

ATTRAZIONE DIABOLICA

in *Millelibri, il piacere di leggere*, Anno IV, n°30, pp.74-79, Milano, maggio 1990, Editoriale Giorgio Mondadori

Dante, Pulci, Teofilo Folengo, Machiavelli, Milton, Marlowe, Goethe, Thomas Mann, Bulgakov e tanti altri ancora: viaggio alla ricerca di un orizzonte interpretativo della presenza di Belzebù nella letteratura

Nel 1608 Francisco de Quevedo, nel suo *Alguacil indemoniato*, fa pronunciare a Satana in persona una gran lamentela sul modo in cui gli scrittori, nelle loro invenzioni, lo hanno trasformato e falsificato: “Voglio dire che siamo proprio indignati dei brutti scherzi che ci fate, dipingendoci con tanto di artigli, mentre non siamo affatto uccelli rapaci; con la coda, benché ci siano molti diavoli scodati; con le corna, anche se non siamo ammogliati... Metteteci riparo una buona volta! Poco tempo fa venne giù Gerolamo Bosch, e quando gli chiesi perché nei suoi "sogni" ci avesse conciato a quel modo, rispose che lo aveva fatto perché non aveva mai creduto che davvero ci fossero i diavoli".

Chi intraprende l'avventuroso viaggio fra le migliaia di pagine dedicate all'universo demoniaco dagli scrittori delle varie epoche, perde la bussola alla ricerca di un orizzonte interpretativo e sistematicamente rassicurante. Si oscilla, in sostanza, fra l'immaginario personale, denso di creatività poetiche e di individuali visioni, e le influenze che vengono dai modelli diabolici proiettati, in forme profondamente diverse, dai tempi in cui l'opera d'arte si colloca.

Questo a cominciare dalla ridda infernale della *Commedia* dantesca. Piero Camporesi ha voluto intendere la figura di Lucifero mangiatore-divoratore, ingoiatore e defecatore di dannati, quale lo hanno fissato in uno schema consueto le apocalissi pittoriche, il culmine di un processo di osmosi e di stratificazioni mitologiche: nonostante i residui danteschi di cristianizzazione, saremmo in presenza di un fenomeno di permanente paganità carnale e traboccante, quella “carnevalizzazione dell'inferno” che fonde i temi tragico-terribili del carnevale medioevale, le schiere nefaste del Cacciatore notturno di tradizione germanica, il mito dell'Uomo Selvatico, con le trovate comico-grottesche delle sacre rappresentazioni medioevali. E l'angelo caduto, “la creatura ch'ebbe il bel sembiante”, disgregato e ricostituito nella nuova immagine del suo crollo, si propone al lettore nella sua dimensione immane e disumana, come il mostro di smisurata grandezza, brutto quanto fu bello, a tre volti, con il corpo peloso e le sei ali di pipistrello, speculare inversione della gloria e dello splendore che egli ebbe alle origini. Ma subito la proiezione terrificata trova i suoi acquietamenti nella tresca dei demoni minori, quelli di Malebranche, piegati alle imprese ridicole e sollazzevoli che già spingevano le folle a risolvere nel riso gli stimoli di ansia e di terrore circolanti nei Misteri e

nelle Morali delle piazze e dei sagrati medioevali. Che se a codesto intrico di nascosti canali che confluiscono in Dante volessimo volgere uno sguardo attento alla lettura antropologica, dovremmo pur dire che il demonio della *Commedia* è un demonio del tutto scoperto, svelato, spogliato di ogni sottintesa ambiguità, e proprio perciò un demonio dominato dall'uomo medioevale, oggetto ormai sottratto ad ogni interrogativo, che si esibisce nella sua desolante nudità nella pittura e nel dramma. In ultima analisi ogni demonio definito - e tale è in Dante e nella *Summa* di Tommaso d'Aquino - è un demonio finito.

Gli elenchi descrittivi e statistici delle schiere infernali, la classificazione delle qualità, dei poteri, delle gerarchie, la presentazione anatomicamente o zoologicamente minuta delle varie bestie sataniche, tutte argomentazioni della trattatistica medioevale e dell'inquisizione stregonica, deprivarono Satana della sua carica inquietante e fascinosa. Si spiega, così, il fiorire di una letteratura molto ricca che, fra il Quattrocento e il Seicento, anche in corrispondenza della crescente laicizzazione della vita e del pensiero, demitizza, ridicolizza, profana l'immagine satanica. La derisione scettica, recepita da una lunga tradizione precedente, circola apertamente già nel *Morgante* di Luigi Pulci, maturato nei cenacoli umanistici della corte fiorentina di Lorenzo nel 1482: Astarotte, che nelle liste teologiche è il Maligno per eccellenza, si fa un diavolo cortese, servizievole, onesto e gioviale e si presenta come sottile seguace delle tesi del Ficino, secondo le quali ogni religione salva, purché professata sinceramente.

