



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere Antiche
Classe L-10

Tesi di Laurea

*Il Grande Pan: rinascita di un dio in
alcune voci della letteratura inglese*

Relatore

Prof. Davide Susanetti

Laureanda

Mariachiara Baraldi

n° matr. 2004432 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

Alla maestra Mara.

“It's a very Greek idea, and a very profound one. Beauty is terror. Whatever we call beautiful, we quiver before it. (...) If we are strong enough in our souls we can rip away the veil and look that naked, terrible beauty right in the face; let God consume us, devour us, unstring our bones. Then spit us out reborn.”

-Donna Tartt, *The Secret History*, 1992.

INDICE

Introduzione	1
1. Pan nell'antica Grecia	
1.1 Nascita ed espansione del culto	2
1.2 <i>Inno omerico a Pan</i>	8
1.3 Panico, possessione e sessualità	12
1.4 Pan e l'incubo	21
2. <i>The Story of a Panic</i> , E. M. Forster	
2.1 Pan benevolo e Pan sinistro	24
2.2 « <i>For I had been afraid, not as a man, but as a beast.</i> » Il sortilegio di Pan	27
2.3 « <i>The trees, hills, stars, water, I can see all.</i> » Rinascita e conoscenza	31
2.4 Eustace e Gennaro: Pan e l'omosessualità	36
3. <i>The Goat-Foot God</i> , Dion Fortune	
3.1 Il volto esoterico di Pan: Eliphas Lévi e Aleister Crowley	39
3.2 Dion Fortune e il ruolo del romanzo	45
3.3 « <i>The gates of life ajar.</i> » Entrare in contatto con Pan	49
3.4 « <i>Come, Great Pan, and bless us all.</i> » Invocare un dio	54
Conclusione	61
Bibliografia	64

INTRODUZIONE

Zeus, Atena, Artemide, Poseidone, Apollo, Afrodite, Dioniso e tante altre sono le divinità a cui i greci offrivano sacrifici e libagioni, sperando di renderli favorevoli all'uomo e alla terra con la preghiera. Ma non tutti gli dèi avevano un posto sull'Olimpo: alcuni, minori ma non meno importanti, vivevano nascosti tra grotte e boschetti ed erano oggetto di culti ben più primordiali e misteriosi. È il caso di Pan, noto per le zampe caprine e per il flauto che da lui prende il nome, di incerta ascendenza, abbandonato dalla madre, compagno di Dioniso, forse mortale, raramente protagonista del mito.

Eppure il grande dio Pan, uomo e dio, dio e bestia, è un centro di archetipi e forze che non ha mai smesso di ispirare la parte più primordiale dell'uomo, forse proprio per questa sua vicinanza al mondo terrestre. Molti sono gli artisti che, dalla poesia alla musica, dal cinema alla prosa, si sono lasciati trasportare dal suo fascino primitivo, tanto che è possibile parlare di una "rinascita del culto di Pan" nella letteratura inglese del XIX secolo. Ne vediamo il massimo successo nella pièce teatrale *Peter and Wendy*, diventata poi l'omonimo romanzo del celebre J. M. Barrie; ma questa non è che una rappresentazione distorta di una forza divina ben più conturbante e sinistra, diventata oggetto di studi psicologici e personaggio letterario.

Il presente elaborato intende indagare due forme narrative del Novecento di cui Pan è il protagonista disturbante e orrorifico: la novella *The Story of a Panic* del romanziere E. M. Forster e il romanzo *The Goat-Foot God* dell'esoterista e psicologa Dion Fortune. Prendendo le mosse dall'antico mondo arcadico, vedremo le implicazioni moderne e psicologiche della figura novecentesca di Pan.

CAPITOLO I: PAN NELL'ANTICA GRECIA

1.1 Nascita ed espansione del culto

Pan nasce in Arcadia, nel Peloponneso. Una regione montuosa, difficilmente raggiungibile e perciò incontaminata, sia nel dialetto che nelle sue divinità. Composto per la maggior parte da pastori e montanari, il popolo vive in un universo che sembra radicalmente distante dal mondo classico. Dimora di arcaismi sociali, politici, religiosi e linguistici, l'Arcadia è ciò che di più vicino abbiamo all'“Altro” rispetto ad Atene e al mondo classico che conosciamo: una terra per nulla fertile, che non attrae migrazioni di popoli o conquiste straniere, e quindi si nutre della sua incontaminata autenticità¹. Comunità tribali si formano e si disintegrano per secoli e le prime città, con le strutture politiche a noi conosciute, faticano ad insediarsi.

Com'è noto grazie anche all'immaginario alessandrino e virgiliano, a popolare l'Arcadia sono i pastori con le loro greggi, dunque figure nomadi, “mangiatori di ghiande” (Erodoto, I, 66), uomini forti e robusti che vivono di caccia e vengono chiamati «προσέληνοι», abitanti dell'Arcadia “prima dell'esistenza della Luna” e prima che il tempo assumesse un significato, e che venerano divinità dai nomi esotici e dai corpi animali². Tra questi, Pan: protettore e aiutante dei pastori (*Georgiche* I, 16), dio dei boschi e delle greggi (*Inno omerico* XIX), rappresentato con una lunga barba incolta e un sorriso malizioso, le zampe e le corna caprine e il fallo eretto, simbolo della fertilità delle greggi³; a volte accompagnato da uno strumento musicale, spesso il flauto che da lui prende il nome, o, come nel caso di questo medaglione, la lira: Pan sta suonando a una piccola erma posta su una roccia davanti a un albero, forse in un paesaggio montano, e tra i due è posto uno «σκύφος», la coppa a due manici utilizzata per bere.

¹ Borgeaud 1979, p. 14.

² Ivi, pp. 4-8.

³ <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73ed2f74b6a84-8>



Figura 1. Pan che suona la lira davanti a una piccola erma su una roccia; davanti all'erma, uno skyphos; dietro, un albero. Napoli. Museo Archeologico Nazionale⁴.

Pan veglia sui pastori che si assopiscono nelle ore più calde del giorno, ma si diverte anche a spaventarli emettendo suoni terribili, che suscitano terrore e panico, come riporta Teocrito in *Idilli*, I, vv. 15-18:

15 Non è lecito, o pastore, nel meriggio, non è lecito a noi
suonare la siringa; Pan lo temiamo. A quest'ora
riposa, stanco della caccia. È collerico,
e sempre l'amara bile gli sta nelle narici⁵.

È una divinità quasi comica nel suo essere grottesca, balla sulle note della sua siringa, non vive tra i suoi fedeli: è nascosto nei boschi e nelle grotte, il suo istinto animale spesso prevarica e non è sempre benevolo. Infatti, i pastori non sono desiderosi di incontrarlo, spaventati dai suoi capricci; preferiscono udire il flauto, da lontano, e renderlo amico tramite offerte votive⁶.

⁴ LIMC. Napoli: Pan, 5472.

⁵ Trad. Stracca Palumbo 1993.

⁶ Càssola 1975, p. 361.

Per questi motivi è stato considerato un dio extraolimpico, non appartenente al circolo delle grandi divinità descritte da Omero, un dio rustico ben lontano dalla civiltà di cui la Grecia classica si vantava⁷.

Non di rado divinità e animali, nella mitologia classica, si incontrano: dal punto di vista antropologico, le civiltà antiche sono più propense a celebrare dèi dai tratti animaleschi, divinità totemiche che sono in realtà animali sacri⁸. Dietro questo concetto si nascondono le fattezze animali che gli dèi olimpici utilizzano come maschera, travestimento. Ma c'è una differenza sostanziale nel venerare divinità che, come Dioniso o Zeus, possono trasformarsi in animali, e, invece, vere e proprie bestie, anche se antropomorfe, come nel caso di Pan. La preghiera ad una divinità animale rappresenta qualcosa di più primitivo, arcaico e, forse, oscuro⁹.

Il suo culto in Arcadia è attestato direttamente sin dal VI secolo a.C., come vediamo dall'iscrizione «[ὁ θεῖνα ἀνέθυ]σε τοῖ Πάονι»¹⁰ presso Melpēia, una località arcadica, ma comincia ad espandersi quando la regione viene scossa dalla conquista della Messenia da parte di Sparta nel V secolo a.C., e dall'ingerenza di questa nuova città su Tegea e Mantinea, attraverso le quali gli spartani potevano comunicare con Argo e Corinto. Gli scontri tra le città arcadiche e Sparta sono avvolti nel mito, dal quale però emerge con forza il vigore del popolo arcadico (Erodoto, I, 66)¹¹.

La vera civilizzazione della regione avviene con la creazione della Lega Arcadica, nel 368 a.C. La capitale della Lega è Megalopoli, una città di nuova fondazione, fortificata e pronta ad ergersi contro Sparta. Possiamo ipotizzare, pur con molta cautela, che l'unificazione del sostrato mitologico e divino abbia giocato un ruolo importante nel passaggio da piccole tribù nomadi a città compatte contro un nemico, forse addirittura propagandistico¹².

Sappiamo che dopo la battaglia di Maratona, nel 490, il culto di Pan si estende in Attica e poi in tutta la Grecia¹³: Erodoto racconta, infatti, che il dio si sarebbe presentato presso il monte Partenio al messaggero Fidippide, chiedendo di essere onorato anche ad Atene;

⁷ Merivale 1969, p. 1.

⁸ Burkert 1985, pp. 64-66.

⁹ Ibidem.

¹⁰ IG V 2, 556.

¹¹ Borgeaud 1979, pp. 10-14

¹² Ivi, p. 13.

¹³ Càssola 1975, pp. 361-362.

Pan, per provare la sua forza, avrebbe poi fatto fuggire i Persiani scatenando in loro il panico, e allora sarebbe stato fondato un tempio in suo onore proprio ai piedi dell'Acropoli (Erodoto, VI, 105).

Un altro indizio ci fa però pensare che Pan fosse venerato in Attica già prima di Maratona: nel 472 viene rappresentata per la prima volta la tragedia *I Persiani* di Eschilo, in cui si dice che il dio “procede lungo la riva del mare” (vv. 448-449). Dunque, da divinità che abita le selve Pan si è avvicinato alle sponde dei mari, da protettore della pastorizia ha inglobato anche l'attività della pesca. Questo ampliamento della prerogative divine non può essere avvenuto in una manciata di anni, e sicuramente non in Arcadia, che non è bagnata dal mare. Di conseguenza, nel V secolo gli Ateniesi conoscono già Pan e hanno addirittura adattato le sue prerogative alle attività che praticano¹⁴.

In Attica il suo culto è largamente conosciuto e praticato: Pausania (VIII, 54, 6) ci racconta che poco lontano da Tegea è stato costruito un santuario dove si pensava che Pan avesse conversato con Fidippide, mentre dietro la pianura di Maratona si trovano la Collina e la Grotta di Pan, dove sono presenti dei massi scolpiti a forma di capre (I, 32, 7); anche sulle isole intorno all'Attica Pan viene celebrato, come a Psittalia, vicina a Salamina, dove sempre Pausania (I, 36, 2) ammette di non aver trovato alcuna forma artistica, eccetto delle statuette di legno raffiguranti proprio il dio caprino.

Ma oltre all'Attica, Pausania trova riferimenti al culto di Pan anche in altre regioni della Grecia, come l'Argolide: in particolare, presso la foce del fiume Erasino si sacrificava in onore di Pan e Dioniso (II, 34, 6), mentre a Trezene vi è un santuario dedicato a Pan Guaritore, costruito in occasione della sua apparizione in sogno ai magistrati della città, a cui rivelò la cura per una terribile epidemia (II, 32, 5). In Elide, in particolare ad Olimpia, Pausania riferisce la presenza di ben due altari a Pan (V, 15, 6-8). Infine, anche nella Focide Pausania descrive una particolare grotta, presso il Parnaso, dedicata alle ninfe e a Pan: è significativa perché sufficientemente alta da poterci camminare e addirittura attraversare senza la necessità di luci (X, 32, 7). La regione più ricca di templi, santuari e altari dedicati al dio è però, ovviamente, l'Arcadia: è importante notare che la maggior parte di questi luoghi si trova in corrispondenza di fiumi, torrenti, monti e piccoli villaggi¹⁵.

¹⁴ Càssola 1975, pp. 361-362.

¹⁵ <https://www.theoi.com/Cult/PanCult.html>

Dunque, Pan è a tutti gli effetti un dio, pur collocato a una certa distanza dai centri cittadini: abita sempre le grotte, i boschi, le fonti e le montagne, e le sue caratteristiche più animalesche e primitive non vengono dunque dimenticate. L'Arcadia rimane una località fisica, ma diventa anche psichica¹⁶: Pan si può incontrare nelle grotte, dove la cultura e la civiltà vengono rifiutate, e sono invece accolti gli elementi più rozzi, più lontani dalla società; la caverna rappresenta anche l'interiorità, i recessi più oscuri dell'animo dove si celano i desideri e le paure¹⁷.

Inoltre, non dobbiamo dimenticare ciò che ci dice Omero (*Odissea*, VIII, 103-112): le grotte hanno un'entrata per gli uomini e una per gli dei. Sono dunque un luogo sacro da cui rinascere, in cui entrare come mortali e uscire come divinità¹⁸. Ancora una volta due nature che si uniscono, quella antropomorfa, superiore, e quella caprina, inferiore, nella figura unica del dio Pan, «μῆγας» ma allo stesso tempo mortale¹⁹.

La vicenda della morte di Pan viene narrata da Plutarco nel suo *De defectu oraculorum* (17, 419 b-e), uno dei dialoghi dei *Moralia*: dei marinai in viaggio verso l'Italia avrebbero sentito una voce declamare, per ben tre volte, la morte del dio Pan, e ingiungere loro di dirlo a tutti. La notizia avrebbe destato tanto clamore da arrivare anche alle orecchie dell'imperatore Tiberio. Effettivamente, Pan è figlio di un dio e di una mortale, Penelope, o tutt'al più della ninfa Driope, quindi teologicamente non è sbagliato considerarlo un semidio soggetto alla morte²⁰.

Questo passo ha scatenato innumerevoli interpretazioni da parte del mondo cristiano, che vi legge la vittoria definitiva del cristianesimo sul politeismo – tanto più che gli anni del regno di Tiberio coincidono con la vita e la morte di Cristo, che con il suo sacrificio avrebbe cacciato le usanze pagane e liberato il mondo dagli oracoli²¹ – mentre studi più recenti evidenziano la possibilità che il protagonista della storia plutarca non sia Pan. Infatti, Tamus non sarebbe il marinaio incaricato di annunciare la morte di Pan, ma il dio Tammuz (una sorta di Adone venerato in Siria prima dell'avvento dell'Islam). Dunque, il mito originario, che annuncerebbe la morte di Tammuz, avrebbe subito un'interpretazione

¹⁶ Hillman 1972, p. 50.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Borgeaud 1979, pp. 49-50.

¹⁹ Bonnefoy 1981, p. 1337.

²⁰ Càssola 1975, pp. 362-363.

²¹ Borgeaud 1983, p. 266.

errata da parte, forse, di viaggiatori che non avrebbero compreso a pieno il suo culto²². Una delle teorie più accreditate in ambito cristiano è, invece, quella di Eusebio di Cesarea, che, basandosi sulla falsa etimologia che riconduce il nome di Pan a «πᾶν [τό]», “tutto”, credeva che ad essere annunciata fosse stata la morte di Cristo, il Dio Tutto e di Tutto, confuso dalla tradizione con il dio caprino²³.

Una proposta più psicologica è quella di Hillman, che vede in questo mito un vero proprio scontro archetipico tra la figura di Cristo e quella di Pan (“Pan nella grotta, Cristo sul Monte; l’uno ha la musica, l’altro la Parola”²⁴) e la sconfitta, pur non definitiva, di quest’ultimo. Non sarebbe morto Pan come principio, ma Pan il mediatore tra uomo e natura, tra psiche e corpo: ora che questo non c’è più, la Natura è controllata solo dagli uomini, che, non comprendendola, non possono far altro che distruggerla²⁵:

Ogni cosa che veniva mangiata, odorata, calpestata o spiata era una presenza sensuale dotata di rilevanza archetipica. Una volta che Pan è morto, la natura può essere controllata dalla volontà del nuovo Dio, l’uomo (...). Pan non morì mai, dicono molti commentatori di Plutarco, egli venne rimosso. Perciò, come è stato affermato più indietro, Pan ancora vive, e non soltanto nell’immaginazione letteraria. Egli vive nel rimosso che ritorna, nelle psico-patologie dell’istinto che si fanno avanti (...)²⁶.

²² Borgeaud 1983, p. 271.

²³ Irwin 1961, p. 159.

²⁴ Hillman 1972, p. 18.

²⁵ Ivi, p. 58.

²⁶ Ivi, pp. 58-59.

1.2 *Inno omerico a Pan*

La prima apparizione del dio nella letteratura la troviamo nell'*Inno omerico a Pan*, il diciannovesimo dei trentaquattro componimenti tradizionalmente attribuiti a Omero per l'uso dell'esametro dattilico e del dialetto ionico. Dal punto di vista linguistico e stilistico, infatti, gli Inni sono caratterizzati da formule e vocaboli che, in generale, rimandano ai poemi omerici ed esiodei, anche se non mancano attestazioni di termini tardi²⁷.

