



*In copertina:*

Il Castello Aragonese di Ischia.

Foto di Gabriele Basile.

La serie «Castelli di Carta» si inserisce fra le iniziative culturali promosse dal Centro per lo Studio e l'Edizione dei Testi, con il patrocinio dell'Associazione «Amici di Gabriele Mattera».

*Comitato scientifico di «Castelli di Carta»:*

Maria Teresa Giaveri

Michel Jarrety

Franco Marengo

Ralph Pite

Questo volume è stato realizzato con il contributo del “Dottorato di Ricerca in Culture Classiche e Moderne” dell'Università degli Studi di Torino, del “Dottorato di Ricerca in Letterature Comparate” dell'Università degli Studi di Napoli “L'Orientale” e della Convenzione Internazionale tra l'Università degli Studi di Napoli “L'Orientale” e l'Université de Nice – Sophie Antipolis.

ISBN 978-88-469-2098-0

© 2011, MESOGEA by GEM s.r.l.

Via Catania 62, 98124 Messina

[www.mesogea.it](http://www.mesogea.it)

Tutti i diritti sono riservati all'Editore.

È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera.

Classico/Moderno. Percorsi di creazione e di formazione / a cura di Maria Teresa Giaveri, Luigi Marfè, Vincenzo Salerno. – Messina: Mesogea, 2011. (Studi e ricerche; 5)

ISBN 978-88-469-2098-0

1. Letteratura comparata – Influssi [della] Cultura classica – Atti di congressi.

I. Giaveri, Maria Teresa. II. Marfè, Luigi. III. Salerno, Vincenzo.

809 CDD-22

SBN Pal0235895

*CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”*

# CLASSICO/MODERNO

Percorsi di creazione e di formazione

*a cura di*

Maria Teresa Giaveri

Luigi Marfè

Vincenzo Salerno



*Al Rettore dell'Università di Napoli «L'Orientale»  
al filosofo,  
all'amico  
che ci manca,  
Mario Agrimi*

IL RITORNO DI APOLLO E DIONISO.  
VITALITÀ DEL MITO NELLA LETTERATURA INGLESE  
TRA OTTO E NOVECENTO

Rossella Ciocca  
(Università di Napoli L'Orientale)

1. Un difficile ritorno dall'esilio (o della morte del mito)

Equinozio autunnale; è mezzanotte: un carro trionfale tutto d'oro trainato da due leoni avanza in una radura illuminata da uno splendente plenilunio. Uomini e donne, giovanetti e fanciulle in succinte tuniche orlate di porpora, il capo inghirlandato di pampini, al suono di pifferi e tamburi, cimbali e sonagli, danzano vorticosamente agitando il tirso. Le schiene inarcate, le chiome ondegianti, i gesti lubrichi, il vino che scorre: centinaia di corpi surriscaldati avanzano in corteo in preda a un'ebbra frenesia. Satiri e fauni, menadi e coribanti guidano la folla alla rutilante fantasmagoria di un baccanale. Solo... i volti sono pallidi come marmo e la lattiginosa luminescenza lunare conferisce agli accoliti «l'aspetto di statue in movimento».<sup>1</sup> Nascosto dietro a un cespuglio, un pescatore assiste annichilito alla scena.

In effetti non di vero rito si tratta ma di una sorta di quadro animato. Non siamo nella mediterranea Arcadia ma in un tenebroso bosco nordico, le divinità maschili che sfilano sul carro di giorno indossano il nero saio dei monaci e l'anno non precede la nascita di Cristo ma si colloca nel bel mezzo della decade dei '50 del 1800. Questo *tableau* insieme a tanti altri sta rievocando l'immaginario pagano nell'Europa, romantica prima, parnassiana poi e ancora decadente e infine modernista. Uno sciame di dee e ninfe, dei, semidei ed eroi invade la scena culturale e delle arti: fa

---

<sup>1</sup> H. Heine, *Gli dei in esilio*, Adelphi, Milano 1978, p. 67 [ed. orig. *Die Götter im Exil*, 1853].

la sua comparsa nei versi e nella prosa, nella narrativa e nella drammaturgia, nel balletto e nella musica, nell'opera e nella pittura.

Nella Germania romantica, l'ellenofilia iniziata da Winckelmann<sup>2</sup> aveva coniugato l'idealizzazione della civiltà classica con il tema del recupero di un rapporto sensuale empatico con la natura in contrapposizione alla patita condizione di isolamento, frammentazione e separatezza propria della modernità (in questo contesto intesa come società post-feudale, incamminata verso lo sviluppo industriale). L'anelito al ripristino di uno stato di perfetta armonia tra uno e tutto che riproponesse l'organica appartenenza del singolo alla comunità sociale nonché l'adesione al regno dell'universo fisico, induceva al recupero di una sorta di culto dell'immanenza pagana che in antitesi alla trascendenza monoteistica conducesse alla restaurazione di una prospettiva esistenziale panteistica e vitalistica.

Questa linea culturale che, in misura e con modalità e linguaggi diversi, partecipa comunque di una visione misticheggiante della natura disegna una sorta di galassia artistico-intellettuale che da Goethe a Schiller, da Hölderlin a Novalis, da Heine a Wagner a Bachofen,<sup>3</sup> da Rilke a Mann, da Schopenhauer a Nietzsche fino a Freud, si confronta con l'idea di una ripresa del mito classico e delle sue simbologie.

In realtà, come già chiaramente emerge dalla descrizione del corteo in onore di Dioniso tratto da *Gli dei in esilio* di Heine, il carattere allegorico e stilizzato, spettacolare e fantasmatico dell'immaginario pagano mentre mette in scena segmenti del patrimonio mitologico classico, finisce per sancirne l'irrimediabile inattualità, il definitivo tramonto e la trasformazione in una visione, in un atto riflessivo consapevole del proprio carattere finzionale.<sup>4</sup> Come ci ricorda Attilio Brilli, in effetti:

---

<sup>2</sup> J.J. Winckelmann (1717-1768), storico dell'arte e archeologo, fu considerato il precursore dell'estetica neoclassicista di Lessing, Schiller e Goethe operando nella concezione dell'antichità dominante il passaggio dall'immaginario romano a quello greco, avviando l'interpretazione idealistica dell'arte greca come incarnazione della pura bellezza.

<sup>3</sup> J.J. Bachofen (1815-1887). Nei suoi studi sulle religioni e le mitologie dell'antichità articolò una concezione secondo la quale la storia umana si caratterizzava come progresso dalla dominante materiale, concepita in termini di eterna forza femminile, alla libertà dello spirito, concepito come attribuzione eminentemente maschile. In questo quadro sostenne l'antiorità del matriarcato rispetto al patriarcato.

