

L'Arcadia degli spiriti: filologia e fantasmi dell'Antico

Massimo Stella

Topica e poetologia arcadica: la questione teorica

Arcadia è il nome che la tradizione attribuisce a un paradigma immaginario tra i più longevi e, per così dire, frequentati, della storia letteraria e culturale: dall'età augustea, quando nasce, fino al Romanticismo europeo e alle sue riemersioni novecentesche, attraversando molteplici risemantizzazioni, metamorfosi e riformulazioni di codice e genere, l'Arcadia ha mostrato una vitalità poetica che non si risolve certo nell'intrinseca e tipica resilienza dei *topoi* retorici. L'Arcadia non è mera figurazione memorabile. Piuttosto, la *longue durée* del paradigma arcadico va ricercata non solo sul piano poetico, ma altresì, e forse soprattutto, su quello *poetologico*. E chiarisco subito che, nel ricorrere al termine 'poetologia', non intendo qui richiamare il ricchissimo, e direi esaurito, dibattito sulla vocazione meta-letteraria dell'Arcadia: l'Arcadia è senz'altro anche letteratura che (ri)specchia se stessa ovvero la propria *ars*, la propria tecnica della parola, della mimesi, della narrazione, la propria memoria allusiva e/o citazionistica, la propria demiurgia dell'autorialità e delle maschere finzionali.¹ L'approccio poetologico all'Arcadia di cui parlo vuole piuttosto essere teorico, o forse meglio teoretico, e non retorico, sicché la domanda che affronteremo in queste pagine è: in che modo l'Arcadia costituisce quella scena sulla quale il "pensiero poetante"² pensa se stesso?

Nell'intento di rispondere a questa domanda, prenderò le mosse dall'Antico nello specchio del Novecento, e cioè dalla lettura celeberrima che l'altrettanto celebre filologo classico Bruno Snell dedica alle *Bucoliche* di Virgilio, per approdare quindi alla *klassische Walpurgisnacht* del *Faust* di Goethe e retrocedere infine alla reinterpretazione neoplatonico-fiorentina del modello arcadico nata entro la cerchia intellettuale di Lorenzo nonché estesi fino a raggiungere la pastorale shakespeariana di *As You Like It*. Riguadagnerò pertanto il Rinascimento, che è il focus culturale della mia analisi, come approdo conclusivo: ed è, da parte mia, scelta metodologica quella di aver così decentrato il fuoco della prospettiva di ricerca, perché è proprio nel gioco e nell'*entrelacement* memoriale ed esperienziale (non dunque cronologico e storiografico) tra i tempi – l'Antico-Tardoantico, il Rinascimento, il Novecento – che è possibile intercettare gli snodi su cui

1. Su tutto ciò cf. Vescovo 2023 in questo volume.

2. L'espressione è di Antonio Prete, cf. Prete 1980.

si articola il movimento di senso della tradizione e dunque chiedersi a che cosa e dove quel movimento di senso tenda.

L'Arcadia "spirituale" di Snell e Virgilio tra il Novecento e l'Antico

Non c'è dubbio che, come disse giustamente Bruno Snell, l'Arcadia nasce con Virgilio e con le sue *Bucoliche* (non con Teocrito, dunque): è un'oggettività filologica. Mi riferisco al saggio seminale del celebre filologo classico, *Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft* (Arcadia. La scoperta di un paesaggio spirituale), apparso nel 1944 su "Antike und Abendland", e quindi nell'altrettanto celebre volume amburghese del 1946 *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (La scoperta dello spirito. Studi sulle origini del pensiero europeo presso i Greci).³ Il titolo del saggio di Snell dice in che senso dobbiamo intendere l'Arcadia: come un paesaggio *spirituale*, appunto. Ma che significa "paesaggio spirituale"?

Notiamo, intanto, che, secondo Snell, tale *paesaggio spirituale*, tale *geistige Landschaft*, è il mondo della *Dichtung* ovvero della "creazione poetica" in modo già pienamente moderno ed europeo. Arcadia non è quindi solo un genere e un codice, ma un super-genere e un super-codice, una *scena primaria* della Modernità letteraria. Questa *scena* è poi caratterizzata, secondo Snell, da alcuni tratti molto specifici: la melancolia, intesa come clima emotivo-creativo; il lutto per il bene perduto; l'amore come *voluptas dolendi* ovvero come *voluttà della pena*; la fantasia e il desiderio di morte (*die Wollust auf den Tod*);⁴ e, infine, la dimensione infera. A proposito della dimensione infera, Snell afferma che l'Arcadia è un "aldilà terreno"⁵ e, dunque, "paese dell'anima che aspira alla sua lontana patria".⁶ L'Arcadia come *Heimat* dell'anima e oltretomba orfico-platonico: il tema del ritorno dell'anima all'origine è, infatti, orfico e platonico – e Platone è, non a caso, citato più di una volta in questo saggio snelliano. Si comprende allora la centralità e la ricorsività di due termini nelle pagine di Snell dedicate all'Arcadia virgiliana: *Geist* e *Seele*, "Spirito" e "Anima". In che prospettiva accogliere, dunque, questi due termini? Snell ci illumina, al proposito, con l'affermazione che il poeta arcadico *fantastica e sogna*:

3. Snell [1946, 1963] 2021, 401-425. L'edizione italiana che citiamo con i rimandi di pagina è quella curata, nel 2021, da Roberto Andreotti per le edizioni LUISS, con revisione linguistica condotta da Marta Rosso sulla traduzione già einaudiana di Vera Degli Alberti e Anna Solmi. Si rimanda invece all'edizione einaudiana del 1963 testé ricordata nel caso in cui (cf. *infra* nt. 4) quella del 2021, sulla base dell'edizione tedesca del 1975, ometta alcuni passi significativi presenti nell'edizione originale del 1946 e quindi nella traduzione Degli Alberti-Solmi che su di essa è condotta. L'edizione tedesca cui ci riferiamo è quella del 1975, riedita nel 2009 presso Vandenhoeck & Ruprecht di Göttingen confrontata con la prima edizione amburghese del 1946.

4. Snell [1946, 1975] 2009, 267; Snell [1946, 1963] 2021, 414.

5. Snell [1946] 1963, 410.

6. *Ibidem*.

“er phantasiert – es sind Träume” (“[quel poeta] fantastica. I suoi sono sogni”).⁷ Subito dopo questa frase, Snell precisa che si tratta di fantastizzazione e onirismo involontari, non dunque di immaginazione cosciente: il poeta si lascia cioè trasportare dal proprio flusso inconscio di pensieri, desideri, ideazioni: “er hängt seinen Gedanken und Sehnsüchten nach und äußert sie, wie sie gleitend und schwankend sein Gemüt durchziehen” (“si abbandona ai pensieri e alle aspirazioni e le esprime così come gli passano, fluttuando, nell’animo”).⁸ Ne deduciamo che la dimensione in cui dobbiamo intendere i termini “Spirito” e “Anima” di cui dicevamo, nonché la natura “spirituale” e “psichica” dell’Arcadia, è quella del *fantasmatico*, della *ruminazione fantasmatica*.⁹ Snell parla altresì di “sorgente e flusso proprio del sogno e della fantastizzazione poetica” onde definire la *Dichtung* del poeta Arcade (“Die Spontaneität des Seelischen wird bei ihm zu dem eigentümlich Quellenden und Strömenden des Träumens und dichterischen Phantasierens”),¹⁰ concludendo che se la *Dichtung* della Grecia classica è stata essenzialmente *Kunstverstand* cioè cosciente senso artistico, la creazione dell’Arcade è invece “oscuro sgorgare dell’inconscio” (“das dunkel quellende Unbewußte”)¹¹ – quello stesso flusso inconscio che, continua Snell, trova espressione anche nel burlesco, nel dramma satiresco e nel comico aristofaneo: l’accostamento, tipicamente freudiano, tra inconscio e comico fa pensare: “Dichterische Phantasie herrscht bei den Griechen nur im Burlesken – etwa in der Komödie des Aristophanes oder in Satyrspielen” (“La fantasia poetica regna presso i Greci soltanto nel campo del burlesco – come nella commedia di Aristofane o nei drammi satireschi”).¹² Il *fantasmatico* è dunque materia ideativa e pulsionale filata e tessuta, se così si può dire, dalla parola poetica e l’Arcadia è allora il paese dello “Spirito” perché terra di/degli “Spiriti”, di/dei fantasmi... o dei dèmoni?

Ora, il contributo più decisivo alla teoria antica del fantastico/fantasmatico è stato offerto – lo sappiamo – dal neoplatonismo di III secolo d.C. e da quanto ne è disceso, attraverso la dottrina stoica del *pneuma* che rimonta a diversi secoli prima, per quanto il *Fedro*, il *Simposio* e il *Filebo* platonici già contengano tutti gli elementi di quella futura teoria.¹³ Di ciò, tuttavia, più tardi, quando riguadagneremo il Rinascimento fiorentino.

Vorrei subito richiamare qui, piuttosto, l’attenzione su un ulteriore tratto caratteristico dell’Arcadia virgiliana secondo Bruno Snell. E cioè il suo

7. Snell [1946, 1975] 2009, 268; Snell [1946, 1963] 2021, 417.

8. *Ibidem*.

9. Per la nozione di fantasmatico e fantasma rimando ad Agamben 1974. Per la nozione di “fantasma dell’Antico” in una prospettiva warburghiana, si vedano Didi-Huberman 2006 e Centanni 2017.

10. Snell [1946, 1975] 2009, 270; Snell [1946, 1963] 2021, 418.

11. Snell [1946, 1975] 2009, 269; Snell [1946, 1963] 2021, 418.

12. *Ibidem*.