Nelle ottave dell'*Orlando*, che intorno al 1482 il signore di Scandiano, Matteo Maria Boiardo, recitava ai suoi ascoltatori incantati nel Palazzo Schifanoia di Ferrara, Satana ha perso la toga di loico e di dottore ed è un malandrino che “nel fumo dell'arrosto dimora”, spingendo i frequentatori delle osterie al gioco, alle bagasce e al vizio. Siamo alla spoliatura di ogni dignità teologica che ha la sua piena esplosione nella figura del diavolo Rubicano del *Baldus* di Teofilo Folengo. Nel primo ventennio del Cinquecento la pungente scrittura maccheronica si matura nell'ambiente spensierato degli scolari dello Studio bolognese ed elabora la vecchia satira goliardica spesso in un'intenzionale parodia della *Commedia* dantesca. La carnosa maccheronea si compiace di esagerare la maschera carnevalesca del demonio: Rubicano avanza con quattro corna ritorte come quelle di un montone, mette fuori dal suo naso aguzzo fiamme sulfuree, ha grandi orecchie d'asino, occhi ardenti, muso da lupo, enormi zanne porcine, barba di becco, sesso vibrante a forma di serpente, coda di leone, piedi di oca.

Nel 1549 Niccolò Machiavelli costruisce, nella pesante misoginia del *Belfagor*, un campione di satanasso immiserito e intrigante che ha la passione di far da mezzano. Belfagor arcidiavolo vuole costringere Plutone a verificare che le donne sono la vera causa del crollo dell'uomo nell'inferno.

Per provarlo assume le sembianze di un bel gentiluomo ed entra in Firenze con un corteo di servi, divenendo il personaggio più ricercato nei salotti cittadini. Ma la sua gloria mondana dura soltanto due mesi, al termine dei quali prende moglie e si rovina. Fugge da Firenze in campagna nel mezzo di una tempesta e si ricovera in un casolare, ospite di un contadino, cui svela la sua dolorosa storia. Con il contadino tresca e gli promette di arricchirlo, concedendogli le facoltà magiche di esorcizzarlo, quando egli stesso, proprio come i demoni di antica dignità, sarà entrato nel corpo di una ragazza che diverrà indemoniata. Inizio, questo, di una intricata trama, al termine della quale il villano esorcista, capitato alla corte di Francia, non riesce più a esercitare il suo potere su Belfagor, che si trova a suo comodo nel corpo di una principessa. E finalmente ha successo, quando il disgraziato arcidiavolo per un abile inganno crede che sia giunta in Francia, per riprenderselo, la terribile moglie che da lui era stata abbandonata. Belfagor lascia il corpo nel quale era entrato e si precipita nell'inferno, confermando la capacità distruttrice delle femmine. Il tema antifemminista di Machiavelli avrà grande fortuna e passerà ai rimaneggiamenti di Anton Francesco Doni e di La Fontaine che ne ricavò il suo *Belphégor in versi*.

Miserevole ed eroicomica vicenda è quella che tocca alla gran diavolessa Martinazza de *Il Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, pubblicato dopo il 1676. Sotto il segno di un gusto fortemente popolare, Lippi riflette la spensieratezza della lieta compagnia di capi scarichi che si radunava nella casa fiorentina di Salvator Rosa, e aveva gustato la narrazione vivacissima del napoletano Basile, l'autore de *Lo cunto de li cunti*. Martinazza avanza su un carro tirato da due diavoli dei vicoli napoletani, Farfariello e Barbariccia e, mezza maliarda, mezza indemoniata, ottiene da Plutone due servi infernali, Baconero e Gambastorta, con i quali compie gesta ridicole, finalmente sconfitta nelle sue imprese. Anche il gigante satanico Biancone, armato del battaglio di Morgante, viene inviato sulla terra da Plutone, ma è sconfitto da una banda di ciechi, fatto prigioniero e portato nei baracconi di una fiera fiorentina da un cieco, che lo va mostrando come una delle meraviglie del mondo.