Wolf, nel suo *Prolegomena ad Homerum* (1795), ritiene che questi Inni siano in realtà dei canti che i rapsodi eseguivano prima del poema epico, con la funzione di introdurlo, e per questo li chiama "proemi". Gli ultimi versi degli Inni, infatti, rimandano a un altro canto che verrà svolto a breve. Il fatto che alcuni siano più estesi di altri non toglie la loro funzione introduttiva, dal momento che gli agoni rapsodici duravano molte ore, se non giorni²⁸.

Non abbiamo attestazioni di rituali pubblici per il dio Pan o agoni poetici in suo onore prima del V secolo, ma non è escluso che questo Inno sia stato cantato per la prima volta in Arcadia (regione che si suppone non conoscesse né praticasse la poesia epica, ma che onorasse Pan da tempi ben più antichi) prima di tale periodo. Così come non si può escludere che venisse eseguito durante festività in onore di altri dèi in zone diverse della Grecia²⁹.

L'Inno XIX è considerato atipico per il suo esordio, che ad una prima lettura sembrerebbe consueto, con la descrizione delle prerogative principali del dio, la caccia e la danza con le ninfe. Ma il seguito, pur di stampo sicuramente narrativo, continua in qualche modo l'esordio stesso, essendo le vicende cantate proprio dalle ninfe³⁰.

Il particolare interesse per il paesaggio e la sua descrizione fa supporre che l'Inno XIX abbia subito l'influenza della tragedia e degli idilli ellenistici (anche se i paesaggi non mancano del tutto nell'epica), mentre la lingua, sicuramente postomerica, contiene termini unici e rari³¹.

²⁷ Càssola 1975, pp. LII-LIV.

²⁸ Ivi, pp. XIV-XV.

²⁹ Ivi, pp. 364-365.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ivi, p. 364.

La prima metà dell’Inno (vv. 1-26) descrive Pan nel suo ambiente, il paesaggio roccioso sul quale si arrampica e i sentieri ombrosi in cui suona la sua siringa, tornando dalla caccia. Balza da una rupe all’altra, s’inerpica sulle alture, è attirato dai ruscelli come un animale. Danza insieme alla ninfe, che spesso lo invocano, e l’eco del suo canto risuona nelle valli, superando anche quello “dolce come il miele” degli uccelli in primavera. Il paesaggio che fa da sfondo a questi riti è molto enfatizzato nella sua asperità e pericolosità: addirittura le ninfe ballano sulla vetta estrema della montagna. Allo stesso modo sono selvagge le caratteristiche fisiche del dio, a metà tra l’umano e l’animalesco: gli epiteti, già nel secondo verso, sono «αἰγιπόδην», “dal piede caprino”, «δικέρωτα», “bicorni” e «φιλόκροτον», “amante del clamore”; e poi la sua descrizione continua ai versi 5 e 6 con “dall’abbandonante chioma” e “irsuto”.

Si aggira sui monti come una bestia affamata, cacciando e rincorrendo le prede, ma allo stesso tempo è la musica dolce e “serena” che, al tramonto, accompagna i pastori a casa e fa danzare le ninfe. Ancora una volta Pan è qualcosa di “Altro”, un elemento di disturbo ma anche di quella pace che deriva solo dallo stretto contatto con la natura. Di nuovo sfuma il confine tra natura e civiltà³².

Spesso corre attraverso le grandi montagne biancheggianti,

spesso muove fra le colline, e fa strage di fiere,

scorgendole col suo sguardo acuto; talora, al tramonto, solitario

15 tornando dalla caccia, suona modulando con la siringa una musica
serena³³.

Nella seconda e ultima parte (vv. 27-49) viene narrata la nascita del dio. Egli è il frutto del desiderio di Hermes per la giovane figlia del re Driopo, Driope, che partorisce un essere mostruoso alla vista: è un neonato dalla folta barba, munito di due zoccoli caprini e di un sorriso divertente, ma che su quel corpo animale ha un che di conturbante.

³² Robichaud 2021, pp. 13-14.

³³ Trad. Càssola 1975.

35 [...] ed ella, nelle sue stanze, generò
a Hermes un figlio diletto, già allora mostruoso a vedersi,
dal piede caprino, bicorne, vociante, dal dolce sorriso.
Diede un balzo e fuggì la nutrice, e abbandonò il fanciullo:
si spaventò, infatti, come vide quel volto ferino e barbuto³⁴.

Di nuovo l'inno enfatizza i tratti animaleschi del dio, pur appena nato: il verso 37 è tutto un epiteto («αἰγιπόδην δικέρωτα πολύκροτον ἠδυγέλωτα»), e non mancano, due versi dopo, «ἀμείλιχον», traducibile anche come “spietato”, e «ἠϋγένειον», “dalla folta barba”. Non sorprende dunque che la nutrice si spaventi e abbandoni il piccolo Pan, che viene accolto dal padre Hermes, il quale lo avvolge in una pelliccia e lo accompagna sull'Olimpo, dove rallegra il cuore di tutti gli immortali.

lo depose al cospetto di Zeus e degli altri immortali,
45 e presentò suo figlio: si rallegrarono nell'animo tutti
gl'immortali³⁵.

Un'altra tradizione vuole che ad essere la madre di Pan sia Penelope, la donna dell'attesa, che in assenza di Odisseo avrebbe dato sfogo a una sessualità sfrenata, giacendo con tutti i cento e otto pretendenti al trono di Itaca. Abbiamo testimonianza di questa versione della figura di Penelope nell'*Alessandra* di Licofrone, un poemetto che narra le profezie di Cassandra, figlia di Priamo. Ai versi 768-773 viene dipinta un'Itaca totalmente rovesciata dai pretendenti, in cui Penelope, da simbolo di fedeltà, diventa una prostituta che sperpera il patrimonio in banchetti e si unisce ai Proci senza nascondere la sua libido. Secondo il mito, il figlio generato da queste unioni extraconiugali, di conseguenza, sarebbe nato con forme bestiali. Probabilmente questa variante nasce a causa di un malinteso, come spesso avviene in ambito mitologico: Driope era infatti conosciuta in Arcadia come Penelope³⁶.

³⁴ Trad. Càssola 1975.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Robichaud 2021, pp. 13-14.

Il Pan di questo Inno sembra essere un dio giovane, nuovo, ma è giusto ricordare che ogni generazione divina aveva il “proprio Pan”: infatti, esisteva già durante la lotta di Zeus contro i Titani – come riportato da Nonno di Panopoli ne *Le dionisiache* (I, 368) – contro i quali si schierò con forza³⁷, in particolare contro Tifone.

Oggi sappiamo che il nome di Pan deriva dal greco «πάειν»³⁸, “pascolare”, e che dunque si rifà alle origini agresti del dio; un’altra ipotesi è che derivi dalla forma non attestata *Παύσων, vicino al sanscrito Pūṣan, nome del dio delle greggi (dal verbo *pūṣyati*, “far prosperare”), e che quindi abbia un’origine indoeuropea³⁹. In ogni caso, nulla ha a che fare con l’approccio etimologico suggestivo, ma non convincente, proposto dall’Inno nell’ultima sezione (v. 47): sarebbe stato chiamato «Πάν» per avere deliziato tutto l’Olimpo, da «πᾶν [τό]», “tutto”⁴⁰.

Ma dall’Inno è chiaro che Pan stringe il legame più profondo con un dio in particolare: il “baccheggiante” Dioniso.

³⁷ Kerényi 1951, p. 174.

³⁸ Borgeaud 1979, pp. 185-187.

³⁹ Càssola 1975, p. 362.

⁴⁰ Merivale 1969, p. 1.

1.3 Panico, possessione e sessualità

Non è un caso che Pan trovi un compagno ideale in Dioniso. Ne abbiamo un indizio nell’Inno stesso, quando lo spaventoso neonato viene avvolto nella pelliccia di un animale selvatico⁴¹. La pelle dell’animale, utilizzata come indumento, ci riporta inevitabilmente alla mente la «νεβρίς», la “pelle del cerbiatto”, elemento distintivo di Dioniso e delle sue baccanti, che, sul Citerone, praticano i riti in favore del dio totalmente nude, eccetto per la nebride. In questo caso, Ermes utilizza la pelle della lepre, un animale sacro anche ad Afrodite e alla Luna. Il fatto che sia il primo indumento del dio rappresenta la sua iniziazione al loro mondo, oltre a quello dionisiaco ed ermetico⁴².

Come abbiamo visto nell’Inno, il territorio d’azione di Pan è, inoltre, il medesimo di quello di Dioniso: alte vette, sentieri impervi e ruscelli di montagna irraggiungibili dagli uomini ma frequentati dalle menadi e dalle ninfe⁴³.

Poi la musica, elemento cardine della figura panica e dell’educazione arcadica (Polibio, *Storie*, IV, 20-21), in Pan seduce e terrorizza e nel mito dionisiaco permette alle baccanti di entrare nella sfera divina. Le donne, con i loro tamburi orientali e la loro musica incessante, sono un’apparizione prima sonora e poi visiva, così come Pan si presenta inizialmente solo con il dolce suono della siringa.

⁴¹ Robichaud 2021, p. 19.

⁴² Hillman 1972, p. 51.

⁴³ Borgeaud 1979, p. 77.



Figura 2 Pan che danza e suona la siringa. Heidelberg. Antikmuseum und Abgussammlung des Archäologischen Instituts der Universität⁴⁴.

Infine, possiamo paragonare lo stato di confusione fisica e mentale inflitto da Dioniso a Penteo nella tragedia euripidea con il *paneion*, il panico: confusione, terrore, disordine e irrazionale eccitazione sono le sensazioni provate da chi cade nella trappola di Pan, spesso tesa proprio grazie a un'eco, una musica⁴⁵. Clearco di Soli, un discepolo di Aristotele, avrebbe raccolto abbastanza informazioni su questo fenomeno da scriverne un trattato, di cui però non abbiamo traccia, se non del titolo, *Sul panico*⁴⁶. Ma Enea Tattico, nel capitolo ventisette dei *Poliorketika*, tratteggia il fenomeno abbastanza nel dettaglio: il panico può essere inflitto ad arte con l'invio di mandrie di vacche dotate di campanacci negli accampamenti o con le grida di un soldato nemico, sconnesse e amplificate dall'eco.

È quindi un'illusione creata da un forte rumore, e sappiamo che Pan è, dopotutto, il figlio di Ermes, dio dell'inganno⁴⁷. Infatti, la caratteristica più pericolosa del panico indotto dal dio è l'imprevedibilità, un attributo tipico anche di Ermes: egli si manifesta all'improvviso per ricondurre l'uomo sulla giusta strada, in particolare quella del profitto. Ermes è un dio che giunge inaspettato a portare ricchezza e aiuto; in Pan, l'aspetto ermetico della sorpresa assume una veste oscura e, più che un aiuto, diventa uno scontro. Nonostante il panico serva, a volte, come alleato contro i nemici, è sempre un'azione

⁴⁴ LIMC. Heidelberg: Pan, 5198.

⁴⁵ Borgeaud 1979, p. 89.

⁴⁶ Ivi, p. 88.

⁴⁷ Bonnefoy 1981, p. 1341-1342.

negativa: Pan aiuta creando disordine e morte, rappresentando così la parte latente e cupa del padre⁴⁸.

La prima testimonianza del panico, indicato come *phobos*, è presente nel *Reso* di Euripide (vv. 34-37): è notte nell'accampamento troiano ed Ettore si trova a sedare un improvviso disordine tra le sentinelle, chiedendosi se non sia opera di Pan. Per la prima volta questo sentimento di paura e confusione viene esplicitamente attribuito al dio⁴⁹.

Ma l'esempio più chiaro di quella che Elio Aristide chiama la "danza mortifera di Pan"⁵⁰ lo abbiamo nella *Guida della Grecia* di Pausania (X, 23, 7-8), in un passo dove la «ταραχή», "confusione mentale", generata da Pan colpisce l'accampamento gallo dopo una battaglia particolarmente rovinosa presso Delfi⁵¹:

E quelli si accamparono dove nella ritirata furono colti dalla notte, ma ecco che nella notte furono presi dal timor panico: così chiamano infatti le paure che vengono senza alcuna causa che le provochi. Lo stato di agitazione colse l'esercito nella tarda serata (...) ma dopo un po' questa pazzia si diffuse fra tutti⁵².

I soldati non riconoscono più i compagni, la propria lingua, la forma degli scudi: pensano che intorno a loro ci siano solo greci e si fanno a pezzi l'un altro.

Con "possessione" si possono intendere due fenomeni: "contenere un dio" (come sostiene Dodds) o "essere nelle mani di un dio" (come invece riferisce Jeanmaire); in ogni caso, significa trovarsi il più vicino possibile alla divinità⁵³. Chi è affetto da possessione panica diventa rumoroso all'improvviso e senza alcun motivo, come fa notare Menandro nel *Dyskolos* (vv. 432-433), commedia in cui Pan recita il prologo per illustrare la trama; la vittima diventa anche itifallica, come colpita dalla stessa frustrazione sessuale di Pan, che vive sempre al fianco delle ninfe ma non può godere del loro amore⁵⁴. Un esempio di possibile possessione panica lo troviamo nella *Medea* di Euripide (vv. 1171-1175), quando la donna impallidisce improvvisamente, comincia a tremare e cade a terra. Un'anziana serva, vedendo l'accaduto, comincia ad intonare il lamento destinato alle

⁴⁸ Borgeaud 1979, p. 91.

⁴⁹ Ivi, p. 88.

⁵⁰ Boragno 2019, p. 300.

⁵¹ Borgeaud 1979, p. 90.

⁵² Trad. Bultrighini, 2017.

⁵³ Borgeaud 1979, p. 103.

⁵⁴ Ivi, p. 108.

donne che partecipano a un sacrificio: in questo momento di possessione, Medea è stata “sacrificata” a Pan⁵⁵.

E una vecchia tra le ancelle, credendo in qualche modo
che fossero giunte le ire di Pan o di un altro dio,
levò un grido, prima di vedere attraverso la bocca
uscire una bava bianca, e lei che straluceva le pupille

1175 fuori dagli occhi, e non c'era sangue nel corpo⁵⁶;

Dunque, sappiamo che intorno al V secolo a.C. si credeva che Pan potesse prendere controllo del corpo, invaderlo e condurlo verso una condizione certo anomala, ma che rientra nella sfera del sacro e che manifesta la sintomatologia dell'epilessia⁵⁷. Per Dodds, questi sintomi potrebbero essere attribuiti a delle gravi insolazioni, a cui i pastori arcadici assistevano non di rado, convinti che si trattasse della collera di Pan⁵⁸.

Pan è il dio della natura, di tutta la natura, e dunque anche dei comportamenti naturali, impulsivi, liberi dal giogo socio-culturale. È quindi, per Hillman, il dio dell'istinto che non ha scopo, che è innato e repentino, che sfugge al controllo della psiche⁵⁹. La sessualità che scaturisce da questa divinità è, di conseguenza, primordiale, e non sorprende che le capre venissero associate alla fertilità o che il dio si unisse addirittura a loro, in momenti di particolare solitudine: Pan, oltre al sorriso malizioso, presenta, nelle sue raffigurazioni, un corpo vigoroso e un fallo eretto⁶⁰.

Come il suo corpo è a metà tra uomo e animale, così anche se le sue esperienze non sono mai complete: è un dio, ma sale solo una volta sull'Olimpo; suona la siringa, ma non attrae le Muse come Apollo; viene partorito, ma non ha una madre né una nutrice; si accoppia con lascivia e desiderio, ma mai con amore⁶¹.

⁵⁵ Borgeaud 1979, p. 103.

⁵⁶ Trad. Ghiselli, 2008.

⁵⁷ Borgeaud 1979, p. 103-104.

⁵⁸ Dodds 1951, p. 141.

⁵⁹ Hillman 1972, pp. 52-53.

⁶⁰ Robichaud 2021, p. 25.

⁶¹ Hillman, pp. 54-55.

I miti delle avventure di Pan con le ninfe sono innumerevoli: sono compagni, oltre che in amore, di avventure e di scherzi; le ninfe cercano di correggere la sua danza “selvatica”, ma lui tenta di toccarle nelle zone più intime, e allora le ragazze lo sorprendono nel momento del riposo, per radergli l’adorata barba. Così descrive Filostrato il Vecchio in una delle sue *Immagini*:

Pan, dicevano le ninfe, non ha grazia nella danza. Quando salta, nei suoi furori sconnessi ha la gaiezza selvatica dei capri: vogliono insegnargli una danza più gradevole. Ma Pan non le ascolta e palpa loro il seno con la mano. Allora lo sorprendono verso mezzogiorno, quando, a quanto si dice, il dio si addormenta dopo le fatiche della caccia. (...) Le ninfe si sono scagliate su di lui e gli hanno legato le mani dietro la schiena, e ora teme per le sue gambe. La barba, che gli è tanto cara, è già caduta sotto i colpi del rasoio⁶².