13. Couliano [1984] 1989; Couliano [1991] 1991; Couliano [1984, 1987] 1995.

costituire un *intermundum*, ovvero uno spazio intermedio tra il mito e l'attualità del presente storico, sia si tratti di grandi trasformazioni e processi politici, sia si tratti di eventi di natura più generalmente culturale e intellettuale. Nel caso di Virgilio ne va dell'istituzione del principato e della nascita del classicismo. Ma in che modo l'attuale viene traslato nel mitico dell'Arcadia? Snell non è chiaro su questo punto. Io formulerei la questione così: nel *transfert* mitico dell'Arcadia, l'attuale diventa *epocale*. Prima di tutto in senso letterale: *epoche* significa sospensione, arresto. E si tratta del punto d'arresto in cui si incomincia a calcolare o ricalcolare un nuovo tempo. L'epocale è poi necessariamente rivelatorio, portentoso, miracoloso, numinoso, apocalittico: ecco, ad esempio, il perché della celeberrima evocazione dell'età dell'oro nell'*Ecloga IV*.

Credo che risulti così compiuto l'*identikit* dell'Arcadia virgiliana secondo Bruno Snell: Arcadia melanconica, luttuoso-amorosa, infera, fantasmatica ed epocale.

Arcadia e Valpurga: cortocircuiti novecenteschi e sovversione goethiana

La domanda è ora: questo potente ritratto dell'Arcadia tracciato da Bruno Snell è frutto esclusivo di scienza filologica? O è anche frutto di esperienza storica, culturale e biografica personale? Ovvero: al filo dell'esame filologico si intreccia un altro filo, quello della sensibilità e della ricezione culturale che si radica nella storia intellettuale, politica e letteraria europea? In altri termini ancora: lo sguardo filologico di Snell sull'Arcadia è esso stesso *fantasmatico*? Più di un punto dell'analisi snelliana lo fa sospettare, ma soprattutto ci inducono al dubbio alcune sue formule linguistiche, più sopra rievocate, con le quali egli cerca di descrivere l'essenza dell'arcadico: *das dunkel quellende Unbewußte*, per esempio; oppure: *das Dichterisch-Träumende*, *das Umfassend-Liebende*, *das Empfindend-Leidende* – “l'onirico-poetico/creativo; l'oceanico-amoroso; il sensibile-doloroso”, quasi impossibile rendere la lingua dell'originale. Non c'è dubbio che melanconia e nostalgia ben rappresentino i pastori di Virgilio: c'è dunque melanconia e nostalgia dello stesso Snell? E se sì, per che cosa, di che?

La *Entdeckung des Geistes* è volume frutto di una lunga elaborazione che data dalla fine degli anni Venti: il grecista e filologo classico Bruno Snell elabora la sua derivazione filogenetica del pensiero europeo dalla matrice greca durante il regime nazista e il secondo conflitto mondiale.¹⁴ Quel volume è non solo l'opera di uno studioso, ma anche l'atto di un resistente contro il disastro nazista, per un verso, e contro, per l'altro, le diverse rimitologizzazioni naziste dell'Antico e della Grecia antica in particolare – si contano, per fare soltanto un esempio, più di centoquaranta messe in scena dell'*Antigone* durante il III Reich e una quarantina dell'*Oresteia* di Eschilo. Snell era poi assai critico contro la disciplina della filologia classica intesa

14. Lanza 2013, 171-188.

al modo di Wilamowitz, ovvero come sudditanza e servizio dell'intellettuale al potere e all'istituzione. Se la Grecia antica dei contemporanei era un'atroce aberrazione, a quale Grecia, dunque, poteva guardare Snell con nostalgia e melancolia se non a quell'Ellade venerata dalla prima generazione romantica, la quale ne riceveva, a sua volta, l'immagine rimodellata, innanzitutto, dalla mano del vate Goethe?

Eccoci, dunque, al *Faust*. La storia d'amore di Faust e di Elena si svolge in Arcadia, e il frutto del loro amore, il figlio di Faust e Elena, Euforione, nasce e muore in terra d'Arcadia. Preciso immediatamente: questa figurazione goethiana non è classicismo, anche se può certo sembrarlo. Se gli amori di Elena e Faust in Arcadia fossero puro tributo al classicismo ogni movimento di senso ne verrebbe svuotato. Di che si tratta, allora?

La passione che lega Faust ad Elena attrae e, per così dire, risucchia nell'universo arcadico e nel suo clima l'intera esperienza della *klassische Walpurgisnacht*. E, se vengo a Goethe – oltre e al di là delle sintomatiche nostalgie novecentesche di Bruno Snell – è perché credo che con il romanzo goethiano di Faust e Elena arriviamo a toccare lo snodo originario della 'questione Arcadia', *sia in senso retrospettivo che in senso prospettico*, come spero di mostrarvi.