<sup>4</sup> Ecco come lo stesso Heine, in effetti, commenta la scena appena descritta: «Ma, caro lettore, io dimentico che tu sei un lettore molto colto e ben istruito, il quale si è già accorto da tempo che si sta parlando di un baccanale, di una festa di Dioniso. Tu hai visto abbastanza spesso su antichi bassorilievi o incisioni di opere archeologiche i cortei

L'impossibilità per i moderni di instaurare un approccio ingenuo, diretto e ritualmente salvifico con la natura, con le favole e i miti degli antichi [...] costituisce il dramma dolente inaugurato dalla stagione romantica.<sup>5</sup>

La consapevolezza che il corso della storia con i suoi sommovimenti non possa essere fermato dalla nostalgica idea di un cosmo naturale custode delle leggi del proprio interno divenire finisce per assumere la forma di un desolato congedo dalla schiera di divinità richiamate dal confino dove le aveva relegate la cristianizzazione.<sup>6</sup> Richiamati dall'esilio, agli dei pagani viene offerta di fatto una ospitalità nella dimensione del sogno estetico, della metafora, dell'evasione figurale.

Anche nell'arte francese, da Nerval a Baudelaire, da Gautier a Banville, da Anatole France a Mallarmé, il campionario di miti, motivi e figure transitato per il crocevia Heiniano de *Gli spiriti elementari*, della *Dea Diana* e degli *Dei in esilio*, alimenterà un corso della ricerca letteraria che sfocerà nell'estetica moderna. E con le belle gemme tratte dallo scrigno della cultura antica, essa farà tesoro contemporaneamente della complessità e dell'interna contraddittorietà della fonte Heiniana, in cui, come ci dice Marina Giaveri (nella sua bella rassegna di testi che parte

---

trionfali che esaltano quel dio, e davvero, con la tua sensibilità educata classicamente, tu non ti spaventeresti affatto se ti capitasse di vedere all'improvviso, nella solitudine di un bosco a mezzanotte, la bella fantasmagoria di un tale corteo bacchico col relativo personale ubriaco in carne ed ossa. Tutt'al più proveresti un lieve brivido voluttuoso, un orrore estetico, alla vista di questa pallida assemblea, di questi leggiadri fantasmi usciti dai sarcofaghi dei loro sepolcri o dai nascondigli dei loro templi in rovina, per compiere ancora una volta l'antico lieto servizio divino, per celebrare ancora una volta con giuochi e danze il trionfo del liberatore divino, del Salvatore del piacere sensuale, per danzare ancora una volta la danza religiosa del paganesimo, il cancan del mondo antico [...]» (Heine, *Gli dei in esilio*, cit., p. 69).

<sup>5</sup> A. Brillì, *Gli dei in esilio e gli spiriti del luogo*, in S. Cenni e E. Bizzotto (a cura di), *Dalla Stanza Accanto. Vernon Lee a Firenze settant'anni dopo*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, Maggio 2005, Regione Toscana.

<sup>6</sup> Il tema dell'esilio degli dei dell'Olimpo viene introdotto da Heine ne *Gli spiriti elementari* pubblicato nel terzo volume del *Salon* nel 1837: «Tutto questo piacere, tutte queste risa gioconde sono estinte da lungo tempo, e nelle rovine degli antichi templi continuano sempre ad abitare, secondo la credenza popolare, le vecchie divinità greche; ma esse hanno perduto ogni loro potere con la vittoria di Cristo, sono dei brutti diavoli che di giorno si tengono nascosti tra le civette e i rospi nei ruderi bui del loro trascorso splendore, mentre di notte ne emergono in leggiadra figura per allettare e sedurre qualche ingenuo viandante o qualche tipo temerario» (Heine, *Gli dei in esilio*, cit., p. 39).

proprio dall'influenza esercitata da Heine sui Parnassiani prima e sui simbolisti poi), la cultura francese troverà già:

il gusto della contaminazione, il piacere dell'ironia, l'orrore diletto della sofferenza, la consapevolezza della solitudine, l'abitudine allo sdoppiamento critico: tutto quello che in Baudelaire formerà la costellazione dello *spleen* [...] sigillo e condizione della modernità.<sup>7</sup>

La stagione parnassiana ha in effetti già gli accenti decadenti della consapevole estraneità dell'arte alla vita; la sensualità panteistica evocata dalla cultura pagana è già algido erotismo dell'interdetto, stilizzata evocazione di un piacere che si estenua nel desiderio inappagato, scivolamento dall'azione verso la contemplazione del virtuale. E se nella *Diane au bois*,<sup>8</sup> Banville propone una casta signora della notte che è già dunque una decadente *belle dame sans merci*, la ripresa di Mallarmé nelle varie formulazioni<sup>9</sup> del motivo del fauno con le due ninfe presente nell'opera banvilliana, disegnerà definitivamente, come ci spiega sempre Giaveri, «la progressiva dicotomia fra il Parnasse e quello che ancor più che il Simbolismo, potremmo chiamare l'itinerario della poesia moderna».<sup>10</sup> Nell'abbandono della iniziale prospettiva teatrale dell'*Intermezzo eroico*, mentre la storia si disfa nell'impalpabilità di un ricordo o forse solo di un sogno ad occhi aperti, passando dal *Monologo...*

<sup>7</sup> M.T. Giaveri (a cura di), *Il corteggio di Diana. Heine, Banville, Mallarmé, Valéry*, ETS, Pisa 1998, p. 14.

<sup>8</sup> T. de Banville, *Diane au bois. Comédie Héroïque en deux actes*, 1863. Ambientazione, toni e trama sono così ben sintetizzati da Giaveri: «[...] *Diane au bois* coniuga gli ardori pomeridiani di un fauno vanamente voglioso con i notturni lirismi di un incontro fra divinità innamorate, fra sussurri, tremori e languori invincibili. I personaggi e la scena sono naturalmente attinti al patrimonio dell'*imagerie* parnassiana: in un paesaggio tessalo, dominato dall'Olimpo e dai suoi Dei, si aggira un giocoso corteggio di Ninfe, compagne di Diana nelle partite di caccia, e un rozzo Fauno. La castità richiesta alle prime dall'algida signora della notte è imposta al secondo dalla sua ineludibile bruttezza: così egli si prodiga in furti, ricatti e maldestri tentativi di seduzione. Se ai semidei è delegato l'aspetto comico della *pièce*, agli Dei è riservato il registro lirico. Eros, vagante nei boschi sotto le vesti di un semplice pastore dopo che Diana ne ha ottenuto l'esilio dall'Olimpo, passa dagli incontri amorosi con le Ninfe alla confessione della fascinazione esercitata su di lui proprio dalla sua persecutrice; Diana, gelida e inaccessibile, si rivela segretamente travagliata da fantasmi amorosi» (Giaveri (a cura di), *Il corteggio di Diana...*, cit., pp. 31-32).

<sup>9</sup> *Intermezzo eroico, Monologo d'un Fauno, Improvvisazione d'un Fauno, Il pomeriggio d'un Fauno*. Le varie elaborazioni occupano più di un ventennio dal 1865 al 1886, data finale della pubblicazione numerata illustrata da Manet.