Grazie ad Hillman possiamo interpretare la violenza, lo stupro che Pan compie sulle ninfe come l’istinto che si impone sulla natura incontaminata e vergine. La ninfa è un albero, un fiume, una foglia, una nebbia; Pan è l’animale, è il corpo che porta una realtà fisica dentro un mondo ancora impersonale. È l’impulso primordiale che deflora la psiche, il concreto che si impone sull’astratto⁶³. Il fatto che molte ninfe non avessero un nome richiama proprio l’impersonalità, l’oggettivizzazione dello stupro panico⁶⁴.

Possiamo ricordare, grazie ad Ovidio (*Metamorfosi* I, 689-712), la storia della ninfa Siringa, seguace di Artemide. Ella, per sfuggire alla violenza che l’aspettava per mano di Pan, pregò le Naiadi di salvarla: venne così tramutata in un fascio di canne palustri, che, agitate dal vento, producevano una dolce melodia. Il dio, commosso, utilizzò queste stesse canne per costruire la sua «σύριγξ», il celebre flauto di Pan. Ancora una volta vediamo la sessualità associata alla musica:

705 E Pan, quando già credeva d’aver preso Siringa,
invece del suo corpo strinse le canne palustri;
e mentre sospira, il vento mosso dentro le canne
dà un suono tenue e simile ad un lamento,

⁶² Trad. Carbone 2008.

⁶³ Hillman, pp. 94-97.

⁶⁴ Ivi, p. 104.

e il dio, conquistato dall'arte nuova e dalla dolcezza del suono,
710 disse: "Rimarrà questo nostro colloquio", e unendo insieme
con la cera canne ineguali, diede allo strumento
il nome della ragazza⁶⁵.



Figura 3 Pan che suona la siringa. Kassel. Staatliche Museen Kassel, Antikensammlung⁶⁶.

Un'altra ninfa desiderata dal dio è Pitis, che chiede agli dèi di essere trasformata in un albero di pino per sfuggire alle grinfie di Pan. Non a caso la pigna è un altro elemento dionisiaco, simbolo anche di fertilità per i suoi molti semi⁶⁷.

La tradizione che ruota intorno al mito di Eco e Pan è lunga e ha il primo riferimento proprio nell'*Inno omerico a Pan* (v. 21). Una variante vuole che Eco abbia avuto dal dio due figlie, Iunce e Iambe, mentre un'altra, molto più suggestiva, riportata da Longo Sofista ne *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe* (III, 23), narra che la ninfa sarebbe stata fatta a pezzi dai seguaci di Pan per avergli negato l'amplesso⁶⁸. Una punizione, lo «σπαργμός», caratteristica proprio di Dioniso e delle sue baccanti.

Infine, la storia più suggestiva è senza dubbio quella di Pan e Selene, la dea della Luna. Nelle *Georgiche* (III, 391-393) Virgilio racconta l'inganno che il dio avrebbe teso alla

⁶⁵ Trad. Paduano, 2022.

⁶⁶ LIMC. Kassel: Pan, 5199.

⁶⁷ Hillman 1972, pp. 104-105.

⁶⁸ Robichaud 2021, pp. 26-27.

Luna per conquistarla: avrebbe coperto le sue zampe nere e irsute con un vello bianco, per non farsi riconoscere e assomigliare a Selene, dunque essere già unito a lei. Il bianco è un colore riflessivo, tramite il quale Pan può vedere nella notte e sedurre la sua amata, che cade nella trappola. Anche qui, non è un caso che Selene sia tra le vittime di Pan: ella, quando non splende, si ritira in una caverna ed è associata alla follia femminile periodica, così come lo è Pan⁶⁹. Tant'è vero che il coro dell'*Ippolito* euripideo, nella parodo, si chiede se non sia Pan ad aver posseduto la mente di Fedra, in preda alla follia del desiderio (vv. 141-146):

Figlia mia, chi ti possiede,

chi ti fa delirare? Pan,

Ecate, i Coribanti

o la Grande Madre?

145 O è Dittinna, la dea cacciatrice,

che ti tormenta?

Non manca l'amore omosessuale per i giovani pastori, tra cui il celebre Dafni cantato da Teocrito (*Idilli*, I), di cui Pan si prende cura, insegnandoli a suonare la siringa. Oltre a questa rappresentazione quasi fraterna⁷⁰ (anche Dafni è, effettivamente, figlio di Ermes, e quindi fratellasto di Pan), sono presenti raffigurazioni del giovane inseguito dal dio, itifallico e a braccia aperte, nella solita corsa spasmodica per soddisfare il proprio desiderio⁷¹.

⁶⁹ Hillman 1972, pp. 106-107.

⁷⁰ Figura 4.

⁷¹ <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73fada564f630-5>



Figura 4. Dafni con la siringa e Pan. Napoli. Museo Archeologico Nazionale⁷².

Oltre alla violenza sessuale, Hillman pone anche la pratica dell’onanismo sotto le prerogative di Pan: Diogene di Sinope detto “il Cinico” – un esponente della scuola filosofica cinica che si diceva si masturbasse in pubblico (Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, VI 46, 69) – racconta che ad iniziare Pan all’autoerotismo fu il padre Ermes, vedendolo solo ed insoddisfatto dopo la perdita di Eco. In seguito, Pan l’avrebbe insegnata ai pastori, soli a vegliare sulle greggi nelle ore del meriggio (Dione di Prusa, *Discorsi*, VI). L’onanismo, per Hillman, non è solo un modo per gratificare i guardiani degli armenti e i cacciatori nelle ore di riposo pomeridiano, ma per unire la fisicità all’immaginario, per assottigliare il limite tra l’istinto e la coscienza morale. La masturbazione, essendo l’unica attività sessuale che si compie da soli, avvicina all’autocoscienza, alla creatività interiore; nelle parole di Hillman stesso: “porta il corpo alla mente”⁷³.

⁷² LIMC. Napoli, Dafni: 8799.

⁷³ Hillman, pp. 77-83.

Ad unire istinto e coscienza, sessualità e immaginazione, capro e uomo, dio e mortale, ci pensa anche Platone. Infatti, in una delle ultime battute del *Fedro* (279c) Socrate invoca direttamente il dio:

Caro Pan, e tutti voi altri dèi di questo luogo, concedetemi di diventare bello dentro e che tutto ciò che ho al di fuori sia affine a ciò che ho dentro⁷⁴.

Pan è «φίλος», “caro”, dunque benevolo, nella veste di un dio cosmico capace di conciliare il mondo esteriore con quello interiore, di armonizzare lo spazio fenomenico con quello ideale, e, una volta per tutte, di fondere due realtà⁷⁵.

⁷⁴ Trad. Mati (Feltrinelli, 2013).

⁷⁵ Robichaud 2021, pp. 20-21.

1.4 Pan e l'incubo

Pan non è solo il dio della natura, dei pastori e della sessualità sfrenata. Egli appare anche di notte, a disturbare la quiete di chi riposa. Il panico associato alla presenza maligna di Pan può presentarsi anche durante il sonno, sotto forma di incubo. In questo caso il dio prende il nome di Efialte, in greco “colui che salta sopra”⁷⁶. Chi soffre di disturbi del sonno, come incubi e paralisi notturna, avrebbe a che fare proprio con il lato malevolo di Pan, che, sotto forma di animale (scimmia, capra o addirittura riccio, in base alle cause che provocano i disturbi stessi), siede sul petto del dormiente, provocando la paralisi e l'incubo⁷⁷.

“Saltare sopra” vorrebbe dire, quindi, sdraiarsi sull'addormentato provocando così difficoltà respiratorie, dunque una sensazione di panico che porta inevitabilmente all'incubo. Dopotutto, è celebre il dipinto di Johann Heinrich Füssli (*The Nightmare*) in cui una donna addormentata viene schiacciata da un raccapricciante demone dalle orecchie appuntite e dalle zampe pelose, mentre, dietro una tenda, sbuca un inquietante cavallo dagli occhi sbarrati. Le apparizioni animali di qualsiasi tipo sarebbero da attribuirsi ai vestiti indossati durante il sonno, o la tipologia del tessuto utilizzato per coprirsi⁷⁸.

È Roscher a mettere insieme i sogni alle esperienze fisiche nel suo trattato *Ephialtes: Eine Pathologisch-Mythologische Abhandlung Über die Alpträume und Alpdämonen des Klassischen Altertums*⁷⁹, in cui l'indagine è quella della psicologia archetipica che mette al primo posto i modelli della mitologia e della fantasia⁸⁰.

Sotto l'influenza panica, due sono i tipi di incubi più ricorrenti: quello terrificante, che provoca paura e agitazione, e uno più più benevolo, ma sempre perturbante, quasi erotico⁸¹. Paul Radestock, nel suo *Schlaf und Traum: Eine physiologisch-psychologische Untersuchung*, riporta un sogno in cui l'apparizione di una figura di media altezza, con una barba caprina, un sorriso malizioso e dei vestiti sporchi, sveglia il malcapitato

⁷⁶ Roscher 1900, p. 6.

⁷⁷ Ivi, pp. 12-13.

⁷⁸ Ivi, p. 6.

⁷⁹ Hillman 1972, p. 42.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Roscher 1900, p. 12.

all'improvviso, immobilizzato dal terrore e dal panico, una sensazione molto vicina a quella dei Galli di Pausania e, in generale, delle vittime di possessione panica⁸².

Sorano di Efeso riteneva che incubi di questo tipo potessero essere causati, quando ricorrenti, da sindromi come stipsi, insonnia, mancanza di vitamine, o addirittura fossero il preludio e il sintomo di malattie ben peggiori, come scompensi cardiaci, epilessia, asma o isteria⁸³. Era anche noto ai medici che gli incubi fossero molto spesso causati da febbri tanto importanti da provocare stati di delirio, e che i sensi potessero vacillare nei momenti immediatamente precedenti al sonno⁸⁴: Aristotele stesso parla della vicinanza tra il delirio e gli incubi nel trattato *Sui sogni*, in cui sostiene che il fenomeno onirico e quello delirante parlino la stessa lingua⁸⁵.

Un'iscrizione⁸⁶ datata II secolo d.C., trovata a Roma, riporta l'esperienza di un pastore che sarebbe stato curato da una grave malattia grazie a un'apparizione diurna di Pan-Efialte: qui il dio è definito "benevolo", e spesso confuso con Apollo-Paian. In realtà, sembrerebbe che le visioni diurne di Pan possano guarire (così come le apparizioni dello spirito di un tempio durante l'*incubatio*), mentre gli incubi notturni provochino terrore⁸⁷.

Attestazioni che vanno da Aristotele (*Le vespe*, v. 1038) a Sant'Agostino (*De civitate dei*, 15,23) dimostrano che Pan è sempre stato considerato l'origine degli incubi notturni e delle visioni diurne, oltre che del terrore violento ed improvviso; l'influenza di Pan sembra far effetto anche sugli animali, che, colti dal panico, si recano in branco in un unico luogo, anche se pericoloso (un precipizio o una scogliera), come sonnambuli completamente privati dei propri sensi⁸⁸.

Come si diceva, un altro tipo di sogno disturbante è quello puramente erotico, questa volta indotto da una distorsione più comica e volgare di Pan, i Satiri, mentre i fastidi acustici precedenti il sonno sono attribuiti dalla tradizione latina a Fauno⁸⁹, equiparato nella letteratura al dio caprino.

⁸² Roscher 1900, p. 14.

⁸³ Ivi, p. 20.

⁸⁴ Ivi, p. 22.

⁸⁵ Hillman 1972, p. 57.

⁸⁶ Kaibel 1878, p. 326.

⁸⁷ Roscher 1900, pp. 41-43.

⁸⁸ Ivi, pp. 60-62.

⁸⁹ Ivi, pp. 72-78.

Pan e i Satiri studiati da Roscher sono antitetici rispetto ai miti utilizzati da Freud: Pan non rientra nella sfera personale dell'individuo, non viene ricondotto a nessun complesso personale del paziente. In poche parole, non si può giustificare solo psicologicamente⁹⁰.

Non è un caso che il dio del panico sia associato all'incubo e al delirio, che appaia di notte nei sogni più terrificanti, per disturbare il sonno (così come disturba le battaglie invadendo le menti dei guerrieri): forse il dio caprino, così lontano dalla civiltà, ci parla solo attraverso l'inconscio, quando, inermi, permettiamo che le paure più recondite e primitive prendano il sopravvento.

⁹⁰ Hillman 1972, p. 42.

CAPITOLO II: *THE STORY OF A PANIC*, E. M. FORSTER

2.1 Pan benevolo e Pan sinistro

A partire dalla fine del XVIII secolo e per i duecento anni successivi, Pan diventa un simbolo ricco di significati nella letteratura inglese. In un mondo destinato alla veloce distruzione della natura, all'espansione delle forme industriali, alle guerre mondiali e all'incremento esponenziale delle scoperte scientifiche, gli artisti ricercano sollievo ed evasione nel dio degli spazi incontaminati e della natura inalterata.

Se per i poeti romantici Pan simboleggiava lo spirito del paesaggio, un concetto astratto spesso percepito ma mai toccato con mano⁹¹, e la sua carica sessuale veniva ignorata o comunque ben nascosta⁹², durante l'età vittoriana, e soprattutto a partire dal XX secolo, ritorna il Pan caratterizzato dalla sua innata dualità⁹³. Questa, così come la sua doppia natura benevola e sinistra, rappresenta infatti l'ambiguità dell'identità sociale dell'epoca, in particolare la repressione sessuale⁹⁴.

Da un lato troviamo il Pan benevolo ("*benevolent Pan*"⁹⁵), protagonista della letteratura per l'infanzia⁹⁶, protettore degli animali, per i quali è una figura fraterna o addirittura paterna, e quindi molto vicina all'idea cristiana di divinità⁹⁷. Questo tipo di rappresentazione panica è la naturale ripresa del mondo arcadico proposto da Virgilio e Teocrito⁹⁸.

In questa visione rientrano le opere di James Barrie, *The Little White Bird* (1902) e *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904). Si tratta del Pan più celebre della letteratura inglese (anche grazie alla sua fortuna cinematografica), pur non avendo i suoi attributi caratteristici. Del dio arcadico porta il nome, il flauto, il contatto più che diretto con la natura e con gli animali, in particolare gli uccelli, e varie abilità, tra cui quella di

⁹¹ Merivale 1969, p. 76

⁹² Robichaud 2021, pp. 107-108.

⁹³ Merivale 1969, p. 76.

⁹⁴ Imko 2013, p. 21.

⁹⁵ Merivale 1969, pp 134-135.

⁹⁶ Cfr. *The Wind in the Willows*, Kenneth Grahame (1908).

⁹⁷ Merivale 1969, pp. 138-139.

⁹⁸ Ivi, p. 134.

imitare le voci altrui. Per il resto, Peter può essere considerato un elfo o un fauno⁹⁹, pur con elementi di “*Pan-ness*” non casuali, ma sicuramente desessualizzati¹⁰⁰.

Dall’altro lato abbiamo il Pan sinistro (“*sinister Pan*”¹⁰¹), elemento orrorifico e disturbante della prosa per adulti. Notiamo una generale trasformazione del dio da personaggio agente a forza simbolica, che spesso influenza o terrorizza gli uomini¹⁰², a volte arrivando alla sovrapposizione con l’immagine del diavolo¹⁰³. Tra il 1890 e il 1930 si collocano una serie di scrittori che innalzano Pan a protagonista del genere orrorifico, tanto che possiamo identificare una “*Pan school*”, cui presero parte autori come Machen, Saki, Benson e Hichens¹⁰⁴.

È nella novella *The Story of a Panic* di E. M. Forster che ritroviamo quell’unione di mondi che risale all’antichità, in particolare al Fedro platonico: qui Pan, attraverso la natura, rivela una verità nascosta a chi è in grado di percepirla¹⁰⁵.

La fascinazione per la Grecia e la sua storia, chiamata da Jenkyns “incantesimo dell’Ellade”, è molto forte in età tardo vittoriana. La subisce anche il giovane Edward Morgan Forster (1879-1970), che frequenta il liceo classico ed è studente di lettere antiche presso Cambridge. L’atmosfera classica si respira anche per le strade, abbellite di architettura neoclassica, e nei musei, dove appaiono dipinti divinità e banchetti. Solo pochi decenni prima erano stati esposti i fregi del Partenone presso il British Museum, di cui Forster è un assiduo frequentatore¹⁰⁶. Inoltre, il XIX secolo brilla per le scoperte antropologiche e per la rilettura della letteratura greca alla luce della società antica: dèi e personaggi mitici diventano dei simboli, degli archetipi, delle forze. Questo è il clima di grande immaginazione e rivitalizzazione mitica in cui si forma il nostro autore¹⁰⁷.

Nel 1911 pubblica *The Celestial Omnibus and Other Stories*, una raccolta di novelle dal sottotono fantastico e dal gusto ellenico¹⁰⁸. Nel suo saggio *Abinger Harvest* egli infatti afferma “*Greece is a spirit which can appear not only in any time but also in any land*”, a riprova del suo atteggiamento nei confronti del mondo classico, sia nelle *short stories*

⁹⁹ Merivale 1969, p. 152.

¹⁰⁰ Robichaud 2021, pp. 140-141.

¹⁰¹ Merivale 1969, p. 154.

¹⁰² Ivi, pp. 158-159.

¹⁰³ Cfr. *The Oldest God*, Stephen McKenna (1926).

