infatti, funziona confinando al di sotto della nostra coscienza, e quindi nell'inconscio, i contenuti che si tenta di soffocare poiché generano inquietudine e disorientamento: risepellire rifletterebbe, quindi, un'integrale rimozione. Fra le esperienze che secondo lo psicanalista Jentsch generano questo senso di angoscia c'è «il dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo

⁸⁰ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 76.

⁸¹ Henry James, *The last of the Valerii*, trad. it. di M. Manzari, Milano, Media Group Editore, 2007.

animato»⁸², considerazioni che sono state riprese da Freud nel saggio del 1919 sul concetto di perturbante.

La statua, in particolare, con le sue fattezze antropomorfe rende il confine tra animato e inanimato ancora più sottile e incerto, e l'uomo tende spontaneamente ad attribuirle anche un'anima. Come spiega Pellizzari, nel caso degli dèi questo procedimento è ulteriormente facilitato dal fatto che in tutte le culture è creduto che nell'effigie risieda effettivamente la divinità che essa rappresenta, ed è per questo motivo che specialmente le statue sono state oggetto di una repressione acuta da parte del cristianesimo nei tempi antichi: «la presenza dei demoni pagani nelle statue determinava la necessità di rimuoverle e la volontà di danneggiarle. [...] Non faticheremo così a comprendere come mai i simulacri dei revenant ottocenteschi siano pieni di risentimento»⁸³.

Nella statua pagana del satiro, Marsia è presente e manifesto, egli dimora realmente nel suo simulacro e ciò è reso evidente dai movimenti che alterna a intervalli di tempo, alle diverse posizioni che assume, simili a contorsioni: non si tratta, dunque, di una presenza passiva. Se nel testo di James è l'uomo a tendere verso la statua della quale si è perduto innamorado e per cui nutre un desiderio irrimediabile, nel testo di Lee questa tensione è reciproca: il simulacro scatena la sua forza contro l'uomo e, a sua volta, l'uomo tenta, anche se inutilmente, di controllarla. Il satiro risponde violentemente alla repressione a cui è stato sottoposto per molto tempo vendicandosi, per esempio, con l'uccisione del prete-custode, e reagisce attivamente alla sua assimilazione a Cristo spezzando la croce su cui viene adagiato. La statua emana dal marmo tutta la sua forza sprigionando la sua essenza pagana e quando viene ritrovata dall'antiquario si presenta in questo modo:

L'Effigie, seminascosta dalle fascine, era appoggiata alla parete scura. A grandezza naturale, nuda, le braccia spezzate all'altezza delle spalle, la testa, con barba stopposa e capelli appiccicati in ciocche, protesa in uno sforzo disperato, i muscoli tesi come di chi penda da un crocifisso, i piedi legati insieme con una fune, il volto devastato dagli spasimi dell'agonia: quell'immagine mi era familiare per averne già viste di simili in

⁸² Ernst Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in R. Ceserani, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 404.

⁸³ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 60.

diverse gallerie. Mi avvicinai alla statua per esaminare gli orecchi: erano appuntiti all'estremità superiore, come foglie lanceolate⁸⁴.

Si tratta di una descrizione estremamente vivida che tratteggia il corpo del satiro così come doveva presentarsi in procinto di essere punito atrocemente da Apollo. Inoltre, Marsia, togliendosi i vestiti che lo coprivano, compie un gesto liberatorio poiché, in questo modo, prende le sue distanze dall'erronea assimilazione con Cristo; si tratta, per giunta, di un gesto identificativo perché soltanto così è possibile riconoscere il satiro.

Ad intensificare il tenore spaventoso della scena è la rappresentazione dello sfondo in cui essa è inserita: l'antico paesaggio idilliaco, in cui i corpi divini dalle movenze aggraziate risiedevano, si rivela solo un lontano ricordo che trova spazio soltanto nella memoria; ora le sagome imbruttite tentano di sopravvivere nei paesaggi di rovine che accrescono la percezione della lontananza nel tempo, da quel tempo in cui anche i satiri abitavano i cuori dei loro antichi seguaci. L'atmosfera che nel testo avvolge la statua pagana è cupa e tenebrosa contribuendo a rendere più spettrale e inquietante il satiro in attesa della sua imminente punizione:

Aprì la porta di un passaggio scosceso con il soffitto a volta, [...] sorretto da massicce colonne e nell'aria della tetra galleria ristagnava un greve sentore di vino, legno marcito e rami d'abete affastellati in numerose fascine⁸⁵.

Quello che qui ospita la statua è un luogo scuro e desolato: il soprannaturale, infatti, spesso fa la sua manifestazione in paesaggi dal sapore gotico⁸⁶. Quest'ultimo termine sta ad indicare un fenomeno culturale e transmediale in quanto, pur nascendo in Inghilterra come genere letterario nella seconda metà del Settecento, ha manifestazioni anche nella cinematografia, nel teatro e nell'architettura internazionali. Il gotico è caratterizzato da un immaginario tetto e lugubre che rimanda a scenari tipici dell'età medievale contrastando con la solarità e la luminosa bellezza tipici del classicismo.

⁸⁴ Vernon Lee, *Marsia nelle Fiandre*, in *Il sangue e la rosa* a cura di Claudio De Nardi, Trento, Reverdito Editore, 1988, p. 122.

⁸⁵ Ivi, p. 123.

⁸⁶ Una definizione di gotico è proposta da Jerrold E. Hogle in *The Cambridge Companion to gothic fiction*, Cambridge, University Press, 2008, p. 1: «It is an entirely post-medieval and even post-Renaissance phenomenon. [...] It's anything obsolete, old-fashioned, or outlandish. [...] Its symbolic mechanism, particularly its haunting and frightening specters, have permitted us to cast many anomalies in our modern condition».

Messo da parte dalla condiscendente ironia razionalistica dei moderni, esso si contraddistingue per una ricerca nel ritrarre il terrificante riconquistandosi la scena come perturbante. Si tratta di una poetica dell'irrazionale, della trasgressione che si fonde con la paura perché predilige ciò che la razionalità accantona, favorendo così la riemersione del represso: gli spettri che il racconto gotico mette in scena rimandano ad ansie sociali e a contenuti rimossi nella realtà. A questo proposito, Punter, uno dei maggiori studiosi del genere gotico, scrive:

Nel Diciottesimo secolo gli spettri e i fantasmi che avevano svolto un ruolo così importante nella letteratura parvero scomparire, poiché non c'era posto per loro nel mondo sommamente razionale degli augustei. Ma fecero la loro comparsa con il revival gotico. [...] Il gotico, proprio perché per il suo distacco storico e geografico non sembra rappresentare un mondo reale, potrebbe in realtà presentare quel mondo in forma rovesciata o rappresentare quelle aree del mondo e della coscienza che, per una ragione o per l'altra, non sono accessibili ai normali procedimenti di rappresentazione⁸⁷.

Il gotico, inoltre, è costituito da temi e topoi ricorrenti, come quello del manoscritto ritrovato: mediante questo espediente narrativo si mette in scena un contenuto che è stato rimosso e che ritorna sopravvivendo al tempo. Nel racconto di Lee è presente questo caratterizzante topos del gotico, infatti, «i documenti d'archivio venduti come carta straccia»⁸⁸ che testimoniano il concilio avvenuto in seguito l'episodio che colpisce la chiesetta di Dunes nel giorno di Ognissanti, dopo un lungo periodo in cui non furono più reperibili, vengono acquistati dall'antiquario che quindi ne entra in possesso. Le carte, che non accettano di farsi distruggere dall'avanzare dei secoli, resistono al tempo riportando a galla una verità inquietante e misteriosa che si era cercato di rimuovere dalle menti e dai cuori così come dagli archivi.

La statua pagana, insieme con l'atmosfera in cui è immersa e con gli eventi prodigiosi che ad essa sono legati, è portatrice di angoscia: si tratta di una presenza perturbante, di una «sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»⁸⁹. Gli eroi pagani, infatti, rimandano ad un passato che non se ne vuole andare e che quindi persegue il presente, rappresentando il ritorno inquietante di

⁸⁷ David Punter, *Storia della letteratura del terrore*, trad. it. di O. Fatica e G. Granato, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 19.

⁸⁸ Vernon Lee, *Marsia nelle Fiandre*, in *Il sangue e la rosa* a cura di Claudio De Nardi, Trento, Reverdito Editore, 1988, p. 115.

⁸⁹ Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 14.

qualcosa di familiare ma che poi è stato represso e in seguito rimosso. Si viene a creare uno stretto legame «tra la sfera delle cose intime e familiari e la sfera dell'angoscia, che si riflette linguisticamente nel fatto che in determinate circostanze il termine *heimlich* può assumere lo stesso significato di *unheimlich*»⁹⁰, dove con la prima parola si fa riferimento a qualcosa di tranquillo, confortevole e con la seconda si rimanda al perturbante: i due termini contrari finiscono, dunque, per avere una semantica coincidente. Facendo ritornare gli dèi e le altre figure mitiche, seppur nella loro condizione di esiliati, si fa tornare anche l'antichità di cui essi sono gli esponenti emblematici, quel mondo perduto e così distante, non solo cronologicamente, da quello ottocentesco. Il satiro rimanda ad una realtà altra e passata sentita come alternativa rispetto all'orizzonte razionalistico dei moderni che soffoca qualsiasi impulso non riconducibile a leggi scientifiche e verificabili. Un evidente contrasto divide e distanzia il mondo del presente da quello del passato: il primo, con la letteratura, cerca di dar voce a contenuti repressi attraverso un riferimento al secondo, il quale, a sua volta, tenta di sopravvivere con il primo.

L'antica statua pagana rimanda, in particolare, all'espressione della sessualità che viene repressa a partire dalla diffusione del cristianesimo: gli antichi satiri abitatori dei boschi sono figure lascive seguaci del dio Pan, antico dispensatore di eros, e del dio Dioniso, spesso dediti al vino e in compagnia di fanciulle danzatrici per le quali suonano strumenti a fiato. Generalmente sono raffigurati come esseri dalle sembianze umane, barbuti, ma con alcuni elementi riconducibili alla sfera animale, e quindi istintuale e irrefrenabile, come corna, coda e zampe caprine o equine. Come è noto, «il satiro rappresentante per eccellenza dell'esuberanza sessuale disinibita, fin dalla tarda antichità fece a tal punto le spese della demonizzazione cristiana da prestare i suoi attributi iconografici al diavolo in persona»⁹¹. La statua veicola, dunque, contenuti non accettati e repressi dalla società, e in particolare dal cristianesimo: quest'ultimo costituisce la repressione che esercita nei confronti del paganesimo e delle tematiche ad esso legate; il rapporto tra paganesimo e cristianesimo si descrive come una dialettica tra represso e repressione.

⁹⁰ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 51.

⁹¹ Ivi, p. 111.

L'abissale distacco tra il culto olimpico e la religione monoteista, che lo soppianta e lo reprime violentemente, in questo testo si fa vivido e, per certi versi, equivoco: è in una chiesa, luogo sacro per i cristiani e frequentato dai chierici che si sottopongono anche al voto di castità, che la statua pagana di Marsia, figura emblematicamente lasciva, fa la sua comparsa. E il gioco contrastivo e, allo stesso tempo, assimilativo che si crea tra i due culti è ancora più efficace quando si scopre che è proprio il satiro ad essere creduto Cristo: uno scambio intollerabile dal sottile sapore vagamente ironico. Si accende una sorta di rivalità tra la carnalità veicolata da Marsia e la spiritualità richiamante Cristo che ricorda in primis la contesa presente nell'antefatto mitico tra il satiro abile e suadente suonatore dell'aulo e Apollo, il dio delle arti e della musica; in un secondo momento rimanda anche alla competizione che si instaura in *Dionea* tra la Madonna e la bellissima ragazza venuta dal mare, ovvero Venere, a cui viene inizialmente assegnato il nome Maria.

