



SONIA PANZERA

***La figura del dio Pan
nella letteratura tardo-vittoriana***

Napoli 2012

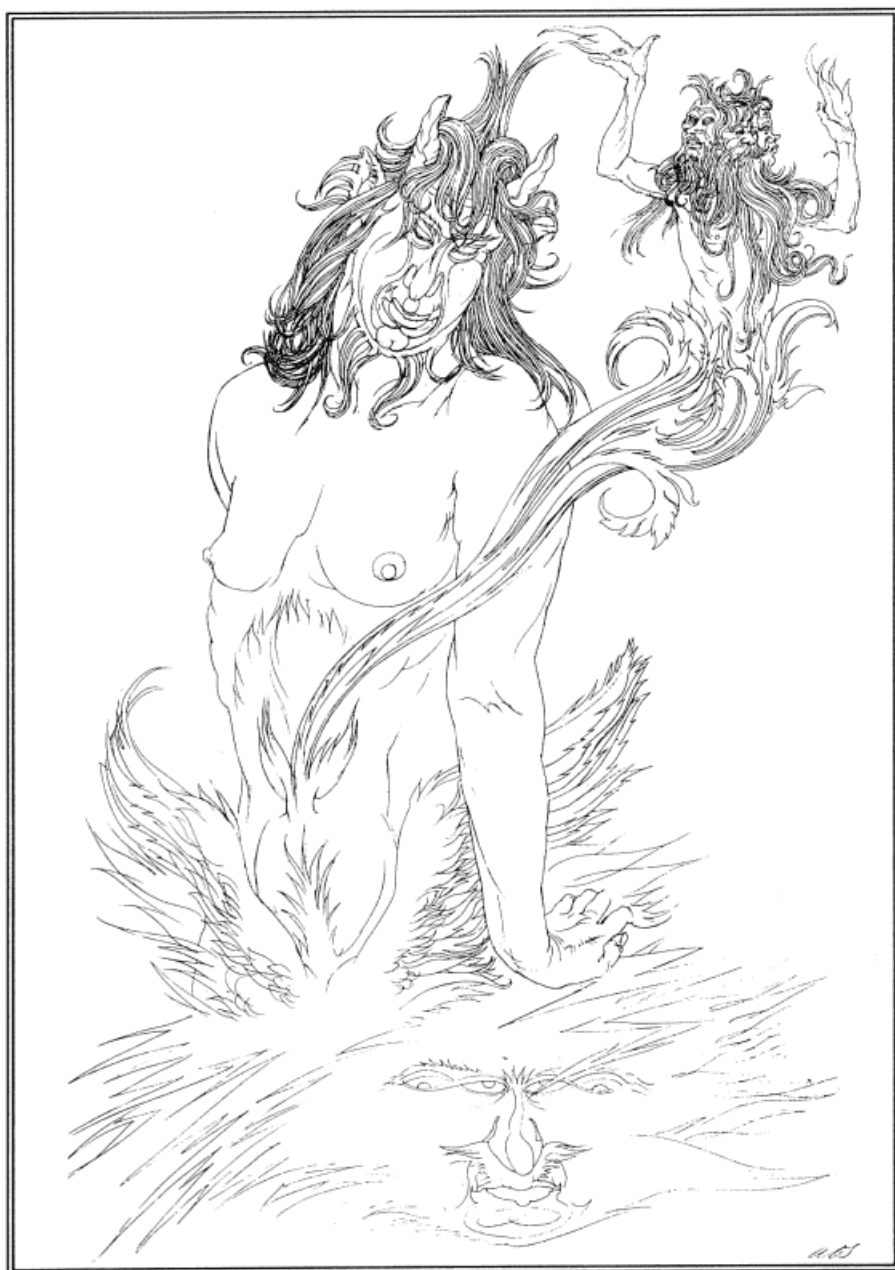


*Illustrazione di Austin Osman Spare (1886-1956)
per il libro The Great God Pan di Arthur Machen*

I

IL RISVEGLIO DEGLI DEI

1.1 *Gli dei dell'Olimpo annunciano il loro ritorno*

Fin dai tempi di Omero, la letteratura e la mitologia vivono un rapporto ininterrotto di reciproca influenza. Tutta la storia europea è accompagnata dalla presenza di dei, ninfe, fauni ed eroi mitologici che si manifestano nella letteratura a intervalli, a volte più presenti e invadenti, altre nascosti e camuffati, fino a che dopo l'esilio forzato dove sono stati relegati dalla cristianizzazione¹, essi ritornano tra '800 e '900 a invadere la scena letteraria europea.

Secondo Lotman, che traccia le tappe storiche più importanti dell'influenza della mitologia sulla letteratura, nel Medio Evo l'idea del mito è identificata con il paganesimo e le parole che derivano dal termine *mito* acquistano una connotazione negativa, ma contemporaneamente è proprio il distacco del mito dalla sfera della fede che ha facilitato il suo inserimento nella letteratura. In particolare, nella letteratura ecclesiastica la mitologia è utilizzata per descrivere la demonologia cristiana; una gran parte di ciò che il mondo oggi chiama "satanico" era in origine beatamente "pagano". Successivamente, il Rinascimento ha prodotto due opposti modelli del mondo: uno ottimistico e l'altro tragico. Il primo modello, basato sull'antica mitologia razionalmente ordinata, tendeva a una spiegazione razionalistica del cosmo e della società. L'altro modello, invece, mischiava la demonologia popolare al misticismo e alle

¹ Il tema dell'esilio degli dei dell'Olimpo è introdotto da Heinrich Heine ne *Gli dei in esilio*, 1854.

tendenze eretiche, producendo un'immagine del mondo irrazionale e disorganizzata.

Se la cultura razionalistica del Classicismo, creando il culto della Ragione, ha canonizzato l'antica mitologia come sistema universale di immagini artistiche, tanto da farla sembrare ragionevole e armonica, il Romanticismo è invece testimone del passaggio dalla ragione al mito, dall'antica mitologia greco-romana alla mitologia nazionale pagana e cristiana, come testimoniano gli esempi scandinavi o l'*Ossian* di Macpherson. Il Romanticismo è, inoltre, caratterizzato dalla mitologia demoniaca, espressione di numerosi scrittori in lotta con Dio (Byron, Shelley). Il demonismo della cultura romantica, però, non consiste solo nell'immagine "dell'angelo rinnegato", ma acquista i tratti di un'autentica mitologia, che crea canoni di comportamento che caratterizzano un'intera generazione.



Affresco allegorico con la figura di Pan e il flauto alla Reggia di Caserta

Il secondo Ottocento è considerato un'epoca di liberazione dall'irrazionalità della storia e della mitologia grazie alle scienze naturali e alla riorganizzazione razionale della società umana: non a

caso, la sua forma letteraria più significativa è il romanzo realistico. È proprio in questo periodo, infatti, che si afferma lo studio della mitologia che invade la cultura dell'epoca. In particolare in Inghilterra, antropologi e classicisti del primo novecento, quali James G. Frazer, Jane Harris, Gilbert Murray, Jessie Weston, hanno enormemente contribuito alla diffusione del mito e a una diversa lettura della mitologia classica, fornendo agli scrittori una miniera di storie dalle quali attingere.

Credenze e riti, vestigia dell'antico, *“resistono, modificati, nelle società più evolute, istituendo così quella disciplina antropologica che negli anni successivi sarà largamente responsabile del recupero e della divulgazione dei materiali tradizionali e mitologici che confluiranno poi nella letteratura cosiddetta modernista”*².

1.2 Una « nuova » mitologia

Tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 si sviluppa un nuovo interesse per il mito. Tale interesse nasce dalla regressione innescata dalla crisi della collettività. Il ritorno all'ellenismo appare, allora, secondo Hillman, psicanalista statunitense di scuola junghiana, l'unico rifugio, l'unica salvezza, come accaduto in altri periodi storici, sempre in conseguenza di una frenata, un blocco dello sviluppo progressivo. *“La nostra cultura mostra due vie alternative di regressione, alle quali è stato dato il nome di ellenismo ed ebraismo; esse rappresentano le alternative psicologiche della molteplicità e dell'unità. Le vediamo nei momenti critici della storia occidentale, ad esempio al tempo del declino di Roma che accompagnò Costantino nel cristianesimo (tale era il nuovo nome dell'ebraismo). Vediamo di nuovo le due alternative al tempo del Rinascimento e della Riforma, quando l'Europa meridionale ritornò all'ellenismo e l'Europa settentrionale all'ebraismo”*³.

La mitologia greca, con il suo policentrismo, è, infatti, l'unico strumento in grado di venire incontro alle esigenze di psicologi e sociologi per *“contenere il caos delle personalità secondarie e degli*

² FLORA DE GIOVANNI, “Ancient relics may work modern miracles”, in Paolo Esposito (a cura di), *Da classico a classico*, Pisa, ETS, 2011, p. 189.

³ JAMES HILLMAN, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1977, p. 12.

*impulsi autonomi di una disciplina, di un'epoca o di un individuo"*⁴. La Grecia, alla quale si riferiscono e si rivolgono gli intellettuali dell'epoca, non è identificabile né cronologicamente né geograficamente. Essa spazia dal minoico all'ellenismo, dall'Asia Minore all'italica Magna Graecia. È, piuttosto, identificabile con una *Grecia interiore*, che gli psicologi indagano e analizzano fino ai più profondi comportamenti. L'unico modello policentrico, a loro disposizione, è la mitologia greca, che soddisfa la molteplicità delle situazioni e degli archetipi che si presentano nello studio della psiche umana.

Freud stesso ricorre alla mitologia per spiegare alcuni comportamenti patologici della psiche umana, riconoscendo analoghi comportamenti nei personaggi mitologici. Ad esempio, il "complesso di Edipo" è il comportamento patologico dell'individuo che s'innamora della propria madre, come avviene all'Edipo mitologico. *"Freud (...) scoprì che la psicopatologia è la messa in atto di un mito"*⁵. Riflettendo, appare chiaro che i greci hanno giustificato con i miti comportamenti patologici di individui o giustificato eventi naturali per loro incomprensibili.

*"La crisi del Positivismo, la delusione prodotta dalla metafisica e dalle vie di conoscenza analitiche, la critica che partiva già dal Romanticismo contro il mondo borghese, considerato antieroico e antiestetico per eccellenza, hanno prodotto il tentativo di resuscitare una percezione del mondo « integrale », arcaica, immersa nel mito"*⁶. Nasce, quindi, negli ultimi anni dell'800, soprattutto sotto l'influenza di Wagner e Nietzsche, la necessità di creare una « nuova » mitologia. Le idee di Wagner sull'arte mitologica come arte del futuro e quelle di Nietzsche secondo il quale *"senza mito ogni civiltà perde la sua sana e creativa forza di natura"*⁷ invadono la musica, la filosofia, la psicologia e, ovviamente, l'arte. Lo stesso Nietzsche ribadisce che, come la tragedia nell'antica Grecia, ora il mito sarebbe

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶ JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN, "Letteratura e Mitologia", in *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 218.

⁷ FRIEDRICH NIETZSCHE, "La nascita della tragedia", in *Opere*, vol. III, tomo 1, Milano, Adelphi, 1964, p. 151.

rinato « dallo spirito della musica », dove il termine « musica » va inteso come sinonimo di Richard Wagner.

La formula della « nuova » mitologia aveva già trovato campo fertile in Friedrich Schlegel (1772- 1829) che aveva scritto sulle pagine dell'Athenaeum: « Non abbiamo una mitologia. Ma aggiungo: stiamo per averne una, o piuttosto è gran tempo che contribuiamo seriamente a produrla » e « La nuova mitologia dovrà essere elaborata dalla più profondità dello spirito; deve essere la più artistica di tutte le opere d'arte, poiché dovrà abbracciare tutte le altre, essere un nuovo alveo e vaso per l'antica eterna fonte originaria della poesia, ed essere essa stessa la poesia infinita, che cela i germi di tutte le altre poesie ».

Nasce, pertanto, l'interrogativo se sia possibile concepire una « nuova » mitologia. Osserva Calasso che in Hölderlin (1770-1843) si ha qualcosa di radicale: occorre spingersi *dietro* gli dei, fino al puro divino, all'immediato, a ciò che sfugge. *“Ciò che è unico in Hölderlin non è dunque la percezione di una nuova evidenza degli dei antichi (...), ma l'indagine sulla differenza che essi hanno acquisito nel manifestarsi ai moderni. È questo, in fondo, il punto in cui la storia incide su ciò che è, il punto in cui si è costretti a riconoscere come il tempo, nel suo puro scorrere, muti qualcosa nell'essenza del mondo”*⁸. Cambia, quindi, non solo il modo come il mondo accoglie gli dei, ma anche il modo come gli stessi dei appaiono. Gli dei ritornano, ma abitano il mondo moderno, si adattano alla società del tempo e si mescolano alla folla delle metropoli.

La questione rimbalza ovunque in Europa e trova terreno fertile particolarmente in Inghilterra, dove la società vittoriana ha esasperato i comportamenti sociali generati dall'evoluzione industriale, calata in un ambiente che, per carattere e costumi, tende, invece, alla immobilità e alla chiusura. Molti sono gli intellettuali che trasportano, adattano e radicano nella letteratura inglese il ritorno del mondo mitologico. Assumono particolare rilievo Edward Morgan Forster (“The Story of a Panic”), Henry James (“The Last of the Valerii”), Walter Pater (“Denys l'Auxerrois”), Vernon Lee (“A Seeker of Pagan Perfection”), Arthur Machen (*The Great God Pan*), che condividono, pur con alcune varianti, i caratteri tipici dei racconti

⁸ ROBERTO CALASSO, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001, p. 44.

fantastici, con riferimento al mondo degli dei, racchiusi in un nuovo sottogenere, la *short story* vittoriana.

Patricia Merivale nel suo libro *Pan, the Goat-God* ha evidenziato che, tra tutti gli dei greci recuperati dalla letteratura inglese, una devozione particolare viene tributata a Pan, tanto che, dall'enorme quantità di esempi letterari nei quali rivive, egli risulta essere la figura greca favorita dalla poesia inglese del XIX secolo.

1.3 *Pan: il Dio della natura selvaggia*

Tra l'XI e l'VIII secolo a.C., esistevano nel Peloponneso regioni, come l'Arcadia e la Tracia, dove vivevano comunità rurali presso le quali era venerato il dio Pan. Quale nume dei boschi, dei pascoli e del bestiame, Pan era il dio greco dei pastori, dei cacciatori e di tutti gli abitanti delle campagne. Il suo culto si diffuse in tutta la Grecia e anche al di fuori del mondo ellenico.

La sua genealogia presenta numerose varianti⁹: il mito lo vuole figlio di Zeus e della ninfa Callisto, mentre un'altra versione lo vuole figlio di Penelope e di tutti i suoi pretendenti, con i quali ella avrebbe avuto rapporti durante l'attesa del marito. Infine, la versione più accreditata racconta che sia nato dall'unione di Hermes

⁹ Ignorato dai poemi omerici, il mito di Pan è stato tramandato dai poeti alessandrini, che attingendo ad antichissime tradizioni, lo hanno spesso evocato nei loro racconti. A conferma del valore simbolico del mito di Pan, legato al controllo esercitato dall'uomo sulla riproduzione degli animali, le leggende più antiche riguardano la sua nascita. Tra queste è l'inno detto "omerico", che narra della nascita del dio campestre dalla ninfa Penelope, figlia dell'eroe Driope. Esistono tuttavia altre filiazioni per Pan. Una delle più curiose lo mette in rapporto col ciclo odissiano, identificando Penelope con la sposa di Ulisse e dandone un'immagine diversa da quella della moglie fedele. Infatti, secondo questa versione, Penelope, in assenza del marito, avrebbe ceduto alle offerte amorose dei centoventinove pretendenti e che, da tutte queste unioni fosse nato Pan, quale frutto di amori peccaminosi. Pan passava anche per essere un figlio di Zeus e di Ibris, personificazione quest'ultima della Tracotanza, oppure di Zeus e della ninfa cacciatrice Callisto, appartenente alla schiera delle compagne di Artemide. In quest'ultima versione era il fratello gemello di Àrcade, l'eroe dell'omonima regione del Peloponneso. Talvolta se ne faceva anche il figlio di divinità della prima generazione, come di Ètere, personificazione del Cielo superiore, e della ninfa Ènoe, o di Urano e di Gea, ovvero un figlio di Crono e di Rea, e quindi un fratello di Zeus. Altre volte, più modestamente, è il figlio del pastore Crati e di una capra.