<sup>10</sup> Giaveri (a cura di), *Il corteggio di Diana...*, cit., p. 38.



all'*Improvvisazione*, fino al definitivo *Pomeriggio d'un Fauno*, il linguaggio rimane ultimo ed unico fondamento giustificativo della scrittura e collassando su se stesso si addensa in nuclei di sovraccarica enigmatica intransitività.

Intanto, precedentemente, Nerval e Baudelaire, dopo averli evocati nelle loro opere, si erano anche congedati dagli dei; il primo 'rientrando nella prosa' dall'incantesimo visionario in cui era rimasto imprigionato con uno sconsolato «Les dieux se sont envolés»;<sup>11</sup> il secondo polisemicamente rappresentando, attraverso il delirio visuale della forca (a tre bracci) sulla ormai deserta isola di Afrodite,<sup>12</sup> nell'impiccato già sventrato ed evirato: il cadavere del poeta che è anche il cadavere del mito definitivamente privato della sua funzione generativa.

Come afferma infatti Fausto Curi:

Indicare in Baudelaire [...] lo scrittore che con più limpida consapevolezza e con più vigorosa energia ha «aperto» la modernità è un atto critico parziale e approssimativo se al tempo stesso non si riconosce che ad «aprire» la modernità è, in primo luogo, la coscienza, forse inquieta e dolorosa, ma lucida, della morte e della putrefazione del mito.<sup>13</sup>

La ripresa della iconografia pagana e il suo abbandono sembrano dunque parimenti lievito del fermento estetico della modernità. Ciò che le tracce del pantheon mediterraneo sembrano raccontarci con questa loro ultima emersione è che l'affermazione del moderno *fin de siècle* e primo-novecentesco, a differenza di ciò che era accaduto nella prima modernità dell'umanesimo rinascimentale, avviene compiutamente solo attraverso l'emanazione di una sentenza di morte per la visione classica del mondo.

Non è un caso forse che in Inghilterra l'esito più significativo del ritorno dell'immaginario antico fosse quel celeberrimo *metodo mitico* messo in opera da Yeats, Joyce, Eliot e Pound a coronamento dell'affermazione del modernismo letterario. Gli «gli uomini del 22»,<sup>14</sup> in effetti, scegliendo nel mito l'unica forma-struttura in grado di rendere l'enorme

---

<sup>11</sup> Vedi le rêveries autobiografiche nel racconto *Silvie* (1854) e nel diario spirituale scritto poco prima della morte: *Aurélia, ou le rêve et la vie* (1855) con i ricordi infantili di statue divine dissepolti dalle campagne del Valois e i sonetti delle *Chimères* (1852) che invocano il ritorno degli dei pagani.

<sup>12</sup> *Un voyage à Cythère*, in *Les Fleurs du mal*.

<sup>13</sup> F. Curi, *La scrittura e la morte di Dio. Letteratura, mito, psicoanalisi*, Laterza, Bari 1996, p. 8.

<sup>14</sup> Anno di pubblicazione dell'*Ulisse* di Joyce e di *The Waste Land* di Eliot.

futilità del panorama storico loro contemporaneo disponibile per l'arte,<sup>15</sup> lo andavano sottoponendo nel contempo a quel processo di abbassamento, desacralizzazione, profanazione ironica e riduzione ad *absurdum*, che sembrava volere sacrificare sull'altare della modernità proprio il corpo dell'immaginario mitologico, ridotto a carcassa smembrata.<sup>16</sup>

Le giustapposizioni di spezzoni di senso che si disfa prima di riuscire ad aggregare una comunicazione intelligibile, la spazializzazione analogica dell'asse temporale risolta in contemporaneità perenne in cui la desolazione dell'oggi non è riscattata dalla dignità del passato ma fa riverberare anche su quest'ultimo lo squallore e la sterilità del presente, riducevano la narritività a estetica del frammento, la riscoperta del mito a poetica del detrito. Nel 'mucchio di immagini frante' (l'eliotiano *heap of broken images*), il sangue e la carne delle antiche divinità<sup>17</sup> si ossificavano in uno scheletro formale intertestuale e parodico.

## 2. La nuova patria immaginale (o della vitalità del mito)

Un'altra linea artistica, però, forse più contaminata dal punto di vista del genere anche con espressioni secondarie, che precede ed eccede le sperimentazioni formali del modernismo più algido, indagando nel patrimonio mitico con minor cristallino distacco, ne aveva elaborato una ri-articolazione assolutamente vitale e feconda di implicazioni di signifi-

<sup>15</sup> Eliot espose la sua famosa formulazione del metodo mitico recensendo l'*Ulisse* di Joyce su *The Dial* nel novembre 1923.

<sup>16</sup> «Se il caos del mondo contemporaneo non consentiva più coerenti percorsi narrativi, se risultava ripugnante alla coscienza dell'artista moderna l'organizzazione del materiale verbale e semantico secondo sequenze dominate dal principio di causa ed effetto, se ogni storia sembrava sbriciolarsi nella sua insignificanza, ecco che il poeta, o lo scrittore in genere, non doveva più *raccontare* qualcosa, né dare sfogo a un lirismo implicante una sicura presa sull'oggetto della meditazione o della stimolazione emotiva. Poteva, invece, "confrontare" ogni abbozzo di sequenza narrativa, come ogni rappresentazione psicologica o emotiva o sentimentale, su paradigmi letterari, mitici, antropologici. Il testo si costruiva, fin dall'intuizione iniziale e poi in tutti i suoi nessi espliciti e impliciti, su altri testi. [...] Non *congiunzioni* interne a una sintassi autosufficiente nella articolazione del proprio senso, ma *alter-giunzioni*, appunto, per cui ogni elemento allude, contesta, nega, parodizza testi che lo precedono [...]» (A. Serpieri, *Introduzione*, in *La Terra Desolata*, Bur, Milano 2006, pp. 6-7).

<sup>17</sup> L'immaginario eliotiano non è solo quello del Mediterraneo arcaico e antico ma anche quello di un Medioevo cristiano che ancora però in trasparenza mostra i sedimenti della cultura pagana operanti nella nuova ritualità.

cato, riconnettendosi a un substrato culturale profondo più vasto e saturo di risonanze inconse.