Intessuto di una rete di richiami e di allusioni, il testo nelle ultime pagine presenta velatamente un altro riferimento pagano: la descrizione del luogo in cui è stato rinvenuto il satiro possiede, infatti, caratteristiche facilmente assimilabili a quelle di un antico tempio che i fedeli greci e romani erigevano per le loro divinità olimpiche. Pochi tratti risultano sufficienti per riportare alla mente del lettore quegli edifici di imponenti dimensioni, un tempo animati da una profonda religiosità, come si legge: «il soffitto a volta era sorretto da massicce colonne e nell'aria ristagnava un greve sentore di vino»⁹². L'opposizione paganesimo e cristianesimo raggiunge quindi il suo massimo compimento rievocando, nel finale, anche il luogo di culto del primo, dopo che per tutta la storia a costituire lo scenario principale è stata una chiesa cristiana. Ed è solamente nel tempio che il satiro svela chiaramente la sua autentica natura pagana spogliandosi dei vestiti e mostrandosi in tutta la sua nudità, forse ad indicare l'impossibilità di potersi manifestare con evidenza, o privo di un velo di allusioni, nel mondo reale. L'elemento carnale contrapposto a quello casto e un esplicito richiamo alla nudità sono presenti anche nel testo di Heine, in particolare quando viene raccontata la sorte del dio Dioniso in seguito alla sua cacciata, ripreso da Pellizzari:

⁹² Vernon Lee, *Marsia nelle Fiandre*, in *Il sangue e la rosa* a cura di Claudio De Nardi, Trento, Reverdito Editore, 1988, p. 122.

A enucleare plasticamente l'irriducibile divergenza tra cristianesimo e paganesimo – la tensione tra repressione e represso -, è il gesto liberatorio con cui Priapo, Sileno e soprattutto Dioniso scagliano via, quasi con disprezzo, l'abito monacale, quel travestimento così importante per gli dèi in esilio, che non è altro che un involucro esteriore⁹³.

Dioniso e, allo stesso modo, Marsia incarnano le pulsioni, il panismo e l'unione indissolubile con la natura e quindi il principio di piacere, il quale, come si è visto, viene sopraffatto dall'orizzonte materialista del mondo moderno. A questo punto, dato che nelle pagine di Heine e di Lee sono «gli spettri degli dèi pagani, cioè i morti, a celebrare i valori della vita, non si può che lasciare al lettore il compito di completare il paradosso sull'altro versante – che i vivi vivano come morti»⁹⁴.

Marsia non è portatore solamente di principi vitali e positivi, il satiro, infatti, è anche depositario di un potente desiderio di vendetta e di rivendicazione nei confronti del culto responsabile della cacciata del pantheon greco e romano a cui appartiene. Si compie così un procedimento straniante perché i satiri che abitavano i boschi nei quali, grazie al suono degli strumenti musicali, risuonavano melodie dolci e inebrianti che creano atmosfere serene nelle quali si asseconzano le passioni, sono adesso portatori di un violento risentimento e di un atteggiamento vendicativo che, secondo la secolare codificazione, è completamente lontano ed estraneo alla loro natura. Lee, inoltre, nel suo testo sceglie «di non privare gli dèi di quelle ferite e mutilazioni che la storia e il mondo civilizzato le hanno inferto. Si tratta dunque di uno straniamento perturbante nella misura in cui la percezione di una soggettività diffusa nel mondo circostante non è riconducibile ad alcun sistema di credenze, oppure a un sistema di credenze rinnegato e perciò potenzialmente vendicativo»⁹⁵. Il satiro dalle braccia mutilate decide di scatenare la sua ira contro i diretti esponenti della gerarchia del cristianesimo e non semplicemente contro i fedeli laici e i pellegrini, colpendo il vertice del culto che lo ha soppiantato; i suoi movimenti avvengono durante la notte quando può agire inosservato e colpire i chierici-custodi portatori di spiritualità e, allo stesso tempo, simboli ambulanti del represso. Saranno, però, questi ultimi a colpire definitivamente con un piolo il suo corpo, così come veniva fatto con i vampiri dopo averne

⁹³ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 112.

⁹⁴ Ivi, p. 111.

⁹⁵ Ivi, p. 124.

scoperchiato la tomba, tentando, in questo modo, una rimozione integrale di tutto ciò che esso rappresenta.

Vernon Lee intreccia piani temporali diversi, quello del presente e quello del passato, così come riesce a fondere in un unico elemento la storia e il mito, rievocando quest'ultimo non senza seminare il sospetto che viva ancora nel presente, così come scrive in un altro testo:

Certo è che le divinità pagane durano molto più a lungo di quanto noi sospettiamo, qualche volta sono apparse nella loro intrinseca nudità, qualche volta negli abiti riadattati della Madonna e dei Santi. Esisteranno ancora ai giorni nostri? Si può proprio dire che sono scomparse per sempre? Non è mai venuto meno il terribile mistero dei boschi più profondi, con la loro luce verde filtrata, il cigolio delle canne ondegianti e solitarie: queste impalpabili essenze sono la personificazione di Pan⁹⁶.

La scrittrice, con il racconto *Marsia nelle Fiandre*, riparte da un mito della tradizione classica e ne continua la storia rendendo eterni protagonisti del tempo un'antica figura pagana, portatrice delle mutilazioni che le vicende accadute durante lo scorrere dei secoli le hanno causato, e i valori passati che con essa vengono rievocati, i quali risultano doppiamente sconfitti da una cristianità repressiva e dall'orizzonte della modernità che li rende impraticabili, in quanto portatrice di principi scevri di qualsiasi traccia di istintività e di irrazionalità.

⁹⁶ Vernon Lee, *Dionea e altre storie fantastiche*, trad. it. di S. Neri, Palermo, Sellerio editore, 2001, p. 32.

2. UNO SPETTRO DIVINO: IL CASO DI JOSEPH VON EICHENDORFF

2.1 UN POETA E LA NOSTALGIA PER UN MONDO ANTICO

Nel castello di Lobowitz, presso il distretto di Ratibor nell'Alta Slesia, il 10 marzo 1788 nasce il barone Joseph von Eichendorff. La sua famiglia, profondamente cattolica, appartiene all'antica nobiltà terriera bavarese e vive da generazioni «in un contesto dove l'elemento naturale va a braccetto con un clima di intensa e corale passionalità che si esprime facilmente in canti, danze e feste popolari»⁹⁷. La regione, pur essendo soggetta alla Prussia, mantiene ancora intatte alcune peculiarità della precedente sudditanza all'Impero asburgico come la pluralità di etnie e una profonda cristianità che unisce in un tutt'uno le genti che popolano tale territorio. Lo scrittore trascorre in questa terra un'infanzia felice durante la quale inizia gli studi insieme con il fratello William di qualche anno più grande di lui. L'inclinazione del piccolo barone per la scrittura risulta evidente fin dal 14 novembre 1800, data in cui ha inizio la sua consuetudine di tenere dei diari, ai quali dà il titolo *Pro Memoria*, conservatici fino all'anno 1812.

L'atmosfera serena nella quale il barone era immerso inizia presto a mostrare i segni di declino: il mondo feudale a cui appartiene è giunto ormai al tramonto e ciò trova conferma nell'indebitamento progressivo e nelle gravi difficoltà finanziarie in cui rivolgeva la sua famiglia. Eichendorff e il fratello, dopo che con il padre si allontanano per un periodo da Lobowitz per sfuggire ai creditori, vengono mandati all'università di giurisprudenza di Halle fino a quando questa accademia viene chiusa da Napoleone, il quale intanto occupa militarmente la Germania. I loro studi, quindi, si completano a Heidelberg e poi a Vienna e a Berlino, dove il giovane barone ha la possibilità di incontrare molti scrittori contemporanei: questa occasione «gli apre orizzonti nuovi, inserendolo in un'atmosfera europea e calandolo profondamente nella vita letteraria del tempo»⁹⁸. In questi anni mostra una predilezione per la filosofia, intraprende letture

⁹⁷ Introduzione di Giulio Schiavoni in Joseph von Eichendorff, *Vita di un perdigiorno*, Milano, Rizzoli Libri, 1996, p. 5.

⁹⁸ Introduzione di Gabriella Piazza in Joseph von Eichendorff, *Presentimento e presente*, traduzione, introduzione e note di G. Piazza, Milano, Editrice Bibliografica, 1992, p. VII.

di Goethe, Novalis e molti altri autori, studia l'italiano e si dedica anche all'esercizio di strumenti musicali. Ben presto manifesta anche lo «spirito di bramosia del viaggiare che lo dominerà per tutta la vita, e del quale canterà le glorie in molti dei suoi lavori»⁹⁹: si reca a Parigi, città di cui rimane colpito per la vivacità intellettuale che la contraddistingue, e, in seguito, con un battello si imbarca sul Danubio per raggiungere Vienna dove rimane per un certo tempo, prima di dover far ritorno a casa per affiancare il padre nell'amministrazione delle proprietà familiari.

Nella tranquillità della Slesia inizia la sua prima produzione letteraria componendo otto poesie che pubblica nel 1808 con lo pseudonimo di Florens: «la memoria degli anni felici nel castello paterno, la solitudine e la dolcezza del paesaggio slesiano imprimono una connotazione profonda e duratura all'immaginario poetico di Eichendorff, incarnandone anzi lo spirito stesso»¹⁰⁰, come fa notare Rosario Esposito, uno dei suoi maggiori studiosi. È proprio questo primo nucleo di componimenti che permette al poeta di essere chiamato «l'ultimo Cavaliere del Romanticismo»¹⁰¹, perifrasi che riconosce Eichendorff come una sorta di strascico brillante di quel movimento culturale e letterario sviluppatosi qualche decennio prima in Germania e che si diffonde poi in tutta Europa. Al centro di queste poesie sono sempre alcuni elementi, ripresentati con frequenza, a ricorrere nella raffigurazione del paesaggio: «ovunque boschi ombrosi, valli sfumate in nebbiose lontananze, parchi e giardini selvatici, fontane marmoree illuminate dai pallidi raggi lunari; e ovunque risuona incessante la musica intonata dall'intera natura, dalle piante e dalle acque, che instancabili coinvolgono il lettore in una sinfonia di brusii, sussurri, fruscii, mormorii»¹⁰². Alcune delle sue poesie vengono musicate dal compositore e pianista Robert Schumann, indice di quanto esse fossero note al pubblico del tempo e del prestigio di cui godevano; tra queste si ricorda *In terra straniera* di cui si presentano le prime terzine:

Odo il ruscello frusciare
nel bosco, ora qui ora là,

⁹⁹ Introduzione di Rosario F. Esposito in Joseph von Eichendorff, *Dalla vita di un buonannulla*, Modena, Edizioni Paoline, 1962, p. 8.

¹⁰⁰ *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo, Torino, UTET, 1998, p. 475.

¹⁰¹ Introduzione di Rosario F. Esposito in Joseph von Eichendorff, *Dalla vita di un buonannulla*, Modena, Edizioni Paoline, 1962, p. 7.

¹⁰² *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo, Torino, UTET, 1998, p. 476.

nel sonito della foresta
dove mi trovo non so.

Trillano i rosignoli
in questi luoghi solinghi,
quasi volessero dire
del dolce tempo che fu.

Volan riflessi lunari,
e allora mi par di vedere
il castello in fondo alla valle,
tanto lontano da qui!¹⁰³

In questo componimento ad avvolgere l'io lirico è un paesaggio naturale dai tratti rarefatti, inoltre, l'immersione in un paese straniero e poco conosciuto gli dà l'occasione di ricordare la lontananza della sua casa natia. La voce del poeta prende vita, qui come in altri testi, «da una parte da un senso nostalgico del paradiso perduto dell'infanzia, dall'altra dal fulgore delle certezze cristiane, che gli consentono una tranquillità, una pace»¹⁰⁴. Le sue poesie sono travolte da una magica musicalità e da una leggerezza impalpabile: il tentativo di Eichendorff è quello di «imitare la semplicità del canto popolare»¹⁰⁵, di riproporre gli intensi e passionali cori della gente della sua terra a cui è profondamente legato, ritrovando lo spirito delle antiche canzoni tradizionali; «l'atmosfera primordiale della poesia popolare e la semplicità melodiosa dei suoi versi toccano la corda più intima della personalità di Eichendorff»¹⁰⁶, il quale si riconosce in queste tradizioni, nonostante le sue nobili origini.