Siamo nella penultima scena di *Faust II*, atto III. L'ambientazione è quella d'un fantasmagorico castello medievale, il castello fantasma di Mistrà (l'antica Sparta), nel Peloponneso. Faust, nuovo re di uno spettrale Regno Ellenico, distribuisce le terre della Grecia ai suoi feudatari germanici e con loro costituisce una lega militare a difesa di Elena contro Menelao; quindi proclama il neonato Regno Greco-Germanico nuova patria dell'impareggiabile donna. L'allegoria è chiara: l'Europa moderna è l'erede necessaria della Grecia classica. A quel punto Faust, prendendo il proprio posto sul trono accanto a Elena, si libra in un inno al Peloponneso come paradiso arcadico. Ecco i versi chiave che Faust le rivolge:

Io [Faust] ho raggiunto, tu [Elena] hai raggiunto la mèta.
 Dietro di noi si dissolve il passato.
 Sentiti nata dal dio supremo:
 tu appartieni al tempo delle origini.
 Non dovrà chiuderti una salda rocca.
 Con eterna forza giovanile
 l'Arcadia ci circonda, tutt'intorno a Sparta,
 perché vi restiamo in voluttà
 [...] arcadica libertà sia la nostra gioia!¹⁵

Nell'episodio successivo, e ancora in terra d'Arcadia, nasce Euforione, che è poi *avatar* di Lord Byron, quel Lord Byron assunto a simbolo della parola poetica epocale – l'età di Byron è, per così dire, l'epoca più epo-

15. Goethe *Faust*, vv. 9562-9573. La traduzione citata è di Andrea Casalegno, con miei interventi.

cale' dell'Ottocento ovvero quella napoleonica. Ebbene, anche la nascita di Euforione avviene su una scena dichiaratamente arcadica e sublime: un boschetto ombroso, *Schattiger Hain*, circondato da un'alta parete di roccia. Tra grotte, anfratti e pergolati, Faust ed Elena si sono amati e congiunti: ne è nato un pargolo, nudo, "un genio senza ali, ma non bestia, che salta/ sulla nuda terra ed il suolo lo rilancia".¹⁶ Il piccolo Euforione, dotato di poteri sovrannaturali, cresce prendendo forza dalla terra e saltando di balzo in balzo: in men che non si dica si trasforma in fanciullo dall'incontenibile energia che inneggia alla guerra, alla vittoria e alla morte: "Krieg! Sieg!";¹⁷ "le donne saranno Amazzoni/ e ogni fanciullo un eroe";¹⁸ "und der Tod ist gebot", "e la morte è comando",¹⁹ finché il ragazzo, come Icaro, si lancia in volo dalle rocce più alte e cade sfracellandosi al suolo.

Il lutto, la melancolia e la perdita velano l'Arcadia goethiana – ricordiamo Snell; Elena si inabissa negli Inferi – Arcadia infera! – onde raggiungere il figlio morto, mentre Faust si invola nel cielo. La stessa poesia di Euforione, vero e proprio "flusso oscuro dell'inconscio", *das dunkel quellende Unbewußte* – come Snell diceva –, esplosione involontaria e onirica di gioia e dolore, di desiderio vitale e pulsione di morte, costituisce il compimento della *arkadische Dichtung*. Tutto, quindi, si dissolve. E chi rimane sulla scena? L'orrenda Forciade, la figlia di Forco, il mostro femminile, che altri non è se non...: "sul proscenio la Forciade si alza in piedi gigantesca, ma scende dai coturni, depone la maschera e il velo e si mostra nelle sembianze di Mefistofele, per commentare in epilogo l'azione, se fosse necessario" – così la didascalia.²⁰ L'avventura arcadica di Faust ed Elena è stata tutta una messa in scena del drammaturgo e regista Mefistofele! Un teatro nel teatro: il diavolo in Arcadia. Come intendere questo complesso movimento?

Dobbiamo tornare indietro di vari episodi, quando Faust, nel palazzo dell'Imperatore si trova ad evocare i fantasmi ovvero gli spiriti di Paride e di Elena e, nel tentativo di afferrare quello di Elena, provoca una terribile esplosione rimanendone vittima e cadendo in un profondo sonno catalettico. L'azione torna quindi ad ambientarsi nel vecchio studiolo di Faust e, subito dopo, nel laboratorio, dove l'ex-allievo Wagner è intento a sintetizzare l'Homunculus, che è figura dello spirito umano puro disincarnato. Sarà appunto Homunculus a vedere che cosa Faust sta sognando in quella sua catalessi onirica. E proprio dal sogno di Faust che vagheggia Elena nonché la di lei nascita dall'uovo, Homunculus trae l'idea della soluzione: bisogna, con Mefistofele, trasportare Faust nei campi di Farsalo, dove ha luogo il sabba classico, la *klassische Walpurgisnacht*, e dove, nel frangente fatidico, le creature del mito tornano alla vita. Qui Faust ritroverà Elena, attraverso

16. *Ivi*, vv. 9603-9604.