¹⁰⁴ Ferrarin 1997, p. 201.

¹⁰⁵ Merivale 1969, p. 181.

¹⁰⁶ Ferrarin 1997, pp. 199-200.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 200-201.

¹⁰⁸ Head 2007, p. 1.

che nei romanzi¹⁰⁹. Il mito e l'ellenismo sono una chiave di lettura profonda per criticare la società borghese e i suoi standard, per inserire elementi straordinari nell'ordinario e per veicolare il messaggio di un mondo integro, spirituale e naturale¹¹⁰.

Negli scritti forsteriani non manca mai l'unione di due mondi, siano questi il paganesimo e il cristianesimo, la natura e il turismo, l'inconscio e la società¹¹¹.

¹⁰⁹ Ferrarin 1997, p. 197.

¹¹⁰ Ivi, pp. 209-211.

¹¹¹ Saunders 2007, p. 5.

2.2 «For I had been afraid, not as a man, but as a beast.» Il sortilegio di Pan

Come abbiamo visto, Pan non è solo il dio rustico che veglia sui pastori arcadici: è anche una divinità cosmica che avvicina l'uomo alla Natura, risveglia gli istinti e controlla le menti. In *The Story of a Panic*, la novella all'interno del *The Celestial Omnibus and Other Stories* che prenderemo in analisi, la presenza del dio agisce proprio in questo senso. Egli è il protagonista che raggira i personaggi, li manipola e li punisce, aleggiando sull'atmosfera già tesa della *short story*. Qui il Pan sinistro e il Pan benevolo si mescolano: conoscerlo significa “vedere oltre il velo”, sia con un sentimento di gioia e soddisfazione incontrollabili che con un terrore indescrivibile¹¹².

Si tratta del racconto di una vacanza a Ravello, sulla Costiera Amalfitana. Dal diciannovesimo secolo i viaggi in Europa e, in particolare, in Italia, sono sempre più frequenti: in Forster, i personaggi che si recano in Italia sono alienati ed estranei alla cultura, anche dal punto di vista emotivo¹¹³; non si tratta più di completare l'educazione dei giovani ricchi, ma di godere di un lusso che viene spacciato per tale ed è invece accessibile anche alla “*middle-class*”. Quando l'Italia e la grecità sono ormai un'esca per gli intellettuali aridi, Forster le trasforma in possibilità di emancipazione e crescita interiore, grazie al contatto diretto con la Vita¹¹⁴. Lontana dalle convenzioni sociali inglesi, l'Italia diventa l'“Altro”, il luogo ideale per scatenare la forza del Grande Pan.

Nell'hotel dove alloggia, la famiglia inglese composta dal narratore, la moglie e le due figlie, conosce le signore Robinson, il loro ozioso nipote Eustace, l'“artista” Leyland e l'ex curato Sandbach, il cui ruolo è preparare il giovane per la scuola pubblica. Questi saranno i personaggi della novella, insieme al cameriere Gennaro. Eustace – il cui nome suona molto simile a “*ecstasy*”¹¹⁵ – viene descritto come ben lontano da come dovrebbe essere un giovane inglese che si affaccia all'età adulta:

Naturally enough, his features were pale, his chest contracted, and his muscles undeveloped. His aunts thought him delicate; what he really needed was discipline.¹¹⁶

¹¹² Merivale 1969, p. 184.

¹¹³ Ardis 2007, p. 1.

¹¹⁴ Ivi, pp. 5-7.

¹¹⁵ Christopher 2007, p. 2.

¹¹⁶ Forster 1911, p. 2.

Il narratore lo trova “*repellent*” nella sua femminile delicatezza e nella sua mancanza di azione: non sopporta di vedere un giovane poltrire e oziare, quando l’Italia offre così tanto per temprare corpo e spirito. Il nostro narratore, Tytler, si offre addirittura di impartirgli lezioni di nuoto, che vengono prontamente rifiutate.

Gli eventi cominciano quando la comitiva convive Eustace a prendere parte a un picnic in una radura tra i castagni, Vallone Fontana Caroso. La descrizione che il narratore fa della natura circostante è indicativa: gli alberi sembrano vivi, quasi antropomorfi, desiderosi di catturare la compagnia e tenerla prigionera per sempre:

(...) the general appearance was that of a many-fingered green hand, palm upwards, which was clutching convulsively to keep us in its grasp¹¹⁷.

Dopo aver pranzato, Eustace prende un pezzo di legno ed inizia ad intagliare uno zufolo, mentre Tytler, Leyland e Sandbach si intrattengono con un dialogo sulla Natura. Come i personaggi di uno scritto platonico, sostengono opinioni contrastanti: Leyland pensa che la poesia della Natura sia ormai stata prosciugata, così come i suoi laghi e suoi ruscelli, mentre il disboscamento rende ancora più evidente la volgarità che l’uomo impone sui paesaggi. Egli rappresenta la visione che i poeti romantici avevano di Pan¹¹⁸; il nostro narratore, che ha esperienza in campo di “*estates*”, ritiene invece che sia sciocco negarsi le ricchezze che la Natura offre. Egli vede dunque solo il profitto, è disposto a trasformare gli alberi in denaro. Per Leyland, è proprio per questo motivo che le Nereidi non abitano più le fonti d’acqua, le Oreadi le montagne e Pan i boschi.

Ed ecco che, al nome di Pan, Sandbach, la voce del cristianesimo, interviene con tono solenne, come se la “radura fosse una grande chiesa verde”:

‘Pan!’ cried Mr Sandbach, his mellow voice filling the valley as if it had been a great green church, ‘Pan is dead. That is why the woods do not shelter him.’¹¹⁹

Il curato continua raccontando il mito della morte del dio Pan¹²⁰. All’interno del dialogo, possiamo interpretare la morte di Pan come la rovina della Natura, che ha perso la sua voce, la sua creatività, il suo impulso; morto il dio, è inoltre stata interrotta la

¹¹⁷ Forster 1911, p. 2.

¹¹⁸ Merivale 1969, p. 182.

¹¹⁹ Forster 1911, p. 4.

¹²⁰ Plutarco, *De defectu oraculorum* (17, 419 b-e).

connessione psichica dell'uomo con la Natura stessa¹²¹. Ma all'intero della novella Pan non è morto, è stato solo rimosso dalla civiltà e smania per tornare¹²².

Di questo dialogo non sfuggono gli elementi tragici: difendendo la monetizzazione dell'ambiente e annunciando la morte di Pan, i personaggi hanno provocato la collera divina¹²³. A questi peccatori di «ὄβρις» il dio deve dimostrare non solo di essere sopravvissuto a Cristo, ma anche di essere capace di cose ben più terrificanti che abitare e proteggere le selve.

Difatti, come se invocare il nome di Pan avesse lanciato un sortilegio, sul gruppo cade un silenzio angosciante, rotto all'improvviso dal suono del flauto di Eustace:

All sounds died away, except that, far in the distance, I could hear two boughs of a great chestnut grinding together as the tree swayed. The grinds grew shorter and shorter, and finally that sound stopped also. As I looked over the green fingers of the valley, everything was absolutely motionless and still (...) Suddenly we were all electrified by the excruciating noise of Eustace's whistle. I never heard any instrument give forth so earsplitting and discordant a sound.¹²⁴

La Natura si fa presente, diventa un personaggio dalla voce assordante, e poi lo zufolo risuona cacofonico per la valle, come se Pan stesso fosse sceso dalle montagne per imporre la sua presenza.

Il lettore non vede Pan neanche per un istante, lo vive tramite la sensazione che attanaglia il narratore, un senso di negativa premonizione che improvvisamente unisce tutti i partecipanti al picnic: sebbene tutt'intorno la natura continui ad essere pacifica e rigogliosa, un sentimento di terrore e primordiale paura si insinua nelle loro menti. Tytler ha perso i sensi (non vede, non sente, non parla) eppure cammina, anzi corre, vittima del panico, “come una bestia”:

The sky might have been black as I ran, and the trees short grass, and the hillside a level road; for I saw nothing and heard nothing and felt nothing, since all the channels of sense and reason were blocked. It was not the spiritual fear that one has known at other times, but brutal, over-mastering, physical fear, stopping up the ears, and dropping clouds before

¹²¹ Hillman 1972, pp. 56-57.

¹²² Ivi, p. 59.

¹²³ Robichaud 2021, p. 160.

¹²⁴ Forster 1911, p. 5.

the eyes, and filling the mouth with foul tastes. And it was no ordinary humiliation that survived; for I had been afraid, not as a man, but as a beast.¹²⁵

La paura archetipica che attanaglia i personaggi risveglia in loro istinti primordiali. Da benestanti istruiti e composti diventano animali spaventati, che non riescono a formulare un pensiero se non quello di allontanarsi e scappare. I personaggi sperimentano lo stesso tipo di panico che tormentava gli animali arcadici in presenza del dio¹²⁶. Coloro che negano Pan sono destinati a subire il destino dei Galli di Pausania¹²⁷ e a confrontarsi, dunque, con il suo volto malevolo.

Pan ritorna nel mondo tramite il panico, il terrore, l'incubo, e la Natura si fa sempre più fisica, stritolando i personaggi, soffocandoli nei loro stessi sensi. L'uomo viene "ricondotto all'istinto dall'istinto"¹²⁸.

L'apparizione di un dio ha un significato preciso in Forster: oltre a simboleggiare un sentimento malinconico nei confronti del mondo classico, serve a riportare i personaggi, ingessati nelle loro abitudini borghesi, a uno "stato di natura" in cui regna l'autoconsapevolezza di sé, dei propri impulsi e dell'unione primordiale e cosmica dell'uomo con la Natura. Chi conosce Pan vede l'esistenza di mondo ormai negato dalle convenzioni etiche e sociali ed entra in piena armonia con l'universo¹²⁹.

¹²⁵ Forster 1911, p. 6.

¹²⁶ Robichaud 2021, p. 160.

¹²⁷ Pausania, *Guida della Grecia* (10.23.7-8).

¹²⁸ Hillman 1972, p. 59.

¹²⁹ Ferrarin 1997, pp. 202-203.

2.3 «*The trees, hills, stars, water, I can see all.*» Rinascita e conoscenza

Com'è giunto, il panico se ne va. Il nostro autore usa la stessa espressione utilizzata da Pausania nell'episodio dei Galli¹³⁰: la «*ταραχή*» giunge senza alcuna causa che la provochi, e in Forster “*our fear passed away as it had come, without cause*”¹³¹.

Quando i personaggi riacquisiscono la vista, si accorgono che Eustace non è con loro. La preoccupazione incombe sul gruppo, che si mette in cammino per cercare il ragazzo. La figlia del narratore, Rose, la più giovane tra i presenti, non sembra sconvolta, anzi sente che Eustace non è in pericolo (“*But I hope – I feel he is safe*”). Inoltre, è lei la sola a parlare durante il percorso verso la valle: stupisce tutti affermando di non aver sentito l'impulso di scappare, ma l'opposto:

‘Oh, of course, I did feel frightened (...) but I somehow felt that if I could stop on it would be quite different, that I shouldn't be frightened at all, so to speak.’¹³²

Aggiunge anche che sarebbe rimasta nella radura, se non avesse visto sua madre scappare via. In altre parole la bambina, nel suo animo incontaminato dai discorsi degli adulti, non è stata vittima della forza sinistra di Pan; probabilmente la stessa sensazione provata da Eustace, che, invece, abituato a disubbidire, non ha seguito le zie. È interessante notare come venga ribadita più volte dall'autore la tenera età della bambina, oltre al fatto che non fosse mai riuscita, fino a questo momento, a formulare dei discorsi così articolati. Sembra che l'effetto di Pan sui giovani sia quello di risvegliarne le menti, come possiamo vedere dalle prime righe della novella “*Eustace's career (...) certainly dates from that afternoon in the chestnuts woods above Ravello*”. La vita di Eustace sarà dunque caratterizzata da un certo grado di notorietà, proprio grazie a questo incontro nei boschi di Ravello¹³³.

Quello che abbiamo analizzato come stato di terrore panico è, per Eustace, estasi panica¹³⁴. Libero dalla presenza degli altri, riesce ad entrare in contatto con il dio Pan, che perfeziona e completa la sua umanità tramite la vicinanza con la Natura¹³⁵. Infatti, il

¹³⁰ Pausania, *Guida della Grecia* (10.23.7-8).

¹³¹ Forster 1911, p. 6.

¹³² Ivi, p. 7.

¹³³ Head 2007, p. 4.

¹³⁴ Merivale 1969, p. 180.

¹³⁵ Ivi, p. 181.

ragazzo viene ritrovato disteso a terra, con gli occhi chiusi e una mano stretta convulsamente intorno a dei fili d'erba. Dal polsino della sua camicia esce una lucertola verde e nella terra umida intorno a lui sono visibili tracce di zoccoli caprini. Quando si sveglia, Eustace sorride, "*natural and undisturbed*". Si solleva da terra e comincia a camminare a testa alta, respirando a pieni polmoni. È chiaro che il pallido e ozioso ragazzo che abbiamo conosciuto all'inizio del racconto è ormai sparito, rinato dal contatto con Pan. Nel tornare all'hotel corre "*like a real boy*" attraverso il bosco, come spinto da un'energia dionisiaca¹³⁶. Se all'inizio il narratore è contento di vedere il ragazzo finalmente in movimento, poi la corsa diventa preoccupante: Eustace sparisce e poi riappare, sempre più "*uproarious*", tumultuoso, in un atteggiamento totalmente antitetico rispetto a quello precedente all'incontro panico. Si avvicina al gruppo solo per chiedere se, al rientro, potrà vedere Gennaro, il cameriere. È evidente che i due condividano qualcosa e che Gennaro sia più influente di quanto sembri.

Una volta tornati all'hotel, il comportamento di Eustace si fa sempre più bizzarro: bacia sulla guancia una signora per strada e abbraccia Gennaro, saltandogli in braccio e gettandogli le braccia al collo. Tytler è sconcertato da questo comportamento e si ripromette di rimproverare Eustace per questa eccessiva confidenza verso il cameriere.

I always make a point of behaving pleasantly to Italians, however little they may deserve it; but this habit of promiscuous intimacy was perfectly intolerable, and could only lead to familiarity and mortification for all¹³⁷.

Il curato Sandbach avanza l'ipotesi che questo atteggiamento sia opera di influenze infernali, e che a visitare Eustace nella radura sia stato proprio il Diavolo. Difatti, il curato era stato il primo, nella radura, ad aver percepito una forza maligna e ad aver spezzato lo zufolo di Eustace, in un atto quasi scaramantico. La cena degenera quando Gennaro si rivolge al ragazzo dandogli del "Tu". Questo scatena l'ira del narratore, che rimprovera il cameriere con un discorso definito da lui stesso "*terribly snobbish*": Gennaro è solo un pescatore e dunque deve rivolgersi al giovane gentleman inglese con il "Lei" o con il "Voi". Ma la risposta di Gennaro è misteriosa e aperta a diverse interpretazioni:

¹³⁶ Ferrarin 1997, p. 203.

¹³⁷ Forster 1911, p. 12.

‘(...) If Eustazio ask me to call him “Voi”, I will call him “Voi”. Otherwise, no.’¹³⁸

Potrebbe trattarsi di semplice arroganza, o forse della consapevolezza che ormai Eustace si trovi su un livello cosmico superiore rispetto ai presenti, un mondo in cui la formalità con cui ci si rivolge l'uno all'altro non è importante, o ancora potrebbe essere il vincolo che lega indissolubilmente i due personaggi, Eustace e Gennaro, dal momento che entrambi “hanno visto” e dunque ora si trovano sullo stesso piano, al di là di ogni convenzione.

La situazione degenera durante la notte, quando il narratore si sveglia con un sentimento di paura; affacciatosi alla finestra, nota qualcosa di bianco muoversi nel giardino: prima assume le fattezze di un cane, poi di un enorme pipistrello, poi di una nube, e non emette alcun suono. Come colpito da una rivelazione, capisce che si tratta di Eustace e si precipita in cortile. È interessante che Eustace, nel sua follia panica, si presenti in bianco: forse è semplicemente il colore della sua camicia da notte, o forse è lo stesso travestimento che Pan aveva utilizzato per ammaliare Selene, nascondendo le proprie gambe caprine.

Il ragazzo si lamenta di non poter vedere il cielo, le foglie e i fiori dalla sua camera e di aver bisogno di spazi aperti, di correre e saltare. Quando anche Sandbach e Leyland accorrono in giardino, comincia a cantare e a parlare tra sé e sé, come in uno stato di trance, fino ad urlare. Mentre Sandbach chiama un medico, ecco che Eustace recita il discorso più straordinario che il narratore abbia mai udito:

He spoke first of night and the stars and planets above his head, of the swarms of fire-flies below him, of the invisible sea below the fire-flies, of the great rocks covered with anemones and shells that were slumbering in the invisible sea. He spoke of the rivers and water-falls, of the ripening bunches of grapes, of the smoking cone of Vesuvius and the hidden fire-channels that made the smoke, of the myriads of lizards who were lying curled up in the crannies of the sultry earth, of the showers of white rose-leaves that were tangled in his hair. And then he spoke of the rain and the wind by which all things are changed, of the air through which all things live, and of the woods in which all things can be hidden¹³⁹.