Lo scrittore, che amava definirsi «non un poeta, ma una poesia»¹⁰⁷, si rivolge al passato non tanto nel tentativo di restaurarlo, ma piuttosto per rievocarlo nella malinconica consapevolezza del non ritorno: le guerre napoleoniche «segnano il crollo, per Eichendorff brutale e definitivo, di un'epoca nobiliare ancora incontaminata dagli effetti dell'industrializzazione e dell'urbanesimo»¹⁰⁸. Avversario tenace del materialismo borghese, il barone è uno dei nobili terrieri ormai decaduti, incapaci di

¹⁰³ Joseph von Eichendorff, *Racconti e poesie*, traduzione di F. Saba Sardi, Milano, Fabbri Editori, 1986, p. 252.

¹⁰⁴ Introduzione di Rosario F. Esposito in Joseph von Eichendorff, *Dalla vita di un buonannulla*, Modena, Edizioni Paoline, 1962, p. 13.

¹⁰⁵ *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume secondo, Torino, UTET, 1998, p. 14.

¹⁰⁶ Ivi, volume primo, p. 475.

¹⁰⁷ Introduzione di Lucio D'Arcangelo in Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009, p. 5.

¹⁰⁸ *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo, Torino, UTET, 1998, p. 475.

competere e di conciliarsi con i nuovi ricchi. L'impoverimento progressivo colpisce la nobiltà agraria e questo fenomeno si accompagna all'aumento della miseria in cui i contadini sono costretti a vivere: Eichendorff scrive in una Germania la cui struttura feudale si sta gradualmente eclissando per far posto alla modernità che avanza insieme con Napoleone e ai processi, ormai irrefrenabili, di modernizzazione e di razionalizzazione. Sebbene la situazione politica gli sembrasse disperata e irrecuperabile, nel 1813, completato il suo curriculum formativo con la laurea, torna in Slesia per arruolarsi nel corpo dei volontari al fine di partecipare alle campagne antinapoleoniche. Al suo fianco combattono alcuni amici e poeti del tempo e il reggimento di cui il barone compone le fila si dirige anche a Waterloo, dove giunge soltanto il giorno seguente alla sconfitta dell'Imperatore Bonaparte¹⁰⁹. In un testo scritto il 6 gennaio 1815 da Friedrich de La Motte Fouqué, un caro amico del barone nonché editore di alcune delle sue opere, sono riportate le parole che Eichendorff, appena terminati i combattimenti, scrive in una lettera a lui indirizzata:

Animi nobili amano volgersi nel bel mezzo della gioia ai tormenti superati, non per stupirsi, orgogliosi di sé, di ciò che essi da allora hanno compiuto di tanto grande, ma per colmarsi ancora una volta di quel sacro sdegno, di quella pronta gravità della tribolazione di cui necessitiamo tanto nella prosperità quanto nella sventura. [...] La ruggine divora il ferro. La nostalgia si sarebbe lentamente consumata in sé, e la saggezza nulla avrebbe escogitato, se il Signore non avesse infine avuto pietà e non avesse acceso l'aurora di un grande e magnifico giorno di redenzione. E così lasciateci lodare Dio, ciascuno a suo modo! A Lui è dovuto l'onore, a noi si addice umiltà, vigilanza e pio, fedele zelo¹¹⁰.

Una salda fede in Dio accompagna, dunque, lo scrittore in ogni momento della sua vita guidandolo nelle situazioni serene così come in quelle più buie e difficili, costituendo una forza di inestimabile importanza per il suo animo.

Nonostante la vittoria definitiva su Napoleone, la situazione economica del barone non risente di alcun miglioramento; alla sua famiglia, in seguito alla morte del padre e a causa dei crescenti debiti, vengono sottratti e successivamente venduti all'asta molti beni, tra cui il castello in cui è nato e vissuto. Negli stessi anni Eichendorff conosce

¹⁰⁹ Notizie riportate dall'Introduzione di Rosario F. Esposito in Joseph von Eichendorff, *Dalla vita di un buonanulla*, Modena, Edizioni Paoline, 1962, p. 10.

¹¹⁰ Joseph von Eichendorff citato da Friedrich de la Motte Fouqué in Joseph von Eichendorff, *Presentimento e presente*, traduzione, introduzione e note di G. Piazza, Milano, Editrice Bibliografica, 1992, p. 3.

Aloysia von Larisch, una giovane donna appartenente al suo stesso rango, di cui si innamora e che sposa, contro il volere della madre; rimarranno insieme per tutta la vita conducendo un matrimonio sereno che vedrà la nascita di una figlia, Teresa, che il barone amerà moltissimo. Per provvedere al suo sostentamento e a quello dei suoi cari, Eichendorff nel 1816 decide di accettare una carica nella pubblica amministrazione prussiana e di intraprendere la carriera magisteriale che lo porta a viaggiare e a sportarsi tra città diverse. Sebbene il suo sogno fosse quello di dedicarsi alla scrittura e all'insegnamento della storia, continua a svolgere la sua funzione di consigliere al ministero della pubblica istruzione di Berlino fino al 1844, anno in cui «trovandosi in disaccordo col ministro a causa del proprio orientamento rigidamente cattolico presenta le dimissioni e si ritira in pensione»¹¹¹. Nel frattempo, però, non abbandona l'attività letteraria e pubblica il suo primo romanzo *Presentimento e presente*¹¹², titolo proposto dalla moglie del filosofo Friedrich Schlegel, considerato uno dei fondatori del Romanticismo e al quale si era avvicinato durante un soggiorno viennese. I personaggi dell'opera «sono sempre in viaggio e non trovano una stabile dimora nella quale potersi fermare e, così, ogni meta non è che una tappa di un pellegrinaggio che dura una vita»¹¹³; il libro decreta il fallimento della società moderna e di tutti gli ideali politici che si impongono nel presente e che stravolgono le consuetudini disorientando l'uomo e rendendolo incapace di individuare con sicurezza la strada della propria esistenza.

L'attività letteraria in questo periodo procede con intensità e nel 1826 pubblica la nota novella *Vita di un perdigiorno*¹¹⁴, testo in cui è possibile individuare nell'«irrequietezza vaporosa e scanzonata del campagnolo che si fa vagabondo»¹¹⁵ la valorizzazione dell'ozio e dell'avventura che tanto contrastano con la logica materialistica e con la tendenza alla laboriosità tipicamente borghesi; l'incapacità del protagonista di adattarsi alla modernità risulta centrale, così come l'acerbo giudizio

¹¹¹ Introduzione di Giulio Schiavoni in Joseph von Eichendorff, *Vita di un perdigiorno*, Milano, Rizzoli Libri, 1996, p. 8.

¹¹² Joseph von Eichendorff, *Presentimento e presente*, traduzione, introduzione e note di G. Piazza, Milano, Editrice Bibliografica, 1992.

¹¹³ Introduzione di Gabriella Piazza, in Joseph von Eichendorff, *Presentimento e presente*, traduzione, introduzione e note di G. Piazza, Milano, Editrice Bibliografica, 1992, p. XVII.

¹¹⁴ Joseph von Eichendorff, *Vita di un perdigiorno*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Rizzoli Libri, 1996.

¹¹⁵ Introduzione di Giulio Schiavoni in Joseph von Eichendorff, *Vita di un perdigiorno*, Milano, Rizzoli Libri, 1996, p. 15.

degli altri personaggi che non perdono occasione per farlo sentire incompetente. La novella è ambientata prevalentemente in Italia, la terra verso la quale il protagonista si mette in viaggio e di cui egli è profondamente inebriato ancora prima di averla raggiunta:

L'Italia è un bel paese, nel quale Iddio provvede a tutto. Là ci si può distendere sul dorso al sole e l'uva passa cresce da sola in bocca; poi se una tarantola morde, allora si danza con non comune flessuosità, anche se non si è mai imparata la danza!¹¹⁶

Con questo entusiasmo, il viandante prende la via per il paesaggio italico con il suo inseparabile violino alla scoperta di nuove terre sognando di condurre un'esistenza felice, lontano dall'oppressione della modernità che fa di lui un incapace incompreso. La penisola italiana costituisce lo sfondo anche di alcuni racconti che Eichendorff scrive in questo periodo, come *La statua di marmo*, del quale si parlerà nel prossimo paragrafo. A qualche anno più tardi appartiene, invece, il tentativo dello scrittore di esplorare un nuovo genere, quello della tragedia, di cui *Ezzelino da Romano*¹¹⁷ costituisce il primo risultato.

Nei racconti successivi, complice l'andamento sempre più difficile degli eventi politici per la posizione del barone, subentra un serrato ritmo storico di cui *Il castello di Durande*¹¹⁸ è il principale esempio. Apparsa nel 1837, questa novella «cala un conflitto privato in uno sfondo sociale e pubblico dai netti contorni ideologici»¹¹⁹: ambientata nel primo anno della rivoluzione francese, la trama affronta il problema del legame tra esponenti di ceti diversi e il ruolo sociale di quella nobiltà alla quale Eichendorff sente ancora di appartenere.

Accanto all'attività letteraria comprendente testi poetici e opere in prosa, come il romanzo e la tragedia, va ricordato anche il lavoro di traduzione che la versatilità di Eichendorff gli permette di sviluppare incontrando il consenso del suo pubblico; di particolare rilievo risulta la traduzione di undici misteri, gli *Autos sacramentales*, di Calderón de La Barca, un drammaturgo e sacerdote spagnolo vissuto nel quindicesimo

¹¹⁶ Joseph von Eichendorff, *Dalla vita di un buonannulla*, a cura di R. F. Esposito, Modena, Edizioni Paoline, 1962, p. 56.

¹¹⁷ Joseph von Eichendorff, *Ezelin von Romano*, Gale Neco Print Editions, 2017.

¹¹⁸ Joseph von Eichendorff, *Das Schloss Dürande*, Nexx Verlag, 2015.

¹¹⁹ *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo, Torino, UTET, 1998, p. 481.

secolo, impegno che testimonia la profonda fede religiosa che fin da piccolo abita l'animo dello scrittore.

Nonostante il forte legame con la sua terra natia, Eichendorff trascorre gli ultimi anni della sua vita in città diverse confermando il suo amore per il viaggio; «frequenti erano i suoi spostamenti e le sue permanenze nei vari luoghi nei quali già in precedenza aveva soggiornato e in cui ritrovava con piacere le antiche compagnie»¹²⁰. Lo scrittore dedica alcuni componenti ai territori che lo hanno accolto durante i suoi soggiorni; rappresentativo risulta il testo *Bella terra straniera*:

Tutte un sussurro di brividi le cime degli alberi sono; forse, le vedi? A quest'ora le creature celesti d'un tempo la ronda attorno alle mura semi sepolte fanno.
Che cosa mi dici tu, come in un sogno, qui dietro i cespugli dei mirti, in un abbagliar di crepuscolo pien di mistero, fantastica notte?
Alte sopra di me scintillano, con fervido sguardo d'amore, tutte le stelle; ebra la lontananza come d'un grande bene di là da venire parla¹²¹.

Dopo aver trascorso un lungo periodo a Danzica con la figlia che nel frattempo si era sposata e poi cinque anni a Berlino, nel 1855 lo scrittore sceglie Neisse come sua dimora stabile, città in cui lo stesso anno perde la moglie, con la quale ha trascorso felicemente quarant'anni di matrimonio, e dove egli stesso muore due anni dopo lasciando i suoi scritti nei quali si può ancora incontrare una parte della sua anima.

2.2 LA STATUA DI MARMO

Musicisti erranti, cavalieri alla scoperta di luoghi inediti e giovani in cerca di avventure amorose sono al centro del racconto *La statua di marmo*¹²² scritto da Eichendorff e edito nel 1819 da Friedrich de la Motte Fouqué. In una lettera a quest'ultimo indirizzata, l'autore stesso nomina «la fonte secentesca della trama, le *Relationes Curiosae* del 1687 di E. Werner Happel, dal quale derivano il nome del mefistofelico Donati e l'ambientazione lucchese. Ma ancor più incisivo, nello scenario cavalleresco

¹²⁰ Introduzione di Rosario F. Esposito in Joseph von Eichendorff, *Dalla vita di un buonannulla*, Modena, Edizioni Paoline, 1962, p. 12.