Mi riferisco a una sorta di costellazione letteraria, che associando capolavori canonici a una produzione più spuria e minore, disegna comunque un'area di pertinenza mitica di valenza eminentemente simbolica, in cui le figure del pantheon pagano riemergono a declinare impellenze istintuali, sedimenti pulsionali e atavismi nella dimensione, di nuovo senza tempo, dell'inconscio o dell'ombra. In questa ri-adozione del linguaggio mitico, la Grecia rappresentava una sorta di arcipelago emotivo più che geografico, un'entità che, estendendosi dal minoico all'ellenistico, dall'Epiro alla Sicilia, dalla valle dell'Indo ad Alessandria; da un'arcaicità difficilmente distinguibile dalla barbarie alla scuola filosofica di Atene; dalle convulsioni di una mitografia violenta dominata dalla ibridità della metamorfosi continua alla *atarassia*; dalla turbolenza dei Titani alla perfetta compostezza armonica dell'arte olimpica, si configurava in definitiva più come una terra della mente, una mappa simbolica, che come univoca categoria storico-culturale.<sup>18</sup>

Il Mediterraneo antico ritorna come regione immaginale, paesaggio interiore, metafora della pluralità identitaria, di uno psichismo multiplo e articolato dove forze e latenze si animano attraverso una identificazione archetipale, e sotto forma di divinità redivive esemplificano inquietudini o dannazioni producendo folgorazioni rivelatorie: l'aspirazione al sublime che diventa sublimazione di passioni inconfessate nel linguaggio dell'arte (come nel tardo-ottocentesco Pater); il desiderio che non si libera della paura ma che al contempo non può tacere e deve trovare forma espressiva (come nell'edoardiano Forster), un desiderio, infine che, essendosi liberato dalla paura, può finalmente assumere il solare splendore di un'icona classica (come nei pienamente novecenteschi D.H. Lawrence e Hilda Doolittle).

---

<sup>18</sup> Secondo la brillante teorizzazione di James Hillman che individua due alternative psicologiche, una rappresentata dall'unità e associata all'Ebraismo con il suo modello resistenziale-eroico, l'altra intrinsecamente molteplice espressa dall'Ellenismo, la Grecia: «[...] fornisce un modello policentrico che è il frutto del politeismo più riccamente elaborato di tutte le culture, e così può contenere il caos delle personalità secondarie e degli impulsi autonomi di una disciplina, di un'epoca, o di un individuo». E ancora: «[...] Se nella nostra disintegrazione non possiamo mettere tutti i nostri pezzi in un'unica psicologia egoica monoteistica, o non riusciamo più a illuderci con il futurismo progressivo o il primitivismo naturale che un tempo funzionavano così bene, e se abbiamo bisogno di una complessità che sia pari alla nostra raffinatezza, allora ci rivolgiamo alla Grecia» (J. Hillman, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi 1977, p. 14).

Il revival anglosassone del mito nei decenni a cavallo dell'Otto-Novecento fonda ed esplora una patria figurale capace, nella terra del positivismo meccanicista e utilitaristico, di accogliere il polimorfismo di una soggettività in rivolta contro il modello dominante di un io monologico seduto al centro della coscienza che tutto categorizza lungo il discrimine bene-male, dio-demonio, io-altro, razionale-irrazionale, luce-ombra senza possibilità di attraversamento e contaminazione. Le divinità archetipiche del paganesimo tornano a rappresentare la compresenza dei poli, la riattraversabilità dei confini, la polisemanticità del simbolo, la convivenza degli opposti, la natura e/e e non solo o/o del magma identitario; il riconoscimento, come dice James Hillman, «che l'uomo non era solo occidentale, moderno, laico, civilizzato e ragionevole, ma anche primitivo, arcaico, mitico, magico e pazzo».<sup>19</sup> Che poteva essere ambiguo sessualmente, perverso e innocente, virile e femminile allo stesso tempo, contraddittorio e tanto più agito dagli impulsi quanto più questi fossero repressi, come la letteratura di quegli anni torna tante volte a raccontare.

Il nuovo corso mitologico era stato inaugurato da Walter Pater, esperto e amante del Rinascimento<sup>20</sup> che, con il suo aperto richiamo a una «età aurea o poeticamente dorata»<sup>21</sup> fu senz'altro il principale ispiratore del neopaganesimo attraverso i suoi *Studies*<sup>22</sup> e i suoi *Portraits*, genere ibrido quest'ultimo di commistione tra saggio e narrativa, in cui approfondite competenze nei campi della storia dell'arte e di storia delle idee vengono imbastite nella trama della *inventio*.

Nella sua ripresa direttamente da Heine del tema degli dei esiliati dal cristianesimo e costretti a vagare sotto mentite spoglie, Pater sacrifica la dimensione ironica della fonte ispirativa coniugando il motivo della ricomparsa di divinità in altro tempo e in altro luogo con la sua conce-

<sup>19</sup> Ivi, p. 32.

<sup>20</sup> Nel 1873 pubblica *Studies in the Histories of the Renaissance*, le cui conclusioni, che sottolineavano le origini fisiche e sensoriali dell'esperienza artistica, vengono censurate nella pubblicazione del 1877 intitolata *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, per poi essere reinserite nell'ultima edizione col titolo *The Renaissance*.

<sup>21</sup> *Denys l'Auxerrois*, in W. Pater, *Ritratti immaginari*, a cura di M. Praz, ESI, Napoli 1964, p. 41.

<sup>22</sup> Per esempio: *Pico della Mirandola* (1871) in cui ispirandosi direttamente a Heine viene sviluppata l'idea che Pico, geniale e bellissimo anche se destinato a prematura morte, sia in realtà la reincarnazione di Apollo che, fattosi promotore della riscoperta della cultura greca in Italia, dia inizio al Rinascimento. Si ricordino anche *A Study of Dyonisus* (1876) e *The Bacchanals of Euripides* (1889).

zione, più in sintonia con le varie poetiche decadenti, di un'arte indipendente dalla morale e fondata su una intensificazione percettiva comune a tutti i linguaggi estetici cosicché le arti divenivano sorelle, potevano ispirarsi l'una l'altra, talvolta trasformarsi l'una nell'altra,<sup>23</sup> ferma restando la ben nota aspirazione di tutte a tramutarsi in musica.

Dei vari studi e ritratti che in vario modo ripropongono l'idea di personaggi dalla personalità ambigua e talvolta drasticamente ossimorica, che fungono da sprone per passaggi epocali sia in chiave politica che estetica,<sup>24</sup> quelli dedicati a Denys l'Auxerrois<sup>25</sup> e ad Apollo in Picardy,<sup>26</sup> più esplicitamente propongono il ritorno di due divinità greche in una nordica Europa tardomedievale.

Dioniso ed Apollo, il primo nella doppia veste di divinità vitalistica e distruttiva<sup>27</sup> il secondo, a sua volta demoniaco e angelicato,<sup>28</sup> entrambi dotati di un fascino innocentemente perturbante, sono forieri di rinnova-

<sup>23</sup> Cfr. ad esempio il motivo della musica che si fa architettura in *Apollo in Picardy*: «Certo la mera musica udibile aveva contato qualcosa nelle operazioni di un'arte che nei suoi prodotti migliori, come sappiamo, è ritenuta una specie di musica resa visibile. Lozioso cantore, si potrebbe immaginare, per mezzo d'un'arte al di là dell'arte, aveva attirato travi e pietre ai loro posti adatti» (Pater, *Ritratti immaginari*, cit., pp. 135-36).