(trasformatosi in capro) e della ninfa Penelope figlia di Driope, ninfa della quercia. Il nome Pan deriva dal greco *paein*, pascolare. Ma letteralmente *pan* significa *tutto* perché secondo la mitologia greca Pan era espressione della potenza generativa del *tutto*-natura e lo spirito di *tutte* le creature naturali.

Il dio dei boschi è rappresentato come un demone di aspetto bestiale, mezzo uomo e mezzo capro e con un'espressione al tempo stesso arcigna e astuta. Due corna gli sovrastano la fronte, incurvandosi sui capelli arruffati; ha orecchie d'asino e occhi di pantera. Tra gli zigomi sporgenti il naso è grinzoso e adunco; la bocca è larga, il mento prominente con una barbetta appuntita. Dal collo alla vita, le fattezze sono quelle di un uomo con larghe spalle e braccia vigorose, ma la parte inferiore del corpo è vellosa, ha zampe sottili e nervose simili a quelle di un caprone e i piedi provvisti di uno zoccolo spaccato. Stando a questa descrizione, non è perciò difficile capire la povera Penelope, che abbandonò il piccolo Pan appena nato perché spaventata dal suo aspetto orripilante, ma Hermes lo raccolse, e avvolto in pelli di lepre lo portò con sé sull'Olimpo per presentarlo a Zeus, il quale lo accolse festosamente, per il suo carattere gioviale e cortese, insieme a tutti gli altri dei e lo affidò a Dioniso. E' un essere selvaggio e sgraziato, ma scaltro. Dotato di prodigiosa agilità, è veloce nella corsa, si arrampica con destrezza sulle rocce, risale senza fatica i dirupi e le ripide pendici dei monti, dai quali, col suo urlo agghiacciante, diffonde il terrore tra le valli. È un Dio solitario che non risiede sull'Olimpo ma vive specialmente nei boschi. L'improvviso bisogno di solitudine lo spinge a rintanarsi all'ombra degli alberi, dove rimane acquattato per fare la posta alle ninfe e atterrire i passanti. Con la sua voce spaventosa incute, in chi ode, una grande paura, che da Pan prende appunto il nome di *timor panico*.

È noto per il suo ardore virile, che lo porta a inseguire con uguale passione ninfe¹⁰ e giovinetti¹¹; ma quando la ricerca amorosa rimane senza frutto, il suo incontenibile impulso lo spinge ad accoppiarsi con gli animali dei greggi. Pan è il dio della natura che sta in noi, cioè dell'istinto. *“I poli di sessualità e panico, che possono passare*

¹⁰ Numerosissime sono le avventure amorose di Pan, che amò in modo particolare la dea Selene e le ninfe Eco, Siringa ed Eufème, la nutrice delle Muse, dalla quale ebbe un figlio di nome Cròto (lo Strepito).

¹¹ Pan è spesso rappresentato con il pastore Dafni al quale insegnò a suonare il flauto.

*repentinamente l'uno nell'altro o attivarsi a vicenda, rivelano gli estremi più crassamente coatti di attrazione e repulsione. In quest'ultimo caso fuggiamo ciecamente nel più grande scompiglio; nel primo ci slanciamo altrettanto ciecamente sull'oggetto col quale vorremmo copulare. Pan, come signore della natura 'dentro di noi', governa le reazioni sessuali e di panico"*¹².

Pan è anche il dio del riposo pomeridiano; suole infatti trascorrere le ore più calde del giorno in prossimità di fresche sorgenti e non sopporta di essere disturbato durante il suo riposo. Se ciò accade emette urla terrificanti che scatenano, appunto, il *timor panico*. Non è difficile costatare come in Pan coesistano due nature in apparenza contrastanti: una selvaggia, istintiva, caratterizzata da un'esuberante vitalità e una intelligente e spiccatamente sensitiva.

Spesso Pan è raffigurato con un bastone da pastore e il capo cinto da una corona di pino, oppure con un ramoscello di pino in una mano; ma il suo attributo è il flauto che il dio stesso ha foggato col giunco nel quale è stata tramutata la ninfa Siringa. Nota è la leggenda dell'invenzione di questo strumento antichissimo: la ninfa Siringa è la figlia del dio fluviale Ladóne. Un giorno Pan la vede aggirarsi per i boschi e decide di inseguirla. La ragazza, insensibile alle sue lusinghe, fugge attraverso luoghi impervi, ma è costretta ad arrestare la sua corsa presso le acque del Ladone, che le sbarrano la strada. Siringa, che ha votato la sua verginità alla dea della caccia Artemide, supplica allora le sorelle fluviali di mutare il suo aspetto, sicché Pan, raggiuntala, si ritrova a stringere, invece che il corpo di lei, un fascio di canne palustri. Mentre il dio rimane sconcertato a contemplarle, il vento soffia fra esse producendo un suono delicato, simile a un lamento. Colpito dall'inusitato fenomeno e dalla dolcezza della voce, Pan decide allora di unire con cera sette giunchi di diversa lunghezza e di soffiarvi lui stesso dentro. È così che ottiene lo strumento che gli è caro, da lui chiamato *siringa* in ricordo della ninfa desiderata.

Più tardi, nel mondo romano, Pan è identificato ora col dio Fauno, ora con Silvano, mentre col nome di *Paniscus*, che significa "piccolo Pan", viene indicata una piccola divinità, spesso raffigurata come un vispo demonietto di aspetto sgraziato che scherza e gioca con Cupido.

¹² JAMES HILLMAN, *op. cit.*, pp. 63-64.



Pan e Dafni
Marmo, copia romana da originale greco di Eliodoro (III-II sec. a.C.)
Collezione Farnese, Museo Archeologico di Napoli

Racconta Plutarco che, sotto il regno di Tiberio, un vascello romano si trovò a passare nei paraggi di un'isola del mar Egeo, quando il vento cessò improvvisamente e nel silenzio si udì una voce gridare: "Il Grande Pan è morto". A quella notizia da ogni parte dell'isola scoppiarono pianti, gemiti e singhiozzi dei quali non si seppe mai la provenienza. Nel commentare questo episodio nell'opera *Saggio su Pan*, James Hillman afferma che *"la natura era stata privata della sua voce creativa"* e *"... cessò di parlarci – oppure non fummo più capaci di udirla"*¹³.



Pan e Capra
Museo Archeologico di Napoli dalla Villa dei Papiri a Ercolano

Pan è l'unico dio che muore, una morte purtroppo inevitabile, sospinta dall'avanzare del cristianesimo che spinge al rifiuto della sessualità e degli istinti. In epoca cristiana all'immagine di un dio che personifica il rapporto tra l'uomo e la natura è progressivamente sovrapposta quella del demonio. *"La figura del Diavolo non è altro*

¹³ *Ibid.*, pp. 57-58.

che Pan visto attraverso l'immaginazione cristiana"¹⁴. La teologia cristiana descrive Pan in opposizione a Cristo: *"La morte dell'uno significò la vita dell'altro, in un contrasto che vediamo vividamente riflesso nelle rispettive iconografie, specialmente se si considerano le loro parti 'inferiori': l'uno nella grotta, l'altro sul Monte; l'uno ha la musica, l'altro la Parola; Pan ha zampe pelose, piede caprino, è fallico; Gesù ha gambe spezzate, piedi trafitti, è agenitale"*¹⁵.

Molti, comunque, sono concordi nell'affermare che Pan non è morto, ma dorme dentro di noi: può risvegliarsi se si recupera la connessione personale con la natura e con l'istinto.

1.4 *Fantasy vittoriana: fairy-tale e science fiction*

L'età vittoriana è caratterizzata da grandi trasformazioni e l'Inghilterra vive un'epoca di profondi cambiamenti: si conclude la seconda rivoluzione industriale, la Gran Bretagna si trasforma in una tra le più grandi potenze urbanizzate e industrializzate del mondo e celebra i suoi trionfi con l'Esposizione Universale del Palazzo di Cristallo nel 1851.

I mutamenti sociali investono anche la scena letteraria: gli scrittori iniziano a scrivere di temi di comune interesse e avvertono una grande responsabilità sociale. L'aumento della scolarizzazione e la diffusione dell'alfabetizzazione all'interno di grandi fasce di popolazione comportano un aumento del pubblico dei lettori, il materiale stampato è tanto incrementato da dar vita alla cosiddetta *letteratura di massa*. Lo scrittore diventa funzionario e addetto alla cultura delle masse e strumento della partecipazione sociale.

La letteratura dell'epoca, pur consapevole di questo ruolo, è divisa tra la nostalgia per un passato irraggiungibile e l'attenzione verso le zone oscure dell'esperienza contemporanea. Diventa più forte l'esigenza di interpretare e rappresentare la complessità del quotidiano, che si estende nel mondo vittoriano e nel suo habitat più caratteristico: la città. Lo sviluppo di Londra, la megalopoli per

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ivi.*

eccellenza, arricchita di musei imponenti, stazioni e linee ferroviarie, produce nuovi codici di scrittura.

Anche se forme letterarie tipicamente romantiche continuano a dominare per gran parte del secolo, molti scrittori dirigono la loro attenzione verso temi quali la crescita della democrazia inglese, le difficili condizioni di vita degli operai, il progresso industriale e l'affermazione di una filosofia materialistica; a ciò si aggiunge il dubbio insinuatosi nelle credenze religiose a causa delle nuove scoperte scientifiche, soprattutto *la teoria dell'evoluzione*, e dello studio storico della Bibbia, che inducono molti intellettuali a indagare con nuovo interesse problemi legati ai concetti di fede e verità.

Emblematico del passaggio dalla prima alla seconda metà del secolo è il *romanzo di formazione*, che pur concentrandosi sullo sviluppo dell'io narrante, si colloca al centro di un robusto tessuto sociale. Si trattano dunque i problemi della miseria urbana, sia nelle vicende narrate, sia attraverso i commenti affidati al narratore onnisciente. Il pubblico di lettori è ormai cospicuo e la narrativa ha certamente un successo superiore a ogni altro tipo di pubblicazione.

La scrittura del reale, la cosiddetta *non-fiction prose*, ha le sue maggiori espressioni negli scritti religiosi, filosofici, scientifici, nella critica letteraria e artistica nonché nella letteratura di viaggio. Il *realismo* è il canone riconosciuto e prioritario del romanzo vittoriano fino a tutti gli anni Ottanta; successivamente è affiancato e infine scalzato dal *romance* che si colloca in una posizione dominante all'interno della letteratura vittoriana. In un'epoca così sensibile alle responsabilità sociali ed etiche dell'artista, il *romance* riafferma il predominio dell'immaginazione, della fantasia, dell'invenzione, del meraviglioso. Esso, come osserva Pagetti, "*si traduce in libri per bambini, fairy-tales, fantasie profetiche o ammonitorie, estrapolazioni pseudo-scientifiche, storie di fantasmi e del sovrannaturale, si riconosce in un tessuto di generi e di sottogeneri in proliferante evoluzione – il gotico e la fantasy, la science fiction e l'utopia, il romanzo popolare esotico e avventuroso*"¹⁶. Il *romance* richiama, dunque, un passato mitico e preannuncia il futuro delle grandi scoperte scientifiche che si realizzano all'interno delle

¹⁶ CARLO PAGETTI, "Tra favola e immaginario scientifico: il 'romance' vittoriano", in F. Marengo (cur.), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Il vol., Torino, UTET, 1996, p. 778.

metropoli moderne: una fusione tra la rivisitazione di miti e leggende del passato, invocati contro il progresso del mondo industriale e tecnologico, e l'immaginario scientifico, che trasforma la percezione del passato e del futuro servendosi del gioco, dell'allegoria, del sogno, dell'incubo.

I linguaggi del *romance* vittoriano sono, dunque, da un lato la *nostalgia*, il ritorno al passato, il rifiuto della cultura industriale, i quali portano alla riscoperta del fantastico, alla reinvenzione del passato ormai mitizzato e "*visitato nella sua qualità di leggenda e di fonte letteraria*" ¹⁷; dall'altro l'*utopia*, l'esplorazione di mondi possibili alla luce delle nuove scoperte scientifiche.

Il fantastico è un modo narrativo basato su elementi di fantasia, all'interno del quale si può raggruppare, come già detto, una grande schiera di generi differenti, tra i quali l'horror, la fantascienza, il gotico. Oggi si parla di fantastico per lo più con riferimento ai generi letterari della fiaba e della favola, mentre in origine con questo termine si indicavano generalmente i racconti dell'orrore, destinati quasi esclusivamente agli adulti. La sua principale caratteristica è quella di sovvertire le regole del mondo naturale, per crearne di nuove. Altri due fattori chiave che permettono di riconoscere questo genere sono lo stupore del personaggio che assiste a qualcosa di soprannaturale e le affermazioni dello stesso narratore che partecipa emotivamente all'evento. Il fantastico si concentra soprattutto all'interno del genere *fantasy*¹⁸.

La dimensione rassicurante della favola per bambini dà il via a un fertile periodo letterario nel quale il *romance* si adegua all'universo infantile. La *fairy-tale* è il luogo della metamorfosi e della trasformazione. Questo genere è il più fantastico in assoluto ed è riconducibile a generi antichissimi come il mito, la saga e la leggenda, con i quali condivide aspetti della forma e del significato. Coltivato all'interno della tradizione popolare e orale, si è adattato

¹⁷ *Ibid.*, p. 781.

¹⁸ Il *fantasy* è un genere letterario nato nell'800, i cui elementi caratteristici sono il mito, il soprannaturale, l'immaginazione, l'allegoria, la metafora, il simbolo e il surreale. In questo filone rientrano quelle storie di letteratura fantastica dove gli elementi fantastici non vengono spiegati in maniera scientifica. Il *fantasy* è di volta in volta associato o contrapposto agli altri sottogeneri della letteratura fantastica, ossia fantascienza e horror. Vari scrittori e critici anglosassoni preferiscono usare il termine cumulativo di *speculative fiction* a causa della sempre più frequente contaminazione tra i generi.

alla forma scritta, per soddisfare le esigenze di un mondo alfabetizzato. Tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XIX, la fiaba raggiunge una stabilità e un canone preciso con la pubblicazione di raccolte come quelle curate da Perrault e dai fratelli Grimm. Si crea così un insieme di testi fiabeschi di riferimento che, grazie alle traduzioni, nella seconda metà dell'Ottocento, dà impulso decisivo al costituirsi della fiaba letteraria in Inghilterra. Nonostante sia opinione comune che il destinatario delle fiabe sia il bambino, esse non si sono sempre rivolte a un pubblico esclusivamente infantile: per secoli la fiaba è stata una forma di intrattenimento di società adulte. Lo spostamento della destinazione verso un pubblico prevalentemente infantile è un fenomeno recente, che in genere si fa risalire al formarsi del concetto di infanzia come momento separato e privilegiato.

Con l'Ottocento, poi, si afferma un modello di famiglia vittoriana in grado di investire emotivamente ed economicamente nell'educazione morale e intellettuale dei bambini. Le fiabe diventano un veicolo per trasmettere alle nuove generazioni un'eredità di valori, esperienze e proibizioni. L'adulto scrive le fiabe dalla sua prospettiva e impone la sua visione dell'infanzia, suggerendo i temi dei quali parlare e censurandone altri, come le allusioni sessuali e le punizioni più crude.

