
PARADISI PERDUTI

BIANCA DEL VILLANO

PARADISI PERDUTI

Il demoniaco nelle culture occidentali

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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