<sup>24</sup> Oltre all'azione di Pico come catalizzatore dei fermenti rinascimentali, si ricordi l'azione di «Duke Carl of Rosenmold» come precursore del romanticismo tedesco. Vedi a proposito il saggio di E. Bizzotto, *The Legend of the Returning Gods*, in F. Marucci-E. Sdegno (eds.), *Athena's Shuttle. Myth Religion Ideology from Romanticism to Modernism*, Cisalpino, Milano 2000. Della stessa autrice, su questi temi vedi anche: *La mano e l'anima*, Cisalpino, Milano 2001.

<sup>25</sup> Pubblicato nel 1886 su «Macmillan's Magazine».

<sup>26</sup> Pubblicato nel 1893 su «Harper's Magazine».

<sup>27</sup> «Pater stesso in *A Study of Dionysus*, il saggio del 1876 che fornisce la base teorica a *Denys l'Auxerrois*, aveva presentato il dio non solo nella sua veste più conosciuta di portatore di estasi e oblio, ma anche nell'opposto aspetto di Zagreo, divinità oscura e sofferente, avida di sacrifici umani, la cui morte per smembramento ad opera dei Titani viene riproposta nella terribile fine di Denys, trucidato dalla folla ad Auxerre. Dal cuore di Zagreo, l'unica parte del suo corpo sottratta alla furia dei figli di Urano, nascerà dunque Dioniso tebano, dai tratti diffusamente conosciuti». In Bizzotto, *La mano e l'anima*, cit., p. 87. Sulla natura complessa di questa divinità vedi in particolare l'approfondito studio di M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le 'Baccanti' nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006.

<sup>28</sup> Apollyon è descritto con tratti di Apollo iperboreo ma reca il nome di un angelo caduto dell'Apocalisse; è inoltre sia capace di curare e guarire malattie sia sospettato di diffonderle, come nel caso della peste nera: «Anzi, una volta, nel suo annuo ritorno dalle contrade meridionali o orientali, era stato osservato durante il suo percorso per le strade della gran città letteralmente nell'atto di diffondere i semi della malattia finché la sua bisaccia di pelle di serpente rimase vuota. E prima che fosse trascorsa una settimana, la era la 'morte nera' a mietere le sue migliaia» (Pater, *Apollo in Piccardia*, in *Ritratti immaginari*, cit., pp. 136-37).

mento e morte, e riprendono nella densità del linguaggio mitico il valore simbolico di una particolare configurazione storico-sociale-artistica che è anche groviglio pulsionale. Essi già parlano dell'ambiguità di certi vissuti legati alla seduzione estetica, al polimorfismo sessuale, al desiderio e alla sua repressione facendo di Pater oltre all'ispiratore del decadentismo e precursore dello stesso modernismo anche, come ci ricorda Massimo Fusillo, «il primo teorico queer [...] codificatore sotterraneo e implicito del desiderio omosessuale, in parallelo con la nascente psicanalisi».<sup>29</sup>

Lo scompiglio e il turbamento innescati dai protagonisti divini, di carattere più collettivo, sociale e culturale in *Denys L'Auxerrois*, più intimo, personale e intrapsichico in *Apollo in Picardy*, dicono che gli dei in qualità di agenti catalizzatori di latenze operanti nel corpo sociale o nei soggetti con cui entrano in relazione, oltre ad essere loro stessi i portatori di sintomatologie simboliche, rappresentano soprattutto le sottostrutture che governano le reazioni individuali, o in altre parole, significano i miti in cui i moderni scoprono di essere impigliati.<sup>30</sup>

Nel primo *Ritratto immaginario* il ritorno di Dioniso innescherà in termini storico-sociali-estetici il passaggio dall'età feudale a quella comunale preparatoria a sua volta dell'umanesimo.

Appunto allora Auxerre ebbe la sua parte in quel movimento politico che esplose [...] cangiando le [...] grette istituzioni feudali in una libera vita comunale [...] Sempre strettamente connessa con l'affermazione della libertà individuale, sia nello spirito che nei costumi, quest'agitazione politica si associò pure, in Auxerre, come causa o effetto, con la figura e il carattere d'un personaggio particolare, che rimase a lungo nella memoria. Pare che egli fosse il genio stesso di quella nuova, libera, generosa maniera artistica, attiva e potente come creatura viva.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Fusillo, *Il dio ibrido*, cit., p. 173. Vedi anche su quest'aspetto particolare L. Brake, *Pater's Body Shop: Homoeroticism and the Monstrous*, in M.T. Chialant (a cura di), *Incontrare i mostri*, ESI, Napoli 2002, alle pp. 127-31.

<sup>30</sup> «Quando Cristo era il mito operante era sufficiente conoscere le sue forme tipiche e quelle del Diavolo. Per la nostra riflessione disponevamo della struttura cristiana. Ma adesso che questo singolo modello di coscienza si è dissociato nelle radici multiple che giacevano assopite sotto di esso e che ci sono presentate dalla mitologia, per andare avanti abbiamo bisogno della riflessione mitologica sui nostri modelli di reazione, sui nostri atteggiamenti e sulle nostre fantasie» (Hillman, *Saggio su Pan*, cit., pp. 34-35).

<sup>31</sup> Pater, *I ritratti immaginari*, cit., p. 52.

Accompagnato inizialmente da una fioritura delle arti e da una lunga serie di vendemmie eccezionali, il ruolo via via sempre più centrale di Denys provoca un vero e proprio sovvertimento delle codificazioni sociali, generazionali, di genere sessuale, l'indebolimento dei confini tra animale e umano, e più in generale tra natura e cultura. Egli si pone alla testa di processioni di gente povera e scontenta, guida cortei notturni con donne scarmigliate e giovani imbrattati di rosso, si circonda di bambini deformi e di animali bizzarri e selvaggi, da vita a una Festa dei Pazzi che ribalta le gerarchie ecclesiastiche, fa sentire giovani i vecchi e darà ai giovani il potere degli anziani, infine produce un tale spontaneo rigoglio della natura da concedere al servo della gleba finalmente il suo agio. «Ché in verità Denys [...] stava cangiando il grave e lento movimento delle teste politiche in una sfrenata licenza sociale che per un certo tempo rese la vita simile a un dramma».<sup>32</sup>

Il risultato è un'abolizione, temporanea, ma fortemente euforizzante, del *principium individuationis*.<sup>33</sup>

Ma ben presto, quella sorta di età dell'oro reinstaurata da Denys comincia attraverso gli eccessi saturnaleschi a produrre un ineluttabile scioglimento dal grottesco al macabro, dall'euforico al terrifico, trascorrendo dal disordine festivo al caos entropico e violento. Ritenuto responsabile, soprattutto dopo un viaggio che riproduce il modello mitico dei viaggi di Dioniso in Oriente, di sinistri episodi di cui egli stesso sotto l'effetto dell'alcool non sa escludere di essere responsabile, Denys sembra volontariamente sottoporsi a un rito espiatorio che lo vede vittima di una fine particolarmente cruenta tanto da evocare il modello mitico dello *sparagmos*. Presentatosi in chiesa con un cilicio al collo che gli provoca un sanguinamento, come Dioniso Zagreo fatto a pezzi dai Titani, egli verrà fatto letteralmente a brandelli da una folla inferocita che ne risparmierà solo il cuore.<sup>34</sup> L'effetto perturbante sulla collettività dell'intervento del dio rie-

<sup>32</sup> Ivi, p. 56.