¹²¹ Joseph von Eichendorff, *La vita di un perdigiorno e liriche trascelte*, a cura di G. Rossi, Torino, Editrice Torinese, 1953, p. 142.

¹²² Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009.

e nell'itinerario del protagonista Florio, appare l'influsso di *Enrico di Ofterdingen*¹²³ di Novalis»¹²⁴. In questo romanzo, che pur rimanendo incompiuto risulta una delle principali matrici d'ispirazione per Eichendorff, si assiste ad un incontro tra realtà storica e prefigurazione mitica in quanto vi si racconta la maturazione di un poeta che è resa possibile da un viaggio, il quale, calato in un Medioevo fiabesco, scandisce le tappe della sua graduale formazione.

Da queste principali fonti e dalla rielaborazione originale di Eichendorff, deriva il racconto *La statua di marmo* la cui struttura è ben delineata e in cui ogni dettaglio risulta funzionale a costituire una rete di allusioni e richiami in cui convergono anche, come si è detto, elementi ripresi da autori diversi ma che insieme concorrono a costituire una narrazione compatta e scorrevole. Per consentirne la pubblicazione nel «Libro tascabile per le donne per l'anno 1819»¹²⁵, l'editore Fouqué apporta degli interventi e talvolta dei tagli alla novella che, nonostante questo, mantiene intatta la sua originalità.

La storia prende avvio dall'incontro a Lucca tra Florio, un giovane cavaliere alla ricerca delle seduzioni dei paesaggi italiani, e il cantore Fortunato di cui il ragazzo rimane subito affascinato per la sua bravura. I due si dirigono verso la folla lucchese in festa impegnata in danze tradizionali e ad intonare cori che costituiscono un'armoniosa atmosfera; tra le danzatrici, il protagonista Florio scorge una bellissima e dolce fanciulla, che scoprirà chiamarsi Bianca, e prende parte ai festeggiamenti che si concludono con un sontuoso banchetto. Sul calare della notte, giunge anche un uomo dal viso pallido e dall'armatura scintillante, il cavalier Donati, il quale desta un senso di turbamento negli animi felici dei commensali e la cui presenza infastidisce il cantore. La stessa notte, dopo aver fatto un sogno spaventoso, Florio decide di passeggiare tra le vie della città e si imbatte, addentratosi in una zona boschiva, in una incantevole statua marmorea raffigurante la dea Venere; dopo averla contemplata, improvvisamente la statua gli sembra aprire gli occhi apparendogli terrificante: Florio, profondamente turbato, scappa. Il mattino seguente, Fortunato mette in guardia il giovane cavaliere dai pericoli della notte, ma egli, nonostante la paura che aveva provato, sente il desiderio di ritornare a guardare la scultura di marmo e, tentando di

¹²³ Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, a cura di L. V. Arena, Milano, Mondadori, 1998.

¹²⁴ *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo, Torino, UTET, 1998, p. 478.

¹²⁵ Si tratta del «Frauentaschenbuch für das Jahr 1819» edito da Friedrich de la Motte Fouqué.

tornare nel bosco, trova un grande castello nel quale vede una donna bellissima, somigliante alla statua, cantare nell'immenso giardino. Alla guardia degli alti cancelli c'è il cavalier Donati che, causando per un momento a Florio uno spavento per via dell'espressione seria del suo volto, gli promette, dopo le insistenze del giovane, di fargli incontrare il giorno seguente la signora del castello. Nel frattempo, il cantore invita Florio ad una festa mascherata al termine della quale gli viene presentata la dolce Bianca, nipote di Pietro, il padrone della casa in cui si è ospitata la sontuosa serata. Trascorsi dei giorni, durante i quali il cavaliere non fa altro che pensare alla statua e alla bella castellana di cui aveva sentito il canto, incontra Donati che lo conduce, come gli aveva promesso, al castello. La giovane donna, sdraiata su un divanetto, gli mostra l'imponente dimora in cui vive circondata da fiori, sinfonie e molte imponenti statue dal fulvido candore, per poi condurlo in una stanza nella quale rimangono soli. Florio, entusiasta e inebriato dall'incantevole bellezza che i suoi occhi gli presentano, riconosce nel suono di una canzone antica la voce di Fortunato e, stupito, chiede alla dama se lo conoscesse ma questa, ora quasi spaventata e confusa, rimane tacita nei suoi pensieri. Il giovane, guardando la maestosa sala in cui si trova, riconosce in tutte le statue la castellana di fronte a lui e gli ritorna il ricordo che da piccolo aveva già visto quelle immagini nel cortile della sua casa. Improvvisamente, quasi incalzato dai suoni della canzone, si sente estraneo al luogo in cui si trova e si rivolge a Dio pregandolo di non abbandonarlo alla perdizione; in quel preciso istante, tutto si incupisce, una tempesta si scatena con violenza e la luce di un lampo colpisce il volto della donna che, rigida, chiude gli occhi dai quali scende una lacrima che le scorre sul viso. Cercando di avvicinarsi a lei, Florio tocca per sbaglio una delle statue e in quel momento tutte prendono vita; il canto di Fortunato si fa sempre più forte e il volto della castellana è sempre più pallido provocando nel giovane un grandissimo spavento che si intensifica quando tutto attorno a lui si anima e diventa terrificante. Scappato dal castello che d'un tratto scompare, si reca velocemente alla casa di Donati per chiedergli spiegazioni ma anche questa è svanita e al suo posto trova un'umile capanna. Deciso ad abbandonare Lucca, il mattino seguente, sulla via che lo conduce fuori dalla città, il ragazzo incontra Fortunato, Pietro e sua nipote Bianca: questi vedono sulla cima di un colle alcune colonne e un'antica statua; il cantore, intonando una melodia, racconta ai cavalieri una leggenda secondo cui quei resti appartengono

all'antico tempio di Venere, la quale ogni primavera rinnova la sua antica tentazione sui giovani che incontra. Fortunato spiega ai suoi compagni di essere salito sulla collina il giorno prima e di aver cantato, tra le rovine, una canzone che doma gli spiriti; Florio, allora, si rivolge sollevato e infinitamente felice al cielo ringraziando Dio di essere di nuovo libero e cavalca insieme con la fanciulla Bianca verso la città di Milano.

La vicenda si svolge nella cornice di un brioso e vivace paesaggio italiano che il giovane protagonista esplora in sella al suo cavallo: il tema del viaggio introduce e conclude gli avvenimenti centrali, in cui si susseguono le traversie che Florio deve affrontare, conferendo un senso di circolarità alla storia. Dirigersi verso la penisola, e quindi verso il sud dell'Europa meno industrializzato e più vicino alle credenze e alle tradizioni, equivale ad un salto indietro nel tempo; come scrive Attilio Brilli, «visitare le antiche città italiane significa immergersi in un profondo, delizioso bagno di antica civiltà»¹²⁶. L'effetto dello spostamento nel passato, oltre ad essere prodotto dalla scelta di questo paesaggio in cui è calata la storia, è intensificato dall'epoca cronologica in cui essa si inscena: i cavalieri erranti, le armature fulgide, gli amori impossibili cantati dal musicista Fortunato rimandano ad un'Italia Rinascimentale ancora portatrice del fascino dell'antico.

Il viaggio che compie Florio, però, non si limita a percorrere le bellezze offerte dal panorama italico, esso è più profondo e assume i connotati metaforici di una peregrinazione che egli compie nella sua interiorità, alla scoperta di sé stesso: se giunto a Lucca si sente «come un prigioniero affrancato poiché tutti gli antichi desideri e gioie sono all'improvviso in libertà»¹²⁷, quando se ne andrà verso Milano egli sarà profondamente cambiato e conscio dei pericoli derivanti dal cedere alle seduzioni e, rivolgendosi a Dio, affermerà «sono libero ormai»¹²⁸. Riprendendo le parole di Lucio D'Arcangelo, uno studioso che si è occupato a lungo delle opere di Eichendorff, il protagonista Florio «compie la sua educazione sentimentale»¹²⁹ realizzando il

¹²⁶ Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 418.

¹²⁷ Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970, p. 134.

¹²⁸ Ivi, p. 179.

¹²⁹ Introduzione di Lucio D'Arcangelo in Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009, p. 7.

passaggio che lo porta, da una condizione di giovane inesperto e impulsivo, al divenire un uomo consapevole e responsabile: si tratta di un viaggio iniziatico che, dopo il superamento di alcuni ostacoli, lo renderà adulto.

La storia, dunque, «vicenda di caduta e via verso la redenzione»¹³⁰, presenta i perfidi tentacoli della tentazione incarnati dalla seducente statua marmorea che appare a Florio in una notte illuminata da flebili bagliori lunari. Il primo incontro con la statua avviene a causa dello smarrimento del giovane, da considerarsi anche metaforico in quanto perdita della via segnata dalla ragione a favore di quella che asseconda gli impulsi, in una zona boschiva tra le colline lucchesi; nel testo sono presenti dei termini, quali *smarrire* e *vagare*, che suggeriscono la perdizione a cui va incontro il protagonista causata dalla visione di tale inaspettata bellezza che si presenta di fronte a lui con un'irresistibile potenza. I tratti della scultura, caratterizzati da un'irraggiungibile perfezione, risultano subito familiari a Florio, il quale non esita a riconoscere nel busto marmoreo le sembianze della dea Venere che aveva già avuto l'occasione di vedere in altre opere nel corso dei suoi viaggi. Catturato da tale visione, ammira lo spettacolo davanti al quale si trova:

La marmorea statua di Venere stava proprio accanto alla riva, su un sasso, quasi la dea fosse testé emersa dalle onde [...]. Florio se ne stava a contemplare come radicato al suolo, ché quella statua gli appariva quale un'amata a lungo cercata e ora d'un tratto riconosciuta, come un miracoloso fiore sbocciato dal crepuscolo della primavera, dalla quiete sognante della sua prima giovinezza. Più la guardava, più gli pareva che lentamente essa aprisse gli occhi pieni di vita; che le sue labbra si muovessero in un saluto, che la vita, a guisa di vago canto, intepidente scorresse per le belle membra¹³¹.

La statua della dea pare incantata dalla sua stessa immagine rimandata dallo specchio d'acqua illuminato dalla luce lunare: come Narciso, il giovane innamorato della sua bellezza rivelata dalla limpidezza di un ruscello, la dea si nutre del suo riflesso contemplandone la perfezione di cui il paesaggio stellato e i candidi cigni sembrano l'eco. Immerso in questo sogno estatico, al confine tra immaginato e tangibile, che «invade la realtà fin quasi a cancellarla»¹³², Florio chiude gli occhi per sentire con

¹³⁰ Giovanna Cermelli, *Il rumore perduto del tempo. La tarda narrativa di Joseph von Eichendorff*, Roma, Bulzoni Editore, 1995, p. 20.

¹³¹ Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970, p. 147.

¹³² Introduzione di Lucio D'Arcangelo in Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009, p. 7.

maggior intensità e coinvolgimento il suo fatale incontro con la dea, la quale si fa incarnazione dei suoi desideri più profondi, ma quando li riapre tutto sembra di colpo mutato:

La statua di Venere, così tremendamente bianca e immobile, lo guardava quasi terrificata, con vuoti occhi di pietra, dal silenzio illimitato. Un brivido mai provato colse allora il giovane. Rapido lasciò il luogo, e sempre più svelto e senza fermarsi s'affrettò per orti e vigneti alla volta della tranquilla città¹³³.