17. *Ivi*, vv. 9837-9838.

18. *Ivi*, vv. 9861-9862.

19. *Ivi*, vv. 9888-9889.

20. *Ivi*, 911.

l'aiuto della profetessa Mantò che lo farà scendere nell'Ade per lo stesso passaggio ove Orfeo si recò agli inferi. Così Faust ed Elena, come sappiamo, si ricongiungeranno nel castello fantasma di Mistrà. L'Arcadia è dunque un vero e proprio 'oltretomba psichico' in cui l'Antico e il presente della nostra esperienza si co-appartengono. Nel frattempo, Mefistofele si intrattiene, o piuttosto se la spassa, con gli esseri mitici: sono tutti mostri (Sfingi, Grifoni, Sirene, Telchini, Pigmei etc.) – mentre le uniche creature umane, tra quei mostri, sono i filosofi presocratici, come se mostri e filosofi avessero qualcosa di essenziale in comune – dettaglio interessante se pensiamo che il *Faust* è contemporaneo all'apogeo dell'Idealismo tedesco. All'inizio molto diffidente, nonché assai turbato e vieppiù incuriosito da tutta quella procace nudità, il Diavolo scopre di acclimatarsi benissimo tra l'antica gente. "Qui credevo tutti sconosciuti/ e trovo, ahimé, parenti stretti/ è un vecchio libro da sfogliare./ Dallo Harz all'Ellade sempre cugini!".²¹ Tale battuta di Mefistofele è determinante. Il diavolo riconosce la propria affinità d'essenza e natura con gli esseri del mito. 'Essenza' e 'Natura' che altro non sono se non *geistige Essenz*, *geistige Natur*. Ora, abbiamo già appreso che l'altro nome dello 'spirituale' è *fantasmatico*: *phantasma* è il nome greco per *Geist*. Ulteriore traduzione possibile è: *daimonion-daimonikon*, "demonico". *Phantasma* e *daimonion-daimonikon* si sovrappongono poi a *pneumatikon* (*pneuma*), quel fluido-soffio-spirito che dalla tradizione filosofica greca giunge direttamente, come ben sappiamo, a san Paolo e alla tradizione cristiana. Ma il fantasmatico, come si diceva, con Snell, più sopra, è *flusso ideativo-pulsionale e verbo-visivo involontario*. Attraverso Mefistofele, Goethe sta così riformulando l'Antico per la Modernità, e ancora più in fondo sta teorizzando per via puramente mimetica lo statuto della *Dichtung* moderna: la poesia moderna, *incarnata dal Diavolo in Arcadia*, non è, non può essere, o non può più essere solo *Kunstverstand*, esercizio artistico e volontario della parola. La poesia moderna è piuttosto e soprattutto *movimento psichico*.

Ritorno del rimosso: Rinascimento *après coup*

Riprendiamo, ora, per un'ulteriore e ultimo approfondimento, la domanda testé formulata: perché mai l'incontro di Mefistofele-Faust con gli Antichi deve avvenire in Arcadia?

Ipotizzare una risposta significa cercare di comprendere la portata culturale stessa nonché la dimensione epocale di tale incontro. Devo allora richiamare, qui, un'ipotesi, formulata anni fa, non da un germanista, né da un filologo classico in senso stretto, bensì da uno storico delle religioni del mondo antico, Ioan Petru Couliano, che si occupò, tra l'altro, di ricostruire la storia e l'evoluzione del 'fantasmatico-fantastico' dalle radici classiche fino al Rinascimento fiorentino, italiano ed europeo per giungere alle soglie

21. *Ivi*, vv. 7740-7743.

dell'invenzione goethiana del *Faust*. Si tratta di un'ipotesi generalmente poco nota e non priva di carica polemica. In *Eros et magie à la Renaissance*, uscito a Parigi per Flammarion nel 1984, Ioan Couliano affermò che: “la più perfetta espressione della Riforma protestante è la leggenda di Faust”,²² nella quale si troverebbe rappresentato per eccellenza l'effetto ideologico primario del luteranesimo e del calvinismo, ovvero la *censura* dell'immaginario fantasmatico così come esso si era venuto costruendo a partire dall'Ellenismo greco-romano e dal Tardoantico fino al neoplatonismo magico del circolo fiorentino di Cosimo, di Lorenzo e di Marsilio Ficino, e diffusosi quindi su tutto il suolo europeo. Questa tesi è evidentemente opposta a quella molto più famosa e nota di Frances Yates, che, invece, nella Riforma vide il principale stimolo politico al *revival* magico rinascimentale.²³ Le due antitetiche posizioni ripropongono la *vexata quaestio* se la Riforma, e in particolare il luteranesimo, sia stata o no un prodotto e una forza progressista (indipendentemente dalle interazioni innovative con il contesto economico e politico del tempo).²⁴