<sup>33</sup> Che mi piace descrivere riprendendo le suggestive parole di Curi sull'effetto del dionisiaco in genere: «[...] cosicché il singolo è invaso dalle potenze telluriche e, smarrendo la propria identità, diventa natura, corpo universale, materia delirante, insieme zolla, fronda, fiore, radice, linfa, vento, nuvola, astro, fiamma, fumana. Un'irrefrenabile musica cosmica percorre le vene di quello che prima era un essere chiuso in se stesso, nella propria solitudine, nella propria delimitata individualità, rompe la sua finitudine, complica il suo respiro, converte in lava e in rugiada il suo sangue, dilata la sua carne, moltiplica le sue membra» (Curi, *La scrittura e la morte di Dio*, cit., p. 126).

<sup>34</sup> Vedi nt. 27.

merso dalle profondità dove l'avevano confinata reiterate rimozioni (quella socratica? quella cristiana? quella puritana? quella razionalista? quella illuminista? quella vittoriana?) viene dunque coerentemente con la sua matrice culturale risolto attraverso il meccanismo del capro espiatorio, così come messo a fuoco da René Girard nell'ormai classico *La violenza e il sacro*.<sup>35</sup> Tramite la designazione di una vittima sacrificale la comunità riesce a bruciare in un'unica liberatoria fiammata violenta tutte le tensioni che la dilanano, ricostituendo il *principium individuationis* violato e riportando nell'alveo consueto identità, comportamenti, ruoli, discriminazioni, regole e leggi. Il passaggio di Dioniso porta dunque a reclamare il ritorno di Apollo, il suo ordine luminoso, i suoi confini netti, la possibilità di rientrare entro i nitidi margini della individuazione.

Con un certo effetto paradossale l'incontro con un solare Febo reincarnato nell'altro ritratto immaginario avrà effetti altrettanto destrutturanti e dionisiaci sulla personalità apollinea del Priore Saint-Jean, ritenuto in qualche modo proiezione autobiografica di Pater stesso.<sup>36</sup>

Nel *Portrait* il cui protagonista è Apollyon, nella chiusa comunità maschile del monastero (duplicazione forse di quella accademica di Oxford), la figura del priore, esperto di architettura e studioso eminente che ha dedicato l'intera sua vita alla ricerca scientifica e sta ultimando con grandissimo impegno e dedizione un trattato di matematica applicata all'astrologia e alla musica, è infatti il principale destinatario dell'azione perturbante della divinità. Lo stesso Pater così descrive in apertura:

[...] lo strano esempio d'uno spirito freddo e oltremodo razionale improvvisamente turbato e scombussolato come dal raggio violento, dal fulgore di una nuova luce che rivelava, nel suo saettare qua e là, *cento veri non divinati prima*,<sup>37</sup> e che pure costituì una maledizione, come si dimostrò, per colui che la ricevette, dividendo disperatamente contro se stesso il ben ordinato regno del suo pensiero.<sup>38</sup>

Dopo aver speso una vita nella costruzione di un equilibrio esistenziale fondato sulle fulgide rassicuranti simmetrie della conoscenza intellettuale, la struttura identitaria del priore viene irrimediabilmente incri-

<sup>35</sup> R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980 [ed. orig. 1972].

<sup>36</sup> Cfr. R. Della Mora, *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Carolina University Press, Chapel Hill 1990, p. 186, e Bizzotto, *La Mano e l'anima*, cit., pp. 94-95.

<sup>37</sup> Mio il corsivo.

<sup>38</sup> Pater, *I ritratti immaginari*, cit., p. 127.



nata dall'esperienza tardiva e sconvolgente della bellezza che gli si palesa, in un percorso inverso a quello dell'amore platonico, non più nella sua forma ideale (apollineamente concepita come perfezione matematica, astronomica, musicale, architettonica) ma come viva materia incarnata, trafiggendolo con le attraenti fattezze di Apollyon dormiente.

Il lume della luna dilagava ora attraverso gli abbaini senza imposte; e al chiarore d'una lucerna [...] il priore Saint-Jean pareva contemplare per la prima volta la figura umana, il vecchio Adamo uscito allora allora dalla mano del creatore. [...] Un servo! Ma che disinvoltura poco servile, com'era simile a un signore, o piuttosto a un dio, nella posa! Poteva immaginarsi migliorata una sola curva nelle membra floride, calde, bianche; nei superbi lineamenti del volto, coi capelli d'oro legati in un nodo mistico, ricadente attraverso la fronte ispirata? Eppure che gentile soavità v'era anche nel moto naturale del petto, della gola, delle labbra, del dormiente! Poteva esser diabolico, e veramente macchiato d'invisibile male, ciò che appariva così immacolato all'occhio?<sup>39</sup>

Questa vera e propria epifania erotica sublimata in transcodificazione estetica (eppure il richiamo al diabolico già eloquentemente getta l'ombra del senso di colpa sulla visione), attivando la risonanza del desiderio, avrà sul priore effetti devastanti: sospettato di omicidio, morirà pazzo<sup>40</sup> rianimato solo di tanto in tanto dal desiderio di tornare nel luogo dove aveva conosciuto Apollyon e che nella sua mente smarrita assume la forma di una vallata fiorita d'azzurro.

Tale fioritura prodigiosa in realtà si era prodotta in seguito alla morte di Giacinto, giovane novizio al seguito del priore, per mano di Apollyon che lo colpisce inavvertitamente, forse anche per effetto di un improvvisa folata di vento, durante un gioco notturno con un 'soldo del diavolo', cioè un disco d'oro riesumato da un'antichissima sepoltura. Della morte di Giacinto verrà incolpato il priore trovato al mattino presso il cadavere del ragazzo.

<sup>39</sup> Ivi, p. 132.

<sup>40</sup> La sua mente sconvolta sarà teatro di fulminanti visioni che egli non avrà però la capacità di tradurre in comunicazioni teoriche: «[...] baleni di cecità si sarebbero potuti chiamare[...] Invero le intuizioni della notte [...] diventavano gl'incubi morbosi del giorno, in cui il priore Saint-Jean dormiva, o cercava di dormire, o talvolta giaceva senza cibo per ore e ore in catalessi, da cui balzava su d'un tratto per stipare, il tempo stringendo, quanto poteva nel suo libro, con la penna o il pennello; fiori alati, o stelle con membra e facce umane, che non cessavano d'intromettersi, o semplici note di luce e di tenebra dall'orizzonte» (ivi, p. 143).