La straordinaria effigie della dea, che fino ad un attimo prima abbagliava gli occhi sognanti del cavaliere, improvvisamente assume le sembianze di un terribile e pauroso spettro che, colpito dal pallore della morte, fruga con lo sguardo il giovane Florio quasi cercando di riprendere vita attraverso la sua. La statua ora è spaventosa: la sua elegante bianchezza, i suoi occhi somiglianti a perle preziose, il suo sguardo sereno, nonché «la nobile semplicità e la quiete grandezza»¹³⁴ a cui si riferisce Winckelmann per descrivere le antiche opere classiche che raffigurano le divinità, lasciano il posto a un bianco terrificante e ad occhi impietriti. Si tratta di una Venere del tutto diversa dalle codificazioni della tradizione, essa è una presenza spettrale e perturbante, caratteristica che, riprendendo le parole di Freud, «trae origine da qualcosa di familiare che è stato rimosso»¹³⁵ ma che ritorna tramite un'impressione. Gli dèi, cacciati in età tardo antica quando il loro culto venne sottoposto ad una dura repressione, tornano dopo una lunga latenza a manifestarsi con un aspetto inquietante e carichi di rabbia e di risentimento. Come nota Lucio D'Arcangelo, «prima ancora che Heine scrivesse *Die Götter im exil*, liberando [gli dèi] dalla demonizzazione cristiana, troviamo il fantastico riapparire delle divinità pagane che abitano i loro luoghi sconacrati»¹³⁶. Nel racconto di Eichendorff, anticipando il *ritorno* che l'opera di Heine sancisce, Venere sopravvive con sofferenza alla nebbia dei secoli, infatti, pur mostrando uno squarcio dell'antico splendore, porta le ferite che lo scorrere del tempo e le vicende storiche le hanno inferto. Soppiantata dal cristianesimo, la dea sviluppa tratti maligni rendendo mortale

¹³³ Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970, p. 147.

¹³⁴ Johann J. Winckelmann, *Il bello nell'arte*, a cura di F. Pfister, Torino, Einaudi Editore, 1973.

¹³⁵ Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 71.

¹³⁶ Introduzione di Lucio D'Arcangelo in Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009, p. 7.

quell'incantevole fascino antico per il quale era conosciuta: lo spirito di Venere, che rivive attraverso la sua effigie, non trova pace e attende l'occasione per vendicarsi.

Riprendendo le parole del racconto:

Dal tremendo silenzio del sepolcro, ogni primavera essa fa salire, nella verde solitudine della crollata dimora, la memoria della gioia terrena e, per mezzo di diaboliche illusioni, rinnova l'antica tentazione nell'animo spensierato dei giovani, i quali per essa prendono congedo dalla vita e tuttavia, non pur accolti nella pace dei defunti, oscillati tra un desiderio travolgente e un atroce pentimento, vagano, perduti nell'anima e nel corpo, consumandosi in errori spaventosi¹³⁷.

Il confine tra animato e inanimato si fa dunque labile, fin quasi a scomparire, provocando il terrore di Florio che viene assalito da un brivido interminabile di angoscia. Come viene riportato dal saggio freudiano *Il perturbante*, lo psicanalista Jentsch chiarisce che «uno degli espedienti più sicuri per provocare senza difficoltà effetti perturbanti mediante il racconto consiste nel tenere il lettore in uno stato d'incertezza sul fatto che una determinata figura sia una persona o un automa»¹³⁸: a questo punto, infatti, la domanda che si fa spazio implicitamente tra le righe della storia è se la statua di Venere sia da considerarsi una presenza viva, soprannaturale, oppure se si tratti soltanto di una suggestione di Florio, priva quindi di reale consistenza. Il bilanciamento tra credito e critica, per utilizzare i termini di Orlando, risulta perfetto in quanto non è possibile appoggiare con sicurezza l'una o l'altra ipotesi e, dunque, il testo risulta ancorato nel terreno del fantastico fino a quando rimane attiva questa incertezza che non permette di spegnere il dubbio.

Inoltre, «il fluire quasi onirico della narrazione, dove tutto appare accentrato nel protagonista e filtrato dal suo sguardo, rende plausibili i fatti più sconcertanti»¹³⁹: l'esitazione che si tratti di una manifestazione soprannaturale o soltanto di un'impressione dovuta ad un'illusione dei sensi si aggira, come uno spettro, all'interno di questo racconto così come in quello di Théophile Gauthier noto con il titolo *La morte innamorata*¹⁴⁰ in cui un giovane sacerdote ogni notte vive una storia d'amore

¹³⁷ Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970, p. 178.

¹³⁸ Ernst Jentsch in Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 26.

¹³⁹ Introduzione di Lucio D'Arcangelo in Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009, p. 7.

¹⁴⁰ Théophile Gauthier, *La morte innamorata*, a cura di Tiziana Sterza, Monza, Leone Editore, 2013.

con una vampira non riuscendo a capire se si tratti davvero di una doppia vita o, al contrario, di un sogno ricorrente.

Nonostante il turbamento che la visione notturna gli provoca, Florio tuttavia desidera con ardore di rivedere la dea, infatti «con la luce, l'aura pagana si dissolve lasciando agli uomini il suo monito, la promessa del giorno, ma anche il ricordo dolcissimo di tentazioni sottili»¹⁴¹. Il giovane si sente attratto dalla statua il cui fascino perturbante si cala con il sorgere del sole nella seducente castellana: quest'ultima, così come l'effigie di Venere con cui è da identificarsi, rappresenta l'incanto della tentazione e occupa ininterrottamente la mente di Florio provocandogli una sorta di pensiero incontrollabile che non gli permette di concentrarsi su nient'altro che non sia lei. Accompagnato da Donati, il giovane si reca al castello per incontrarla: assumendo la regola fondamentale individuata da Orlando secondo cui esistono specifici luoghi deputati alla manifestazione del soprannaturale, il castello costituisce il «luogo canonico [...] per mettere in scena il ritorno del passato superato»¹⁴². In questa sontuosa dimora, la donna, adagiata su un divanetto foderato di cuscini di seta che ricorda un antico triclinio, scopre le sue forme che erano avvolte da un sottile drappo. Se quello di Florio è un viaggio dentro di sé, la dama costituisce la principale tappa di tale percorso iniziatico, infatti la seduzione esercitata da Venere mette alla prova il protagonista che la guarda «con occhi fiammeggianti»¹⁴³. Il desiderio erotico veicolato dal paganesimo raggiunge in questo momento la massima tensione ed è incarnato proprio dalla dea della bellezza e protettrice dell'eros che Calasso definisce «una donna demone, quella diavolessa di donna che, pur con tutta la sua boria olimpica e la magnificenza della sua passione, lascia nondimeno trasparire la dama elegante»¹⁴⁴. Offuscata da un velo di reticenza e senza mai essere resa troppo sfacciata, la tematica della seduzione erotica è trattata da Eichendorff attraverso il mito poiché altrimenti, se calata in una situazione realistica e contemporanea, essa non troverebbe una sua ammissibilità nell'Europa ottocentesca repressiva e dominata dal paradigma razionalistico e scientifico.

¹⁴¹ *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo, Torino, UTET, 1998, p. 476.

¹⁴² Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi editore, 2017, p. 68.

¹⁴³ Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970, p. 169.

¹⁴⁴ Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, p. 23.

Alla Venere tentatrice nata dalla spuma del mare fa da guardia l'infernale figura del cavalier Donati che fin dalla prima comparsa genera un «turbamento angoscioso»¹⁴⁵ nei personaggi a causa del suo aspetto pallido e sinistro. Questa presenza minacciosa si lega al suo opposto rappresentato da Fortunato, il quale avverte il giovane protagonista, seppur invano, dei pericoli che la notte riserva e lo esorta a non fidarsi del mefistofelico Donati: il devoto cantore e l'infido cavaliere «rappresentano l'incarnazione della forza redentrice e del potere demoniaco»¹⁴⁶, costituendo i termini antitetici del dualismo tra il bene, simboleggiato dalla purezza del cristianesimo, e il male di cui il paganesimo è l'intrigante manifestazione. L'ilare «messaggero di pace»¹⁴⁷, come viene definito nel racconto, intona nel finale un canto esorcizzante le cui note liberatorie risuonano in lontananza salvando Florio dall'incombente e fatale tentazione carnale in cui sarebbe irrimediabilmente caduto. Convinto della presenza soprannaturale che aleggia in quel luogo, Fortunato è deciso a soffocarla con la sua voce costituendo, dunque, la repressione di una critica che non può essere intesa in senso razionalistico. Alla forza del canto primordiale di Fortunato, risponde il protagonista con la preghiera rivolta a Dio che fa irrigidire il corpo di Venere in una statua, alla quale scorre sul volto una lacrima che simboleggia la sofferenza per la fine dello splendore antico:

La dea, metitabonda
resta, smorto il bel viso;
scolora l'occhio e affonda,
pietra si fa il sorriso¹⁴⁸.

Così come la statua mediante il compromesso tra l'elemento classico e quello sinistro produce effetti perturbanti, nel racconto la commistione tra la prosa e i versi definisce un maggior coinvolgimento del lettore, al quale sembra di calarsi in prima persona nella storia e di partecipare egli stesso alla vicenda; la poesia e il canto avvicinano inoltre ai tempi passati degli antichi cantori di storie quando i racconti erano affidati

¹⁴⁵ Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970, p. 142.

¹⁴⁶ *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo, Torino, UTET, 1998, p. 479.

¹⁴⁷ Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970, p. 156.

¹⁴⁸ Ivi, p. 177.

alla sola memoria orale, rendendo il testo una sorta di prosecuzione del mito anche a livello formale.

Il ripudio del paganesimo, che la preghiera del protagonista a Dio consacra, palesa anche la decadenza del castello che con le sue alte colonne e il suo fascino passato si richiama ad un tempio pagano. La scomparsa dell'edificio e, di conseguenza, dei valori ad esso associati ricorda l'episodio biografico di Eichendorff, il quale subisce la confisca del castello in cui ha trascorso gli anni della sua prima giovinezza a causa del crollo, ormai definitivo, del sistema feudale: «Eichendorff è il letterato di buona famiglia rimasto senza casa e costretto a subire le vicende della storia. [...] Scriverà mantenendosi sempre nella prospettiva di un nobile decaduto, davanti il quale sta, inaccessibile, l'idillio del castello d'infanzia»¹⁴⁹. L'amore che lo scrittore nutre per la sua dimora e la lucida e triste consapevolezza di averla perduta per sempre sono centrali nel componimento *La patria* dedicato al fratello William, a cui era profondamente legato:

A mio fratello,
E pensi ancor, tu, del castello all'altezza quieta? [...] O placido senso di cose, deh resta così, come allora, che, dentro, pareva vi dormisse un senz'ombra di nome dolore.
Conosci il giardino? E quando la primavera ritorna, [...] sommessa corrente di suoni fatati risveglia dietro di sé così come s'alberi e fiori cantassero, attorno, dei vecchi bei tempi¹⁵⁰.

Il giardino della fortezza patrizia che conserva la quiete dei tempi andati e che viene rievocato dal poeta è ormai un luogo perduto che egli può conservare soltanto nei malinconici ricordi della sua memoria. Se per Eichendorff la perdita del castello segna la caduta dell'aristocrazia terriera a cui apparteneva a favore della nascente borghesia industriale, similmente nel racconto la scomparsa di quest'ultimo sta a significare il tramonto della civiltà pagana antica e dei suoi valori soppiantati e sostituiti da quelli cristiani.

La vicenda di Florio si configura, quindi, come una lotta tra paganesimo che veicola contenuti repressi, specialmente quello erotico, e cristianesimo che è da considerarsi

¹⁴⁹ Introduzione di Giulio Schiavoni in Joseph von Eichendorff, *Vita di un perdigiorno*, Milano, Rizzoli Libri, 1996, p. 19.