Ormai il diavolo, che pure, negli stessi secoli, tormentava con i suoi invasamenti le monache nei conventi e portava migliaia di donne al rogo, era divenuto argomento delle bizzarrie e della fantasie barocche. Non più attendibile come personaggio soprannaturale, si era trasformato in buffone e in attore da strapazzo. Grottesco e stravagante quel diavolo zoppo che interviene da protagonista nella commedia *El diablo cojuelo* di Luis Vélez de Guevara, egli stesso un personaggio picaresco, perpetuamente tormentato dalla povertà, soldato in Italia, drammaturgo di gusti tipici del concettismo barocco. Il diavolo zoppo, che appare nel 1641, e che ispirerà nel 1707 *Le diable boiteux* di René Lesage, è un povero demonio piccolo, storpio, baffuto e zannuto, che fu coinvolto nella caduta degli angeli dal paradiso e vi ebbe rovinata una gamba. Ruba, balla, si arrangia,

imbrogliava e rivela, infine, le bellezze della vita a don Cleofas, che lo aveva liberato dal chiuso di un'ampolla grazie all'intervento di un astrologo. Per disobbligarsi solleva in volo il suo liberatore e, trasportandolo in un viaggio aereo per l'intera Spagna, gli fa scoprire, attraverso i tetti scoperti delle case, il mondo quale è nella realtà, con le sue follie e i suoi piaceri.

Ma questa giostra di riletture dissacranti, questa sorta di furore iconoclasta, che passa nella cultura europea, sembra avere una sosta in un altro versante della letteratura narrativa e poetica, che ripropone secondo diversi registri il gran tema della natura e dell'origine del male e ricostituisce Satana in simbolo di alta dignità mitica. *Il Paradiso perduto* di John Milton (1667), anche sotto le influenze della spiritualità religiosa di matrice riformata, porta i lettori europei a meditare su un Satana di misura prometeica, sopraffatto dall'orrore e dalla miseria, che vive nella nostalgia lancinante della sua prima gloria e, nella finale esclusione da ogni bene, misura nell'uomo il suo rivale. Resta, Satana, un arcangelo degli abissi, rifulgente qui e lì del suo primitivo fulgore ("Pur così ottenebrato l'Arcangelo splendeva sopra gli altri / ... e sulla guancia pallida posava / grave la pena"). E come tale piacerà al ribellismo romantico di Byron e Shelley. Questa revisione del filone satanico si conferma nel *Messias* di Friedrich Gottlieb Klopstock che, immerso nella mistica del pietismo tedesco, fa del demonio Abbadona una creatura pentita, tormentata dal suo peccato e dalla morte di Cristo, da lui provocata, carico di una tensione verso la grazia e verso i misteri della salvezza che, infine, gli verrà concessa, con la riammissione nel paradiso perduto. È l'antico motivo, già origeniano, dell'universale salvezza e dell'infinita misericordia divina, che non tollererebbe la persistenza eterna del male incarnato in Satana.

Ma il lento processo di ricostituzione della figura demoniaca in una presenza non visivamente dominabile, tutta immersa nella interiorità simbolica di tenebrose inquietudini che sono in ciascuno di noi, vagante nell'indeterminatezza descrittiva ed erompende nel "disturbante", nell'inconsueto e nello *Unheimliches* freudiano, accompagna la straordinaria fortuna letteraria del Mefistofele faustiano. Nato nel mondo popolare tedesco nell'ultimo Medioevo, protagonista ricorrente degli scritti popolari dei Paesi germanici, Mefistofele è, fin dalle sue distanti origini, un demonio che si fa evocare e si fa costringere, attraverso precisi patti, ai desideri dell'uomo, soprattutto alla sua bramosia di ricchezza, di immortalità, di amore.

Già nel 1540 Johann Spies (o Spiess) pubblicava in Germania una *Historia von Doktor Johann Fausten*, che elaborava, nella mitologia della perdita dell'anima e del patto demoniaco, la figura storica di un Dottor Faust realmente esistito e morto intorno al 1540, celebre per la sua sapienza negromantica e astrologica, studioso o chierico vagante. Nell'operetta di Spies, di intenti moraleggianti, Faust, che ha trasgredito i limiti dell'umano sapere, muore nella disperazione. Ma, trascorrendo attraverso altre posteriori elaborazioni, il diavolo di Faust approda, nel 1592, alla

Tragical History of Doctor Faustus di Christopher Marlowe, che in proprio aveva vissuto una misteriosa esistenza, esponente di un libertinaggio e di una serie di compromessi politici, che ben spiegano le accuse di ateismo avanzate contro di lui. In Marlowe Mefistofele è il servo di Faust, ed è costretto ad aprirgli i misteri del cielo e della terra in virtù del patto firmato con il sangue.