Vi è poi una terza posizione – del tutto ignorata dai più: quella di cui si fa portavoce Jules Michelet nel suo ben noto e storico libro, *La sorcière*. Secondo il dire di Michelet, tanto la teologia e la chiesa cattolica, quanto la teologia e la chiesa riformata hanno demonizzato il fantasmatico-fantastico della tradizione antica, mentre il ‘Rinascimento magico’ è stato prodotto per un atto di “satanique entreprise” contro la repressione dogmatica, un atto di rivolta compiuto sotto l'insegna simbolica di Satana la cui scena primaria è l'Arcadia immemoriale dei boschi e delle campagne e i cui protagonisti sono, appunto, la strega e il *pastore*:

Il est plaisant qu'on aille chercher là l'origine de la Renaissance. Elle eut lieu, mais comment? Par la satanique entreprise des gens qui ont percé la voûte, par l'effort des damnés qui voulaient voir le ciel. Et elle eut lieu bien plus encore, loin de l'École et des lettrés, dans l'École buissonnière, où Satan fit la chasse à la Sorcière et au berger. [...] Là commencèrent les mauvaises sciences, la pharmacie défendue des Poisons, et l'exécrable anatomie. – Le berger, espion des étoiles, avec l'observation du ciel, apportait là ses coupables recettes, ses essais sur les animaux. – La sorcière apportait du cimetière voisin un corps volé.²⁵

La figura del Diavolo e il paradigma arcadico-stregonesco – sembra suggerire molto acutamente Michelet – sono sì sintomo di fobica demonizzazione, ma, al contempo, segnale di continuità e sopravvivenza del vecchio nel nuovo, dell'ancestrale e dell'immemoriale nel Moderno.

22. Couliano [1984, 1987] 1995, 314.

23. Yates [1975] 1978; Yates [1975] 1979; Yates [1979] 1982.

24. Sul problema cf. Prosperi 2017.

25. Michelet [1862] 1966, 39.

Per qualsiasi prospettiva, tra quelle ora ricordate, si opti, è innegabile che – il *Faustus* di Marlowe lo insegna – la leggenda di Faust si edifica sulla demonizzazione della magia antico-tardoantica e rinascimentale. Come intendere dunque la questione nel caso del *Faust* di Goethe? Credo sì, con Couliano, che la coppia Mefistofele-Faust sia figura poetica di quella spinta rimuovente – *reformatrice perché rimuovente* – in virtù della quale si sancisce la frattura tra la matura Modernità e l'Antico; ma, al contempo, credo che il *diabolico desiderio* di Faust per l'Antico ovvero per l'antica Elena sia sintomo del rimosso e soprattutto veicolo del suo ritorno.²⁶ Mefistofele travestito da Forciade, *déguisé en monstre mythique* nonché regista dell'idillio arcadico di Faust ed Elena, è immagine perfetta della *Rückkehr des Verdrängten*. L'Arcadia faustiana presuppone necessariamente quella antica insieme all'Arcadia neoplatonica del Rinascimento fiorentino. È fondamentale osservare, infatti, che il *décor* paradigmatico, per così dire, la *facies* visuale o se si preferisce l'immagine topica del neoplatonismo magico fiorentino è dichiaratamente arcadica, bucolica e ninfale – e non potrebbe essere altrimenti: Lorenzo il Magnifico è poeta arcadico per eccellenza. Si pensi poi a due altri capolavori dell'arte fiorentina: la *Primavera* di Sandro Botticelli e, soprattutto, *Il regno di Pan* di Luca Signorelli – veri e propri manifesti dell'Accademia di Careggi (fig. 1.1).²⁷

In un fondamentale saggio purtroppo ancora relativamente poco noto fuori dall'anglistica, nonostante la fama del suo autore, *Shakespeare's Bitter Arcadia*,²⁸ Jan Kott mostra che l'intera eredità del neoplatonismo fiorentino, letterario e artistico, poetico e visuale, confluisce nel testo shakespeariano più dichiaratamente pastorale: *As You Like It*. In questa *play*, Shakespeare demistifica, secolarizza, abbassa, disloca e parodizza tutte le sovrastrutture allegorico-erudite della tradizione classica e classicistica italiana, onde appropriarsi più profondamente del messaggio autenticamente esperienziale dell'Arcadia fiorentina: e cioè l'eros platonico-neoplatonico con la sua sensualità intellettuale e melancolica, nostalgica, estatica, omoerotica, omofila e androgina, che vive tanto nelle *Rime* di Michelangelo, per non parlare del Michelangelo scultore e pittore, quanto nei corpi di Leonardo, di Signorelli, di Botticelli.