La fiaba letteraria in Inghilterra si afferma solo nella metà dell'Ottocento e grazie all'immediata diffusione e popolarità, diventa un genere riconosciuto ed è ripreso il ricchissimo patrimonio di fate e folletti già presente da tempo nella cultura inglese sotto forma di ballate, leggende, *romances* medievali, commedie e poemi rinascimentali. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento la fiaba trova molti alleati nella prima generazione di poeti romantici inglesi, che avevano valorizzato l'immaginario e la percezione infantile: da Blake, che rappresenta l'infanzia come luogo di innocenza visionaria, a Wordsworth, che afferma « *the Child is Father of the Man* », i romantici prendono una posizione netta contro le storielle realistico-moralistiche a favore delle fiabe, per liberare i poteri dell'immaginazione e la fantasia, innati nel fanciullo. In età vittoriana, la riabilitazione della fiaba è ormai completa, con le raccolte di fiabe popolari inglesi come quella di Joseph Jacobs, *English Fairy Tales* (1890) e i dodici volumi delle raccolte miscellanee a cura di Andrew Lang (1898-1910). «Ma intanto il

diffondersi della divulgazione scientifica sulle più importanti riviste vittoriane (...) aveva alimentato la nascita di generi e sottogeneri narrativi, tutti giocati (...) su una arbitraria e fantasiosa applicazione (o confutazione) di ipotesi darwiniane, di processi politici o tecnologici in atto, di « previsioni » mirabolanti nel campo della geologia e dell'astronomia, della fisica e dell'antropologia. Questo ricco humus culturale tende a delegittimare la fairy-tale tradizionale, [la quale per reazione] accentua i suoi motivi nostalgici e infantili (si pensi al successo strepitoso sulle scene del Peter Pan di James Matthew Barrie), risponde con l'ironia (...) e si affida all'eleganza della favola colta di Oscar Wilde e di altri decadenti”¹⁹.

La letteratura di fine Ottocento vive, dunque, un periodo di fermenti e sperimentazioni: *“In questo crogiuolo, la divulgazione scientifica, attuata da Darwin stesso e dai suoi seguaci, (...) [diventa] science fiction, romanzo dell'immaginario scientifico e tecnologico”²⁰.*

Gli scrittori di fine secolo ricorrono, infatti, alle scoperte scientifiche, in particolare alla *teoria dell'evoluzione* di Darwin, per sviluppare narrazioni fantastiche il cui fine non è la divulgazione scientifica, ma semplicemente quello di utilizzare tali temi per intrattenere il lettore. La contaminazione o, meglio, il ricorso della scienza all'immaginario e, viceversa, della narrativa alla scienza, si nota sia nella prosa degli scienziati che in quella di narratori, come, per esempio, Stevenson e Machen, i quali utilizzano pratiche scientifiche per sviluppare la trama del racconto immaginario²¹.

Visioni, bizzarre descrizioni, realtà deformate come in un sogno danno vita a temi criminosi e perversi: Stevenson nel suo *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) ricorre all'espedito scientifico per far emergere gli istinti primordiali nascosti nell'individuo, i quali, normalmente, sono dominati dalla ragione; a sua volta, Machen, in *The Great God Pan* (1890), ricorrere alla mitologia per giustificare i folli comportamenti del protagonista. Si tratta di un immaginario scientifico che è, quindi, manifestazione di un sociale degradato e inquinato. Non a caso entrambi i racconti sono ambientati a Londra, la metropoli moderna per eccellenza, luogo nel quale il desiderio maligno si divincola dalla repressione.

¹⁹ CARLO PAGETTI, *op. cit.*, p. 793.

²⁰ *Ivi*.

²¹ Darwin, per esempio, nel descrivere i suoi viaggi ricalca la formula narrativa utilizzata nei *Gulliver's Travels* e in *Robinson Crusoe*.

“Del resto, il cuore oscuro della realtà è proprio la città moderna, come afferma uno dei personaggi di Machen, intento a studiare « la scienza della grande città; la fisiologia di Londra; il più grande soggetto, in senso letterale e metafisico, che la mente dell’uomo possa concepire (...) Sì, mi sento talvolta veramente sopraffatto dal pensiero della vastità e della complessità di Londra »”²².



Il volto di Pan in un mosaico pavimentale di origine romana, 138-192 d.C.

²² CARLO PAGETTI, *op. cit.*, p. 786.

II

PAN

GENERATORE E DISTRUTTORE

2.1 Arthur Machen: cenni biografici

Arthur Llewelyn Jones Machen nasce nel 1863 in una cittadina del Galles, Caerleon, nella contea di Gwent. È importante evidenziare che ogni episodio della vita ha influito sulla sua formazione letteraria ed è, quindi, opportuno descriverne la biografia in tale prospettiva.

Suo padre si chiama John Edward Jones, ma, pochi anni dopo la nascita di Arthur, prende il cognome della moglie, Machen, per entrare in possesso di una eredità. La famiglia non è ricca e la povertà lo tormenta per tutta l'esistenza. Soltanto negli ultimi anni di vita può contare su un sussidio.

Arthur trascorre la prima infanzia nella canonica di Llawelyn, nei pressi di Caerleon, nella cui chiesa il padre, sacerdote anglicano, svolge la funzione di vicario. L'amore di Machen per il paesaggio del Gwent lo accompagna per tutta la carriera, con le sue suggestioni celtiche, romane e medievali. Caerleon è ritenuta la sede della corte di Re Artù e il luogo da dove i Cavalieri della Tavola Rotonda partono alla ricerca del Santo Graal, leggende che segnano a fondo la sua esistenza, facendolo sentire profondamente "antico" e alimentato da primitive scienze magiche. Il paesaggio del Monmouthshire, che lo circonda, è caratterizzato dai dolci pendii della Soar Brook, dalle Black Mountains con i resti delle fortezze romane, delle quali il nonno custodisce reperti, dalla tenebrosa foresta Wentwood e dalla

profonda Severn Valley, dove è stato rinvenuto il tempio del dio celtico Nodens, identificato con Silvano e, di conseguenza, con Pan, che compare in alcuni dei suoi romanzi *horror*. Nel 1881, all'età di 18 anni, scrive il poema *Eleusinia*, basato sui misteri eleusini, mostrando fin da questo suo primo scritto la propensione per l'indagine dell'occulto.

Spinto dai genitori a intraprendere la carriera giornalistica, che alternativamente seguirà per tutta la vita, si trasferisce a Londra, dove si stabilisce in periferia conducendo una vita di stenti. È in questo periodo che compie lunghe passeggiate per le strade della popolosa Londra, indagandone zone malfamate e ricchi quartieri con ville. Oltre al giornalista, svolge diverse altre attività, da impiegato di tipografia a istitutore, da archivista ad aiuto editore. Nel tempo libero continua la sua attività di scrittore, pubblicando nel 1884 *The Anatomy of Tobacco*, un romanzo di carattere realistico scritto in un fantastico inglese di fine '600. A questo punto, gli è affidata la traduzione di opere dal francese antico, tra le quali *The Heptameron of Marguerite de Navarre*, *Le Moyen de Parvenir* di Béroalde de Verville e *The Memoirs of Giacomo Casanova*²³. Le traduzioni di Machen diventano presto un modello per gli altri giovani traduttori, in virtù del loro stile brillante e del loro linguaggio appropriato al registro originale.

Nel 1887, all'età di 24 anni, sposa Amy Hogg, una disinvolta insegnante di musica con la passione del teatro e numerose conoscenze all'interno degli ambienti letterari *bohémien* di Londra. Inizia un periodo di stabilità economica durante il quale Machen scrive racconti su riviste di genere fantastico che hanno già accolto scritti di Stevenson e Conan Doyle. Nel 1894 pubblica *The Great God Pan* (apparso per la prima volta insieme a *The Inmost Light* nella rivista *Keynotes Series* di John Lane), romanzo profondamente criticato per i suoi contenuti sessuali e gli elementi orrifici. L'anno successivo Machen scrive e pubblica *The Three Imposters* (1895), un

²³ L'*Heptameron* (1558) è una raccolta di 72 racconti scritti in francese da Margherita di Navarra (1492-1549), la regina consorte del re Henry II di Navarra. Le storie sono spesso di natura oscena, affrontano i temi del tradimento, l'inganno, la lussuria e l'avidità e sono moralmente ambigue. *Le Moyen de Parvenir* (1617) di François Béroalde de Verville (1556-1626), scrittore, poeta, umanista e medico francese, è un'opera caotica, barocca, spesso oscena e a tratti illeggibile. *L'Histoire de ma vie* (1826) di Giacomo Casanova (1725-1798), avventuriero, scrittore, alchimista, massone, grande seduttore, descrive la vita immorale dell'autore.

romanzo basato sull'espedito narrativo di intrecciare diverse storie sullo sfondo di un filo conduttore comune. Nello stesso periodo scrive alcuni tra i suoi migliori lavori, tra cui *The Hill of Dreams* (scritto nel 1895-1897; pubblicato nel 1907), *Hieroglyphics* (scritto nel 1899; pubblicato nel 1902), *A Fragment of Life* (pubblicato nel 1906), *The White People* (scritto nel 1899; pubblicato nel 1904) e alcuni racconti che furono raccolti nell'antologia *Ornaments in Jade* (scritti nel 1897; pubblicati nel 1924). Essi, tuttavia, rimangono inediti per un decennio, in quanto, in seguito allo scandalo che ha investito Oscar Wilde nel 1895, gli editori non sono propensi a pubblicare opere di scrittori etichettati come decadenti, tra i quali è annoverato lo stesso Machen.

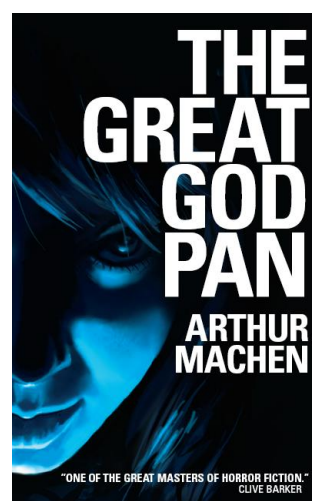
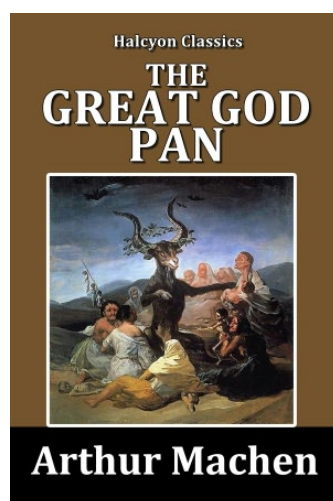
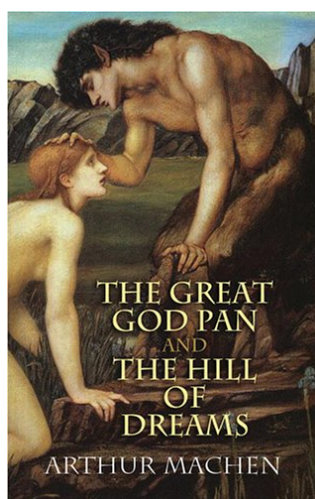
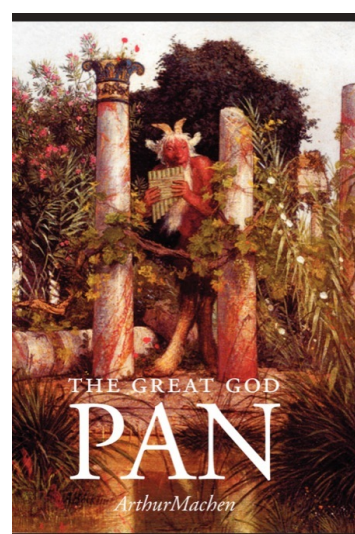
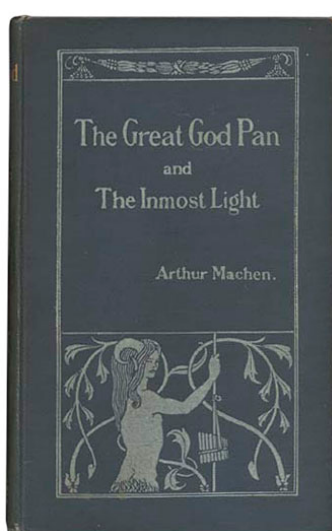
Nel 1899, dopo un lungo periodo di sofferenza, muore di cancro la moglie Amy Hogg e Arthur cade in un periodo di depressione, dal quale ne esce lentamente anche con l'aiuto di amici, tra i quali il più assiduo è Arthur Edward Waite (1857-1942), mistico ed esoterista, il primo a tentare uno studio sistematico della storia dell'occultismo occidentale. Questi spinge Machen ad aderire alla setta dell'*Hermetic Order of the Golden Dawn*, della quale fa parte anche Aleister Crowley (1875-1947), artista, poeta, mistico, pensatore e occultista, che ha influenzato notevolmente l'ambiente magico contemporaneo.



Arthur Machen

Nel 1901 si unisce a una compagnia di attori itineranti. Questa esperienza influisce a cambiare il carattere di Machen, che si

trasforma da giovane introverso in individuo con una nuova personalità, aperta al mondo che lo circonda e completamente a suo agio. Si allontana dai temi letterari che lo hanno interessato in passato, pagani e moralmente ambigui, per avvicinarsi a un comportamento più sano, permeato di misticismo e spiritualità, contro il materialismo economico e scientifico. Contrae un nuovo matrimonio, con Dorothie Purefoy Hudleston, una ragazza borghese con tendenze artistiche e *bohémien*, con la quale vive un rapporto felice e spensierato.



Alcune edizioni inglesi di The Great God Pan

Nel 1906 la carriera letteraria di Machen torna a fiorire con il libro *The House of Souls* che raccoglie le sue opere migliori. Publica, inoltre, *Dr Stiggins: His views and principles*, un'opera satirica, con la quale entra in polemica con la religione anglicana. Si interessa, anche, ai miti del Santo Graal e di Re Artù, giungendo a pubblicare alcuni studi su *The Academy* di Lord Alfred Douglas, argomenti ai quali si interessa anche l'amico Waite. La teoria che il Graal sia semplicemente frutto di cattive traduzioni e corruzioni nel tramandare riti paleocristiani, è alla base di *The Secret Glory* (scritto nel 1899-1908; pubblicato nel 1922), considerato uno dei capolavori di Machen.

Nel 1910 Machen accetta un lavoro fisso come giornalista presso *l'Evening News*. Allo scoppio della prima guerra mondiale, come corrispondente di guerra, torna nuovamente alla notorietà con *The Bowmen* (1914) tratto dall'episodio di "cronaca" conosciuto come *Angels of Mons*²⁴. Publica negli anni successivi una serie di racconti, molti dei quali di propaganda, tra cui "The Great Return" (1915) e

²⁴ Col termine *Angeli di Mons* è passato alla storia un episodio accaduto il 26 agosto 1914, quando l'esercito tedesco travolge presso la città belga di Mons le divisioni britanniche accorse in aiuto di Belgio e Francia. I tedeschi, superiori per numero di uomini e di cannoni, non sono in grado di sferrare il colpo di grazia all'esercito britannico, che ha tutto il tempo di ritirarsi fino a una quarantina di chilometri a nord di Parigi, unendosi alle forze francesi e consentendo di battere i tedeschi nella battaglia della Marna, impedendo di fatto l'occupazione della Francia e il suo collasso, bloccando l'offensiva tedesca e dando inizio alla tragica guerra di trincea che vede lo stallo sul fronte occidentale fino alla sconfitta tedesca del 1918. La stampa riporta la sensazionale notizia che la miracolosa ritirata dell'esercito britannico da Mons sia stata coperta dall'intervento soprannaturale di spettri. La leggenda nasce dalla penna di Arthur Machen, in un articolo pubblicato sul periodico londinese *Evening News* un mese dopo la miracolosa ritirata, nel quale afferma che gli inglesi sono stati tratti in salvo dall'apparizione di una squadriglia di angeli che si librano sulle loro teste. La notizia, manifestamente inventata, fa un enorme scalpore ed è tramandata di bocca in bocca. Si parla di una forma di "isteria collettiva" che si è impadronita dei soldati, i quali descrivono i fantasmi come figure diafane, pallide, evanescenti, armati di lungo arco che fanno imbizzarrire i cavalli dei tedeschi, che dalla paura si disperdono. Gli spettri apparsi sul campo di battaglia sono identificati come gli spiriti rimasti senza sepoltura degli arcieri inglesi (*bowmen*) che avevano volto in fuga nel 1415 le soverchianti armate francesi nella battaglia di Azincourt. Machen afferma che alcune lettere in suo possesso, ricevute da alcuni soldati che hanno combattuto a Mons, descrivono la scena come "una lunga schiera di ombre trasparenti, circondate da un alone luminoso". In seguito lo scrittore ammette d'essersi inventato tutta la storia.