¹³⁸ Forster 1911, p. 14.

¹³⁹ Ivi, pp. 16-17.

Un ragazzino di quattordici anni, che mai prima di questo momento si è interessato a qualcosa al di fuori di se stesso, elenca le bellezze della Natura come se le stesse ammirando con i suoi stessi occhi, come se la sua anima fosse in realtà connessa con ogni singola pietra, ogni foglia, ogni insetto. Come se fosse posseduto dallo spirito di Pan, ora è parte integrante del mondo che lo circonda e lo vede con occhi diversi, nuovi. Eustace finisce però il suo discorso ammettendo di non riuscire a capire l'uomo con la stessa profondità: il ragazzo percepisce di non aver appreso a fondo la natura dell'uomo, a rappresentare forse i limiti di Forster stesso¹⁴⁰. La Natura è totalmente accessibile ai discepoli di Pan, mentre l'uomo rimane impenetrabile: dopotutto, il dio non era mai stato totalmente accolto all'interno della città e gli uomini, pur devoti, non hanno mai smesso di temerlo.

Ancora una volta è Rose, la figlia del narratore, a sbloccare la situazione: sembra che la bambina sia in bilico tra il mondo rappresentato da Pan, fatto di premonizioni ed istinti, e quello degli adulti¹⁴¹. Suggerisce infatti di chiamare Gennaro, forse l'unico a poter calmare Eustace. Ma questo si rifiuta di portare all'interno il ragazzo, affermando che così sarebbe morto, finché Tytler non gli offre dieci lire. A malincuore, Gennaro si avvicina al delirante Eustace, che ancora una volta lo abbraccia e dice:

‘I understand almost everything (...) The trees, hills, stars, water, I can see all. But isn't it odd! I can't make out men a bit. Do you know what I mean?’¹⁴²

Eustace si confida con Gennaro, gli racconta ciò che ha visto, si mostra vulnerabile, ed ecco che lui lo tradisce, consegnandolo nelle mani di Tytler e Sandbach.

Finalmente, con l'aiuto degli altri uomini, Eustace viene trascinato in casa, dove riprende a strillare e a piangere, fino ad essere obbligato a coricarsi. Sotto le coperte, continua a parlare tra sé e sé. “*I nearly saw everything, and now I can see nothing at all*”: ho visto quasi tutto, e adesso non riesco più a vedere nulla.

Leyland e il narratore decidono di interrogare Gennaro sulla sua vicinanza con Eustace e sui fatti della serata. La risposta del cameriere è agghiacciante: egli ha già vissuto un'esperienza simile, con una donna, Caterina. Anche lei desiderava trascorrere la notte fuori, ma non le è stato permesso e per questo è morta, e lo stesso succederà a Eustace, se

¹⁴⁰ Merivale 1969, pp. 183-184.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Forster 1911, p. 19.

rimarrà in camera da letto. Gennaro stesso era entrato in contatto con le medesime forze che Eustace e Caterina hanno conosciuto, ma era riuscito a trascorre la notte correndo nei boschi, arrampicandosi sulle rocce e tuffandosi nell'acqua, finché il desiderio non si era estinto. A quanto pare, dopo aver conosciuto il dio, i personaggi sono succubi di un sortilegio da parte della Natura, che li chiama a sé la notte successiva. Sopravvissuti a questa esperienza quasi dionisiaca, finalmente “conoscono”; se viene loro negata, muoiono.

Gennaro, pentito, si precipita in camera di Eustace e, portandolo in braccio, salta da una finestra. Incredibilmente, i due atterrano in giardino incolumi:

This time I knew for certain he would be killed. But he alighted in an olive tree, looking like a great white moth, and from the tree he slid on to the earth. And as soon as his bare feet touched the clods of earth he uttered a strange loud cry, such as I should not have thought the human voice could have produced, and disappeared among the trees below¹⁴³.

Il ragazzo dunque sparisce tra gli alberi come una spirito incorporeo. Appena i suoi piedi nudi toccano la terra, emette un lamento di piacere: è di nuovo a contatto con la Natura e con il cosmo, e può vivere.

A morire è invece Gennaro: rifiuta di restituire le dieci lire al narratore, nonostante abbia fatto fuggire Eustace, e, nell'atto di proteggere i suoi soldi, cade. Una caduta simile non avrebbe potuto uccidere un uomo, ed è chiaro che qualcosa dentro lui si sia rotto per sempre nel momento in cui ha accettato i soldi in cambio della vita di Eustace. Non ha compreso di essersi trovato al cospetto di Pan e si è lasciato corrompere dal denaro, quindi dalla civiltà, e questo lo ha portato alla morte.

La novella si conclude con la descrizione delle grida di dolore alla vista del corpo di Gennaro, mentre, come un'eco, la risata di Eustace, che ha goduto della visione integrale del dio, risuona lungo la valle e verso il mare.

¹⁴³ Forster 1911, p. 22.

2.4 Eustace e Gennaro: Pan e l'omosessualità

Forster, Grahame, Benson e altri esponenti della “scuola panica” erano uomini omosessuali. Possiamo ipotizzare che l’attrazione verso la figura di Pan abbia a che fare con la sua dualità: uomo e capro, dio ed emarginato dalla città. Inoltre, Forster era sicuramente a conoscenza della rappresentazione di Pan come seduttore di giovani pastori. Ma allo stesso tempo, come abbiamo visto, il dio dei boschi era solo: molto spesso il suo amore veniva rifiutato, mai aveva avuto una compagna stabile, sfogava la sua frustrazione sulle ninfe indifese. In un periodo in cui l’omosessualità era un crimine, è possibile che Pan sia stato utilizzato, ancora una volta, come simbolo dell’“Altro”, il limite della società e del mondo civilizzato¹⁴⁴.

La figura di Pan in *The Story of a Panic* è stata interpretata solo recentemente dal punto di vista sessuale¹⁴⁵: per Merivale il dio simboleggia la verità nascosta e il vigore primitivo, associato erroneamente da Sandbach con il demonio; per Cavaliero, invece, Forster utilizza Pan come forza disturbante ma anche ironica, stravagante (da qui i comportamenti bizzari di Eustace dopo l’incontro con il dio). La sua conclusione è che Pan sia un mezzo per evadere o sopprimere l’omosessualità dell’autore¹⁴⁶; ma è Dingley che implica una storia omoerotica tra Eustace e Gennaro¹⁴⁷, spingendo sul fatto che, ad un tratto, i due sembrano capirsi totalmente e trovarsi su una dimensione “Altra” rispetto ai personaggi del racconto, una dimensione che condividono nel profondo, fino a gettarsi insieme da una finestra.

Un altro tema su cui Forster insiste è l’androginia di Eustace: se prima il narratore è disgustato dall’aspetto femminile del ragazzo, poi è soddisfatto, in modo quasi esagerato, del suo cambiamento. Apprezza come ispiri a gran polmoni “*like a real boy*” e cammini “*manfully*”. Il fatto che Tytler presti tanta attenzione al “*sexual awakening*” di Eustace, che da bambino diventa uomo, suggerisce forse una tendenza repressa all’omosessualità¹⁴⁸. Poco dopo, infatti, il narratore si trova a disagio nel descrivere la grazia del suo sorriso e della sua danza, mentre si allontana per i boschi, come se la nuova atleticità sia stata in un attimo sostituita dalla femminilità, o peggio, che le due nature

¹⁴⁴ Robichaud 2021, pp. 169-170.

¹⁴⁵ Imko 2013, pp. 17-18.

¹⁴⁶ Cfr. *The Supernatural and English Fiction*, Glen Cavaliero (1995).

¹⁴⁷ Cfr. *Meaning Everything: The Image of Pan at the Turn of the Century*, Robert Dingley (1992).

¹⁴⁸ Imko 2013, p. 19.

siano intrinsecamente legate e rinforzate dall'incontro con Pan. Forster, tramite Eustace, propone dunque un diverso modello di virilità¹⁴⁹.

Ma l'aspetto più importante ed evocativo è sicuramente il rapporto promiscuo ed intimo che Eustace stringe con gli italiani, considerati inferiori dagli altri personaggi. La cultura omosessuale dell'epoca prevedeva che i rapporti avvenissero tra rappresentanti di classi sociali diverse, per essere il più possibile spontanei e naturali, al di fuori dei rigidi dettami della società vittoriana¹⁵⁰. Pan agisce da catalizzatore nel momento in cui rende naturale l'attrazione sessuale di Eustace nei confronti di Gennaro, attrazione che supera così le barriere del decoro sociale. Vediamo infatti Eustace abbracciare il cameriere, saltare tra le sue braccia, parlare con lui in modo estremamente informale. Anche questi momenti di intimità vengono minuziosamente descritti da Tytler, che prova repulsione, vergogna e curiosità e cerca di intervenire tra i due, dimostrando ancora una volta la sua ossessione per la maturazione del ragazzo e una propensione all'omoerotismo¹⁵¹.

La notte successiva all'incontro con Pan è caratterizzata dalla liberazione totale di ogni impulso: se questo non avviene, il discepolo di Pan è soggetto alla morte. La mancanza di freni al desiderio può essere letta in chiave sessuale, e questo spiegherebbe l'avvicinamento di Eustace a Gennaro. Inoltre, la passione omosessuale diventa, grazie al dio, parte integrante della Natura, svincolato dagli standard della società¹⁵². Gennaro stesso ammette di essere sopravvissuto all'attacco di Pan avendo soddisfatto il suo ardore:

‘ (...) when the first night came, I could run through the woods, and climb the rocks, and plunge into the water, until I accomplished my desire!’¹⁵³

Gennaro sfrutta il desiderio di Eustace, quasi seducendolo a tornare nella camera da letto, ricevendo “*absurd cries of pleasure from the poor boy*”, che evidentemente desidera entrare in intimità con il cameriere. Ma ancora una volta Pan punisce chi reprime l'istinto: Gennaro non dà sfogo al suo desiderio sessuale, anzi lo reprime in cambio di denaro, e per questo muore, contaminato dal seme marcio della civiltà¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Imko 2013, p. 19.

¹⁵⁰ Cfr. *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*, Jeffrey Weeks (1989).

¹⁵¹ Imko 2013, pp. 19-20.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Forster 1911, p. 21.

¹⁵⁴ Imko 2013, pp. 20-21.

Forster continuerà ad esplorare il tema dell'omosessualità anche senza la violenza panica, ma sempre sviluppando rapporti tra personaggi di diverse etnie, nazioni e classi sociali¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Ibidem.

CAPITOLO III: *THE GOAT-FOOT GOD*, DION FORTUNE

3.1 Il volto esoterico di Pan: Eliphas Lévi e Aleister Crowley

Come abbiamo visto, tra il XIX e il XX secolo la classicità viene rivisitata in diversi campi: dall'arte all'antropologia, dalla psicologia alla critica letteraria. Questo avviene anche nel mondo dell'esoterismo, tramite il recupero di tendenze all'occulto e la fondazione di società segrete¹⁵⁶, in particolare l'Ordine Ermetico dell'Alba Dorata (*Hermetic Order of the Golden Dawn*). Fondata da William Robert Woodman, William Wynn Westcott e Samuel Liddell MacGregor Mathers, tre massoni britannici, l'Alba simboleggia un risveglio spirituale tramite l'autoconsapevolezza dell'io e del mondo abitato. L'Ordine è considerato l'unico depositario della scienza magica, o perlomeno l'unico ad aver esercitato un'evoluzione evidente sull'Occultismo¹⁵⁷. Tra i membri ci sono uomini e donne di ogni professione, sia umili che conosciuti: tra questi, i più celebri sono William Yeats, Arthur Conan Doyle e Arthur Machen.

Fondamentale per il *revival* dell'occulto è l'opera dell'esoterista francese Eliphas Lévi, e in particolare il suo *Dogme et rituel de la haute magie* (1854)¹⁵⁸, che tratta delle diverse pratiche esoteriche, antiche e moderne. Qui egli dichiara di essere in possesso di segreti che rivoluzionerebbero il mondo, di aver scoperto la forza che permette i miracoli divini e diabolici e di conoscere ogni dottrina esoterica, tanto da essere pervenuto al dogma originale¹⁵⁹.

In *Dogme et rituel de la haute magie* troviamo anche la raffigurazione di quello che Lévi chiama Pantheos, ma che è facilmente assimilabile al Diavolo del nostro immaginario, con le corna, il pentagramma e l'unione di diverse parti animali, su cui regna il capro. Per Lévi, tuttavia, il Diavolo, inteso come una personalità e un potere superiore, non esiste: si tratterebbe di un'invenzione simbolica che rappresenta la magia utilizzata per scopi malvagi¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Sánchez Pérez 2018, p. 284.

¹⁵⁷ Regardie 1971, pp. 32-33.

¹⁵⁸ Robichaud 2021, pp. 209-2010.

¹⁵⁹ Waite 1886, pp. XVII-XVIII.

¹⁶⁰ Ivi, p. 156.



Figura 5 Illustrazione del dio chiamato "Pantheos" in *Dogme et rituel de la haute magie* di Lévi.

Per Lévi, il Bafometto adorato dai Templari e l'idolo venerato dalle streghe nei loro sabba non sono altro che Pantheos, il "dio di tutto", e quindi Pan nella sua versione cosmica¹⁶¹:

'A pantheistic and magical figure of the Absolute. The torch placed between the two horns represents the equilibrating intelligence of the triad. The goat's head (...) represents the exclusive responsibility of matter and the explanation of bodily sins in the body. The hands (...) make the sign of esotericism above and below, to impress mystery on initiates, and they point at two lunar crescents (...) to explain the correspondences of good and evil, mercy and justice. The lower part of the body is veiled, portraying the mysteries of universal generation (...).'¹⁶²

Baphomet e il Diavolo non sono nient'altro che il principio di Pan distorto dal cristianesimo. Ancora una volta è il dio dell'Assoluto, che assorbe in sé il corpo e lo

¹⁶¹ Robichaud 2021, pp. 210-211.

¹⁶² Lévi 1896, pp. XIV-XV (trad. Waite).

spirito, l'umano e l'animale. L'illustrazione di Lévi è stata riprodotta in innumerevoli occasioni, in particolare nel cinema dell'orrore¹⁶³, facendo da grande catalizzatore per le associazioni demoniache nell'ultimo secolo.

Sebbene non sia l'obiettivo di questo lavoro, è senza dubbio impossibile trattare l'immagine moderna di Pan senza volgere lo sguardo, pur brevemente, alla tradizione cristiana: perché il Grande Pan è stato spesso associato, fino alla totale identificazione, con il Diavolo? La risposta più naturale risiede nelle sue prerogative divine: è possibile che i primi cristiani abbiano identificato il dio caprino con il male proprio per la sua natura animalesca, primitiva, violenta. Il dio della masturbazione, dell'istinto sessuale e del terrore senza freni è talmente distante dall'immagine del Cristo da avere addirittura sembianze animali¹⁶⁴. Un dio che sale sull'Olimpo solo una volta ed è tanto terrestre da avere degli zoccoli non può che essere lontano dal Cielo. Quando l'uomo perde il contatto con la Natura e aspira solo al Cielo, ecco che Pan diventa il Diavolo e la sua natura animale prevale su quella divina¹⁶⁵.

Ma c'è chi ritiene che Pan possa invece essere avvicinato alla figura di Cristo: egli significa e rappresenta il tutto, l'assoluto, è un pastore ma anche un guardiano di pastori, è morto ma vive dentro la psiche di ognuno di noi¹⁶⁶, così come Cristo è Dio, morto ma vivo per sempre grazie alla fede.

A favorire l'associazione dell'Occulto e di Pan con il Male è stata anche la figura eccentrica e misteriosa di Aleister Crowley (1875-1947), esoterista, scrittore e alpinista britannico, definito dalla stampa "l'uomo più maledetto del mondo". Nel 1906 fondò l'A.A., un'organizzazione di cui ancora oggi non si conosce il nome intero, e nel 1925 diventò il Capo Esterno dell'*Ordo Templis Orientis*, un'associazione massonica, riformandola secondo la sua Legge di Thelema¹⁶⁷.

Il suo scopo era quello di modificare la coscienza, riportandola a degli stadi di autoconsapevolezza dimenticati dall'evoluzione umana, tramite pratiche magiche e

¹⁶³ Cfr. *The Devil Rides Out*, Terence Fisher (1968).

¹⁶⁴ Robichaud 2021, p. 214.

¹⁶⁵ Hillman 1972, p. 59.

¹⁶⁶ Cfr. *La vie de Gargantua et de Pantagruel*, François Rabelais (1532-1564).

¹⁶⁷ Richardson 2009, pp. 20-21.

sessuali¹⁶⁸. Il suo motto, *Do What Thou Wilt* (“Fai ciò che vuoi”)¹⁶⁹, risuonava tra le pareti dell’Abbazia di Thelema (in realtà Villa Santa Barbara) a Cefalù, una fattoria da lui affittata per ospitare la sua famiglia e i suoi seguaci, e da cui diffondere la Parola dell’Eone¹⁷⁰.