Qui mi pare si configuri un intrico che vale la pena di tentare di districare. Nelle fonti classiche<sup>41</sup> Giacinto, figlio di un dio spartano e oggetto del primo amore omosessuale da parte di Tamiri,<sup>42</sup> che viene dunque ricordato come inventore della pederastia, è amato in seguito anche da Apollo e dal vento di Ponente: Zefiro. Per la cieca gelosia che lo animava, quest'ultimo durante un gioco del lancio del disco (secondo altre versioni del lancio di anelli), devia il corso del lancio di Apollo e fa in modo che il disco si abbatta sul capo del giovane Giacinto provocandone la morte. Dal suo sangue versato sarebbe poi nato il fiore che porta il suo nome e che viene variamente identificato con un giglio, con un Narciso (in realtà le due figure di Giacinto e di Narciso sono talvolta sovrapposte) o come un fiordaliso azzurro, come chiaramente nella versione pateriana. Ciò che colpisce è la riproposizione di una triangolazione configurata non solo dall'attrazione erotica ma anche dall'intervento letale della gelosia. Nel racconto di Pater come nel mito l'assassinio avviene per mano di Apollo, ma ancora come nello schema del mito, c'è la presenza di un terzo attore, il priore che come il geloso Zefiro si troverà sul luogo del delitto quasi a suggerirne un qualche non innocente coinvolgimento, se non direttamente nelle azioni, più probabilmente nel vissuto della gelosia, in questo caso per Apollyon e per le sue attenzioni rivolte al ragazzo con cui soleva intrattenersi in continue attività e giochi fisici all'aria aperta.

Apollyon che è chiara emanazione divina con molte delle attribuzioni del dio: il fulgore solare, la capacità di provocare la malattia e la guarigione, l'abilità nella musica e nella cura delle greggi, l'arco e l'arpa aurei che l'accompagnano, avrà sul suo adepto un effetto tutt'altro che stabilizzante, slatentizzando anzi omeopaticamente (il simile cura il simile) le pulsioni rimaste sopite, facendolo destinatario di una rivelazione che finirà per disfare in lui, senza poterlo ricomporre, il principio di una identità troppo rigidamente definita (come quella dello stesso Pater) per poter reggere alle implicazioni di quei «cento veri non divinati prima».

Il sacrificio cruento nel primo *portrait*, la morte e la pazzia nel secondo sono i prezzi che si pagano ad una potenza rivelatrice che è avvertita ancora

<sup>41</sup> Apollodoro 1.3.3; Pausania III, 1, 3; Omero, *Iliade*, II, 595-600; Luciano, *Dialoghi degli dei*, 14; Ovidio, *Le Metamorfosi*, X, 165 che però non menziona Zefiro.

<sup>42</sup> «Per Apollo, Tamiri non fu un rivale pericoloso; saputo infatti che egli si vantava di superar le muse nel canto, Apollo riferì tali parole alle muse stesse, che subito privarono Tamiri della vista, della voce e della memoria» (R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 1955, p. 68).

come troppo pericolosa e destrutturante e può solo ancora esprimersi nel linguaggio cifrato del mito. Ma mentre nel primo la dimensione sociale ed estetica può comunque capitalizzare un passaggio epocale, nel secondo indica come certi disvelamenti dell'anima e della sua ombra stiano ancora faticosamente cercando il linguaggio e il sapere che le libereranno (vale la pena di ricordare quanto sia la psicoanalisi che la psicologia analitica junghiana comunque attingeranno a loro volta al linguaggio del mito).

Ciò che emerge in ogni caso è la natura integrata e contigua dei tratti apollinei con quelli dionisiaci. Non entità separate ma due stati dell'essere, dialetticamente relati l'uno all'altro che funzionano nell'avvicendamento sinuoso di un ritmo ondulatorio: rottura e messa in forma, disgregazione riagggregazione, cambiamento e assestamento, oblio di sé e ricostituzione della soggettività. Come d'altronde anche nella lettura nietzschiana che ne faceva due modalità espressive degli impulsi vitali ed artistici entrambe necessarie: l'ebbrezza e il sogno; il suono e la visione, il movimento e la forma; l'eccesso e la misura, la musica e la scultura; «il cui misterioso connubio» come proprio Nietzsche ci racconta, si glorificò nell'«opera d'arte sublime e celebrata della tragedia attica e del ditirambo drammatico ... meta comune dei due istinti [...]».<sup>43</sup>

Da Pater in poi, comunque, si disegnerà una galassia di manifestazioni divine, in opere importanti e ancor più in una numerosa produzione 'minore', che attribuiscono, tutte, alla figura divina o semidivina il potere di coniugarsi ai linguaggi estetico-psicologici della modernità.<sup>44</sup>

Per chiudere vorrei allora portarmi agli estremi limiti di questa ne-

---

<sup>43</sup> F. Nietzsche, *La Nascita della Tragedia*, Adelphi, Milano 1982, p. 39 (si ricorderà che l'eccesso di razionalismo, la frattura fra soggetto e oggetto, l'allontanamento dalla natura sono attribuiti semmai a Socrate come la mortificazione del corpo e l'ascetismo repressivo sono ascritti al cristianesimo).

<sup>44</sup> Vedi autori come Yates (in *Resurrection*, 1926) e Pound (in *Hugh Selwyn Mauberley*, 1920) che costruiscono paralleli tra la figura di Dioniso e quella di Cristo, Vernon Lee che racconta in *Dionea* (1890) le vicende di una novella Afrodite italiana, E.M. Forster (in *The story of a panic*, 1904 e in molti altri racconti), D.H. Lawrence in (*Pan in America*, pubblicato postumo nel 1936), James M. Barrie (con *Peter Pan and Wendy*, 1911), e autori di statura meno sveltante come Arthur Machen (*The Great God Pan*, 1894), Kenneth Graham (*The Wind in the Willows*, 1908) James Stephens (*The Crock of Gold*, 1912) che attribuiscono, tutti, alla figura di Pan il potere di porre un'interpellazione all'individuo moderno sondandone la precarietà e la rigidità degli appoggi e indicando una via per smontare e mettere in crisi vecchi equilibri, prefigurandone di più avanzati con un passaggio dall'oscurità del dissolvimento dionisiaco alla luce di un'apollinea ricostituzione della forma identitaria.

bulosa quando, nel 1927, H.D. pubblica, su *Close Up*, *Projector 1* e *Projector 2*, due lunghe poesie dedicate al cinema in cui Apollo, dio della luce e della rivelazione si fa miracolo tecnologico, prodigio estetico ed estatico allo stesso tempo.