“The Terror” (1917)²⁵. Pubblica, inoltre, una serie di articoli autobiografici poi raccolti nell'antologia *Far off Things* (1922).

Nel 1919 si trasferisce a St John's Wood, in una casa più grande, che diviene luogo di incontri letterari e artistici con personaggi come Augustus Edwin John, Wyndham Lewis e Jerome K. Jerome. Machen rimane un personaggio molto rispettato e un richiestissimo autore di studi e saggi fino agli anni venti. L'apice del suo successo è nel 1923, quando sono pubblicate un'antologia completa delle sue opere e una seconda raccolta di scritti autobiografici, *Things Near and Far* (1923). L'ultimo volume, *The London Adventure*, è pubblicato nel 1924.

Nel 1929 Machen e la sua famiglia si trasferiscono da Londra ad Amersham, nel Buckinghamshire, a causa di nuovi problemi economici. Nel 1932 entra nella lista civile e ottiene una pensione sociale per meriti letterari. Le difficoltà economiche di Machen hanno termine solo nel 1943 quando è inserito in una lista di importanti letterati che ricevono un sussidio. Ciò gli permette di vivere serenamente gli ultimi anni, fino al 1947 quando muore.

2.2 *The Great God Pan*

Nel 1890 Machen inizia a scrivere racconti per alcune riviste che hanno, come soggetti quasi esclusivi il fantastico e l'orrore. *The Great God Pan* appare per la prima volta nel 1890; è poi rivisto e ampliato dall'autore per la pubblicazione definitiva nel 1894. Il romanzo è subito denunciato dalla stampa per i contenuti sessuali e lo stile decadente, ma queste stesse caratteristiche fanno anche guadagnare all'opera l'etichetta di “classico dell'horror” e a Machen il merito di essere stato tra i primi ad aver dedicato un ciclo narrativo alle antiche divinità e ad averne proclamato il ritorno tra gli uomini. Il titolo è probabilmente ispirato alla poesia “A Musical Instrument”

²⁵ Il racconto “The Terror” (1917) narra di una misteriosa e raccapricciante ribellione di animali, divenuti assassini, durante la Prima Guerra Mondiale, in Inghilterra, al quale, probabilmente, Alfred Hitchcock s'ispirerà per la sua celebre pellicola *The Birds*, dopo aver preso l'idea centrale dall'omonimo romanzo di Daphne Du Maurier.

di Elizabeth Barrett Browning, pubblicata nel 1862, nella quale il primo verso di ogni strofa termina con "... *the great god Pan*"²⁶.

Il testo è relativamente breve; la narrazione scorre veloce e si articola in una sequenza di episodi, incontri, colloqui e testimonianze, che si svolgono in una Londra notturna, decadente e solitaria: "*It's a curious thing, (...) to be alone in London at night, the gas-lamps stretching away in perspective, and the dead silence, and then perhaps the rush and clatter of a hansom on the stones, and the fire starting up under the horse's hoofs*"²⁷.

Fanno da sfondo al racconto le cupe e fumose atmosfere della Londra di fine '800, intrisa di mistero: "strade poco illuminate, avvenimenti misteriosi, tenebrosi labirinti"; le stesse atmosfere già apparse o che stanno aparendo in altre grandi opere di autori importanti (*in primis* Stevenson), nonché in una realtà segnata dagli assassinii di *Jack the Ripper* e dalle pratiche occulte praticate da personaggi del calibro di Aleister Crowley²⁸. Il terreno è, quindi, fertile per la nascita del romanzo di Machen, un'opera narrativa definita gotica e satanica, nella quale il dio Pan trova il suo *habitat* naturale: poca azione, atmosfere surreali e misteriose, inquietate dalla presenza, conturbante e costante, di un dio ancestrale ed alieno. Nella postfazione all'edizione italiana della Fanucci Editore del libro di Machen, Pagetti scrive: "*Come altri romances degli anni '90 dell'Ottocento, il grande dio Pan sfrutta abilmente il topos dell'invasione aliena della metropoli imperiale, esaltato di lì a poco da H.G. Wells ne La guerra dei mondi. (...) Mistero e precarietà dell'esperienza, senso del vuoto e della instabilità dell'esistenza vanno di pari passo con il rifiuto della retorica imperiale – un atteggiamento che accomuna il piccolo-borghese Wells, l'irlandese Stoker, il gallese Machen. È in questo spazio della desolazione che irrompono figure come i Marziani, i vampiri, gli dei disumani dell'antichità, anche se, di questi ultimi, Machen si preoccupa di trovare un'origine 'storica'*"

²⁶ Elizabeth Barrett Browning (1806–1861) poetessa inglese che con le sue poesie diviene una delle più popolari scrittrici dell'epoca.

²⁷ ARTHUR MACHEN, *The Great God Pan*, Project Gutenberg's Etext, 1996, URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/389/ggpan.txt> (consultato l'8.2.2012), p. 28.

²⁸ Uno degli avvenimenti fondamentali nella vita di Machen si verificò nel 1899, quando entrò a far parte della società esoterica *Hermetic Order of Golden Dawn*. In realtà furono molti gli intellettuali che all'epoca entrarono in contatto con la *Golden Dawn*, fra cui Bulwer-Lytton, Yeats, Bram Stoker e il celeberrimo mago Aleister Crowley che ne divenne in seguito anche il capo.

nell'amato Galles pre-cristiano"²⁹.

Machen è affascinato dai resti della civiltà romana scoperti nei dintorni dei luoghi di origine. In *The Great God Pan* egli richiama spesso i resti della civiltà romana: "un centro di discreta importanza ai tempi dell'occupazione romana", "la videro dirigersi verso l'antica strada romana", "una testa alquanto curiosa, che risaliva di certo all'età romana" e descrive, anche, un museo di reperti di epoca romana ubicato nel villaggio di Caermaem, che richiama la nativa cittadina di Caerleon: "*In a small town near Caermaen there is a museum, containing for the most part Roman remains which have been found in the neighbourhood at various times. On the day after my arrival in Caermaen I walked over to the town in question, and took the opportunity of inspecting the museum. After I had seen most of the sculptured stones, the coffins, rings, coins, and fragments of tessellated pavement which the place contains, I was shown a small square pillar of white stone, which had been recently discovered in the wood of which I have been speaking, and, as I found on inquiry, in that open space where the Roman road broadens out. On one side of the pillar was an inscription, of which I took a note. Some of the letters have been defaced, but I do not think there can be any doubt as to those which I supply. The inscription is as follows: DEVOM NODENTi / FLAvIVS SENILIS POSSvit / PROPTER NVPtias / quaS VIDIT SVB VM[b]ra. "To the great god Nodens (the god of the Great Deep or Abyss) Flavius Senilis has erected this pillar on account of the marriage which he saw beneath the shade"*"³⁰.

Nell'iscrizione riportata compare Nodens, divinità celtica venerata nell'antica Britannia, che ha caratteristiche simili al dio romano Silvano e, quindi, a Fauno e, di conseguenza, a Pan. La traccia più importante del culto di Nodens è il tempio celtico-romano di Lydney Park, nella regione nella quale è nato Machen. Se ne può dedurre, quindi, che il dio della natura, chiamato Pan, Fauno, Silvano, Nodens o con altro appellativo, è radicato in tutte le culture, in quanto rappresenta l'istinto naturale primordiale, dal quale ha origine ogni specie.

The Great God Pan rivela malesseri, angosce e ossessioni che si

²⁹ CARLO PAGETTI, "Il ritorno del Dio Pan", Postfazione in Arthur Machen, *Il grande dio Pan*, Roma, Fanucci, 2005, p. 120.

³⁰ ARTHUR MACHEN, *op.cit.*, p. 34.

annidano nell'inconscio della buona borghesia britannica di fine '800: l'inquietudine che deriva dalla volontà di conservare e difendere *status*, ruoli ed equilibri; l'irrefrenabile desiderio di vivere, nell'ombra, quel che alla luce è proibito o sconveniente; un'inevitabile passione per il mistero del male.

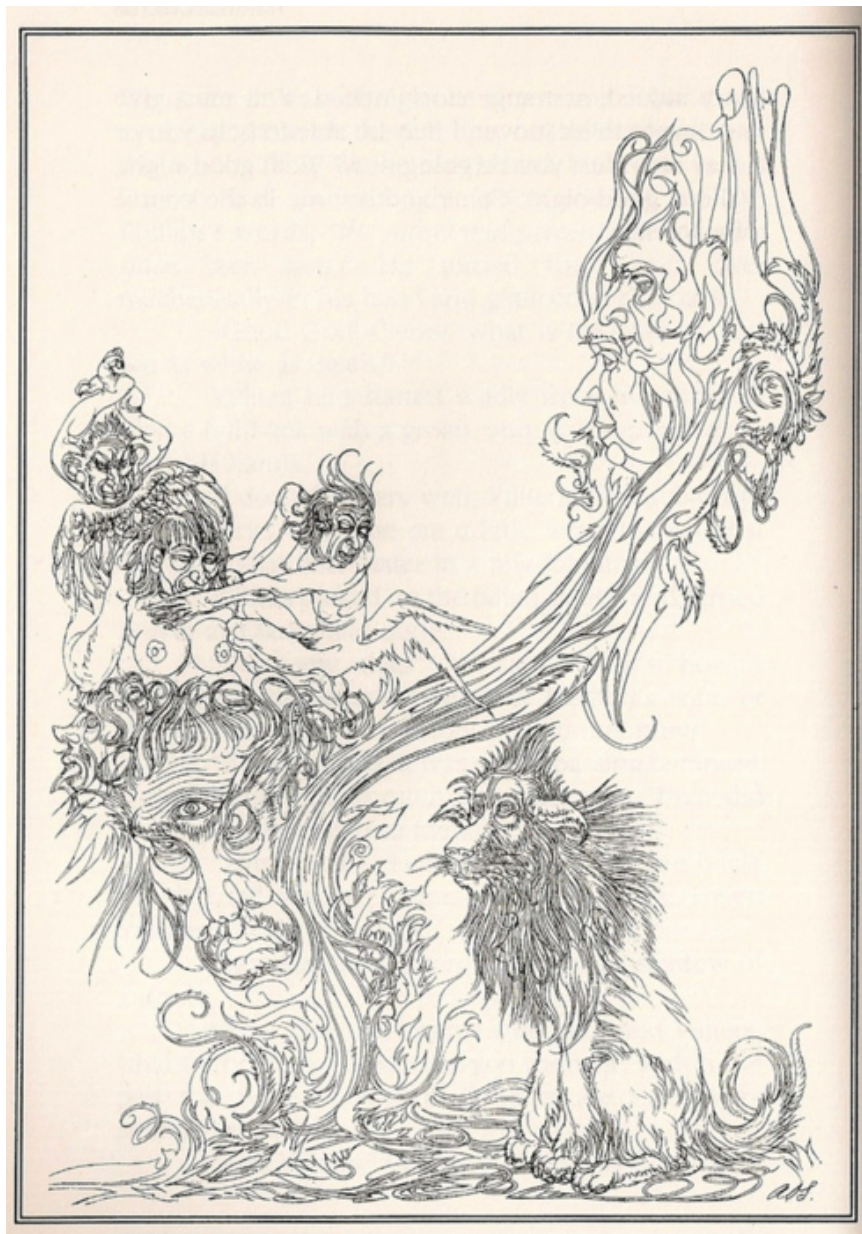
La trama è semplice e gli episodi si snodano nell'arco di 23 anni. Il dottor Raymond ha adottato la fanciulla Mary, una lontana parente rimasta orfana. Dopo aver minato la mente della fanciulla *"intervenendo sul cervello della giovane Mary con un'incisione, fa sì che ella «veda il dio Pan», cioè che si congiunga carnalmente a lui"*³¹. Mary non si riprende e dopo nove mesi, trascorsi con la mente sconvolta da quanto subito, nel mettere al mondo una bambina, muore. La piccola, Helen, è allevata dallo stesso dottor Raymond e già all'età di cinque anni inizia a mostrare comportamenti istintuali derivanti da una mente evidentemente intaccata da tare ereditarie.

Quando la fanciulla raggiunge l'età di 12 anni, non sopportando ulteriormente gli atteggiamenti ambigui e depravanti di Helen, il dottor Raymond se ne libera, affidandola ad un fattore disposto ad allevarla: *"(...) when [she] was scarcely five years old I surprised [her], not once or twice but several times with a playmate, you may guess of what kind. It was for me a constant, an incarnate horror, and after a few years I felt I could bear it no more, and I sent Helen Vaughan away"*³². Helen vive, così, in campagna trascorrendo le giornate a contatto con la natura, tra prati e boschi. Due sono gli avvenimenti che la vedono coinvolta in questo periodo: il primo ha per protagonista il piccolo Trevor, un bimbo di sette anni che porta il pranzo al padre che lavora come bracciante presso "l'antica strada romana". Il bimbo si allontana per andare a giocare nel bosco, ma all'improvviso si sente una serie di urla terrificanti evidentemente dovute ad un "terribile spavento". Trevor racconta al padre di essersi addormentato nel bosco e di essersi svegliato per via di un "rumore insolito", come una specie di "cantilena" e di aver visto "Helen V. che giocava con "uno strano uomo nudo". Il bambino poi riconoscerà "l'uomo del bosco" in un mascherone, risalente all'età romana che rappresenta "un fauno o un satiro". Da questa esperienza la mente di Trevor resta segnata per la vita. Il secondo

³¹ FLORA DE GIOVANNI, *op.cit.*, p. 197.

³² ARTHUR MACHEN, *op.cit.*, p. 35.

avvenimento risale all'amicizia di Helen con la giovane Rachel, sua coetanea, alla quale fa conoscere le pulsazioni dell'istinto sessuale con esperienze dirette. La madre di Rachel la trova "seminuda sul letto, chiaramente tormentata da una grande angoscia" e la ragazza, dopo averle raccontato una "storia sconvolgente", sarà trovata morta.



La metamorfosi distruttiva del corpo di Helen è stata illustrata da Austin Osman Spare (1886-1956), disegnatore e occultista inglese, le cui immagini sono piene di figure grottesche e sessuali e simboli magici.

All'età di 17-19 anni, divenuta ormai donna, Helen si aggira nei bassifondi di Londra, frequentando un postribolo del malfamato quartiere Soho, per dare sfogo e soddisfare i propri istinti sessuali. Frequentando la città cosmopolita con il nome di Helen Vaughan, conosce il signor Charles Herbert, al quale si unisce in matrimonio, stabilendosi in una via della Londra bene. Ma i vicini non tardano ad accorgersi che in quella casa accade qualcosa di particolare, fino al rinvenimento del corpo morto di un anonimo gentiluomo nell'antistante giardino. La polizia non è in grado di risalire alle cause della morte, che è attribuita a un grande orrifico spavento. Dopo questo episodio, la coppia scompare e si divide. Charles Herbert è sconvolto dal vortice della passione nel quale Helen ha saputo attrarlo facendogli provare l'estremo piacere dei sensi fino alla depravazione fisica. Dopo aver speso tutti i suoi averi per i vizi di lei e vagato come uno stranito accattone per le vie di Londra, si toglie la vita. Helen, invece, trasferitasi in America, irretisce con la sua attraente bellezza un artista, Arthur Meyrick. Egli subisce il fascino demoniaco della femmina, la quale, in breve tempo, lo conduce a una forma di abbruttimento. Arthur non riuscirà a sollevarsi e, abbandonato dalla donna, in breve tempo muore.