Il Grande Pan aveva un ruolo centrale nella filosofia di Thelema ideata da Crowley: infatti, il primo dei libri ispirati, a suo dire, dallo spirito egizio Aiwass, si apre con l’arrivo di Pan¹⁷¹:

PROLOGUE OF THE UNBORN

1. Into my loneliness comes –
2. The sound of a flute in dim groves that haunt the uttermost hills.
3. Even from the brave river they reach to the edge of the wilderness.
4. And I behold Pan.¹⁷²

Il componimento continua con l’annullamento dei sensi dell’adepto, *the unborn*, che ormai è circondato da Pan (“*the perfume of Pan pervading, the taste of him utterly filling my mouth, so that the tongue breaks forth into a weird and monstrous speech*”) e si trova sull’orlo dell’abisso, dell’annichilimento dell’io a favore della divinità. Questo è ciò che Crowley chiamava *Night of Pan*, la distruzione dell’adepto che, a contatto con il dio, ne assorbe l’archetipo (in particolare quello della fertilità maschile) e s’incarna in qualcosa di nuovo, di una potenza cosmica¹⁷³.

La Bestia (come si era autodefinito Crowley) morì dopo una vita di eccessi sessuali, debiti e consumo di droghe, ma lasciando un’eredità magica e poetica non indifferente¹⁷⁴. Non tutto ciò che scrisse è degno di nota: egli si credeva un poeta ispirato, ma molte delle sue opere furono autopubblicate e vendettero molto poco¹⁷⁵. Tra queste, però, spicca il suo *Hymn to Pan*, pubblicato nel 1919 sulla rivista ufficiale dell’A.A., *The Equinox*:

¹⁶⁸ Richardson 2009, pp. 19-20.

¹⁶⁹ Cfr. *The Book of the Law*, Aleister Crowley (1904).

¹⁷⁰ Richardson, pp. 87-88.

¹⁷¹ Robichaud 2021, pp. 230-231.

¹⁷² Crowley 1907, p. 1.

¹⁷³ Robichaud 2021, pp. 231-232.

¹⁷⁴ Richardson 2009, pp. 10-12.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 64-65.

Thrill with lussome lust of the light,

O man! My man!

Come careering out of the night

Of Pan! Io Pan!¹⁷⁶

Già dai primi, superbi versi notiamo una differenza sostanziale nell'occasionalità dell'Inno: se quello omerico serviva come atto d'apertura agli agoni poetici, e in particolare per propiziarsi il dio, l'Inno di Crowley è una vera e propria invocazione di Pan. Nei versi successivi lo paragona a Bacco e lo invoca a sé insieme al suo seguito di ninfe, satiri, animali, in compagnia di Apollo ed Artemide; lo invita a giacere con lui, a possederlo, e gioca anche sulla sua somiglianza con il Diavolo. Sembra che l'Inno diventi una preghiera, una supplica affinché il dio entri in lui¹⁷⁷: il ritmo è sempre più concitato, scandito dai punti esclamativi e dalla ripetizione ossessiva del nome di Pan.

Alla fine, l'io riesce ad invocare il dio, ne è posseduto, è tutt'uno con Pan:

I am Pan! Io Pan! Io Pan Pan! Pan!

I am thy mate, I am thy man,

Goat of thy flock, I am gold, I am god,

Flesh to thy bone, flower to thy rod.

With hoofs of steel I race on the rocks

Through solstice stubborn to equinox.¹⁷⁸

Ora l'io si trova in uno stato di estasi sessuale e, oltre al desiderio di violenza nei confronti di esseri di entrambi i sessi, è immerso nella consapevolezza di un mondo e di un tempo senza fine, in cui può essere Tutto. Una sensazione di potenza ed eccitazione simile a quella provata dal forsteriano Eustace dopo "aver visto" il dio nella sua forma

¹⁷⁶ Crowley 1919, p. 5 (keepsilence.org).

¹⁷⁷ Robichaud 2021, p. 227.

¹⁷⁸ Crowley 1919, p. 5 (keepsilence.org).

integrale. L’Inno, e in particolare la sua fine, diventa ancora più suggestivo se ricordiamo che venne recitato con grande enfasi durante il funerale di Crowley stesso¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Richardson 2009, p. 11.

3.2 Dion Fortune e il ruolo del romanzo

Violet Mary Firth (1890-1946) nacque a Llandudno, nel Regno Unito, e sin da bambina affermò di avere riminescenze di una vita precedente, trascorsa come Sacerdotessa ad Atlantide¹⁸⁰. La sua apertura mentale a forze di ogni genere venne accettata e supportata dai genitori, anch'essi studiosi e praticanti di cristianesimo scienziato.

A soli quattordici anni pubblicò *Violets* (1904), una prima raccolta di poesie, seguita poi dalla seconda, *More Violets* (1906); i contenuti sono naturalistici, come suggeriscono i titoli (“La canzone del mare”, “La musica in natura”, “Le colline”...): la giovane era già un tramite per la Natura e per gli dèi della terra¹⁸¹.

Dopo aver completato i primi studi, Violet fu vittima di un attacco psichico da parte della Guardiania dello Studley College, dove la ragazza studiava e lavorava¹⁸²: durante questo periodo di stasi e riposo per riprendersi da quello che possiamo definire un “esaurimento nervoso”, si interessò sempre di più alle scienze esoteriche e alla psicologia, tanto da iscriversi all'Università di Londra e a laurearsi in breve tempo.

A 23 anni, Violet Firth diventò l'analista laica più pagata di Londra¹⁸³. Sappiamo che era in contatto con lo stesso Jung, portavoce dell'idea dell'archetipo e dell'alchimia interiore (e probabilmente un mago alla stregua di Aleister Crowley e della stessa Dion Fortune)¹⁸⁴. Sotto la spinta di Jung cominciò ad interessarsi di esoterismo occidentale e, soprattutto, del ruolo dell'antichità in questo ambito¹⁸⁵. Violet lavorava con pazienti affetti da quelle che, allora, erano considerate problematiche sessuali: nel concreto, omosessuali e masturbatori compulsivi¹⁸⁶. Il fatto che la sessualità causasse tanti tormenti interiori è attribuibile al lavoro del cristianesimo e alla sua dottrina della sterilità. Il mondo stava per ricevere, dalle figure di Crowley e Dion Fortune, la conoscenza che il sesso e la religione non si escludessero a vicenda¹⁸⁷.

Lavorando come psicologa, molto presto Violet si trovò nuovamente interessata alle pratiche esoteriche. Fu dunque facile per lei farsi attrarre dalla Società Teosofica (il cui

¹⁸⁰ Pepe, 2021.

¹⁸¹ Richardson 2009, pp. 147-148.

¹⁸² Ivi, pp. 121-122.

¹⁸³ Ivi, pp. 128-129.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Sánchez Pérez 2018, pp. 284-285.

¹⁸⁶ Richardson 2009, pp. 128-129.

¹⁸⁷ Ivi, p. 130.

obiettivo era quello di trovare una verità universale sottostante a tutte le religioni, sulla scia dell'ermetismo¹⁸⁸) e dall'Ordine Ermetico dell'Alba Dorata, a cui fu iniziata da Maiya Tranchell Hayes. Una volta entrata nell'Ordine, adottò il proprio Nome magico, *Deo non fortuna*, che abbreviò in Dion Fortune¹⁸⁹.

Dopo degli screzi interni all'Ordine e alla morte del suo Maestro, nel 1922 Fortune fondò la Fraternity of the Inner Light, che esiste ancora oggi sotto il nome di Society of the Inner Light. L'obiettivo della Società è la gnosi individuale e l'apprendimento ultimo è quello di compiere la propria essenza interiore¹⁹⁰: il "Fai Ciò Che Vuoi" di Crowley diventa il più nobile "Desidero conoscere per poter servire"¹⁹¹.

Se la Bestia si approcciava al pubblico per suscitare scandalo, Fortune lo faceva tramite i romanzi, storie intelligenti e sottili che supportavano, e supportano tutt'ora, l'autoiniziazione dei lettori. Dotata di un'abilità di scrittura sicuramente superiore a quella del suo collega e, in qualche modo, amico, utilizzava una prosa affascinante per suscitare il risveglio dell'interiorità nel suo pubblico¹⁹².

Possiamo dividere la sua opera in una serie di manuali teorici per insegnare pratiche legate alle scienze occulte, in cui non manca la commistione delle dottrine psicologiche; e nei romanzi, chiamati "occult fiction" proprio per la sensibilità dell'autrice nel mescolare tematiche esoteriche e psicologia, servendoli al pubblico come thriller e romance con un sottotono soprannaturale¹⁹³.

Infatti, i fondatori della Wicca nel dopoguerra si servirono proprio di due romanzi di Fortune, *The Sea Priestess* (1938) e *Moon Magic* (1956), per impartire i loro insegnamenti magici, seppur avessero poco a fare con la dottrina dell'autrice¹⁹⁴.

Per Crowley il mondo era pronto per una religione naturale e cosmica, come si legge in una sua lettera:

¹⁸⁸ Sánchez Pérez 2018, p. 285.

¹⁸⁹ Richardson 2009, pp. 143-144.

¹⁹⁰ Ivi, p. 29.

¹⁹¹ Ivi, p. 19.

¹⁹² Ivi, pp. 26-27.

¹⁹³ Sánchez Pérez 2018, p. 287.

¹⁹⁴ Richardson, pp. 26-27.

¹⁹⁵ Symonds 1973 (trad. italiana Tranquilli).

(...) Insisti sui reali benefici del Sole, della forza madre, della forza Padre e così via; e mostra che, celebrando questi aspetti benefici in modo adeguato, coloro che ne venerano le energie si uniscono più pienamente alla corrente della vita...¹⁹⁵

Allo stesso modo Fortune prosegue, per tutta la sua vita, quell'immagine di maga e autrice connessa alla Natura che aveva già reso nota con le raccolte di poesie. In *Moon Magic* addirittura si vede (attraverso le vesti della Sacerdotessa) fluttuare nell'universo, in mezzo alle stelle, osservatrice di tutta la Natura e di tutta la Vita dispiegate sotto di lei¹⁹⁶. Queste parole, all'interno del clima di rinascita dell'Occulto e della religione naturale auspicata da Crowley, seducono il pubblico più interessato e sensibile, innescando una forza nei Piani Interiori.

Per Fortune era centrale l'idea che tutti potessero giovare delle pratiche magiche, a patto che fossero emotivamente ed intellettualmente maturi. Anche all'interno della Fratellanza ella tentò di favorire l'autoiniziazione tramite lo studio e il percorso interiore, evitando una struttura a gradi che avrebbe solo alimentato l'ego dei candidati. Solo dopo l'*Iniziazione* a Sacerdote e la conoscenza dei piani interiori tramite i tre *Misteri Minori*, l'adepto poteva conoscere i *Misteri Maggiori*: i Misteri Maggiori Interiori, il Rito di Iside e, ovviamente, il Rito di Pan¹⁹⁷. Inoltre, l'opera di Fortuna fu la prima, in ambito moderno ed occidentale, ad avvicinare le donne di ogni classe sociale all'esoterismo¹⁹⁸.

Per tutta la vita Fortune mantenne un profilo basso e non si trovò mai al centro di scandali, nonostante si fosse trovata faccia a faccia con forze potenti quanto quelle affrontate Crowley (lui esibiva la propria oscurità, lei la nascondeva): Robert Graves avrebbe sostenuto che attraverso di lei operava la Dea Bianca, la divinità della terra che cerca voce tramite la poesia¹⁹⁹. Al contrario della Bestia (che si autodefinì anche Baphomet, Perdurabo e Maestro Therion), ella era contenta di farsi chiamare con il suo nome da sposata, Violet Evans, e di conciliare le oscure pratiche magiche a una vita relativamente tranquilla, che di sicuro non le permise di raggiungere la fama di Crowley, ma le rimediò la profonda stima dei maghi dei decenni successivi²⁰⁰.

¹⁹⁵ Symonds 1973 (trad. italiana Tranquilli).

¹⁹⁶ Richardson 2009, p. 28.

¹⁹⁷ Ivi, p. 109.

¹⁹⁸ Raalte 2017, p. 180.

¹⁹⁹ Cfr. *The White Goddess*, Robert Graves (1948).

²⁰⁰ Richardson 2009, pp. 9-10.

Nelle parole di Richardson stesso: “è stato l’uomo a produrre tutti i suoni, ma la donna a far accadere tutte le cose”²⁰¹.

²⁰¹ Richardson 2009, pp. 15-16.

3.3 «*The gates of life ajar.*» Entrare in contatto con Pan

Nel 1936 Fortune pubblica *The Goat-Foot God*, il romanzo che realizza il suo pensiero sull'occulto, sulla psicologia e sulla relazione dell'uomo con la natura. Riesce con successo a raccontare una vicenda misteriosa ed accattivante, in cui non manca l'elemento amoroso per renderla appetibile al grande pubblico, che nasconde però la via all'Occulto, all'autoiniziazione e ai riti, in particolare quello di Pan, e unisce le facoltà esoteriche dell'autrice con il suo mestiere di psicologa, in un intreccio di elementi soprannaturali e junghiani.

Il protagonista è Hugh Paston, un uomo che ha perso da poco la moglie in un incidente stradale mentre era in compagnia dell'amante. In questa situazione di lutto e stasi, dovuta anche alla sua ricchezza, si trova a mettere in discussione la propria identità e il proprio ruolo nella società, oltre che i propri rapporti interpersonali.

Alla ricerca di un nuovo senso dell'esistenza, girovagando per le strade del quartiere di Mayfair, entra in un negozio di vecchi libri, dove sfoglia le pagine di *The Prisoner in the Opal* di A.E.W. Mason, un romanzo poliziesco che attira la sua attenzione e che finisce per comprare, perché il titolo "*raised visions*":

The thing in which he was really interested, the thing for which he had bought the book – was its title, 'The Prisoner in the Opal'; the hint of escape – a glimpse of fire from the heart of the stone – the gates of life ajar –²⁰²

La scelta di questo libro nasconde l'idea di Fortune che i romanzi siano un mezzo per raggiungere un livello autorealizzazione, alle stregua delle esperienze psicoterapiche. Come scrive nell'introduzione a *The Sea Priestess*, chi legge cerca nei libri dei supplementi alle proprie carenze nella vita: se la vita di un lettore è colma di esperienze, questo cercherà dei libri che possano interpretarle; se è vuota e triste, troverà maggior godimento nel leggere romanzi pieni di avventure²⁰³.

Comprendiamo subito la disponibilità di Paston alle forze interiori e al mondo metafisico: è un personaggio impressionabile, che si lascia trasportare dalle proprie visioni, percepisce addirittura una connessione profonda con il titolo di un libro; di certo

²⁰² Fortune 1936, p. 15.

²⁰³ Fanger 2008, pp. 171-172.

ci troviamo davanti a un uomo molto diverso dal narratore forsteriano, che nega fino alla fine la natura soprannaturale di ciò che gli sta accadendo.

Paston, trovandosi di fronte a un bivio, è dunque aperto a una nuova prospettiva di vita, non è pronto ad arrendersi a quel “precipizio” che segue il lutto. Insomma, vuole reinventarsi, e per questo non si lascia sfuggire la conoscenza del proprietario del negozio, un vecchio antiquario di nome Jelkes. Questo è un uomo interessante, con una particolare attitudine al mondo classico e alla religione pagana, che si mette fin da subito all’opera per assecondare l’apertura spirituale di Paston. Infatti, lo avvia all’interesse prima per le messe nere (suggerendogli delle letture, tra cui *Là-bas* di Huysman) e poi per il paganesimo, incoraggiando il nostro protagonista a riconnettersi con i propri istinti tramite la religione pagana e il culto di Pan²⁰⁴.

Una volta raggiunto un certo grado di confidenza, Jelkes invita Paston a vivere nel proprio appartamento, proprio sopra il negozio. L’uomo accetta e vende la propria casa, ordinando alla servitù di andarsene e tranciando così ogni legame con il passato. Vivendo insieme, i due si scambiano opinioni e consigli e, pagina dopo pagina, il vecchio, come fosse un Sacerdote, guida Paston nei primi gradi dell’iniziazione. Un dialogo interessante tra i due riguarda i motivi profondi per cui un culto pagano sarebbe disdicevole dal punto di vista sociale, ma appagante da quello psicologico:

‘You know, I’ve always wondered why a man of Euripides’ calibre was so down on poor old Pentheus (...)’

‘(...) He knew that man cannot live by bread alone. He wants a pinch of sulphur occasionally.’

‘Yes, granted, from the psychological point of view (...) but if I go up to happy Hampstead, and take of my togs and tear a leg of mutton to bits, there’ll be trouble with the police. (...) Is the Black Mass the same sort of thing? A sort of break-away from convention?’

‘Yes, that’s it. (...) a reaction to an overdose of the true Mass.’²⁰⁵

²⁰⁴ Robichaud 2021, p. 235.

²⁰⁵ Fortune 1936, p. 40.

Citando le *Baccanti* di Euripide, oltre a dimostrare una conoscenza della letteratura classica, Fortune mette a fuoco il carattere anticonvenzionale che può assumere una religione, un culto. Una messa nera viene paragonata, dal punto di vista psicologico, al furore delle baccanti sul Citerone: si tratterebbe di una reazione avversa alla dottrina comune (nel nostro romanzo il cristianesimo) troppo soffocante per alcuni elementi sociali; in un caso le donne, nell'altro chi ha una predisposizione ai Piani Interiori, come Fortune e i suoi personaggi.