Yet he returns, / O unrecorded grace, / over / and under / and  
through us / and about; / the stage is set now / for his mighty rays;  
/ light, / light that batters gloom, / the Pythian / lifts up a fair  
head / in a lowly place, / he shows his splendor ... / he says to us,  
/ be glad / and laugh, ... / I have returned.<sup>45</sup>

«La potenza del nuovo mezzo è tale da creare dal nulla mondi immaginari a cui lo spettatore si può abbandonare felice»,<sup>46</sup> l'immedesimazione porta alla cancellazione del confine, l'io si diluisce nell'altro sullo schermo, lo sguardo diventa visione, ebbrezza da luce, partecipazione totalizzante. E allora non stupisce che anche in questo caso si verifichi un passaggio verso l'altro polo, quello di Dioniso, evocato come fratello dal dio che 'abitò il Parnaso':

Your souls upon the screen / live lives that might have been, /  
live lives that ever are; / (evoe / to the car / of god-king Dionysus)  
/ evoe / to the feast; / I and my brother lure / your souls / from  
lesser matter, / I and my brother / greet / your souls; / on fragile  
feet / we raise a living thing / we draw it to the screen / of light  
on light on light; / day passes, / you are here; / to-morrow, / you  
are other; / the moment makes you great, / evoe makes / you taste  
/ pure ecstasy;<sup>47</sup>

Come nella tragedia antica anche nello strabiliante fascio di luce che dà vita all'arte moderna per eccellenza del cinematografo, Apollo e Dioniso tornano insieme a governare le polarità simmetriche ma complanari del processo di creazione artistica. Proiettati nel secolo XX come numi tutelari del nuovo linguaggio, essi presidiano la soglia della nuova esperienza estetica come simboli vivi e principi psicologici operanti, figure del mito classico in grado di significare il più moderno dei miti.

<sup>45</sup> *Projector*, in M. Vitale (a cura di), *H.D. Visioni e proiezioni*, Liguori, Napoli 2006, p. 208.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>47</sup> *Projector II*, *ivi*, p. 227.



INDICE



Maria Teresa Giaveri, PRESENTAZIONE	p. 5
Roberto Mercuri, TRECENTO MODERNO	p. 7
Vincenzo Salerno, «FUOR DEL MODERNO USO». DANTE E L'IDEA DI MODERNO	p. 15
Amedeo Alessandro Raschieri, GEOGRAFIA E ASTRONOMIA ANTICHE E MODERNE: ALCUNE RISCOPERTE UMANISTICHE	p. 31
Josiane Rieu, L'ÉCRITURE SUR L'ÉCRITURE DANS LA POÉSIE DU XVI <sup>E</sup> SIÈCLE: CRÉATION ET CONTEMPLATION	p. 41
Encarnación Sánchez García, LA PERSIA NELLA LETTERATURA SPAGNOLA DEL CINQUECENTO	p. 55
Elisabetta Pitotto e Iole Scamuzzi, CRISI E PARODIA DELL'EROE EPICO: LA <i>GATOMAQUIA</i> DI LOPE DE VEGA E LA <i>BATRACOMIOMACHIA</i>	p. 69
Anna Cerbo, IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA FRA CINQUE E SEICENTO	p. 83
Cecilia Latella, METAMORFOSI DI UN MITO: <i>LA PENTESILEA</i> DI FRANCESCO BRACCIOLINI	p. 107
Franco Marengo, CLASSICO E MODERNO. L'INTERTESTO DEL TEATRO INGLESE NEL PRIMO SEICENTO	p. 119
Daniela Dalla Valle, LA RIVISITAZIONE DEL MITO CLASSICO NEL SEICENTO FRANCESE	p. 137
Cristina Musio, IL MITO DI EDIPO IN CORNEILLE E DRYDEN	p. 151
Luisa Scottò D'Aniello, UN COMICO DI ASCENDENZA CLASSICA. ALFIERI TRADUTTORE DI TERENCE E UN SUO MODELLO, NICCOLÒ FORTEGUERRI	p. 159
Chiara Fenoglio, «ORBA FANTASIA» E «ALTA PIETADE»: L'ALDILÀ NELLA RILETTURA LEOPARDIANA	p. 177

INDICE

Rossella Ciocca, IL RITORNO DI APOLLO E DIONISO. VITALITÀ DEL MITO NELLA LETTERATURA INGLESE TRA OTTO E NOVECENTO	p. 189
Maria Teresa Giaveri, PAUL VALÉRY IN VESTE DI RUTILIO NAMAZIANO	p. 205
Roberta Tanzi, GOETHE E VALÉRY: RISCrittURA E <i>RÉINCARNATION</i> IN <i>MON FAUST</i>	p. 217
Carla Vaglio Marengo, LA CLASSICITÀ IN JOYCE	p. 227
Franca Bruera, LA FORZA DI GRAVITÀ DEI MITI. ANTICO E MODERNO IN FRANCIA DURANTE LA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO	p. 243
Massimo Scotti, PROFETESSE DELLE TENEBRE	p. 253
Barbara Zandrino, IL MITO DI EDIPO E IL LINGUAGGIO TRAGICO: METAMORFOSI NOVECENTESCHE	p. 263
Chiara Lombardi, IL MITO ALLO SPECCHIO: FORME E SIMBOLI DELLA CLASSICITÀ IN ALBERTO MORAVIA	p. 277
Luigi Marfè, PERCHÉ LEGGERE I CLASSICI? ITALO CALVINO E LA POETICA DEL «FURTO AD ARTE»	p. 289
Mariangela Masullo, LE POETESSE ARABE E L'ELEGIA	p. 301
Francesca Maria Corrao, LA «CLEOPATRA» DI ŠAWQĪ SIMBOLO DI EMANCIPAZIONE E CORAGGIO	p. 311
Raffaella La Scaleia, IL MITO DI ORFEO ED EURIDICE NELLA RIVISTA <i>ABŪLLŪ</i> (APOLLO)	p. 323
Giorgio Amitrano, KAWABATA YASUNARI O LA COSTRUZIONE DI UN CLASSICO MODERNO	p. 333
Gian Franco Gianotti e Amedeo Alessandro Raschieri, FORMAZIONE CLASSICA, A RISCHIO D'ECLISSI	p. 343



## STUDI E RICERCHE

1. **Lo sguardo azzurro** *Costanti e varianti dell'immaginario mediterraneo*  
*a cura di* Maria T. Giaveri, Federica Frediani, Anna Omodei Zorini, Vincenzo Salerno, Massimo Scotti
2. **Migrazione e identità culturali** *a cura di* Stefania Taviano
3. **Danilo Dolci** *Attualità profetica* *a cura di* Rosa Grillo, Giovanni Vecchio, Sebastiano Pennisi
4. **Il «discorso» ambiguo sulle migrazioni** *a cura di* Salvatore Palidda
5. **Classico/Moderno** *Percorsi di creazione e di formazione*  
*a cura di* Maria T. Giaveri, Luigi Marfè, Vincenzo Salerno

Finito di stampare nel settembre 2011  
da Effegieffe Arti Grafiche s.r.l. – Messina