Helen rientra a Londra e si sistema, con lo pseudonimo di Helen Beaumont, in un appartamento di una via elegante di Londra, anche se riprende a frequentare il quartiere degradato di Soho per soddisfare gli istinti più bestiali. Contemporaneamente con le sue raffinate arti seduttive, attira man mano una serie di facoltosi e nobili personaggi londinesi. Uno dopo l'altro sono trascinati nel mondo dei rapporti umani più aberranti e provano il degrado e la regressione del proprio essere fino a un livello bestiale. Non sopportando oltre di vivere un'esistenza sconvolta da demoniache esperienze, si tolgono la vita, con lo sguardo atterrito e rivolto in eterno a quanto di disumano si è mostrato ai loro occhi. La scia si allunga: Lord Argentine, Lord Swanleigh, Mr. Collier-Stuart, Mr. Herries, Mr. Sidney Crashaw. Tutte queste morti simili non lasciano indifferenti coloro che hanno avuto l'occasione di conoscerla o solamente di sapere. Ella, messa di fronte alle conseguenze dei suoi crimini, si suicida all'età di 23 anni, mettendo fine alla sua vita dissoluta che ha portato sconvolgimento nella borghese società londinese.

Gli episodi fin qui esposti in ordine cronologico, non sono così narrati dall'autore. Machen, come in altre opere, mischia le carte: l'intreccio, che il lettore scopre man mano partecipando alle indagini dei personaggi, è svelato solo alla fine del romanzo dalla stessa narrazione che ne fa il dr. Raymond, che, da dietro le quinte, ha seguito le vicissitudini della figlia Helen, frutto del suo stupro a Mery.

Machen ha l'abilità di caratterizzare e far partecipi dei diversi episodi i testimoni investiganti: il signor Clarke, che assiste all'esperimento chirurgico sulla giovane Mary; il dottor Phillips che ha conosciuto Helen, Trevor e Rachel, che vagano per i boschi; l'anonimo informatore, che conosce Helen quale frequentatrice del postribolo di Soho; Villiers di Wadham che ha il "merito" e il coraggio di indurre Helen al suicidio, fornendole una corda per impiccarsi; il dott. Harding, che assiste Arthur Meyrick in Brasile negli ultimi giorni di vita e invia al timoroso Mr. Austin, amico di Clarke e di Villiers, l'album che raccoglie gli orrifici schizzi e disegni dell'artista; il dott. Robert Matheson, che assiste alla terrificante metamorfosi della morte di Helen.

Lungo il percorso della narrazione, gli avvenimenti si susseguono e si incastrano come in una indagine poliziesca. Il lettore, in tal modo, è attratto e affascinato dal desiderio di scoprire "l'assassino" oltre che dalla morbosità di svelare il volto dei personaggi palesi e occulti e le loro non narrabili, non descrivibili, aberrazioni sessuali.

Il racconto si apre nel laboratorio privato del dottor Raymond, che si è dedicato ai misteri della "medicina trascendentale"³³. La sua adolescente, candida e remissiva figlia adottiva, la dolce Mary, accetta il privilegio di esser cavia. Il medico intende lesionare la sua materia grigia per demolire il muro dei sensi e garantirle l'esperienza che nessun altro essere vivente ha potuto raccontare in precedenza: quella dell'osservazione del "mondo reale", il mondo della verità. Raymond porterà Mary a "sollevare il velo", per vedere il dio Pan: *"(...) think what that knife will effect. It will level utterly the solid wall of sense, and probably, for the first time since man was made, a spirit will gaze on a spirit-world. Clarke, Mary will see the god*

³³ La medicina trascendentale si prefigge di portare l'individuo a un livello di conoscenza più elevato rispetto a quello dell'esperienza sensibile, cui giunge la ragione umana.

Pan!"³⁴. Da questo atto irresponsabile nasce Helen, una creatura femminile terrificante, capace di distruggere coloro che, irresistibilmente attratti dal suo attraente aspetto e dalla sua potente sensualità, entrano in contatto con lei.

Testimone dell'esperimento, destinato a restarne irrimediabilmente sconvolto, il placido Mr. Clarke, cultore di esoterismo e appassionato di spiritualità. L'intervento, però, non ha fortuna. Mary precipita in uno stato vegetale e Clarke impiegherà molti anni ad affievolire il ricordo dell'espressione del suo viso: anni passati a leggere e redigere *Memoirs to prove the Existence of the Devil*³⁵. L'indagine del cauto e curioso Clarke si tinge di ossessività e morbosità: l'impressione è quella dell'indicibile piacere alla trasgressione. Lo stesso Machen è un erudito lettore di testi esoterici, affascinato dall'occulto e dai miti classici e sicuramente è ispirato dai racconti di Edgar Allan Poe.

Soltanto alla fine della narrazione si scopre che Mary è stata stuprata dal patrigno-Pan e da tale unione nasce una figlia: "*You remember that still summer night so many years ago, when I talked to you of the world beyond the shadows, and of the god Pan. You remember Mary. She was the mother of Helen Vaughan, who was born nine months after that night*"³⁶. Tale figlia incamera nel proprio essere i comportamenti derivanti dalla natura selvaggia e violenta che obbedisce solamente ai propri istinti naturali. Durante la sua esistenza, tende a trascinare con sé, in una micidiale scia, i membri della buona società londinese, provocando una epidemia di suicidi e di pazzia. "*(...) Pan si reincarna in una figura femminile capace di vincere ogni resistenza maschile, ovvero di mettere i suoi ammiratori indifesi di fronte ai loro desideri più osceni e spudorati. Perversa e malefica, la signora Herbert, alias la signora Beaumont, alias Helen Vaughan, è la grande meretrice temuta, ma anche agognata, che porta artisti, intellettuali, aristocratici alla perdizione e alla morte*"³⁷. La donna, quanto più è istintuale, tanto più è pericolosa, perché riesce più facilmente a travolgere la razionalità maschile.

³⁴ ARTHUR MACHEN, *op.cit.*, p. 6.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 35.

³⁷ CARLO PAGETTI, "Il ritorno del Dio Pan", Postfazione in Arthur Machen, *Il grande dio Pan*, cit., p. 117.

Clarke si limita a indagare, mentre il lettore può spingersi oltre e rappresentare mentalmente quelle immagini che Machen ha preferito evocare e non raffigurare, fino all'orrore finale che porta alla luce le terribili potenzialità delle teorie darwiniane sulla selezione delle specie. Per Machen il mondo non è altro che un'illusione, il pallido riflesso di una realtà più grande e sconosciuta che brulica "(...) *of things which even now I would not dare whisper in the blackest night, though I stood in the midst of a wilderness*"³⁸. Infatti, il romanzo strizza l'occhio anche alla fantascienza che, sempre in quegli anni, comincia a svilupparsi come genere letterario autonomo: perché Pan non è soltanto un demone incarnato, che cammina in questo mondo; è anche una presenza malvagia e perversa che esiste altrove, nell'universo e negli spazi cosmici esterni, capace di violentare il pensiero e l'animo, prima del corpo. È l'abitatore di una realtà da sempre esistente, eppure visibile solo a pochi "eletti o sfortunati".

Machen costruisce il racconto sul culto della divinità naturale dei primordi, il grande dio Pan appunto, e sul tema della degenerazione umana, vista come un'inversione del processo evolutivo darwiniano. L'età vittoriana è stata esaltata per le sue grandi innovazioni scientifiche, ma la pubblicazione della teoria dell'evoluzionismo per selezione naturale di Charles Darwin (*The Origin of the Species* 1859) mette in crisi queste certezze facendo leva proprio sulla scienza, fino ad allora considerata punto di forza della civiltà. Darwin afferma che l'uomo discende dai primati e ciò provoca allarmismi e indignazione: i vittoriani si chiedono se la specie umana possa regredire, estinguersi o ricadere allo stato bruto sotto l'effetto della selezione naturale³⁹. Nell'opera di Machen, come in quelle di altri scrittori

³⁸ ARTHUR MACHEN, *op.cit.*, p. 13.

³⁹ In *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (*L'origine delle specie*), pubblicato nel 1859, Charles Darwin spiega la sua teoria, secondo la quale gruppi di organismi di una stessa specie si evolvono gradualmente nel tempo attraverso il processo di selezione naturale, migliorandosi e adattandosi all'ambiente. Non sono, quindi, i più forti che sopravvivono, ma coloro che meglio si sono adattati all'ambiente; e i più deboli non sono soppressi dai più resistenti, ma si estinguono naturalmente, nascono, cioè, sempre meno individui con le caratteristiche preesistenti fino alla naturale estinzione. Darwin avvalora la sua teoria con una mole ingente di osservazioni, testimonianze e reperti raccolti durante la missione scientifica a bordo del *Beagle* durata cinque anni. Tanto è l'interesse suscitato dalla sua opera che la prima edizione (in 1250 copie) si esaurisce in due giorni. Il rigido metodo scientifico messo in atto da Darwin ha

tardo-vittoriani si concretizzano i timori regressivi dei cittadini dell'epoca. Gli autori rappresentano narrativamente le distorsioni che derivano dal processo dell'evoluzione dell'individuo, portata agli estremi, sia in termini di evoluzione (ad esempio i Marziani de *The War of the Worlds* di Wells) che in termini di regressione (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Stevenson e *The Great God Pan* di Machen). In effetti, la pozione che beve il Dr. Jekyll, ovvero l'operazione che il dottor Raymond compie sul cervello di Mary, producono una regressione, contraria quindi all'evoluzione di Darwin, negli individui, facendoli tornare ad un istinto primordiale, che Machen identifica con il dio Pan.

La storia misteriosa, che il lettore segue per tutto il racconto come un'indagine, sembra quella di un rito iniziatico: la perdita dell'innocenza, lo stupro, cui è soggetta la vittima sacrificale. Lo scienziato giustifica il desiderio incestuoso per la figliastra e il dio Pan, sostituto del padre putativo, diventa progenitore di tutta l'umanità. *"Figura demoniaca dal piede caprino, Pan non è tanto la parte oscura dell'uomo borghese, ipocrita e perbenista, ovvero il suo doppio trasgressivo e brutale, come succede nello Strano caso del*

permesso alla sua teoria di essere criticata, ma per nulla scalfita. Consapevole, inoltre, della società contemporanea, applica la sua teoria all'uomo solo in un secondo momento con la pubblicazione nel 1871 dell'opera *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (*L'origine dell'uomo*). L'opinione pubblica dell'Inghilterra vittoriana si divide presto in due fazioni: quelli che a malincuore accettano la nuova teoria scientifica e quelli che vi si oppongono categoricamente. Molti sono ben disposti all'accettazione dell'idea che le specie sono soggette a mutazione, ma la rigida educazione vittoriana impedisce loro di accogliere l'idea di avere un antenato in comune con scimpanzé e scimmie, nozione stridente con il concetto di essere umano considerato come diretta creazione divina, come da tradizionale insegnamento della Chiesa. Lo stesso Darwin se ne rende conto: *"Sono quasi persuaso (...) che le specie non sono immutabili, ed è come confessare un misfatto"*; non solo, ma comprende anche che l'individuo porta in sé reminiscenze del remoto passato: *"La nostra ascendenza è dunque all'origine delle nostre malvagie passioni! Il diavolo sotto forma di babbuino è il nostro avo"*. La rivoluzione proposta da Darwin, al pari di quella di Galileo, crea un confine tra il prima e il dopo. La continua e inarrestabile evoluzione ha condotto tutti gli esseri viventi da uno stato primitivo a quello attuale e lo condurrà a un futuro inimmaginabile. Prendendo spunto da queste riflessioni sono numerosi gli scrittori che hanno immaginato un ritorno al passato o una fuga nel futuro. Come c'è chi immagina una regressione che potrebbe riportare un essere allo stato primitivo (Stevenson, Machen), analogamente c'è chi immagina un futuro remoto abitato da esseri che hanno acquisito nel tempo strutture fisiche e atteggiamenti comportamentamentali che al presente saremmo pronti a classificare come aberranti (letteratura fantascientifica).

dottor Jekyll e del signor Hyde di Robert Louis Stevenson (1886), e non è neppure lo straniero proveniente dal continente europeo, carico di conflitti religiosi ed etnici, il vampiro che corrompe e contamina le signore inglesi di buona famiglia, come avviene in *Dracula* di Bram Stoker, peraltro pubblicato nel 1897. Piuttosto, egli è il progenitore bestiale e osceno da cui ha origine tutta l'umanità, e non solo certo la sua parte maschile"⁴⁰. Hillman nel suo *Saggio su Pan*, dedica un capitolo all'interpretazione psicologica di Pan nel ruolo di stupratore: "Pan, che a volte è detto l'invisibile, è nondimeno contemplato in modo quanto mai fisico come stupratore. È detto il sussultante, sfrontato, rozzo, feroce, zotico, sudicio, irsuto, nero Pan"⁴¹, visione mitologica derivante dal binomio Pan-ninfe. Dove esiste Pan, lì vivono anche le ninfe; se Pan rivive nell'immaginazione letteraria, specialmente nel secolo XIX, lo stesso vale per le ninfe. È principalmente da parte delle donne che è avvertito l'orrore della sessualità "negli svenimenti, nelle fughe nevrasteniche, nel sistema nervoso vegetativo della brumosa Inghilterra vittoriana di Elizabeth Barrett Browning. Essa descrisse il suo primo rapimento in Pan quando era ancora una ninfetta di undici o dodici anni"⁴².

Ciò che realmente spaventa l'Inghilterra vittoriana è il sesso: alcuni episodi reali, quali la condotta immorale di Oscar Wilde, condannato per sodomia, ovvero l'indagine sulla morte di una serie di prostitute trucidate dal serial killer *Jack the Ripper*, contribuiscono al rifiuto della società borghese vittoriana delle tematiche che affrontano la sessualità violenta. Tra l'altro è questo il periodo in cui emerge una sessualità istintiva e naturale rappresentata dal dio Pan, attraverso le opere di pittori e scultori, le teorie di psicologi e le tematiche descritte da alcuni narratori: "(...) il 'problema sessuale' (...) stava emergendo in quel tempo in molti psicologi (...): Havelock, Ellis, Auguste Forel, Ivan Bloch e, ovviamente, [in] Freud; per non parlare dell'opera di pittori e scrittori che alla fine del secolo stavano riscoprendo il fallico satiro caprino negli strati più profondi delle pulsioni dell'uomo"⁴³. Machen, come si è detto, è influenzato nella scelta e nello sviluppo del tema del suo romanzo

⁴⁰ CARLO PAGETTI, "Il ritorno del Dio Pan", Postfazione in Arthur Machen, *Il grande dio Pan*, cit., pp. 116-117.

⁴¹ JAMES HILLMAN, *op.cit.*, p. 96.

⁴² *Ibid.*, p. 113.

⁴³ *Ibid.*, p. 49.

dalla partecipazione alla setta *Hermetic Order of Golden Dawn*, guidata dall'occultista Aleister Crowley, la quale è dedicata a Pan e, secondo lo stesso Crowley, comprende lo stupro.

La descrizione della morte di Helen, ritrovata in un appunto del dott. Robert Matheson, rappresenta la narrazione più orripilante di tutto il romanzo, indispensabile per rendere visivo ai lettori il culmine cui potrebbe tendere la "evoluzione" dell'individuo se il meccanismo si inceppasse e si verificasse un improvviso precipizio di regressione: *"I saw the form waver from sex to sex, dividing itself from itself, and then again reunited. Then I saw the body descend to the beasts whence it ascended, and that which was on the heights go down to the depths, even to the abyss of all being. The principle of life, which makes organism, always remained, while the outward form changed. (...) I watched, and at last I saw nothing but a substance as jelly. Then the ladder was ascended again... [here the MS. is illegible] ...for one instance I saw a Form, shaped in dimness before me, which I will not farther describe. But the symbol of this form may be seen in ancient sculptures, and in paintings which survived beneath the lava, too foul to be spoken of... as a horrible and unspeakable shape, neither man nor beast, was changed into human form, there came finally death"*⁴⁴.