La Foresta di Arden ironizza sull'Arcadia e costituisce una nuova Arcadia. L'amore è la fuga dalla crudeltà della storia verso una foresta inventata. Shake-

26. In *Il delirio e i sogni nella "Gradiva"* di Jensen Freud afferma che il significante vuoi verbale vuoi visuale vuoi verbo-visivo rimuovente (nel nostro caso il Diavolo) è al contempo lo strumento e il *medium* del ritorno dell'oggetto rimosso, cf. Freud [1906] 1981, 257-336.

27. Panofsky [1936] 2010, 286: "Lorenzo il Magnifico e il Poliziano identificarono la villa medicea di Fiesole con l'Arcadia e il loro circolo con i pastori arcadici: ed è proprio questa seducente finzione che è alla base del famoso quadro del Signorelli (ora purtroppo distrutto) che siamo soliti ammirare come il *Regno di Pan*".

28. Gorzka *Arkadia Shakespeare'a*, del 1964, si legge in traduzione italiana nella raccolta Kott [1978] 1995.

speare è come una Bibbia: crea i suoi miti. La Foresta di Arden è il luogo in cui si incontrano tutti i sogni: è il sogno e il risveglio da un sogno. *Coincidentia oppositorum*! L'unificazione di tutti gli opposti! Nella Foresta di Arden l'amore è insieme terreno e platonicamente sublimato. Rosalind è Ganimede e insieme la più ragazza delle ragazze. Fedele e volubile, calma e violenta, bionda e bruna, timida e impudente, cauta e sconsiderata, tenera e beffarda, infantile e adulta, codarda e coraggiosa, ritrosa e appassionata. Come in Leonardo, è un androgino quasi perfetto e impersona quella stessa nostalgia di un paradiso perduto nel quale non c'era ancora stata la scissione tra elementi maschili e femminili.²⁹

André Chastel in alcune straordinarie pagine di *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*³⁰ aveva, ben prima di Jan Kott, esposto all'attenzione questo nodo fondamentale della Nuova Arcadia fiorentina. In effetti, l'Arcade neoplatonico del Rinascimento fiorentino è un rinnovato tipo di intellettuale, di artista e di poeta che crea *fantasmaticamente*, sostenuto da quella che Platone, nel *Fedro*, chiamava "la corrente del desiderio": dice André Chastel che il Pan di Luca Signorelli, sovrano del sogno arcadico, è "il dio saturnino della natura, del desiderio e dei loro cicli senza fine". La magia rinascimentale e la sua poetica fantasmatica sono, del resto, interamente fondate sulla demiurgia del desiderio, inteso come intreccio tra proiezione ideativa ed energia libidica. Faust stesso, il mago Faust, è l'uomo del desiderio che crede nel proprio delirio immaginario, ovvero nel proprio psichismo, perché solo in esso riconosce la *Wirklichkeit*, mentre la realtà e la conoscenza stessa non sono per lui che mera insignificanza. Ma ecco che l'esperienza faustiana del desiderio è segnata dalla repressione-rimozione (cui corrisponde altresì la goethiana metamorfosi dell'artista in intellettuale borghese),³¹ sicché il desiderio diventa forza persecutoria, ritornante, infestante. Non c'è repressione-rimozione senza angoscia. L'Arcadia di Faust è spirituale perché *ossessiva*, spiritica e stregonesca; il suo Antico è una memoria *unheimliche* – *perturbante*.³² Ma, alla fine, l'idea dell'Antico come memoria ossessiva e perturbante non è forse perfettamente incarnata dal mito moderno degli "dèi in esilio" consegnatoci, per antonomasia, da Heine?

Ebbene, questo mito, l'esilio degli dèi antichi, ha un'origine, e l'origine è un oracolo che proprio all'Arcadia e al suo dio-patrono ci riporta: *il grande Pan è morto*, dice la profezia misteriosa tramandata da Plutarco nel suo saggio mistico e religioso *De defectu oraculorum* (419b-d). La morte del dio dell'Arcadia conoscerà due interpretazioni nel lungo arco della tradizione che va dal Tardoantico alla Modernità matura. La prima interpretazione è

29. *Ivi*, 64.

30. Chastel 1959, 238; Chastel 1978, 149-159.

31. Baioni 1969.

32. Rimando esplicitamente alla nozione freudiana di "Perturbante", cf. Freud [1919] 1977, 77-114.

quella avanzata dalla tradizione filosofico-teologico-politica, da Gregorio di Nazianzo fino alla *Demonomania* di Jean Bodin e oltre ancora fino allo Schelling della *Filosofia della rivelazione*: tale tradizione identifica Pan con Satana – il diavolo in Arcadia di goethiana memoria! La seconda interpretazione è quella che vive nella tradizione poetica, da Sannazaro (*De morte Christi domini ad mortales lamentatio*) a Poliziano (*Proseuche pros ton theon*) a Rabelais (*Gargantua et Pantagruel*) a Edmund Spenser (*Shepherd's Calendar*): la poesia, contrariamente alla filosofia e alla teologia, identifica Pan con Cristo.³³ Se prendiamo questa separazione tra/di Cristo e Satana non come separazione disgiuntiva, ma come *separazione congiuntiva*, che è poi tipicamente paolina – si pensi alla congiunzione chiastica di bene e male, di spirito, *pneuma*, e carne, *sarx*, nell'*Epistola ai Romani*³⁴ – ecco che ci ritorna appieno l'immagine di un'Arcadia spirituale e spettrale, immersa nell'infestazione fantasmatica, che Freud avrebbe chiamato "inconscio", e che è, credo, una condizione necessaria per/della creazione poetica.