Ma come spesso accade, l'allievo ha delle intuizioni più straordinarie del maestro. Infatti Paston, ispirato dai nuovi studi esoterici e pronto ad esplorare la sensazione di rinascita che questi emanano, presto comprende di poter cominciare la sua personale invocazione di Pan, iniziando dalla creazione di uno spazio mentale e fisico adeguato alla presenza del dio rustico:

'(...) what Loyola called a composition of place in your imagination and see yourself there, and by gum, you jolly soon begin to feel as you would feel if you were there! Now supposing (...) I build up a "composition of place" with a view to getting in touch with the old pagan gods, and then express it in furnishings? (...) Won't I get some sort of a Real Presence – of a pagan kind? (...) You think I'm talking about the Black Mass. But I'm not. I'm simply saying that there's more than one sort of contact with the Unseen.'²⁰⁶

L'attenzione di Paston si allonta dunque dalle messe nere e si focalizza sugli dèi pagani, che diventano un tramite con i Piani Interiori e, in generale, con "*the Unseen*". Egli crede che la creazione di una particolare atmosfera lo renda, in una sorta di autoconvizione, più sensibile a delle eventuali visioni divine. A questo punto del romanzo l'intenzione del protagonista è propria quella di invocare gli antichi dèi, a partire da Pan:

'(...) I think we ought to start by evoking the Great God Pan.'²⁰⁷

Per farlo, è deciso anche a comprare una nuova dimora, una grande casa di campagna da arredare affinché ogni stanza diventi un tempio per le divinità. Le energie saranno così canalizzate nel progetto, e il dio troverà più facilmente il nuovo luogo dove albergare.

I due uomini, d'accordo sul comprare una nuova dimora, si chiedono se sarà necessaria una presenza femminile, una Sacerdotessa che incarni la Dea e, possibilmente, aiuti anche

²⁰⁶ Fortune 1936, pp. 55-56.

²⁰⁷ Ivi, p. 58.

ad arredare la casa. La scelta cade su Mona, la nipote di Jelkes, una giovane artista che fatica a trovare lavoro a Londra. Jelkes non nasconde di essere un po' scettico a lasciarla nelle mani di Paston, preoccupato per le presenze che l'uomo sembra voler invocare. Ma anche la ragazza si rivelerà, come quasi tutti i nostri personaggi, profondamente aperta alle pratiche esoteriche. Dopo un periodo di forte emicrania che le comprometteva la vita lavorativa e personale, Mona si era infatti rivolta a Jelkes, che le aveva consigliato di allontanarsi dal cristianesimo e cominciare a pregare gli antichi dèi, in modo da entrare in contatto con se stessa. Secondo lo zio, l'Io di Mona, costruito nel corso degli anni, stava combattendo con quello naturale, devastandole l'anima. Per Fortune, infatti, l'uomo è guidato e alimentato da forze libidiche, che sono causa di malattia nel momento in cui vengono bloccate da agenti esterni o interni²⁰⁸.

La ragazza finisce così per diventare una praticante di riti pagani e abbandonare il cristianesimo, pur riconoscendolo come una delle possibili strade verso la Conoscenza:

'Would you call yourself a Christian?'

'No, I shoudn't. But I'm not anti-Christian. I see it as one of the Paths.'

'Paths to what?'

'Paths to Light.'²⁰⁹

La visione di Mona rispecchia in pieno quella di Fortune, che per tutta la vita è rimasta cristiana, ma non si è preclusa altre vie di conoscenza, come la psicologia e l'esoterismo. Il messaggio che l'autrice trasmette con questo personaggio, oltre all'indipendenza femminile e l'emancipazione dalle figure maschili – la rappresentazione letteraria di una donna che discorre liberamente di religione e sesso con degli uomini era sicuramente una novità per l'epoca – è la consapevolezza che cristianesimo e paganesimo non si escludano a vicenda, e che l'obiettivo interiore sia la ricerca della Luce, indipendentemente dalla religione professata. L'energia pagana serve per compensare la repressione cristiana, e Pan e il paganesimo arrivano a simboleggiare le massime capacità della psiche umana quando non è deviata da un dogma²¹⁰.

A questo punto, inseriti nel Rito di Pan esercitato dall'autrice, i nostri tre personaggi principali corrispondono a vari ruoli: Paston è il Sacerdote, Jelkes il Sommo Sacerdote e

²⁰⁸ Fanger 2008, p. 171.

²⁰⁹ Fortune 1936, p. 103.

²¹⁰ Robichaud 2021, p. 241.

Mona la Sacerdotessa, il principio femminile fondamentale per la riuscita di un'invocazione²¹¹. Infatti, per Fortune è importante, nell'attrarre delle forze superiori, la presenza dei due poli naturali dell'umanità, il maschile e il femminile, soprattutto per la tensione archetipica esistente fra i due, che renderebbe il rituale molto più potente. La dualità sessuale e l'essere accompagnati da un "*magical partner*" sono criteri indispensabili per mettere in pratica la magia e coppie composte da entrambi i sessi, nonostante la raffigurazione sempre indipendente della donna in quanto tale, sono presenti in tutti i suoi romanzi²¹².

Nel capitolo successivo il protagonista compie il primo, grande passo verso l'invocazione del dio. Prima di addormentarsi, Paston si sforza di immaginare quella "*composition of place*" composta da boschetti, mare oscuro, api e lucertole al sole, capre che saltano da una roccia all'altra; cerca di percepire il suono del flauto, l'odore dei pini, il calore sulla pelle... Addormentatosi, sogna di trovarsi su una collina, alla ricerca di una donna dalla pelle di seta ("*satiny back*") che però non mostra il suo volto, continua a sfuggirgli nonostante la sua corsa spasmodica per raggiungerla. All'improvviso lo coglie il panico e si sveglia, circondato da un odore di legno di cedro. Si rivolge subito a Jelkes, e insieme giungono alla conclusione che il mondo reale e quello metafisico si siano, per un attimo, mescolati, e che Pan sia entrato, tramite il sogno, nello spirito di Paston.

²¹¹ Robichaud 1936, pp. 242-241.

²¹² Raalte 2017, pp. 182-183.

3.4 «Come, Great Pan, and bless us all.» Invocare un dio

La scelta dell'edificio da allestire in preparazione al rito non è casuale. Paston è in cerca di un luogo in cui siano presenti tracce di Ignoto, in modo che il contatto con la divinità avvenga più facilmente. Infatti, Mona gli spiega che, per trovare le tracce degli antichi dèi, a volte è necessario cercare nei pressi di parroci o gruppi di religiosi, proprio perché chi è abituato alle pratiche religiose spesso lascia una “*kind of track*” che rende le invocazioni più semplici.

Alla fine, il gruppo acquista Monks Farm, una tenuta medievale imponente, a due piani, ben lontana dai centri abitati e affascinante per la sua architettura “*ecclesiastical*”. Paston scopre che Monks Farm è in realtà un ex monastero sconsacrato a causa delle pratiche poco ortodosse del priore Ambrosius, un giovane della medesima età del protagonista, che fu murato vivo nelle celle del monastero per aver comprato dei manoscritti greci ed aver tentato di invocare gli dèi pagani.

Nei capitoli successivi sembra nascere un rapporto tra Paston e il priore morto: Hugh comincia a percepire l'eccitazione di Ambrosius mentre invocava gli dèi, e capisce che la tenuta di Monks Farm era stata da lui trasformata in un Tempio pagano²¹³. Inoltre, durante un sogno, si ritrova proprio nei panni del monaco incatenato a un tavolo, con il volto coperto e madido di sudore, proprio durante i suoi ultimi istanti di vita; poco dopo, sogna di nuovo di trovarsi tra le colline della Grecia, ma questa volta percepisce la peluria delle gambe e la nudità del torso: è Pan, alla incessante ricerca della fanciulla dalla pelle di seta.

Esplorando Monks Farm, Paston scopre, dentro la cappella di Ambrosius, dei simboli occulti e un altare di forma cubica, lo stesso che, nel medioevo, i Templari utilizzavano per pregare Bafometto, e comprende così che Ambrosius stava cercando di invocare proprio Pan. Grazie a questa connessione delle figure di Bafometto e Pan, sappiamo che Fortune aveva familiarità con gli studi e le pubblicazioni di Eliphas Lévi²¹⁴.

Nei mesi di ristrutturazione del monastero si infittiscono le ricerche sulla figura di Ambrosius – si scopre presto che, dopo i suoi riti, il monastero diventò una colonia penale, e la brutta fine del priore fu da esempio per tutti i monaci, rinchiusi nelle loro celle fino

²¹³ Robichaud 2021, p. 238.

²¹⁴ Ivi, pp. 238-239.

alla morte – e si sviluppa il rapporto tra Paston e Mona. Dopo che la ragazza racconta di un sogno d’infanzia, in cui si trovava nelle stesse colline descritte da Paston, e le fantasie dell’adolescenza, in cui ballava come una menade sul prato coperto di rugiada, i due capiscono che la donna dalla pelle di seta che egli insegue nei sogni deve essere proprio lei e che tra loro c’è una forte attrazione, quasi archetipica: Pan e la ninfa, Pan e il principio psichico e astratto che viene deflorato e diventa realtà.

Il Pan delle fantasie di Mona è rappresentato da Fortune nella sua veste benevola, il dio che protegge gli animali e i pastori con il suo sorriso amichevole; ma più il romanzo procede, più Pan viene trattato metaforicamente e psicologicamente come un ritorno, soprattutto per Paston, alla Vita e agli istinti repressi dal cristianesimo²¹⁵.

Durante le ricerche su Monks Farm, Paston e Mona si trovano in un museo e osservano un ritratto di Ambrosius, quando Hugh sembra essere ipnotizzato e, al tocco della mano di lei, reagisce come se non la conoscesse. Mona è consapevole che a guardarla non è Paston, ma fratello Ambrosius che ha preso possesso del suo corpo: d’altronde, guardando il dipinto, entrambi si erano accorti della sconcertante somiglianza tra i due uomini. Ambrosius guarda Mona come una preda, esaltato, quasi davanti a una visione di un altro mondo, per poi commuoversi al tocco di lei, comprendendo che non è un sogno. Mona sa che l’Io profondo di Ambrosius e quello di Paston sono completamente legati da una stasi della virilità, dovuta in un caso dal celibato e nell’altro da un matrimonio fallito, e che lei rappresenta il desiderio proibito, l’amore non concesso. Comprende ciò che sta accadendo, pur essendone molto spaventata, e soccorre Paston quando questo sviene, una volta terminata la possessione.

Le apparizioni di Ambrosius tramite il corpo di Paston sono sempre più frequenti, tanto che si crede, per un momento, che sia diventato pazzo. Ma Jelkes, l’esperto Sacerdote iniziatore, vede nella vicenda ciò che Fortune ci aveva narrato all’inizio: un uomo molto aperto al cambiamento, a nuove forze, a una nuova vita (*“life, more lifefulness of life – the blessing of Pan!”*²¹⁶) che, come un vaso, è stato effettivamente riempito da uno spirito, fino alla rinascita.

‘What are you scared of, Uncle?’

²¹⁵ Robichaud 2021, pp. 240-241.

²¹⁶ Fortune 1936, p. 230.

‘I’m scared of two things, child. Ambrosius is either a previous incarnation of Hugh’s or a split personality. For all practical purposes it doesn’t matter which. Everything that’s shut down in Hugh is in Ambrosius – unchecked. Hugh is pecking his way out of his shell, and as he comes out, Ambrosius is coming out too – with a rush (...) If you don’t handle Ambrosius just right, there’ll be the devil to pay.’²¹⁷

Noi lettori, scettici e inclini ai vari riferimenti alla psicologia di cui Fortune riempie la storia, siamo portati a pensare che stia semplicemente attraversando un periodo di trasformazione psicologica dovuto al grave trauma subito. Ma Jelkes sembra supporre che lo strano comportamento di Paston sia dovuto a una possessione o che, addirittura, Ambrosius rappresenti una sua vita precedente²¹⁸.

Fortune sostiene fermamente la teoria della reincarnazione: il subconscio non è solo ciò che opera al di fuori della coscienza, ma anche il luogo dove l’anima si reca dopo la morte. Tramite il subconscio lo spirito può dunque conoscere le entità con cui, nel corso del tempo, è entrato in contatto (in pratica, le persone che ha abitato nei suoi stadi precedenti)²¹⁹.

L’identificazione di Paston con Ambrosius funziona come un “nome magico”: Hugh comincia a realizzare se stesso ed il suo inconscio una volta conosciuto il priore e aver notato una somiglianza con lui; ciò che prima era solo idealizzato nella fuga dall’opale, ora diventa realtà grazie al nome di fratello Ambrosius. Il piano astrale ed il subconscio sono i luoghi dove questi “*doubles*” si manifesterebbero²²⁰. A questo punto, è facile collegare il corpo magico (Paston quando è posseduto dallo spirito di Ambrosius) all’Io ideale freudiano, creato appositamente e narcisisticamente per colmare la mancanza di una determinata facoltà²²¹.

Paston, ormai mentalmente provato dalle continue visite di Ambrosius, si chiede se tutto questo non sia frutto di Pan. Evidentemente, la sua volontà di “fuggire dall’opale” aveva implicitamente invocato Pan, gli aveva dato accesso al proprio subconscio e alle forze primordiali della vita, anzi, della sua vita precedente. La passione repressa di Ambrosius, che diventa quasi aggressivo quando vede Mona, è la stessa di Paston, la stessa di Pan per le ninfe, quella di chi sa di non poter possedere fino in fondo l’oggetto

²¹⁷ Fortune 1936, p. 196.

²¹⁸ Robichaud 2021, p. 236.

²¹⁹ Fanger 2008, p. 163.

²²⁰ Ivi, pp. 173-174.

²²¹ Ivi, p. 174.

del proprio desiderio. Mona si trova, da un lato, affascinata e attratta da Ambrosius, dall'altro molto spaventata:

What Hugh was going through might be truly cathartic – a purge of the soul; but it put a severe strain on the integrity of the personality and she knew from Jelkes of things that happen in psycho-analysis that never get into the text-book. Personalities sometimes come to pieces at such times (...).²²²

La frequenza delle possessioni e il carattere ribelle del priore potrebbero distruggere l'integrità dell'Io di Paston oppure rivelarsi un'immensa catarsi per lo spirito e per l'intelletto, una rinascita completa.

Negli ultimi capitoli, Paston, Mona e Jelkes provano a mettere in atto i rituali: una prima volta si trovano in mezzo ai boschi, al chiaro di luna, quando la ragazza inizia a danzare e Ambrosius non tarda a presentarsi; Hugh è consapevole che Mona, con la sua danza, sta cercando di far emergere i suoi istinti primordiali, di scioglierlo dalla consapevolezza. Come una sirena, Mona vuole irretire Ambrosius per metterlo alla prova, per portarlo "*back to the beginning of things*". La situazione si fa sconvolgente nel momento in cui Jelkes percepisce uno sdoppiamento della persona di Paston, che sembra uscire dal suo corpo fisico. Quando Mona finisce la sua danza, Hugh fatica a ritornare in sé. Le forze scatenate dalla Sacerdotessa, secondo Jelkes, hanno come aperto una nuova dimensione tutt'intorno a loro:

All round them, and passing overhead, was the concourse of the elemental forces; powers of the air and spirits of elemental fire; souls of the waters, guardians of the treasures hidden in the veins of the earth, and all the strange familiars that served the mediaeval magicians. In the middle of it all stood Ambrosius with the thing he had created in his hands – the woman form built up by his own desires; and around him were the forms of his familiars, keeping the circle secure from intrusion.²²³

Ambrosius e Mona si trovano da soli, in mezzo agli elementi dell'Universo. Questo passo ci indica la visione di Fortune: Pan è una forza archetipica che può connettere alla Natura, alle passioni e agli istinti più reconditi. Infatti, Paston non riesce a comprendere con esattezza che cosa sia Pan e cosa significhi invocarlo, ma le sue emozioni e il suo intuito lo guidano senza sosta verso di lui. Fortune descrive Pan come un potere

²²² Fortune 1936, p. 271.

²²³ Ivi, p. 311.

totalmente irrazionale, impossibile da decifrare e comprendere con l'intelletto e il linguaggio, ed è per questo che, durante il romanzo, di raro si discute direttamente del dio: si può conoscere Pan solo attraverso una sorta di istinto, di sottile intuizione²²⁴.

La mattina successiva allo sdoppiamento, Paston si reca in sala da pranzo e coglie Mona intenta a decorare la tavola. La donna sembra proprio una sacerdotessa, con il vestito estivo, i sandali marroni e i capelli slegati. In più, sta intonando quella che sembra essere una preghiera a Pan. Questa comincia con la richiesta al dio di accettare dei doni, tra cui il grano dorato, il miele e il vino; nella seconda strofe, prosegue con l'invito a Pan a donare all'umanità la musica del suo flauto e "*joyous ecstasy*"; la preghiera, infine, diventa un inno, un'invocazione:

'Come, Great Pan, and bless us all:

Bless the corn and honey-bee.