¹⁵⁰ Joseph von Eichendorff, *La patria*, in *La vita di un perdigiorno e liriche trascelte*, a cura di G. Rossi, Torino, Editrice Torinese, 1953.

la religione responsabile della repressione di quelle stesse tematiche. L'antagonismo tra i due culti è rafforzato da alcuni elementi distribuiti nel testo, come il rabbrivire di Donati al rintocco delle campane della chiesa e il rifiuto di Florio di accompagnare a caccia il malvagio cavaliere la domenica, il giorno che, come indica l'etimologia *die domini*, è riservato alla preghiera. Un episodio simile è presente nel racconto *La Venere d'Ille* di Mérimée dove, fa notare Pellizzari, viene scelto il venerdì per celebrare lo sposalizio della giovane coppia protagonista della storia, giorno che rimanda a significati contrastanti nelle due religioni in quanto «ritenuto infausto nel cristianesimo per via della crocifissione di Cristo, ma legato etimologicamente a Venere»¹⁵¹.

Nel conflitto tra pagana tentazione e salvezza redentrice, prevale il culto cristiano e dunque il viaggio di Florio, divenuto consapevole della caducità della bellezza e del piacere terreno, si configura come percorso spirituale. Nei testi di Eichendorff la vittoria del bene risponde ad un'esigenza primaria in quanto, secondo l'autore, l'arte è depositaria di una funzione pedagogica: «all'ambito della scrittura è delegato il momento propositivo»¹⁵², la risoluzione delle dissonanze e la formulazione di un'alternativa. Il compito della letteratura è essenzialmente etico, al servizio della fede, e non estetico, infatti, «il momento più felice per il poeta è quello in cui egli non domina la poesia, ma ne diventa strumento»¹⁵³. Eichendorff veicola il ruolo che, secondo la sua prospettiva, detiene la scrittura attraverso le parole del canto di Fortunato, il quale, dopo aver rievocato come leggenda la vicenda vissuta poco prima dal giovane, afferma:

Ho cantato un'antica, pia canzone, uno di quei canti originari. [...] Credetemi, un onesto poeta molto può osare, ché l'arte, quella senza superbia e insolenza, scongiura e doma i selvaggi spiriti della terra, che dal profondo si protendono a noi¹⁵⁴.

Udite queste parole salvifiche che risuonano nell'animo di Florio come campane festose dopo un lungo silenzio, il protagonista che prima era «diviso tra sensualità e

¹⁵¹ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 67.

¹⁵² *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo, Torino, UTET, 1998, p. 477.

¹⁵³ Introduzione di Gabriella Piazza in Joseph von Eichendorff, *Presentimento e presente*, traduzione, introduzione e note di G. Piazza, Milano, Editrice Bibliografica, 1992, p. XXII.

¹⁵⁴ Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970, p. 179.

amore, paganesimo e cristianesimo»¹⁵⁵ si sente finalmente libero e pronto ad accogliere la timida e pudica Bianca, il cui nome ne veicola la genuina purezza. La sua anima candida si contrappone alla forza seduttiva di Venere, e il suo sguardo, sempre schivo e rivolto verso il basso per non incontrare quello di Florio di cui è timidamente compiaciuta, si distanzia dagli occhi fulgidi e penetranti della dea. Il cavaliere, compiuto il suo viaggio iniziatico percorrendo il cammino sentimentale dentro di sé che lo ha reso un uomo consapevole e maturo, riconosce nella «serena figura d'angelo stagliata sull'azzurro intenso del cielo mattutino»¹⁵⁶ l'anima innocente con cui avviarsi lieto verso la fiorente Milano.

Affidata ad un finale di quieta serenità nel quale il protagonista Florio individua con sicurezza la sua strada, l'enigmatica storia, «narrata in un groviglio fascinoso e oscuro»¹⁵⁷ in cui si susseguono scene ora cupe e inspiegabili, ora inebrianti e felici, è attraversata dalla lotta fra la conquistata saggezza delle certezze cristiane e «la seduzione dei motivi naturalistici e pagani che non vogliono morire»¹⁵⁸. Le note di un canto primigenio o uno sguardo lucido rivolto scrupolosamente alla statua si rivelano la chiave per far cadere in polvere la dea e, con lei, il suo inganno che però non tarderà a rinnovarsi con l'arrivo della primavera successiva, la stagione in cui i morbidi petali dei fiori sbocciano e i profumi della natura si risvegliano con dei lievi tocchi di fresca rugiada.

Lo scrittore, dunque, in questo racconto mostra l'incanto di un'Italia rivissuta attraverso il Medioevo, la quale «contribuisce a far preciso nell'animo di Eichendorff il senso del cattolicesimo, lo stato d'animo di cui è di continuo informato il suo spirito»¹⁵⁹. In questo scorcio di mondo italico punteggiato di castelli e avvolto in una complice natura, l'autore rappresenta un panorama antico nel quale si viene immersi attraverso l'eco di eterne leggende e l'incontro con immortali divinità che sopravvivono esercitando la loro interminabile seduzione. L'inatteso contatto con l'antico consente di esprimere elementi soppiantati dalla società ottocentesca come il

¹⁵⁵ Introduzione di Lucio D'Arcangelo in Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009, p. 7.

¹⁵⁶ Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970, p. 181.

¹⁵⁷ *Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo, Torino, UTET, 1998, p. 455.

¹⁵⁸ Introduzione di Giuseppe C. Rossi in Joseph von Eichendorff, *La vita di un perdigiorno e liriche trascelte*, a cura di G. C. Rossi, Torino, Editrice Torinese, 1953, p. 20.

¹⁵⁹ Ivi, p. 20.

panismo che permette di vivere in un tutt'uno armonico con il paesaggio naturale di cui ombrosi boschi, verdi colline e mormoranti ruscelli descritti nel testo sono evidente manifestazione. Anche quello della carnalità è un contenuto represso dalla civiltà moderna e che trova la sua ammissibilità nel racconto in quanto è veicolato da una dea pagana, e quindi proiettato in un'epoca antecedente e remota, ed è attiva la sua condanna rappresentata dalla vittoria della religione cristiana; la sensualità è esibita nel testo fotografando le forme corporee scoperte che solitamente vengono invece oscurate dalla civiltà europea di questo secolo segnato dalla scienza e attraversato dal progresso. Eichendorff sottolinea quindi l'attuale impraticabilità di tali contenuti nell'orizzonte moderno rappresentata in modo inequivocabile dall'irrigidirsi della dea in una gelida prigione di marmo.

CONCLUSIONE

In questa parte conclusiva del presente studio si propone un confronto tra i testi *Marsia nelle Fiandre* e *La statua di marmo*, ai quali è stata dedicata un'analisi puntuale nei capitoli precedenti. I due racconti hanno preso vita a partire dalla mente di una scrittrice e di uno scrittore che affrontano in maniera simile ma originale il tema del ritorno delle divinità classiche dall'esilio in cui il susseguirsi delle vicende storiche le aveva relegate alla stregua di mortali fuggiaschi; in una continua tensione per la sopravvivenza che deteriora il loro aspetto, gli antichi abitanti dell'Olimpo mantengono viva, tuttavia, una rispettabile e inconfondibile aura divina: se nel racconto di Eichendorff la dea non tarda ad essere riconosciuta dal protagonista, il quale immediatamente percepisce che in quelle morbide e delicate membra è da identificarsi Venere, in quello di Lee la trama è giocata sullo scambio equivoco del satiro pagano Marsia per Cristo. Il ritorno delle figure pagane è consentito dalla presenza della loro effigie alla quale l'uomo, fin dai tempi antichi, tende ad attribuire anche un'anima; sia la dea che il satiro trovano nel marmo in cui sono scolpiti il loro rifugio, nonché le sembianze adatte per attendere silenziosamente e senza sospetto l'occasione per manifestarsi. La dimora marmorea in cui abitano costituisce, allo stesso tempo, anche la loro prigione, infatti, la rigidità del corpo di pietra li costringe all'immobilità a cui tentano disperatamente di fuggire: Marsia si contorce su sé stesso memore del dolore a cui è sottoposto durante il suo infernale supplizio, Venere invece si nutre dello sguardo incantato del suo ammiratore per risvegliare la sua antica e irresistibile potenza. A differenza del satiro che abita il mondo degli uomini attraverso la sua statua per tutta la durata del racconto, la dea dell'eros riesce a liberarsi da essa mediante la forza e l'intensità del piacere che suscita su chi la contempla: Venere con il sorgere del sole si sottrae, infatti, al suo freddo sepolcro per aleggiare tra le pareti e i giardini estesi del suo antico tempio diventando quindi una vera e propria presenza spettrale, senza marmo né carne, che si aggira in una «Lucca più immaginata che reale»¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Introduzione di Lucio D'Arcangelo in Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009, p. 7.

Ad unire i due testi è anche il dubbio concernente il fatto che la visione dei due personaggi della mitologia classica sia frutto di una percezione erronea dei sensi o di una vera e propria presenza soprannaturale: «l'incertezza che sia vivo»¹⁶¹ o meno il loro busto di pietra costituisce l'elemento portante per la maggior parte dello sviluppo delle due trame. L'esitazione provata dal lettore nello stabilire l'animazione delle statue ancora i testi al genere fantastico, il quale «si definisce quindi in relazione ai concetti di reale e di immaginario»¹⁶², così come viene teorizzato da Todorov. Questo studioso individua, inoltre, tre funzioni principali a cui adempie il racconto fantastico che sono ravvisabili anche nel testo di Lee così come in quello di Eichendorff: l'effetto di paura o curiosità che suscita sul fruitore; la suspense che viene mantenuta nella narrazione; infine, la possibilità «di descrivere un universo fantastico che non necessariamente possiede una realtà al di fuori del linguaggio»¹⁶³. L'equilibrio perfettamente realistico da cui prendono avvio i due racconti è spezzato dall'avvenimento soprannaturale che interviene nel momento centrale dei testi e con cui culmina la tensione delle vicende; la situazione iniziale turbata dall'evento mediano, che genera spavento e trepidazione sul lettore, è ripristinata nel finale in cui nel racconto di Lee si ritorna alla cornice temporale contemporanea con l'antiquario e il giovane esperto, e in quello di Eichendorff il protagonista procede con il viaggio alla scoperta del fascino delle città italiane.

La penisola italica, che costituisce lo scenario adatto per farsi avvolgere in un'atmosfera che Brilli definisce «di fatale attrazione dell'antico»¹⁶⁴, così come il piccolo villaggio nordico e ombroso di Dunes, scelto da Lee come sfondo per il suo racconto, costituiscono aree marginali investite solo lievemente dalla rivoluzione scientifica risultando dunque l'ambientazione consueta per mostrare l'autentico ritorno delle antiche divinità greche e romane. Vicini ad una componente misteriosa e legati ad una forza arcana, questi luoghi ospitano «una presenza nascosta, ammutolita da secoli, consapevole del proprio esilio, capace di mimetizzarsi nella folla di

¹⁶¹ Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 39.

¹⁶² Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1995, p. 28.

¹⁶³ Ivi, p. 96.

¹⁶⁴ Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 418.

visitatori, eppure disposta a parlare ove sia interrogata con cautela, con discrezione e con tatto»¹⁶⁵. Le divinità olimpiche, come si è detto, in età tardo antica patiscono il bando dai templi che per loro erano stati costruiti, assistono alla dissacrazione dei luoghi a loro dedicati e alla distruzione delle loro effigi, subiscono un processo di demonizzazione e vengono ripudiate anche dai cuori dei loro fedeli in cui dimoravano da secoli; «gli dèi dell'Olimpo [...] cacciati dai cieli dell'impero e soppiantati dalla croce di Cristo»¹⁶⁶, ora ritornano ma questa lunga latenza e questo duro affronto non li ha ben disposti. Il nuovo culto monoteista fin dai suoi inizi «si è progressivamente costituito contro le religioni classiche, relegandole nel territorio della falsità e dell'errore»¹⁶⁷; l'originaria censura esercitata dai seguaci del cristianesimo resta inscritta nelle parole che vengono usate per definire la religione greca e romana: lo storico e religioso Cesare Baronio vissuto nel XVI secolo, ripreso da Bettini, suggerisce che i cristiani definivano «paganus chi non apparteneva alla nuova religione, perché il culto degli antichi dèi era stato ormai relegato nelle campagne, lontano dai centri urbani»¹⁶⁸. Sostituite dal Cristianesimo che le ha considerate al pari di demoni maligni schieratesi dalla parte di Lucifero, queste figure pagane sono cariche di risentimento che scatenano sui responsabili del loro ripudio: Marsia riemerge dalle acque mutilato e indispettito in attesa della sua mortale rivalsa, Venere aspetta nel suo antico e decadente luogo sconsecrato di infliggere la sua crudele vendetta.