33. Per una ricostruzione filologica e teorica, impeccabilmente condotta, di questa complessa storia culturale, rimando a Ferrando 2018, 305-338.

34. Agamben 2000.

Bibliografia

Fonti

Goethe *Faust*

J.W. Goethe, *Faust – Urfaust*, trad. di A. Casalegno, intr. di I.A. Chiusano, Milano [1990] 1994.

Studi

Agamben 1974

G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1974.

Agamben 2000

G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino 2000.

Baioni 1969

G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli 1969.

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'Antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Chastel 1959

A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Étude sur la Renaissance et l'humanisme néoplatonicien*, Paris 1959.

Chastel 1978

A. Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris 1978.

Couliao [1984] 1989

P. Couliao, *Esperienze dell'estasi dall'Ellenismo al Medioevo* [*Expériences de l'extase*, Paris 1984], trad. di M. Garin, Bari 1989.

Couliao [1991] 1991

P. Couliao, *I viaggi dell'anima. Sogni, visioni, estasi* [*Out of this World*, Boston 1991], trad. di M.S. Croce, Milano 1991.

Couliao [1984, 1987] 1995

P. Couliao, *Eros e magia nel Rinascimento* [*Eros et magie à la Renaissance*, Paris 1984], trad. di G. Ernesti, Milano [1987] 1995.

Didi-Huberman 2006

G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [*L'image survivante*, Paris 2002], trad. di A. Serra, Torino 2006.

Ferrando 2018

M. Ferrando, *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Vicenza 2018.

Freud [1906] 1981

S. Freud, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Jensen* [*Der Wahn und die Träume in*

- Jensens Gradiva*, 1906], trad. di C. Musatti, in *Opere di Sigmund Freud*, V, Torino 1981, 257-336.
- Freud [1919] 1977
S. Freud, *Il Perturbante* [*Das Unheimliche*, 1919], trad. di S. Daniele, in *Opere di Sigmund Freud*, IX, Torino 1977, 77-114.
- Kott [1978] 1995
J. Kott, *Arcadia amara. La Tempesta e altri saggi shakespeariani*, a cur. di E. Capriolo, Milano [1978] 1995.
- Lanza 2013
D. Lanza, *Interrogare il passato. Lo studio dell'Antico tra Otto e Novecento*, Roma 2013.
- Michelet [1862] 1966
G. Michelet, *La sorcière*, Paris [1862] 1966.
- Panofsky [1936] 2010
E. Panofsky, "Et in Arcadia ego". Poussin e la tradizione elegiaca [1936], in *Id.*, *Il significato nelle arti visive* [*Meaning in the Visual Arts*, New York 1955], trad. di R. Federici, Torino [1962] 2010, 277-301.
- Prete 1980
A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano 1980.
- Prosperi 2017
A. Prosperi, *Lutero. Gli anni della fede e della libertà*, Milano 2017.
- Snell [1946] 1963
B. Snell, *La scoperta dello spirito. La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [*Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1946], trad. di V. Degli Alberti e A. Solmi, Torino 1963.
- Snell [1946, 1975] 2009
B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen [1946, 1975] 2009.
- Snell [1946, 1963] 2021
B. Snell, *La scoperta dello spirito. La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [*Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1946], trad. di V. Degli Alberti e A. Solmi, revisione linguistica di M. Rosso, intr. di R. Andreotti, Roma [1963] 2021.
- Vescovo 2023
P. Vescovo, *Pastores e collocutores. Percorsi dialogici e "velame" politico in Arcadia*, in *Rinascimento straniero III. Arcadie*, a cur. di M. Campanini, G. Delogu, M. Stella, Venezia 2023.
- Yates [1975] 1978
F. Yates, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento* [*Astraea*, London 1975], trad. di E. Basaglia, Torino 1978.
- Yates [1975] 1979
F. Yates, *Gli ultimi drammi di Shakespeare* [*Shakespeare's Last Plays*, London 1975], trad. di C. Gabrieli, Torino 1979.
- Yates [1979] 1982
F. Yates, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana* [*The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London 1979], trad. di S. Mobiglia, Torino 1982.



Fig. 1.1. Luca Signorelli, *Regno di Pan*, 1490 ca., tempera su tela, 194×257 cm, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, distrutto.