La metamorfosi descritta da Machen, attraverso la penna del dott. Matheson, rimanda spontaneamente al cambiamento che avviene al corpo di Jekyll quando si trasforma in Hyde, narrato da Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), attraverso la voce del dott. Lanyon. Diverse sono le similitudini tra i due romanzi: entrambi gli autori ricorrono a pratiche medico-scientifiche per accedere al soprannaturale, la narrazione che si articola in più voci e punti di vista, nonché la scelta di Londra piuttosto che le tipiche ambientazioni di soglia, cioè quelle al limite tra l'ambiente naturale e razionale e quello più fantastico derivante dai luoghi d'origine, *"it is an old story, an old mystery played in our day, and in dim London streets instead of amidst the vineyards and the olive gardens"*⁴⁵. Un'altra analogia tra i due romanzi è rappresentata, inoltre, dagli epiloghi delle storie che sanciscono l'insuccesso degli esperimenti scientifici, affermando *"la sconfitta della mentalità*

⁴⁴ ARTHUR MACHEN, *op.cit.*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

positivista costretta (...) ad arrendersi di fronte all'evidenza di un mistero che la logica non può spiegare"⁴⁶.

*"Helen Vaughan did well to bind the cord about her neck and die, though the death was horrible. The blackened face, the hideous form upon the bed, changing and melting before your eyes from woman to man, from man to beast, and from beast to worse than beast"*⁴⁷. Con il suicidio finale della protagonista, Machen impartisce una lezione morale ai lettori: Pan è sia generatore che distruttore di vita, poiché il progresso, l'evoluzione, se non contenuto entro la morale costruita e imposta dalla società civile, tende, senza freni, a trasformarsi nel male e a distruggere la sua stessa natura.

⁴⁶ FLORA DE GIOVANNI, *op.cit.*, p. 198.

⁴⁷ ARTHUR MACHEN, *op.cit.*, p. 35.

III

PAN

PANICO E ISTINTO NATURALE

3.1 Edward Morgan Foster: cenni biografici

Edward Morgan Forster nasce a Londra nel 1879 da una famiglia benestante. Quando il piccolo Edward ha solo un anno, il padre muore. L'influenza della madre sarà di conseguenza fondamentale per la vita del futuro scrittore. Con la madre si trasferisce quindi a Rooks Nest, nell'Hertfordshire, nel 1883.

Il percorso di studi inizia nel 1896 al King's College di Cambridge, istituzione alla quale rimarrà legato sino alla morte. Nel 1901 entra a far parte della società segreta universitaria, a carattere velatamente omosessuale, « The Apostles », della quale sono membri anche John Maynard Keynes e Lytton Strachey. Nello stesso anno Forster consegue la laurea in Storia e materie classiche e intraprende il primo dei suoi lunghi viaggi in Italia.

Fra il 1902 e il 1904 tiene lezioni presso il Working Men's College di Londra oltre a moltissime conferenze sull'arte italiana nella provincia inglese. Nel 1905 lavora in Germania come istitutore.

In compagnia della madre, il giovane Edward attraversa in lungo e in largo l'Italia: dopo una prima tappa a Milano, i due sono a Firenze e, di lì a poco, a Roma. Qualche mese dopo Forster giunge per la prima volta a Ravello, dove tornerà volentieri nel 1908 e nel 1911. Il viaggio in Italia influenza l'itinerario artistico dello scrittore: al periodo italiano, infatti, risalgono i romanzi *Where Angels Fear to Tread* (1905), *The Longest Journey* (1907) e *A Room with a View*

(1908). Segue *Howards End* (1910), romanzo che ottiene grande successo tanto che il suo nome diviene in breve noto presso il grande pubblico e stimato negli ambienti letterari inglesi.

Nel corso del tempo, Forster ha avuto contatti anche con il gruppo di Bloomsbury, esclusivo circolo culturale composto dai nomi più illustri dell'intellighenzia britannica d'inizio secolo⁴⁸.

Forster inizia a sperimentare diversi generi letterari e nel 1911 scrive la commedia *The Heart of Bosnia*; torna per la terza volta in Italia e pubblica la raccolta di racconti *The Celestial Omnibus*. Effettua poi un viaggio in India dal quale torna in patria con l'ispirazione - a suo dire - inaridita.

Nel 1913 visita la comune di Edward Carpenter, ex prete difensore dei diritti civili, che cerca di persuadere Forster ad accettare in maniera convinta e completa la propria omosessualità, ma egli non arriverà mai a tanto e vivrà sempre un difficile rapporto con essa. Da questa esperienza nasce il libro *Maurice*, uno dei primi romanzi a trattare in modo sereno il tema delle relazioni affettive omosessuali, che sarà, però, pubblicato solo postumo.

Durante la Prima Guerra Mondiale è ad Alessandria d'Egitto, dove svolge volontariato per la Croce Rossa. Qui Forster vive una storia d'amore con un guidatore di autobus, il quale però morirà di tubercolosi. Torna in Inghilterra nel 1920 per lavorare presso il *Daily Herald*. Nel 1921 viaggia nuovamente in India, ospite del Maharaja di Dewas e dopo questa esperienza riprende a scrivere. Pubblica *A Passage to India*, suo ultimo romanzo, nel 1924. Egli, però, non smette di scrivere: si dedica ad articoli per giornali, saggi di carattere storico, riflessioni di viaggio.

Pubblica nel 1928 la raccolta di racconti *The Eternal Moment*. Negli anni '30 viene visto come un esempio da tutti i nuovi scrittori e la sua fama non subisce flessioni. Nel 1947 e nel 1949 si reca negli Stati Uniti per un tour di conferenze e per scrivere il libretto dell'opera lirica *Billy Budd*, tratta dal romanzo di Herman Melville.

Dopo la morte della madre Forster si trasferisce presso il King's College, dove vivrà quasi stabilmente. Nel 1969 la regina Elisabetta

⁴⁸ Del Bloomsbury Group facevano parte, tra gli altri, Leonard e Virginia Woolf, D.H. Lawrence, Lytton Strachey e Keynes, con i quali Forster ha soggiornato a Ravello (il gruppo si riuniva a Villa Cimbrone, ospiti di lord Grimthorpe), dove è ambientato il racconto "Story of a Panic" contenuto nella raccolta *The Celestial Omnibus and Other Stories* (1926).

Il gli attribuisce l'Ordine al Merito. Muore il 7 giugno 1970 a Coventry.

3.2 “The Story of a Panic”

“The Story of a Panic” è il primo di una serie di racconti fantastici contenuti in *The Celestial Omnibus and Other Stories*, raccolta pubblicata per la prima volta nel 1911. È, infatti, lo stesso Forster a riferirsi a tali racconti, nell'introduzione alla raccolta, come a delle “*fantasie*”. I racconti sono delle incursioni incantevoli nel campo del fantastico con un richiamo panico della natura. Rappresentano inoltre dei tentativi per risolvere conflitti più profondi, come quello tra i valori e le consuetudini borghesi, o quello tra le convenzioni sociali e la liberazione dei propri istinti repressi.

In *Aspects of the Novel* (1927) Forster ci parla dei problemi e degli strumenti del narrare, proponendo una serie di categorie, tra le quali quella che egli chiama, appunto, “Fantasia”. L'autore deve sempre considerare cosa chiede al lettore: “[*The fiction demands*] curiosity for the story, human feelings and a sense of value for the characters, intelligence and memory for the plot. What does fantasy ask of us? It asks us to play something extra. It compels us an adjustment that is different to an adjustment required by a work of art, to an additional adjustment. The other novelists say, ‘Here is something that might occur in your lives’, the fantasists: ‘Here is something that could not occur. I must ask you first to accept my book as a whole, and secondly to accept certain things in my book’.”⁴⁹. Il genere fantastico pretende, quindi, dal lettore qualcosa in più: l'accettazione del soprannaturale. La “fantasia” invoca la presenza mitologica degli dei: “(...) on behalf of fantasy let us now invoke all beings who inhabit the lower air, the shallow water and the smaller hills, all Fauns and Dryads and slips of the memory, all verbal coincidences, Pans and puns⁵⁰, all that is medieval this side of the grave”⁵¹.

⁴⁹ EDWARD MORGAN FORSTER, *Aspects of the Novel*, Great Britain, Penguin Books, 1982, p. 103.

⁵⁰ Da notare l'assonanza tra Pan e pun, gioco di parole.

⁵¹ EDWARD MORGAN FORSTER, *op.cit.*, p. 104.



Edward Morgan Forster

Nel racconto "The Story of a Panic" Forster utilizza una scrittura in bilico tra brivido, motivi fantastici e toni elegiaci. Il tema centrale è l'iniziazione ai misteri del dio Pan, simbolo della rivincita della natura sull'avanzata dei processi di industrializzazione. Il narratore della vicenda è un medico inglese in vacanza a Ravello con la moglie e le due figlie. In una giornata d'estate, il medico e altri ospiti inglesi dello stesso albergo si dirigono nel Vallone Fontana Caruso, per un picnic. Tra loro, c'è il protagonista Eustace, adolescente ozioso e indisciplinato. Dopo la colazione sull'erba, mentre il giovanotto intaglia uno zufolo nel legno, la conversazione si concentra sul rapporto tra uomo e natura e sul mito del dio Pan. L'atmosfera, però,

lascia presagire il colpo di scena: alla parola « Pan » segue un assoluto silenzio, rotto improvvisamente dal fischio dello zufolo e da un colpo di vento, forte e simile a un ululato. La comitiva, impaurita, fugge abbandonando il bosco. Passato il momento di panico, si accorgono che il giovane Eustace non è fuggito con loro e decidono di tornare sul posto. Al loro ritorno, medico e compagni scoprono il ragazzo che giace per terra svenuto, circondato da impronte di zoccoli caprini. Durante il tragitto verso l'albergo, il comportamento di Eustace, ripresosi, appare diverso: corre, gioca, canta, ride e soprattutto insiste per incontrare un tal Gennaro, un pescatorello del luogo che presta momentaneamente servizio presso l'albergo. Nonostante i continui rimproveri, gli entusiasmi di Eustace non si placano nemmeno durante la cena e le sue urla tengono sveglia la comitiva per tutta la notte. Il medico decide, allora, di interpellare Gennaro, il quale spiega al gruppo che Eustace ha bisogno di andare nella sua nuova casa, il bosco. Poi, però, Gennaro tenta di scappare con Eustace, ma si ferisce a morte. Alle prime luci dell'alba la comitiva assiste il corpo inerte del pescatorello, mentre dal bosco, lontane, riecheggiano le risa satiresche di Eustace.

Fin dall'inizio del racconto, Forster esprime la sua ammirazione per la cittadina della costiera: *"Ravello is a delightful place with a delightful little hotel in which we met some charming people"*⁵². L'immaginazione dello scrittore è colpita, in particolar modo, dall'agreste paesaggio circostante. L'intensità dei colori, il clima mediterraneo che affievolisce i sensi, il silenzio e l'aria tersa della montagna sono gli elementi ideali per ricostruire la casa del dio Pan.

Questa la descrizione della valle: *"I have visited a good deal of fine scenery before and since, but have found little that has pleased me more. The valley ended in a vast hollow, shaped like a cup, into which radiated ravines from the precipitous hills around. Both the valley and the ravines and the ribs of hill that divided the ravines were covered with leafy chestnut, so that the general appearance was that of a many-fingered green hand, palm upwards, which was clutching convulsively to keep us in its grasp. Far down the valley we could see Ravello and the sea, but that was the only sign of another world"*⁵³.

⁵² ID., "The Story of a Panic", in *The Celestial Omnibus and Other Stories*, Manybooks.net Etext, 2009, URL: http://manybooks.net/titles/forstereother09celestial_omnibus.html (consultato l'8.2.2012), p. 2.

⁵³ *Ivi*.

È lo stesso Forster a dirci, nell'introduzione alla raccolta *The Celestial Omnibus and Other Stories*, che nel maggio del 1902, facendo una passeggiata nei dintorni di Ravello, era stato come folgorato da « un'entità »: *"I sat down in a valley, a few miles above the town, and suddenly the first chapter of the story rushed into my mind as if it had waited for me there. I received it as an entity and wrote it out as soon as I returned to the hotel"*⁵⁴. Questa entità rappresenta il *genius loci* che ispira Forster soltanto in tre occasioni: a Ravello in Italia (*The Story of a Panic*), a Colono presso Olimpia in Grecia (*The Road from Colonus*) e nel Wiltshire in Inghilterra (*The Longest Journey*). Caratteristica peculiare dei racconti di Forster è *"lo spazio liminale in cui è ambientata la narrazione – la Grecia, l'Italia meridionale, la campagna del Wiltshire punteggiata da fortificazioni romane in rovina – che diventa una sorta di patria ideale, di paesaggio del cuore, proprio perché evoca antiche seduzioni; uno spazio che, stando a quanto scrive l'autore, si fa talvolta motore dell'atto stesso del narrare e sua ragione profonda"*⁵⁵.

Ciò che emerge fin dalle prime pagine è la contrapposizione tra la società inglese, conformista e materialista, con la sua morale ristretta e il suo decoro, e una natura selvaggia e simbolica che scatena gli impulsi repressi. Foster racconta di un gruppo di tipici viaggiatori britannici in gita sulle colline italiane: il narratore, il sig. Tytler, si presenta come un uomo "comune e semplice", che con la moglie e le due figlie personificano la famiglia borghese dell'epoca. L'autore non si identifica col narratore, che narra la storia della quale è stato testimone, rivelando tanto di sé, della propria personalità e delle proprie idee. Il narratore è ottuso e Forster, con grande abilità, lascia che egli stesso lo affermi, anche se in tono ironico *"But I could, for, in my stupid British way, I have got some insight into the Italian character"*⁵⁶; Tytler è, inoltre, incapace di seguire le tracce del mito: per tutto ciò è un narratore inattendibile. Forster ne esalta le caratteristiche negative di appartenenza alla gretta società inglese tardo-vittoriana, chiusa in se stessa, con una morale stereotipata e una grande considerazione di sé che spinge a ritenere esseri inferiori gli estranei. *"I always make a point of*

⁵⁴ *Ibid.*, p. II.

⁵⁵ FLORA DE GIOVANNI, *op.cit.*, p. 200.

⁵⁶ EDWARD MORGAN FORSTER, "The Story of a Panic", cit., p. 12.

*behaving pleasantly to Italians, however little they may deserve it; but this habit of promiscuous intimacy was perfectly intolerable, and could only lead to familiarity and mortification for all. Taking Miss Robinson aside, I asked her permission to speak seriously to Eustace on the subject of intercourse with social inferiors*⁵⁷. Rappresentativo è lo scambio di battute che il narratore ha con l'improvvisato cameriere Gennaro, definito "maldestro e impertinente", che si permette di dare del 'tu' ad Eustace: *"You are not right. You must use 'Lei' or 'Voi' - more polite forms. And remember that, though Signor Eustace is sometimes silly and foolish - this afternoon for example - yet you must always behave respectfully to him; for he is a young English gentleman, and you are a poor Italian fisherboy"*⁵⁸.

Vi è poi l'artista Leyland, la cui arte o, meglio, idea dell'arte, è in rottura con gli schemi del passato, ma non è in grado di costruire un futuro, in conflitto con Tytler in una sterile diatriba. Il suo carattere si potrebbe definire quello di un intellettuale snob, "un antipatico pieno di sé", "vigliacco" e "inopportuno", pronto in ogni occasione a criticare le affermazioni degli altri: *"You all confuse the artistic view of Nature with the photographic"*⁵⁹, *"It is astonishing how blind a boy is to anything that is elevating or beautiful"*⁶⁰, *"A diabolical caricature of all that was most holy and beautiful in life"*⁶¹.