Le divinità umiliate e offese compaiono nei testi di Lee che «sceglie di non privare gli dèi di quelle ferite e mutilazioni»¹⁶⁹ che la storia hanno loro inferto; inoltre, continuando con le parole di Pellizzari, per la scrittrice «gli dèi sono un'atmosfera, una rete sensoriale, [...] manifestazioni di uno spirito vitale che abbraccia e muove ogni cosa»¹⁷⁰. Nelle pagine narrative di Lee, così come in quelle di Eichendorff, sottolinea Brilli:

¹⁶⁵ Ivi, p. 407.

¹⁶⁶ Introduzione di Mariolina Bongiovanni Bertini in *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, a cura di P. Tortonese, Roma, Bulzoni Editore, 2009, p. 14.

¹⁶⁷ Maurizio Bettini, *Elogio del politeismo*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 8.

¹⁶⁸ Ivi, p. 107.

¹⁶⁹ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 123.

¹⁷⁰ Ibid.

Le antiche divinità ritornano in fogge e funzioni sorprendenti e inattese, ora portando con sé un'atavica aggressività come segno della condizione in cui vivono e del destino di cui sono tuttora portatrici, ora assumendo una malinconica elusività che le costringe a un'esistenza umbratile e fuggitiva, ma non per questo meno insidiosa e fatale. [...] Là dove ritornano, le divinità dei luoghi ritornano così come le abbiamo ridotte private di ogni ombra sacrale, diffidenti, flebili sibille che parlano per enigmi, per frammenti epifanici, per sensazioni fugaci e intense. L'elusività dello spirito del luogo commisura la nostra capacità di dissacrazione¹⁷¹.

I racconti ottocenteschi fotografano il momento in cui le divinità sprigionano la loro malignità che hanno acquisito e accumulato a partire dalla loro sofferta e forzata fuga; questi testi, specifica Pellizzari¹⁷², non vanno nell'acronicità della mitologia rinascimentale che fissa in un eterno scatto la divina bellezza senza tempo dei corpi su cui spunta un ininterrotto sorriso sereno appena pronunciato, essi cercano invece di continuare quelle storie antiche sviluppando una sorta di mitologia storica calandosi nella profondità dell'animo, ormai gelido e spietato, di chi le ha vissute. Se durante il Rinascimento gli dèi vengono mostrati nella loro lieta giovinezza ed eterna perfezione come se non sapessero di essere caduti, le divinità dei racconti dell'Ottocento invece non sono staccati dalla realtà bensì riportano all'interno dell'anima le terribili cicatrici delle loro sofferenze e i «segni del disincanto»¹⁷³ diventando veri e propri dèi della storia e non più dèi di storie senza tempo. A questo proposito risulta particolarmente interessante la riflessione che viene proposta dal ricercatore e editore francese Marchal:

È ben noto il bilinguismo dell'Occidente classico, cristiano nella religione, pagano nell'arte; bilinguismo reso possibile da una separazione radicale tra mito e religione: perché il paganesimo offrì alla cultura classica la lingua dell'arte, che è anche lingua degli dèi, cioè poesia, era indispensabile che i miti perdessero ogni contenuto religioso per essere ridotti a figure di un discorso unicamente letterario. L'Ottocento [...] ha rimesso in dubbio questa separazione classica, rendendo problematica la frontiera tra miti e religioni¹⁷⁴.

¹⁷¹ Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 406.

¹⁷² Informazioni riprese da Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 25.

¹⁷³ Attilio Brilli, *Divinità in esilio*, in Vernon Lee, *Dionea e altre storie fantastiche*, Palermo, Sellerio editore, 2001, p. 105.

¹⁷⁴ Bertrand Marchal, *Mallarmé e gli dèi antichi*, in *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, a cura di P. Tortonese, Roma, Bulzoni Editore, 2009, p. 231.

Le autentiche divinità non sono corpi imbalsamati che mantengono intatti il loro splendore e il loro aspetto placido per essere trasportati nell'arte e nelle pagine dell'orizzonte moderno, bensì esse si sono trasformate in «entità elusive e deformi, vagamente perturbanti [...], ossia in un'inerte familiarità che attraverso un odore, un suono, un volto tante volte percepito eppure inatteso rivela un'identità straniata, consuetudinaria eppure diversa»¹⁷⁵. Marsia ha le braccia spezzate, la barba stopposa ed è proteso in uno sforzo disperato, mentre Venere è tremendamente bianca e spalanca i suoi occhi vuoti di pietra: si tratta di figure che provocano un effetto angoscioso e perturbante che secondo Freud si verifica quando «complessi rimossi sono richiamati in vita da un'impressione, o quando convinzioni primitive superate sembrano aver trovato nuova convalida»¹⁷⁶; riportando le parole del filosofo Schelling, Freud aggiunge che «il perturbante è qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che invece è riaffiorato»¹⁷⁷. Calando tale concetto nei testi che sono oggetto di questa analisi, «abbiamo a che fare con qualcosa di familiare ma superato che ritorna e [...] restiamo esitanti tra riconoscibilità e irriconoscibilità» poiché soltanto nelle ultime righe dei racconti si scopre che nella enigmatica effigie attribuita a Cristo in realtà risiede Marsia, e che nella seducente castellana si cala ogni mattino il fascino della statua di Venere.

Facendo ritornare gli dèi non viene sottolineato soltanto il loro risentimento che riversano sugli uomini: come viene spiegato da Pellizzari, il ritorno delle figure pagane costituisce una sineddoche in quanto esso è accompagnato dal recupero del mondo antico e dei suoi valori. Le divinità con le loro manifestazioni rimandano ad altri contenuti: Marsia e Venere riemergono dagli abissi del tempo insegnando a vivere in armoniosa sintonia con la natura, il primo stringendo le sue sofferenze nei rumori del vento e nei lampi del cielo che condividono il suo stato d'animo, la seconda immergendosi nel locus amoenus che il giardino della sua dimora costituisce; si tratta, tuttavia, di un'armonia dai tratti sinistri in quanto è intrisa di una forza potente e distruttiva. Entrambi i personaggi inoltre portano con loro l'istinto dell'eros che non

¹⁷⁵ Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 407.

¹⁷⁶ Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 75.

¹⁷⁷ Friedrich Schelling in Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 58.

conosce né limiti né pudore sprigionando le pulsioni più profonde e recondite. L'antagonismo con il cristianesimo è una prevedibile conseguenza poiché laddove il culto di Cristo si lega alla spiritualità, alla celestiale salvezza ottenuta tramite l'adempimento di opere buone e al freno degli istinti a favore di un comportamento pudico, quello pagano valorizza la sensualità e la libertà di esprimere gli impulsi carnali senza la necessità di condannarli. Inoltre, risulta sensibilmente diversa anche la concezione e l'origine del sapere in quanto il mondo antico perduto è da considerarsi il luogo della filosofia, della ricerca, del dubbio che tanto contrasta con l'orizzonte cristiano retto dal dogma e dall'indiscussa verità rivelata.

La divergenza tra paganesimo e cristianesimo non è l'unica ad essere attivata all'interno della dinamica dei testi ottocenteschi: l'antichità riportata in vita con gli dèi presenta molti elementi di discontinuità e di inconciliabilità anche con il mondo moderno. Eichendorff e Lee hanno trascorso la maggior parte della loro esistenza nel diciannovesimo secolo, un'epoca particolarmente cruciale per la transizione che conduce da un mondo ancora scandito dalle leggi della natura ad un altro industrializzato e scientifico che costituisce la premessa di quello che si conosce oggi: si tratta dello stesso pianeta, a cambiare è la modalità con cui l'uomo si avvicina ad esso, attraverso la complice convivenza o il dominio pervasivo. Allo stesso modo in cui i volti quieti e imperturbabili delle divinità classiche lasciano il posto ad un pallore mortale attraversato dalla loro espressione minacciosa, i paesaggi incontaminati e avvolti dal suono coinvolgente degli elementi naturali vengono distrutti e sostituiti dal grigiore degli elementi antropici moderni che troneggiano sulle ormai residuali distese erbose, un tempo sconfinite. Il mondo ottocentesco meccanicizzato e industrializzato è l'esito del primato della scienza e della tecnica verificatosi a partire dall'Illuminismo: questo movimento, che riconosce alla ragione umana il compito di far luce sull'ignoranza che allora dilagava, dà avvio al progresso, che illude l'uomo a credere che esso sia illimitato, e al processo di razionalizzazione del reale con cui si ripone fiducia soltanto nelle conoscenze dimostrabili e incontrovertibili. Si tratta di una rottura insanabile con il passato, con il principio millenario dell'ipse dixit, nonché con le credenze e le tradizioni che allora reggevano la vita delle persone: il credo comune non trova più la sua ammissibilità nella società costituendo un represso, un'istanza che dev'essere taciuta e soffocata nella parte inconscia della gente ma che non può essere

cancellata, essa rimane presente ed è pronta ad esplodere a partire anche solo da una sottile sensazione. Così come le divinità classiche vengono cacciate dal culto cristiano e affogate nella parte più remota dell'animo degli ultimi fedeli, allo stesso modo le credenze tradizionali e irrazionali sono bandite dal paradigma scientifico e confinate negli angoli più nascosti del cuore dei suoi credenti: si verifica dunque un doppio esilio, il quale comporta un duplice represso.

I contenuti tradizionali e religiosi che non sono supportati scientificamente vengono abbandonati dal rigore positivista ma non dal bisogno di speranza delle persone che in essi trovano la loro guida e la loro identità; soppiantati dalle conoscenze scientifiche che investono in mondo, gli elementi irrazionali si rifugiano nella letteratura che dà loro spazio in quanto, come scrive Brugnolo, essa «non ci parla della realtà com'è, ma delle tensioni, dei contrasti tra i desideri degli uomini e il mondo in cui si trovano a vivere»¹⁷⁸. Per Orlando, infatti, la letteratura ha in preminenza un valore di «negativo fotografico della civiltà: [...] dare credito con l'immaginazione al soprannaturale è da sempre un modo per ribellarsi alla potenza del reale e della ragione»¹⁷⁹. Quello orlandiano è dunque un postulato che fa della letteratura «la sede di un ritorno del represso»¹⁸⁰ e che attribuisce una particolare importanza alla dimensione storica in quanto i testi letterari risultano un luogo in cui si manifestano e si rielaborano delle grandi angosce, dei conflitti e dei rimossi che turbano la società diventando un dispositivo per dar voce a ciò che viene soffocato e quindi per rendere espresso l'inesprimibile.

La letteratura ci testimonia insomma delle resistenze che anche inconsapevolmente gli uomini oppongono alle norme sociali vigenti che ne regolano l'esistenza; riprendendo quanto spiega Pellizzari nel suo libro:

«Di fronte ad una modernità disanimata e meccanicizzata in cui regnano valori gretti e un unico Dio lontano e invisibile, il poeta si associa volentieri al filellenismo della sua epoca e non solo celebra gli olimpi, ma invoca il ritorno di tutta la situazione antropologica antica, immaginata come reciprocità armonica tra sistemi di valori,

¹⁷⁸ Stefano Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, Between, III.5, 2013.

¹⁷⁹ Introduzione dei curatori, in Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi editore, 2017, p. XVII.

¹⁸⁰ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi editore, 1987, p. 55.

gioiosa unità e completezza umane. [...] Qualcosa di perduto che vorrebbe essere riconquistato»¹⁸¹.