La lunga storia di Mefistofele sembra concludersi nell'*Urfaust* di Goethe, redatto frammentariamente nel 1775, per giungere, come Faust, alla redazione finale della prima parte nel 1808 e della seconda nel 1832. Qui il demonio si delinea secondo tratti estremamente moderni, anche se all'interno di un contesto mitico che attinge al filone della Riforma e alla visione classicistica dell'autore. Insieme operano sul Mefistofele goethiano il Satana di Milton e quello di Klopstock, ma la grandezza della figura, liberata dalla pesantezza del mito, si integra nel dramma delle profonde passioni umane, la *libido sciendi* e il desiderio di eterna giovinezza, intesi come sfida oltre i limiti, con la finale redenzione. Mefistofele, tipo contemporaneo di diavolo, è la nostra parte contestativa, trasgressiva, che paga in proprio per vedere il mondo con occhi diversi e tenta di attingere un piano metastorico e metafisico delle verità ultime.

Quasi contemporaneamente a Goethe, il marchese de Sade, nell'isolamento delle prigioni e dei castelli di esilio francesi, inventava un demonio capostipite di tutte le correnti ottocentesche che confluiscono sotto la troppo omnicomprensiva etichetta di "satanismo" letterario e poetico. Sade sostituiva al dio cristiano "il male eterno e universale nel mondo... un essere morale non creato; eterno, non perituro" e pensava all'autore dell'universo come all'essere "più cattivo, più feroce, più spaventevole di tutti gli esseri". La conseguenza era la teorizzazione dell'eversione: la virtù porta all'azione più stupida, mentre il vizio è tutto ciò che di più delizioso l'uomo può sperare sulla terra. Da questa tensione duramente pessimistica nasceranno le dilettezioni della perversione e del vizio della *Satanic School* inglese, di Choderlos de Laclos, di Restif de la Bretonne e di tutta la costellazione satanista che fu esemplarmente visitata in Italia da Mario Praz, in *La carne, la morte e il diavolo* del 1930. Tutto nasce da una scelta scettica, negativa e radicalmente aggressiva, che qui si trasforma in *delectatio mali*, in morboso compiacimento, mentre raggiunge le altezze di una problematica cosmica nei frammenti dell'*Inno ad Arimane* di Giacomo Leopardi, anch'esso esaltazione del demonio. Da questo filone, arricchito di molte suggestioni anticlericali e nazionalistiche, nascerà l'*Inno a Satana* di Giosue Carducci.

Il diavolo della fantasia e dell'immaginazione letteraria è seppellito. Il diavolo del malessere nascosto, del disagio di vivere, delle inquietudini segrete torna, invade, proteicamente incarnato, appena percepibile nella sua energia infernale, quasi proiezione indefinita del nostro Io rimosso, dei meandri subconsci. Tali sono i diavoli della più recente produzione. Il demonio del *Doktor Faustus* di Thomas Mann, che fa pagare il dono dell'acutezza intellettuale al musicista Adrian Leverkühn

con la dannazione eterna e con il crollo esistenziale, ha perso ogni uniforme demonologica, ogni mascheramento grandguignolesco, e perciò è più insinuante e rischioso. Al musicista immerso nella lettura di Kierkegaard questo singolare signore dell'inferno sembra presentarsi in una sua insignificanza e banalità del quotidiano, “con un berretto sportivo tirato su un'orecchia, mentre sull'altra i capelli rossigni gli sporgono dalla tempia”, con le ciglia rossicce, gli occhi infiammati, il viso cereo, “un lenone, uno sfruttatore, con una voce articolata da attore di teatro”. La sua demonialità è soltanto il filo di gelo che passa da lui alle ossa e all'anima del protagonista. Si apre, con questo incontro piccolo-borghese, una personale tragedia di agonia esistenziale, che ha il suo referente simbolico nel processo demonico di crollo della nazione tedesca. Ben diverso quello straordinario diavolo de *Il maestro e Margherita*, cui Michail Bulgakov, pur rinunciando a tutto l'apparato demonologico classico, trasmette i suoi fervori mistici, le sue dottrine esoteriche e religiose: il diavolo della panchina con il suo occhio verde e il suo occhio tenebroso, metafora estremamente attuale dei conflitti istintuali, intellettuali, umani che si agitano dentro di noi.