Infine troviamo il sig. Sandbach, un uomo di chiesa che per ragioni di salute ha dovuto rinunciare alla carriera ecclesiastica nella propria parrocchia nel nord dell'Inghilterra e che ora si dedica all'educazione dell'adolescente Eustace, nipote delle signorine Robinson, le due zie zitelle che lo viziano e ne assecondano il carattere al tempo stesso ozioso e indisciplinato. Oltre alla signora Scafetti, la garbata padrona dell'albergo e al cameriere Emmanuele "che sapeva l'inglese", assente dalla scena del racconto, l'altro personaggio chiave è Gennaro, il pescatore impertinente, l'unico capace di comprendere la metamorfosi di Eustace, in quanto più vicino per istinto e per consuetudine alla natura del posto, alternativamente, ma a volte contemporaneamente, amena e selvaggia.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁸ *Ivi.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

Il momento centrale e l'elemento topico del racconto sono l'improvviso zittire della natura, la quale ha già avvertito l'arrivo del soprannaturale, che sopraggiunge improvviso con un soffio impetuoso di vento che passando tra alberi e valli produce un ululato, foriero di immane catastrofe. Sono quelle forze della natura contro le quali nulla si può e questa consapevolezza trasforma quella che potrebbe essere la paura per la catastrofe imminente in una sensazione che rende impotenti e lascia due possibilità: rimanere immobile e subire, affidandosi alla speranza, ovvero fuggire, scappare il più velocemente e il più lontano possibile: il panico.

"The Story of a Panic" è, quindi, la descrizione del "panico" inteso come sensazione psico-fisica. Il panico si presenta in seguito a uno stimolo di origine misteriosa e provoca internamente un senso di angoscia ed esternamente la necessità di fuggire. Ed è esattamente quello che ci descrive Forster: *"All sounds died away. (...) Then the terrible silence fell upon us again. (...) It is not possible to describe coherently what happened next: but I, for one, am not ashamed to confess that, though the fair blue sky was above me, and the green spring woods beneath me, and the kindest of friends around me, yet I became terribly frightened, more frightened than I ever wish to become again, frightened in a way I never have known either before or after. And in the eyes of the others, too, I saw blank, expressionless fear, while their mouths strove in vain to speak and their hands to gesticulate"*⁶². Un misterioso forte vento terrorizza il gruppo, poi d'improvviso c'è solo silenzio, il senso di panico pervade tutti: è il momento di fuggire. *"Who moved first has never been settled. It is enough to say that in one second we were tearing away along the hillside. (...) But I only saw for a brief moment; for I ran across the little clearing and through the woods (...). (...) for I saw nothing and heard nothing and felt nothing, since all the channels of sense and reason were blocked. It was not the spiritual fear that one has known at other times, but brutal overmastering physical fear, stopping up the ears, and dropping clouds before the eyes, and filling the mouth with foul tastes. And it was no ordinary humiliation that survived; for I had been afraid, not a man, but as a beast"*⁶³.

⁶² *Ibid.*, p. 4.

⁶³ *Ibid.*, p. 5.

Psicologi e sociologi sono ricorsi ai testi mitologici nella interpretazione psichica del senso di panico. Il mito narra dell'aspetto orripilante di Pan e della sua spaventosa voce che atterriscono e incutono una grande paura, che da Pan prende appunto il nome di *timor panico*. Lo provarono le ninfe in *fuga* che erano rincorse da Pan che voleva possederle, lo provarono le truppe dei Persiani durante la battaglia di Maratona, messe in *fuga* da un urlo spaventoso, i conquistatori Romani che penetrarono nel tempio di Delfi e *fuggirono* trovandosi improvvisamente dinanzi l'orrenda statua del dio, e ancora coloro che interrompendo il riposo pomeridiano di Pan *fuggivano* alle sue urla terrificanti. Invasi dal *timor panico*, si avverte, quindi, la necessità di fuggire e la fuga precipitosa - *fuga panica* - diviene l'unica possibile reazione che la mente e il corpo permettono di adottare per superare il momento di shock. "*La fuga precipitosa diviene perciò una breccia, fuori dalla protetta sicurezza delle «misteriose e selvagge regioni dell'esistenza elementare»*"⁶⁴.

L'unico che non fugge è Eustace. Le impronte caprine intorno al suo corpo svenuto - "*I caught sight of some goats' footmarks in the moist earth beneath the trees*", - la sua sofferenza fisica - "*Eustace laboriously got on to his feet*" e ancora "*Eustace walked with difficulty, almost with pain*", - il cambiamento del suo comportamento - "*scrambling (...) racing (...) whooping down on us*" - lasciano intuire che Eustace abbia incontrato il dio Pan e ne abbia subito l'influenza. Il suo atteggiamento è, infatti, cambiato: descritto inizialmente come "irascibile, taciturno e lunatico" ora appare "esultante, rumoroso e sgambetta come una capra".

Tra i componenti della comitiva non è casuale la presenza di un uomo di chiesa, il signor Sandbach, il quale afferma: "*My dear friends (...) it is best to confess the truth bravely. I know that what I am going to say now is what you are all now feeling. The Evil One has been very near us in bodily form*"⁶⁵. Sembra che il sig. Sandbach intuisca la presenza del "Maligno" che il Cristianesimo aveva identificato proprio nel dio Pan, in origine simbolo di compulsioni selvagge e della sessualità liberata. È, infatti, proprio Sandbach che all'inizio del racconto narra la leggenda mitologica di quei "*mariners who were*

⁶⁴ JAMES HILLMAN, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁵ EDWARD MORGAN FORSTER, "The Story of a Panic", *cit.*, p. 7.

sailing near the coast at the time of the birth of Christ, and three times heard a loud voice saying: The great God Pan is dead’.”⁶⁶.



*Panorama di Ravello e dintorni che Forster descrive come
il palmo di una mano con le dita protese verso il mare*

Tutti i partecipanti all'escursione restano provati dall'esperienza e infastiditi dal comportamento di Eustace. Cercano in ogni modo di reprimere le intemperanze del giovane per riportarlo nell'ambito delle regole della buona società. Nessuno è capace di comprendere il valore che Pan rappresenta: la grande forza della Natura. *“Eustace Robinson, aged fourteen, was standing in his nightshirt saluting, praising, and blessing, the great forces and manifestations of Nature. He spoke first of night and the stars and planets above his head, of the swarms of fireflies below him, of the invisible sea below the fireflies, of*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 4.

the great rocks covered with anemones and shells that were slumbering in the invisible sea. He spoke of the rivers and waterfalls, of the ripening bunches of grapes, of the smoking cone of Vesuvius and the hidden fire-channels that made the smoke, of the myriads of lizards who were lying curled up in the crannies of the sultry earth, of the showers of white rose-leaves that were tangled in his hair. And then he spoke of the rain and the wind by which all things are changed, of the air through which all things live, and of the woods in which all things can be hidden"⁶⁷.

L'unico che lo comprende è Gennaro. Il suo modo di vivere, libero da condizionamenti e a contatto con la natura, lo induce a liberare Eustace dall'oppressione della camera nella quale è stato chiuso, metafora della chiusura mentale della società dell'epoca: *"I hate my bedroom. I could not stop in it, it is too small"*⁶⁸. Gennaro aiuta Eustace a fuggire verso gli spazi liberi del bosco dove potrà finalmente vivere in armonia con la natura.

Un'armonia che Forster continua a cercare anche dentro di sé. Molti critici concordano nell'individuare in "The Story of a Panic" una chiara metafora della scoperta della propria identità omosessuale: nel bosco Eustace ha incontrato il dio Pan e ne è diventato un seguace, un fauno. Il racconto è pubblicato in Gran Bretagna solo nel 1911 suscitando, come temeva Forster, la reazione negativa della madre. Di conseguenza, egli cercherà sempre di nascondere la sua omosessualità sia nella vita che nella produzione letteraria. Sembra quasi che il *genius loci* ravellese abbia dato vita a quel lento processo di conoscenza di se stesso e del suo vero essere.

3.3 "The Curate's Friend"

"The Curate's Friend", scritto nel 1907, è un racconto fantastico contenuto in *The Celestial Omnibus and Other Stories*, che narra dell'incontro di un giovane prete con un Pan-Fauno. La figura del Fauno appartiene alla mitologia romana ed è successivamente

⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

identificata con il dio Pan della mitologia greca. Il Fauno però ha caratteri, sia fisici che comportamentali, più tenui rispetto a quelli del dio Pan. L'aspetto fisico è meno orripilante, il volto è quello di un ragazzo, le corna sono più piccole, la coda è appena accennata e la villosità è riservata alla zona inferiore del corpo. Il suo atteggiamento è gioviale, ma anch'egli si diverte a spaventare la gente e si dice che di notte penetri nelle case e tormenti gli uomini o con cattivi sogni o con apparizioni paurose: in tal senso è detto *Incubus*. Il Fauno romano, oltre che essere abbinato con il Pan greco, è spesso identificato, in una moltiplicazione di esseri, con i Satiri della mitologia greca; geni dei boschi e delle campagne, protettori dei greggi e dei pastori, vivono in simbiosi con la natura e l'ambiente agreste.

A una prima lettura, la storia appare poco più di un aneddoto; tuttavia, nascosto sotto una vena ironica, vi è il riconoscimento della propria omosessualità e la sua accettazione, elemento che è senza dubbio autobiografico. Forster rimane turbato da ciò che accade a Oscar Wilde per l'ostentazione della omosessualità, che lo ha condotto anche in prigione, e, pertanto, tenta in tutti i modi di velare, nelle sue opere, la sua natura sessuale in modo da non esibirla pubblicamente e tiene nascosti gli scritti più compromettenti che saranno pubblicati postumi. Forster riconosce il grande valore dell'onestà quando essa è rivolta a se stessi, ma avverte anche la necessità della discrezione, nonché dell'ipocrisia, in una società conformista come quella tardo-vittoriana. La storia lascia trasparire, appunto, la consapevolezza che Forster ha della sua precaria posizione in una società che lo premierà come autore di romanzi acclamati, ma che è, comunque, pronta a punirlo per le pulsioni segrete che animano le sue storie.

In "The Curate's Friend" Foster presenta un Fauno che è spirito della natura, o meglio, spirito dell'uomo in armonia con la natura: è l'accettazione naturale del corpo e del desiderio. I riferimenti ai miti e alla cultura mediterranea rappresentano, nella narrativa di Forster, lo stimolo a dare libero sfogo ai propri istinti e l'amicizia del curato con il Fauno è, appunto, interpretata come una velata rappresentazione dell'omosessualità.



Statua di Pan al Louvre di Parigi

L'azione si svolge nel Wiltshire, contea inglese ricca di vallate, conquistata e abitata da tutte le popolazioni che hanno scorrazzato in Inghilterra, dai Sassoni ai Romani, che hanno lasciato la loro impronta e resti di fortificazioni. Come in "The Story of a Panic"⁶⁹, anche qui la descrizione del paesaggio viene fatta con vista zenitale, sorvolando i luoghi a volo d'uccello: *"For here is the body of the great chalk spider who straddles over our island - whose legs are the south downs and the north downs and the Chilterns, and the tips of whose toes poke out at Cromer and Dover. He is a clean creature, who grows as few trees as he can, and those few in tidy clumps, and he loves to be tickled by quickly flowing streams. He is pimpled all over with earthworks, for from the beginning of time men have fought for the privilege of standing on him, and the oldest of our temples is built upon his back"*⁷⁰.

Forster presenta il Fauno fin dal primo rigo del racconto, il quale, giunto al seguito dell'esercito romano, trova nella contea inglese un luogo a lui consono, al pari di quelli italiani dai quali proviene, come il Lucretile (Alto Lazio), il Gargano e le pendici dell'Etna. Nella zona sono presenti, anche, resti di fortificazioni romane, che avvalorano la presenza del Fauno, anche se in seguito si rivelano sassoni e non romane. D'altronde il Fauno lo si può trovare anche *"(...) in the 'Tempest' and the 'Benedicite' and in any country which has beech clumps and sloping grass and very clear streams may reasonably produce him"*⁷¹.

⁶⁹ In "The Story of a Panic" Forster paragona la collina di Ravello al palmo di una mano e i costoni e gli anfratti a dita che tendono a chiudersi in una morsa; qui invece il Wiltshire viene paragonato al corpo di un ragno di gesso dal quale si dipartono le zampe in tutte le direzioni.

⁷⁰ EDWARD MORGAN FORSTER, "The Curate's Friend", in *The Celestial Omnibus and Other Stories*, Manybooks.net Etext, 2009, URL: http://manybooks.net/titles/forstereother09celestial_omnibus.html (consultato l'8.2.2012), p. 48.

⁷¹ L'autore mette in mostra il suo sapere letterario, affermando che il Fauno è contenuto, sotto forma di diavolo, nell'opera *The Tempest* di W. Shakespeare *"Thou poisonous slave, got by the devil himself / Upon thy wicked dam, come forth!"* ("E tu, schiavo invelenito che il demonio in persona concepì di su la tua perfida madre, vieni fuori!"): infatti, secondo la credenza dell'epoca, il demonio, l'*Incubus*, il demone identificato dai romani con il dio Fauno dalle evidenti connotazioni lussuose, aveva rapporti sessuali con le streghe. Invece il Fauno contenuto nel *Benedicite*, un cantico riportato nel "Libro di Daniele" nel Vecchio Testamento, acquisito anche dalla religione anglicana, appare sotto forma di natura, elencata in ogni suo componente, animato e non. Risulta probabile che Forster abbia tratto questo riferimento dal libro

Il narratore è un giovane prete, Harry, che partecipa a una merenda all'aperto organizzata su una collina, la cui sommità è ricoperta da un bosco di faggi, insieme alla fidanzata, Emily, alla madre di lei e a un giovanotto, amico delle due donne. Giunti sul posto, a Harry si palesa improvvisamente il Fauno, "*simile nell'aspetto a quelli dei bassorilievi neoattici, garbato, lieve, assennato e per nulla tentatore*"⁷², e non è, quindi, un essere dalla natura perturbante: "*Now the Faun is of the kind who capers upon the Neo-Attic reliefs, and if you do not notice his ears or see his tail, you take him for a man and are horrified*"⁷³. È invisibile agli altri e svela al giovane prete che soltanto i bambini e coloro che posseggono una "particolare qualità" hanno la facoltà di poterlo vedere e sentire: "*No one else has seen me*" (...) "*The women have tight boots and the man has long hair. Those kinds never see. For years I have only spoken to children, and they lose sight of me as soon as they grow up. But you will not be able to lose sight of me, and until you die you will be my friend*"⁷⁴. Harry, allora, si rende conto di possedere quella "particolare qualità" e, mentre in un primo momento, tenta di respingere il Fauno, che rappresenta l'istinto naturale, diventa man mano cosciente che quella è l'unica via da percorrere per il raggiungimento della propria felicità interiore.

Il colloquio con il Fauno, proprio perché non possono vederlo, appare agli altri come un vaneggiante soliloquio di Harry, del quale svela la crescente stranezza. Contemporaneamente tra i due giovani, complice la natura che li circonda, rappresentata dal Fauno, nasce la passione e l'attrazione fisica, un'attrazione che è però anche manifestazione dell'appartenenza a una comune classe sociale, entrambi i ragazzi incarnano la convenzionalità della classe borghese tardo-vittoriana. Emily, pertanto, ormai invaghita del giovane amico, tronca il rapporto con Harry, considerandolo una persona poco seria per l'atteggiamento assunto e il comportamento tenuto: "*That is true*" said Emily angrily. "*Harry, you would never have*

Seek and Find: a Double Series of Short Studies of the Benedicite, scritto dalla poetessa Christina Rossetti (1830-1894).

⁷² FLORA DE GIOVANNI, *op.cit.*, p. 201.

⁷³ EDWARD MORGAN FORSTER, "The Curate's Friend", cit., p. 49.

⁷⁴ *Ivi*. Il tema del bambino capace di vedere e percepire il "soprannaturale" è uno dei concetti chiave del *Peter Pan* di James M. Barrie, il quale, una volta cresciuto, perde tali capacità.

*made me happy. I shall treat you as a friend, but how could I give myself to a man who makes such silly jokes? When you played the buffoon at tea, your hour was sealed. I must be treated seriously: I must see infinities broadening around me as I rise. You may not approve of it, but so I am. In the great solitude I have found myself at last*⁷⁵.