Bless the kine and bless the wine,

Bless the vales of Arcady.

Bless the nymphs that laugh and flee,

God of all fertility.'²²⁵

L'Inno diventa suggestivo se si pensa che nel 1936, l'anno di pubblicazione di *The Goat-Foot God*, Fortune aveva acquistato una chiesa abbandonata dove esercitare i suoi rituali. Tra questi, quello di Pan prevedeva l'intonazione da parte della Sacerdotessa proprio di questa ultima strofe e l'offerta di se stessa come moglie del dio²²⁶. Difatti, proprio in queste pagine Paston chiede a Mona di sposarlo.

L'ultimo capitolo descrive la piena iniziazione di Paston al culto. Una sera di luna piena, improvvisamente, egli percepisce l'abbaiare di un cane, il canto di un gallo, il profumo degli alberi, il fruscio delle foglie, e le parole sussurate da una pianta... La Natura gli sta parlando e lui si trova, come Eustace, nella possibilità di "vedere" oltre il

²²⁴ Robichaud 2021, pp. 236-237.

²²⁵ Fortune 1936, p. 323.

²²⁶ Robichaud 2021, pp. 243-244.

velo. Le parole degli alberi e la musica del vento sono la marcia nuziale che sancisce l'unione con Mona ma anche quella con Pan.

Paston si prepara a celebrare il rito, indossando la pelle di daino, e si incammina insieme alla donna lungo il pascolo erboso, argenteo nell'oscurità, fino ad arrivare al boschetto e poi in una radura. Concentrandosi sulle sensazioni provenienti dalla natura circostante, i due aspettano la manifestazione divina: dapprima giunge la paura, il panico; poi un calore quasi infernale e un sentiero di luce a unire i due adepti; infine, una luminosità diversa da quella del sole, della luna o delle stelle, una luce in cui si riflettono tutte le cose. I due riescono ad osservare l'universo, l'aura terrestre, l'atmosfera e l'anima della terra donare loro la Vita. Paston e Mona hanno "visto" e l'iniziazione è compiuta.

D'un tratto, la luce si affievolisce e, in lontananza, i due vedono sorgere l'alba. Di fronte a questa visione, Paston comprende:

(...) he realized that this was no earthly dawn, but the coming of the sun-god. Yes, it was not the goat-god, crude and earthy. It was the sun! But not the sun of the sophisticated Apollo, but an older, earlier, primordial sun, the sun of Helios the Titan. (...) Then he remembered the favourite phrase of old Jalkes: 'All the gods are one god, and all the goddesses are one goddess, and there is one initiator'. The All-Father was celestial Zeus – and woodland Pan – and Helios the life-giver. He was all these things, and having known Pan, a man might pass on to the heavenly gate where Helios waits beside the Dawn.²²⁷

Pan non è solo il dio rustico delle greggi e dei pastori, è anche un sole (quindi un principio che genera, che dona la vita) primordiale, molto più antico di quello di Apollo, quello del Titano Helios. Al termine della visione, Paston e Mona si avvicinano e lui pone la sua mano sinistra tra i seni di lei, pronunciando solennemente una frase della tradizione della Golden Dawn, ma proveniente dai misteri eleusini: «*Hekas, hekas, este bebeloi!*», "state lontano, o genti profane".

Questo finale riprende la versione cosmica del Pan di *The Story of a Panic*, che permette la conoscenza integrale della Natura e della Vita. Mona e Paston, entrando in contatto con il dio caprino, comprendono che non si tratta solo di lui, ma della totalità degli dèi, da Zeus al Sole. Ora che hanno "visto", possono lasciarsi trasportare dall'Energia e incamminarsi verso l'Alba, dove li aspetta la conoscenza che tutti gli dèi

²²⁷ Fortune 1936, p. 345.

sono un solo dio ed esiste un unico principio, un unico iniziatore: Pantheos, il dio di Tutto²²⁸.

²²⁸ Robichaud 2021, p. 242.

CONCLUSIONE

Al termine di questo lavoro in cui abbiamo percorso tre piccoli atti della lunga storia del Grande Pan – la Grecia, con i suoi culti e i suoi dèi; Forster e la sua disturbante novella; l'esoterismo inglese, dall'esagerato Aleister Crowley alla “timida” Violet Firth – sorge spontanea una domanda: dov'è, oggi, Pan?

Pan è al cinema, con *Picnic at Hanging Rock* (1975) di Peter Weir, ispirato all'omonimo romanzo di Joan Lindsay che riprende le stesse tematiche della novella forsteriana²²⁹, e negli innumerevoli film dell'orrore in cui, erroneamente, appare l'illustrazione di Eliphas Lévi a dimostrare la presenza del demonio; ma è presente anche nei più datati *The Magician* (1926), diretto da Rex Ingram, e *The 7 Faces of Dr Lao* (1964), di George Pal: in entrambe le pellicole viene rappresentata la metà sinistra, erotica e a tratti comica del dio²³⁰.

Pan è nella letteratura: molti sono i retelling in chiave orrorifica del Peter Pan di Barrie, ispirati all'antica divinità arcadica e alla sua violenza e crudeltà; ma non manca la sua presenza nella novella horror *The Lawnmower Man* di Stephen King, in cui un satiro richiede macabri sacrifici in cambio del suo lavoro come tagliaerba²³¹.

Pan è nella musica, a partire del primo album dei Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn*, e poi, attraverso l'uso ricorrente del flauto tra gli anni Sessanta e Settanta, arriva alla band irlandese dei Waterboys (apertamente ispirata a Dion Fortune) che scrive *The Pan Within* (1985), una canzone che, con un testo che riproduce la pratica della meditazione, intima alla ricerca del proprio Pan interiore²³². Qui troviamo il Pan benevolo che conduce alla conoscenza, che promette “*nights full of treasures*”.

Ma Pan è anche nel movimento New Age, in particolare nella Findhorn Foundation, una comunità spirituale fondata negli anni Sessanta e che, ad oggi, è promotrice di uno stile di vita ecosostenibile. Qui il dio è protettore della terra, delle piante, degli animali e dei loro spiriti. Della stessa idea è l'organizzazione Perelandra Center for Nature Research, fondata da Machaelle Small Wright. Per lei, Pan è l'unico elemento spirituale a non aver alcun tipo di limitazione spaziale e temporale: tutti possono collaborare con la sua

²²⁹ Cfr. *Picnic at Hanging Rock*, Joan Lindsay (1967).

²³⁰ Robichaud 2021, pp. 294-297.

²³¹ Ivi, p. 268.

²³² Ivi, pp. 283-284.

energia, tutti possono godere del suo potere, della sua connessione con la Natura²³³. Pan è visto oggi come il dio della natura, il protettore simbolico dei boschi e dei luoghi incontaminati, il guardiano di una nuova religione chiamata ecologia.

Oltre alla figura del dio, è importante ricordare che l'opera di Dion Fortune, con i suoi personaggi femminili indipendenti sia dal punto di vista religioso che sessuale, ha giocato un ruolo fondamentale per la liberazione delle donne, mentre dai suoi manuali esoterici sono emerse proprio le correnti di pensiero magico che hanno portato alla New Age²³⁴. D'altro canto, gli scandali e le vicende legate all'oscuro personaggio di Aleister Crowley, nonostante tutto, hanno sdoganato l'idea del desiderio come impulso non degradante, anche quello omoerotico²³⁵.

Credo che, dall'antica Arcadia ai giorni nostri, Pan si trovi dovunque l'energia dell'uomo sia aperta a un nuovo tipo di volontà, che sia quella di interpretare i fenomeni del presente, di rispettare e vivere la natura, di avvicinarsi all'antico con spiritualità, di agire con la consapevolezza di contribuire a qualcosa di più grande, e, infine, di avere il coraggio di conoscere le parti più recondite di noi stessi.

²³³ Robichaud 2021, pp. 274-277.

²³⁴ Richardson 2009, p. 24.

²³⁵ Ivi, p. 29.

FONTI ANTICHE

- Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di G. Reale, Bompiani, 2005.
- Erodoto, *Le Storie, Libro VI*, a cura di G. Nenci, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2014.
- Eschilo, *I Persiani*, a cura di M. Centanni, Feltrinelli, 2014.
- Euripide, *Ippolito*, a cura di D. Susanetti, Feltrinelli, 2014.
- Euripide, *Medea*, a cura di G. Ghiselli, Cappelli, 2008.
- Euripide, *Reso*, trad. di E. Romagnoli, StreetLib, 2018.
- Filostrato, *Immagini*, a cura di A. L. Carbone, :duepunti edizioni, 2008.
- Licofrone, *Alessandra*, a cura di E. Ciaceri, Niccolò Giannotta Editore, 1901.
- Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, a cura di M. P. Pattoni, Rizzoli, 2005.
- Menandro, *Commedie*, a cura di G. Paduano, Mondadori, 2019.
- Nonno di Panopoli, *Le dionisiache*, a cura di G. Gigli Piccardi, Rizzoli, 2003.
- Omero, *Odissea*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, 2016.
- Ovidio, *Le metamorfosi, Vol. I*, trad. e introd. di G. Paduano, commento di L. Galasso, apparato iconografico a curra di L. Bianco, Einaudi, 2022.
- Pausania, *Guida della Grecia, Libro I*, a cura di D. Muschi e L. Beschi, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2013.
- Pausania, *Guida della Grecia, Libro II*, a cura di D. Muschi e M. Torelli, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- Pausania, *Guida della Grecia, Libro V*, a cura di G. Maddoli e V. Saladino, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- Pausania, *Guida alla Grecia, Libro VIII*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- Pausania, *Guida della Grecia, Libro X*, a cura di U. Bultrighini e M. Torelli, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2017.
- Platone, *Fedro*, a cura di S. Mati, Feltrinelli, 2013.
- Plutarco, *Moralia*, a cura di E. Lelli e G. Pisani, Bompiani, 2017.

- Polibio, *Storie III-IV*, trad. di M. Mari, a cura di D. Musti, Rizzoli, 2001.
- Teocrito, *Idilli e epigrammi*, a cura di B. M. Palumbo Stracca, Rizzoli, 1993.
- Virgilio, *Georgiche*, tr. di L. Canali, Rizzoli, 1983.

BIBLIOGRAFIA

- Ardis 2007 = Ardis A., *Hellenism and the lure of Italy*, in *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, a cura di D. Bradshaw, Cambridge University Press, 2007.
- Bonnefoy 1981 = Bonnefoy Y., *Dizionario delle mitologie e delle religioni*, a cura di I. Sordi, vol. 3, Rizzoli, 1989 (ed. or. 1981).
- Boragno 2019 = Boragno L., *Panico! La potenza di una epifania musicale. Alcune considerazioni fra sacro e profano* in *Historika*, 9, Celid, 2019.
- Borgeaud 1979 = Borgeaud P., *The Cult of Pan in Ancient Greece*, trad. di K. Atlass e J. Redfield, The University of Chicago Press, 1988 (ed. or. 1979).
- Borgeaud 1983 = Borgeaud P., *The Death of the Great Pan: The Problem of Interpretation*, in *History of Religions*, Feb., 1983, Vol. 22, No. 3, The University of Chicago Press, 1983.
- Burkert 1985 = Burkert W., *Greek Religion*, trad. di Basil Blackwell Publisher and Harvard University Press, Harvard University Press, 1985.
- Càssola 1975 = Càssola F. (a cura di), *Inni Omerici*, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 1975.
- Christopher 2007 = Christopher L., *Forsterian Sexuality*, in *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, a cura di D. Bradshaw, Cambridge University Press, 2007.
- Crowley 1907 = Crowley A., *Liber Liberi vel Lapdis Lazuli*, 1907.
- Crowley 1919 = Crowley A., *The Equinox* 3.1, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., 1919, (keepsilence.org).
- Dodds 1951 = Dodds E. R., *I greci e l'irrazionale*, trad. di V. Vacca De Bosis, Rizzoli, 2009 (ed. or. 1951.)
- Fanger 2008 = Fanger C., *Mirror, Mask and Anti-self: Forces of Literary Creation in Dion Fortune and W. B. Yeats*, in *Esotericism, Art, and Imagination*, a cura di A. Versluis, L. Irwin, J. Richards e M. Weinstein, Michigan State University Press, 2008.

- Ferrarin 1997 = Ferrarin F., *Ellenismo e mito classico nella narrativa di E. M. Forster*, in LEXIS 15/1997, Adolf M. Hakkert Editore, 1997.
- Forster 1911 = Forster E. M., *Selected Stories*, con introduzione e note di D. Leavitt e M. Mitchell, Penguin Books, 2001 (ed. or. 1911).
- Fortune 1936 = Fortune D., *The Goat-Foot God*, Aquarian, 1989 (ed. or. 1936).
- Head 2007 = Head D., *Forster and the short story*, in *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, a cura di D. Bradshaw, Cambridge University Press, 2007.
- Hillman 1972 = Hillman J., *Saggio su Pan*, tr. di A. Giuliani, Adelphi, 1977 (ed. or. 1972).
- Imko 2013 = Imko V., *Pan and "Homosexual Panic" in Turn of the Century Gothic Literature*, in *Chrestomathy 12*, College of Charleston, 2013.
- Irwin 1961 = Irwin W. R., *The Survival of Pan* in PMLA, Jun., 1961, Vol. 76, No. 3, Modern Language Association, 1961.
- Kaibel 1878 = Kaibel G., *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berolini Apud G. Reimer, 1878.
- Kerényi 1951 = Kerényi C., *Gods of the Greeks*, tr. di N. Cameron, Thames & Hudson, 1951.
- Lèvi 1896 = Lèvi, E., *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, tr. di W. A. Edward (*Transcendental Magic: its Doctrine and Ritual*), G. Redway Publisher, 1896.
- Merivale 1969 = Merivale P., *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*, Harvard University Press, 1969.
- Pepe 2021 = Pepe S., 3 Novembre 2021, *La vita e l'opera di Dion Fortune*, in *Axis Mundi*, disponibile su axismundi.blog.
- Raalte 2017 = Raalte G. V., *Pomegranates and Crescent Honey-Cakes: Divine Femininity and Everyday Womanhood in the Work of Dion Fortune*, in *La Rosa di Paracelso* No. I, 2017.
- Regardie 1971 = Regardie I., *La Magia Della Golden Dawn Vol I*, tr. di R. Rambelli, Edizioni Mediterranee, 1983 (ed. or. 1971).
- Richardson 2009 = Richardson A., *Aleister Crowley e Dion Fortune, Il Logos dell'Eone e la Shakti dell'Era*, tr. di P. Mastroianni, Venexia, 2019 (ed. or. 2009).

- Robichaud 2021 = Robichaud P., *The Great God's Modern Return*, Reaktion Books, 2021.
- Roscher 1900 = *Ephialtes: a pathological-mythological treatise on the nightmare in classical antiquity*, tr. di J. Hillman, Spring Publications, 1972 (ed. or. 1900).
- Sánchez Pérez 2018 = Sánchez Pérez C., “All women are Isis”: *La figura de Isis en The Sea Priestess (1935) y Moon Magic (1956) de Dion Fortune*, in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 20, Dipartimento di Lingue e Culture dell'Università di Aveiro, 2018.
- Saunders 2007 = Saunders M., *Forster's life and life-writing*, in *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, a cura di D. Bradshaw, Cambridge University Press, 2007.
- Symonds 1973 = Symonds J., *Aleister Crowley. La bestia 666*, tr. di A. Tranquilli, Edizioni Mediterranee, 2006 (ed. or. 1973).
- Waite 1886 = Waite A. E., *The Mysteries of Magic: A Digest of the Writings of Eliphas Lévi*, G. Redway Publisher, 1886.

SITOGRAFIA

- Per l'iscrizione IG V,2 556 «[ὁ δεῖνα ἀνέθυ]σε τοῖ Πάονι»: PHI Greek Inscriptions, Packard Humanities Institute, <https://epigraphy.packhum.org/text/32713> (ultimo accesso 5 agosto 2023).
- Per i vari santuari ed altari di Pan: Theoi Project, Aaron J. Atsma, <https://www.theoi.com/Cult/PanCult.html> (ultimo accesso 14 settembre 2023).
- Per l'iconografia di Pan: Digital LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*), <https://weblimc.org/page/home/Basel> (ultimo accesso 22 settembre 2023).
 - Figura 1: Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73f12c92ab437-b>
 - Figura 2: Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73ed456a58d22-9>
 - Figura 3: Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73ed4913492e7-8>
 - Figura 4: Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-74204ba94fc97-c>

RINGRAZIAMENTI

Grazie al mio relatore, il professor Davide Susanetti, per aver accettato di assistermi in questo lavoro ed essere sempre stato presente, con professionalità e passione, durante la stesura.

Alla mia famiglia, ma in particolare ai miei nonni: siete “il bastone della mia giovinezza” e spero, un giorno, di essere proprio come voi.

Ai miei amici, di Mantova e di Padova, a quelli che ci sono da sempre e a quelli che ho conosciuto durante il cammino, ma soprattutto a quelli che ho riscoperto con il tempo e la maturità. Siete la mia seconda famiglia.

Infine, a Pietro: hai visto qualcosa di speciale in me e io, dopo quasi otto anni, fatico ancora a crederci. Grazie.