Per contrasto, quindi, le pagine ottocentesche e i suoi paesaggi «si popolano di satiri, di centauri, di ninfe non solo come riferimento alla memoria classica dei luoghi mediterranei, ma anche come allusione al vitalismo misterioso della natura e alla sua esaltazione quale forza rigeneratrice, non disgiunta però ad una disperata angoscia, da uno struggente senso dell'esilio»¹⁸². Gli scrittori rimandano ad un orizzonte valoriale ed esistenziale alternativo a quello moderno che si avvicina a quello degli antichi, testimoniando il desiderio di credere in mondo diverso, perduto: «gli antichi dèi o gli eroi dei miti ritornano latori di un'atavica carica istintuale, di un eludibile senso del destino che fatalmente li porta a entrare in collisione con il mondo regolato da consuetudini e da leggi ispirate»¹⁸³ dal moderno razionalismo. Dalla riva del suo stagno, la statua di Venere sommuove l'istinto stesso dell'amore che non conosce freni sconvolgendo il sistema di valori che regolano la civiltà a cui il protagonista Florio appartiene. Scettico nei confronti del soprannaturale ma nostalgico per esso, l'Ottocento è invaso dalle divinità che portano «dietro di loro un variegato corteo di idoli dai nomi spesso impronunciabili: la renaissance orientale»¹⁸⁴, di cui Marsia rappresenta qui l'emblematico esempio. Anche il satiro semina tra le pagine della modernità la sua antica e ineludibile inclinazione lasciva che esibisce con la sua nudità e la sua indole selvaggia che lo portava ad un'esistenza panica condotta tra i fitti boschi, una conduzione della vita che risulta non soltanto distante, ma anche impraticabile nel mondo occidentale odierno attraversato da un progresso che sembra pervasivo e inarrestabile. Proponendo una riflessione di Brilli:

«L'impossibilità per i moderni di instaurare un approccio ingenuo, diretto e ritualmente salvifico con la natura e con i luoghi, con le favole e con i miti degli antichi dèi quali la natura e i luoghi sono intessuti e dai quali derivano l'identità costituisce il loro dramma dolente. [...] La realtà appare infatti all'uomo moderno come paradigma di un mondo

¹⁸¹ Diego Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017, p. 16.

¹⁸² Attilio Brilli, *Divinità in esilio*, in Vernon Lee, *Dionea e altre storie fantastiche*, Palermo, Sellerio editore, 2001, p. 103.

¹⁸³ Ivi, p. 105.

¹⁸⁴ Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, p. 23.

dove ogni antica eco si è spenta per sempre e dove, come diceva Coleridge, gli oggetti come tali sono essenzialmente fissi e inanimati»¹⁸⁵.

Sfuggendo a questa tendenza di polemico distacco dal passato diffusa nella modernità e preservando il baluardo dell'antico, i testi di Lee e di Eichendorff, attraverso il soprannaturale minacciato dall'invasione del materialismo del mondo moderno, assecondano il desiderio di credere in una realtà parallela, non necessariamente vagliata e approvata dalla scienza. In entrambe le opere, però, il tentativo di attuare concretamente i principi del mondo antico fallisce decretando l'impossibilità di una loro attuabilità nel mondo d'oggi: in maniera esplicita *Marsia nelle Fiandre* che «sviluppa il tema della trasmutazione di un mito classico, e della sua versione iconografica, in un episodio e in un'immagine della tradizione cristiana [...], vi si sottolinea la violenza del mondo moderno che configge ogni casuale reviviscenza del mito con l'aguzzo piolo con cui si spacca il cuore di un vampiro»¹⁸⁶. Similmente *La statua di marmo* continua la storia di una dea, la cui venerazione è stata rigettata, che cerca di sferrare la sua vendetta con i tentacoli del fascino e di ripristinare gli antichi valori di cui lei è portatrice; a sancire il fallimento del suo tentativo sono il crollo del castello, che ricorda il suo antico tempio, e il lento scorrere sul pallido viso di una lacrima, ultimo elemento vitale ad avvicinare la dea alla morbidezza dei corpi e ad abbandonare il mondo per poi ricongiungersi alla pietra. Entrambe le statue, però, non vengono distrutte, fatte definitivamente a pezzi, ma vengono nascoste in luoghi quasi inaccessibili, sotterranei o lasciate indisturbate sulle cime di boschive alture sperdute, come tracce di ricordi chiusi a chiave da spiare segretamente dalla toppa della serratura.

La religione antica e i valori di un mondo distante nel tempo e nella modalità di conduzione dell'esistenza vengono percepiti come superati, sconfitti «non solo o non tanto dal cristianesimo, quanto dal progresso della civiltà»¹⁸⁷ che attanaglia anche, fino a soffocarla, ogni resistenza degli elementi depositari di una componente non verificabile sperimentalmente della tradizione a cui l'uomo, tuttavia, sente il bisogno

¹⁸⁵ Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 404.

¹⁸⁶ Attilio Brilli, *Divinità in esilio*, in Vernon Lee, *Dionea e altre storie fantastiche*, Palermo, Sellerio editore, 2001, p. 107.

¹⁸⁷ Maurizio Bettini, *Elogio del politeismo*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 9.

di credere. Esiste un sentimento forte, insito nelle parti più recondite dell'umano, ed è quello «dell'angoscia per l'assenza di idoli»¹⁸⁸, il quale pervade anche il sogno più antico di cui è giunta testimonianza, esperienza onirica vissuta dalla sovrintendente del palazzo di Mari in Mesopotamia: la donna entra com'era solita fare nel tempio della sua dea ma non vi trova più alcuna statua e, quasi incredula di fronte a tale spettacolo, si lascia ad un lungo pianto. Il primo tra i sogni di cui si ha notizia rivela, dunque, la disperazione per la mancanza di qualcosa in cui riporre la propria fede e questo ci consente di spiegare il motivo per il quale la letteratura dia rifugio agli dèi fuggiaschi che abitano il tempo della storia.

¹⁸⁸ Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, p. 103.

BIBLIOGRAFIA

Aristotele, *Opere IX, Politica*, a cura di G. Giannantoni e R. Laurenti, Bari, Laterza, 2004.

Bettini Maurizio, *Elogio del politeismo*, Bologna, il Mulino, 2014.

Brilli Attilio, *Divinità in esilio*, in Vernon Lee, *Dionea e altre storie fantastiche*, trad. it. di S. Neri, Palermo, Sellerio editore, 2001.

Brilli Attilio, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006.

Brugnolo Stefano, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, *Between*, III.5, 2013.

Calasso Roberto, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001.

Cermelli Giovanna, *Il rumore perduto del tempo. La tarda narrativa di Joseph von Eichendorff*, Roma, Bulzoni Editore, 1995.

Ceserani Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.

Colby Vineta, *Vernon Lee: a literary biography*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003.

Eichendorff Joseph, *Dalla vita di un buonannulla*, a cura di R. F. Esposito, Modena, Edizioni Paoline, 1962.

Eichendorff Joseph, *Das Schloss Dürande*, Nexx Verlag, 2015.

Eichendorff Joseph, *Ezelin von Romano*, Gale Ncco Print Editions, 2017.

Eichendorff Joseph, *La statua di marmo*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, F.lli Fabbri Editori, 1970.

Eichendorff Joseph, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009.

Eichendorff Joseph, *La vita di un perdigiorno e liriche trascelte*, a cura di G. Rossi, Torino, Editrice Torinese, 1953.

Eichendorff Joseph, *Presentimento e presente*, traduzione, introduzione e note di G. Piazza, Milano, Editrice Bibliografica, 1992.

Eichendorff Joseph, *Racconti e poesie*, traduzione di F. Saba Sardi, Milano, Fabbri Editori, 1986.

Eichendorff Joseph, *Vita di un perdigiorno*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Rizzoli Libri, 1996.

Freud Sigmund, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984.

Gauthier Théophile, *La morte innamorata*, a cura di Tiziana Sterza, Monza, Leone Editore, 2013.

Heine Heinrich, *Gli dèi in esilio*, trad. it. di L. Secci, Milano, Adelphi, 2014.

Introduzione di Bertini Mariolina Bongiovanni in *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, a cura di P. Tortonese, Roma, Bulzoni Editore, 2009.

Introduzione di Gabriella Piazza in Joseph von Eichendorff, *Presentimento e presente*, traduzione, introduzione e note di G. Piazza, Milano, Editrice Bibliografica, 1992.

Introduzione di Giulio Schiavoni in Joseph von Eichendorff, *Vita di un perdigiorno*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Rizzoli Libri, 1996.

Introduzione di Giuseppe C. Rossi in Joseph von Eichendorff, *La vita di un perdigiorno e liriche trascelte*, a cura di G. C. Rossi, Torino, Editrice Torinese, 1953.

Introduzione di Lucio D'Arcangelo in Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Chieti, Gruppo Editoriale Tabula Fati, 2009.

Introduzione di Rosario F. Esposito in Joseph von Eichendorff, *Dalla vita di un buonannulla*, a cura di R. F. Esposito, Modena, Edizioni Paoline, 1962.

James Hanry, *The last of the Valerii*, trad. it. di M. Manzari, Milano, Media Group Editore, 2007.

Jenkyns Richard, *The Victorians and ancient Greece*, Oxford, Basil Blackwell Publisher, Ltd, 1980.

Jentsch Ernst, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in R. Ceserani, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

Kenny Dylan, *Between me and my real self: on Vernon Lee*, in «The Paris Review», (2018).

Lee Vernon, *Amour dure*, in *Possessioni*, a cura di A. Brillì, Palermo, Sellerio Editore, 1982.

Lee Vernon, *Ariadne in Mantua*, a cura di E. Groppali, Palermo, Sellerio, 1996.

Lee Vernon, *Dionea e altre storie fantastiche*, trad. it. di S. Neri, Palermo, Sellerio editore, 2001.

- Lee Vernon, *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies*, London, T. Fisher Unwin, 1908.
- Lee Vernon, *Il Settecento in Italia*, trad. it. di M. Farina-Cini, Napoli, Ricciardi Editore, 1932.
- Lee Vernon, *Marsia nelle Fiandre*, in *Il sangue e la rosa*, a cura di C. De Nardi, Trento, Reverdito Editore, 1988.
- Lee Vernon, *Miss Brown*, Rockville, Wildside Press, 2004.
- Lee Vernon, *The countess of Albany*, London, The Bodley Head, 1910.
- Lee Vernon, *The Economic Dependence of Women*, in «The North American Review» (1902).
- Lee-Hamilton Eugène, *Apollo and Marsyas, and Other Poems*, London, Elliot Stock, 1884.
- Leopardi Giacomo, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, vol II.
- Marchal Bertrand, *Mallarmé e gli dèi antichi*, in *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, a cura di P. Tortonese, Roma, Bulzoni Editore, 2009.
- Maxwell Catherine e Pulham Patricia, *Vernon Lee. Decadence, Ethics, Aesthetics*, Londra, Palgrave Macmillan, 2006.
- Mérimée Prosper, *La Venere d'Ille*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di I. Calvino, Milano, Mondadori, 1983.
- Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, a cura di L. V. Arena, Milano, Mondadori, 1998.
- Orlando Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi editore, 2017.
- Orlando Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi editore, 1987.
- Pellizzari Diego, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini editore, 2017.
- Pellizzari Diego, *La degeneración de la estirpe olímpica. Lettura di Ragnarök di Jorge Luis Borges*, in *Il destino degli dèi*, Padova, Esedra editrice, 2021.
- Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.

- Punter David, *Storia della letteratura del terrore*, trad. it. di O. Fatica e G. Granato, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- Riccioni Angelo, *Vernon Lee e i miti della rassegnazione: Antigone e Alceste*, in *Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere*, a cura di P. Del Zoppo e G. Lozzi, Roma, Studi Germanici 2018.
- Schelling Friedrich in Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984.
- Severi Rita, *Una vita della mente, in Italia*, in Vernon Lee, *Arianna a Mantova*, a cura di R. Severi, Verona, Cierre Edizioni, 1996.
- Storia della civiltà tedesca*, diretta da Marino Freschi, volume primo e secondo, Torino, UTET, 1998.
- Sturli Valentina, *Figure dell'invenzione*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- The Cambridge Companion to gothic fiction*, edited by Jerrold E. Hogle, Cambridge, University Press, 2008.
- Todorov Tzvetan, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1995.
- Verga Giovanni, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1990.
- Winckelmann J. Johann, *Il bello nell'arte*, a cura di F. Pfister, Torino, Einaudi Editore, 1973.