Superato il momento di smarrimento, il curato comprende gli aspetti positivi che derivano dalla presa di coscienza e dalla variata situazione e, rientrato in parrocchia, conduce una vita tranquilla e beata, cosciente che tale stato perdurerà fino a quando rimarrà segreta la sua particolare condizione.

Il curato Harry, prima di conoscere il Fauno, si definisce *"facetious without humor and serious without conviction"*⁷⁶, manifestando anch'egli una certa convenzionalità che accompagna nell'immaginario collettivo la figura dell'uomo di chiesa. Confessa di avere il vezzo, giunto sulla sommità di una qualsiasi collina, di pronunciare la frase *"And who will stand on either hand and keep the bridge with me?"*⁷⁷; confessa, inoltre, di svolgere la sua missione clericale imbrogliando se stesso e gli altri: *"I would speak to my rural parishioners about the other world in the tone of one who has been behind the scenes, or I would explain to them the errors of the Pelagians, or I would warn them against hurrying from one dissipation to another"*⁷⁸.

I quattro personaggi del racconto, compreso, quindi, anche il curato, appartengono alla borghesia vittoriana, che si nutre di

⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁷ Qui si trova un altro riferimento letterario riportato da Forster. La frase che pronuncia il curato quando giunge sulla collina è tratta probabilmente dalla poesia "Horatius" scritta dal poeta inglese Thomas Babington Macaulay (1800-1859), contenuta nella raccolta *Lays of Ancient Rome*. In essa si racconta l'impresa compiuta da Orazio Coclite che sostenne l'assalto degli Etruschi, mentre i suoi commilitoni tagliavano il ponte Sulpicio sul Tevere, unica via per raggiungere Roma, quando chiede se tra i suoi compagni ve ne siano due disposti a porsi ai suoi fianchi per aiutarlo.

⁷⁸ Non è un caso che l'autore faccia riferimento al pelagianesimo, la teologia fondata dal britanno Pelagio (360-420), confutata da Agostino d'Ippona e tacciata di eresia nel Concilio di Efeso del 431, in quanto, in epoca moderna, il pelagianesimo è stato visto come una dottrina idonea a esaltare l'autonomia e la libertà del singolo rispetto all'autorità della gerarchia ecclesiastica, teoria sostenuta anche da luterani e protestanti.

facezie e luoghi comuni: Emily è attenta ai sermoni di Harry, ride delle sue battute scherzose e viene definita una “moglie eccellente”; la madre di Emily pronuncia frasi di circostanza velatamente stucchevoli “*Kind Harry, to carry the things! What should we do without you, even now!*”⁷⁹, “*Kind man, to help me. I always do say that tea out is worth the extra effort. I wish we led simpler lives*”⁸⁰; l’amico, definito “*a pleasant youth, full of intelligence and poetry*”⁸¹, è il ritratto del giovane inglese che riempie il tempo dedicandosi ad attività, quali lo scrivere versi “*especially of what he called the poetry of earth*”⁸², attraverso i quali cerca di cogliere e descrivere il senso della terra: la bellezza dei luoghi, il profumo della natura, i doni di essa e il rapporto con l’individuo, che dalla terra trae vitalità, una *poesia di maniera* lontana dal vero spirito panico.

Il Fauno, in questo racconto, si comporta in modo nettamente diverso dal Pan del racconto “The Story of a Panic”: non è aggressivo, non fa paura, non incute panico, ma dialoga, suggerisce, obbedisce, partecipa. Rappresenta ancor più la natura, che Forster rende viva dando voce anche alla collina, dapprima genericamente: “*Already in the wood I was troubled by a multitude of voices - the voices of the hill beneath me, of the trees over my head, of the very insects in the bark of the tree*”⁸³ e poi personificandola: “*You have reached him,*” said the hill. e “*You have touched him,*” said the hill.⁸⁴, nonché “*He does not cry,*” answered the hill. “*His eyes are as dry as pebbles*”⁸⁵.

Il Fauno è *the curate’s friend*, l’amico venuto per renderlo felice “*until you die you will be my friend. Now I begin to make you happy*”⁸⁶, una felicità che è accettazione dell’istinto naturale, della propria omosessualità. È una felicità che trasforma il curato da persona oziosa e inconcludente in un essere che vive in uno stato di beatitudine e agio e che tenta di trasferire agli altri “*you shall help me to make others happy*”⁸⁷.

Il protagonista si erge al di là di concetti come la colpa, il peccato

⁷⁹ EDWARD MORGAN FORSTER, “The Curate’s Friend”, cit., p. 48.

⁸⁰ *Ivi.*

⁸¹ *Ivi.*

⁸² *Ivi.*

⁸³ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 50.

e il conformismo, ma è anche consapevole del prezzo che pagherebbe se rivelasse alla società del tempo la fonte della sua ritrovata felicità: *"And though I try to communicate that joy to others (...) yet I can tell no one exactly how it came to me. For if I breathed one word of that, my present life, so agreeable and profitable, would come to an end, my congregation would depart, and so should I, and instead of being an asset to my parish, I might find myself an expense to the nation"*⁸⁸. Scende quindi a un compromesso per continuare a godere della sua nuova vita, derivante dalla acquisita conoscenza.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 51.

IV

PAN

UN NUOVO MITO

4.1 *James Matthew Barrie: cenni biografici*

James Matthew Barrie nasce nella cittadina di Kirriemuir, nelle Lowlands scozzesi, il 9 maggio 1860, nono di dieci figli. Jamie, come è affettuosamente chiamato in famiglia, è un bambino fisicamente molto piccolo e gracile, caratteristiche che mantiene anche da adulto, che cresce con le storie di pirati che la madre, appassionata delle avventure di Stevenson, racconta.

All'età di sei anni, il fratello maggiore David, il preferito di sua madre, muore, il giorno prima del suo 14^o compleanno, in un incidente mentre pattina sul ghiaccio. La tragedia lascia la madre devastata, e Barrie cerca di prendere il posto di David nelle attenzioni di sua madre, indossando anche i vestiti del fratello. Barrie e sua madre sono soliti trascorrere il tempo insieme leggendo classici della letteratura come *Robinson Crusoe* e *The Pilgrim's Progress*. L'ossessiva relazione tra madre e figlio segna profondamente la vita di James, tanto che dopo la morte della madre, Barrie pubblicherà una delicata biografia celebrativa *Margaret Ogilvy* (1896). Nonostante ci siano prove del contrario, si è molto speculato sul fatto che il trauma vissuto e il legame così stretto con la madre possano essere stati la causa della sua apparente asessualità.

All'età di 13 anni lascia la cittadina natale per frequentare la scuola. Si interessa di teatro e si appassiona ai lavori di Jules Verne,

Mayne Reid e James Fenimore Cooper. Studia poi alla *Dumfries Academy* e all'Università di Edimburgo, conseguendo la laurea nel 1882.

Dopo le prime esperienze come giornalista per il *Nottinghamshire Journal*, nel 1885 si trasferisce a Londra per intraprendere la carriera di scrittore. Inizialmente vende i suoi scritti, per lo più umoristici, a qualche rivista. I suoi primi due romanzi sono pubblicati a Kirriemuir con lo pseudonimo di *Thrums*. Nel 1888 Barrie raggiunge una discreta fama con *Auld Licht Idylls*, raccolta di divertenti scampoli di vita quotidiana scozzese. La critica elogia la sua originalità. Il suo romanzo melodrammatico, *The Little Minister* (1897), riscuote grande successo.

Scriva quindi una serie di testi teatrali, tra cui *Quality Street* (1902), *The Admirable Crichton* (1902) e *What Every Woman Knows* (1908). Nel 1893 scrive anche il libretto di un'opera lirica comica, *Jane Annie* (1893), che chiede di revisionare e completare all'amico Arthur Conan Doyle. Successivamente Barrie scrive principalmente per il teatro. Si sposa con l'attrice Mary Ansell nel 1894, ma il matrimonio non è felice e i due divorziano nel 1909.

Nel 1902 appare per la prima volta il nome di Peter Pan nel romanzo *The Little White Bird*, ispirato a Barrie da un gruppo di ragazzini conosciuti durante le passeggiate assieme al proprio cane San Bernardo attraverso i viali dei giardini londinesi di Kensington. L'amicizia - spesso discussa e talvolta al centro di acri malignità, con accuse neppure troppo velate di pedofilia - con i cinque figli della vedova Llewellyn-Davies (uno dei quali si chiama, appunto, Peter come il futuro protagonista di tante avventure), sarebbe risultata fondamentale. L'accusa, in verità, non è stata mai provata, anzi è stata seccamente smentita anche dal più giovane dei fratelli, Nico, in età adulta. Il legame tra lo scrittore, che era peraltro già sposato, con la famiglia, divenne poi talmente saldo che, alla morte della madre, Barrie si fa carico dei cinque ragazzini come tutore insieme ad altri familiari.

Il debutto sulle scene teatrali di Peter Pan avviene due anni dopo, nel 1904, mentre nel 1906, a seguito del successo della commedia, sono ristampati solamente i capitoli del romanzo *The Little White Bird* nei quali appare la figura di Peter Pan, isolandoli dal contesto e rinominandoli col titolo *Peter Pan in Kensington Gardens*. Nel 1911, è pubblicato il romanzo *Peter e Wendy*, basato sull'opera teatrale del

1904.

James Barrie acquisisce in seguito il titolo di Sir e nel 1922 riceve l'Ordine di Merito. È poi eletto rettore della "St. Andrew's University" e nel 1930 "Cancelliere dell'Università di Edinburgo".

Barrie muore nel 1937 e il suo corpo sepolto a Kirriemuir, vicino ai genitori, alla sorella e al fratello David.



*Michael Davis vestito da Peter Pan che lotta con J.M. Barrie
nel ruolo di Captain Hook nell'agosto del 1906*

4.2 *Peter Pan*

Il romanzo *Peter and Wendy*, che consegna l'autore alla fama mondiale, vede la luce nel 1911, evoluzione di un primo racconto, *The Little White Bird* (1902), divenuto poi *Peter Pan in Kensington Gardens* nel 1906, e dell'opera teatrale *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904). La storia, narrata e rinarrata da film, canzoni e musical, è nota, ma il romanzo originale non possiede quell'aspetto solare, magistralmente rappresentato dalla produzione disneyana; anzi, come ogni fiaba che si rispetti, mostra tra le righe caratteristiche assai poco infantili e molto inquietanti. Al pari della

sua “creatura”, James Barrie è un adulto che non vuole crescere: nel fisico, brutto e sgraziato, non supera il metro e mezzo d'altezza; nella maturazione sessuale, tanto che il matrimonio con l'attrice Mary Ansell non è consumato; nella psiche, perché, nonostante la sua carriera di giornalista e scrittore, rimane un eterno adolescente. Peter è il ragazzo magico, fuggito da casa all'età di sette giorni, che vive tra fate, uccelli parlanti, sirene, indiani e pirati, nella terra immaginaria di ogni infanzia: *Neverland*, l'« Isola che non c'è », luogo di giochi diurni e paure notturne.

Durante l'epoca tardo-vittoriana, la letteratura per ragazzi esalta l'avventura. Elementi di *The Coral Island* (1857) di Robert Michael Ballantyne e *The Treasure Island* (1883) di Robert Louis Stevenson si ritrovano facilmente nell'opera di Barrie: basti pensare che nel primo si narrano le avventurose vicende di tre piccoli naufraghi su un'isola deserta e nel secondo è protagonista, ancora una volta, un ragazzo, che deve vedersela con pirati cattivi, in combattimenti e vicissitudini varie. Parallelamente, buona parte della letteratura a cavallo tra Ottocento e Novecento, attraverso romanzi, racconti e composizioni poetiche, celebra un oscuro ritorno alle origini, riesumando la figura del dio Pan come simbolo nostalgico delle vecchie mitologie: esempi ne sono “Pan’s Pipes” (1878) di Robert Louis Stevenson, *The Great God Pan* (1894) di Arthur Machen, *Pan* (1894) di Knut Hamsun, *The Man Who Was Thursday: A Nightmare* (1908) di Gilbert Keith Chesterton, “The Story of a Panic” (1911) di Edward Morgan Forster, *Crock of Gold* (1912) di James Stephens, *The Blessing of Pan* (1927) di Lord Dunsany, *The Goat-Foot God* (1936) di Dion Fortune. Inoltre, Il Grande Antico Nodens, personaggio di *The Call of Cthulhu* (1928) è stato probabilmente ispirato a Lovecraft proprio dal Pan di Machen. “(...) all’inizio del Novecento l’epoca edoardiana avrebbe privato il dio Pan dei suoi attributi più ferini e sessualmente aggressivi, trasformandolo nel protettore della grande children’s literature: ora un benigno – seppure sempre terrificante – protettore della natura ne Il vento tra i salici di Kenneth Grahame, ora un ragazzo spensierato e burlone, alla ricerca di una castissima moglie-mamma, che dà il suo nome alle diverse versioni del Peter Pan di J. M. Barrie”⁸⁹. Tocca quindi all’età edoardiana “stemperare e

⁸⁹ CARLO PAGETTI, “Il ritorno del Dio Pan”, Postfazione in Arthur Machen, *Il grande dio Pan*, cit., p. 121.

correggere la visione minacciosa del dio"⁹⁰.

Il Peter Pan di Barrie non ha alcuna delle caratteristiche fisiche del Pan mitologico: non ha corna, non ha coda, né zampe caprine, ma i riferimenti al dio greco sono rappresentati dall'appellativo, dallo zufolo che egli suona e dalla capretta che lo accompagna: "(...) *her mother made a suggestion. 'Nothing', she said thoughtfully, 'would be so useful to him as a goat'. 'He could ride on it', cried Maimie, 'and play on his pipe at the same time!' 'Then', her mother asked, 'won't you give him your goat, the one you frighten Tony with at night?'. 'But it isn't a real goat', Maimie said. 'It seems very real to Tony', replied her mother. 'It seems frightfully real to me too', Maimie admitted, 'but how could I give it to Peter?'. Her mother knew a way, and next day, accompanied by Tony (who was really quite a nice boy, though of course he could not compare), they went to the Gardens, and Maimie stood alone within a fairyring, and then her mother, who was a rather gifted lady, said, 'My daughter y tell me, if you can. What have you got for Peter Pan?'. To which Maimie replied, 'have a goat for him to ride. Observe me cast it far and wide'. She then flung her arms about as if she were sowing seed, and turned round three times. Next Tony said, 'If P. doth find it waiting here. Wilt never again make me to fear?'. And Maimie answered, 'By dark or light I fondly swear / Never to see goats anywhere'. She also left a letter to Peter in a likely place, explaining what she had done, and begging him to ask the fairies to turn the goat into one convenient for riding on. Well, it all happened just as she hoped, for Peter found the letter, and of course nothing could be easier for the fairies than to turn the goat into a real one, and so that is how Peter got the goat on which he now rides round the Gardens every night playing sublimely on his pipe*"⁹¹.

Inoltre egli viene spesso chiamato nel testo "un piccolo metà e metà", lasciando intendere una duplice natura, metà umana e metà indefinita, così come il dio Pan è metà uomo e metà capra. All'età di soli sette giorni Peter "vede, fuori dalla finestra, gli alberi dei Giardini di Kensington e desidera con tutte le sue forze di essere là in mezzo" in quel "luogo ampio, ombroso, grazioso e pieno di avvincenti scoperte" che egli riconosce come il suo *habitat* naturale.

⁹⁰ FLORA DE GIOVANNI, *op.cit.*, p. 199.

⁹¹ JAMES MATTHEW BARRIE, *The Little White Bird*, Manybooks.net Etext, 2008, URL: <http://manybooks.net/titles/barriejaetext98tlwbd10.html> (consultato il 3.3.2012), p.70.

Ma probabilmente il richiamo più forte al mito di Pan è il tema del bambino abbandonato. Nella leggenda greca Driope, la madre di Pan, lo abbandona orripilata dal suo aspetto fisico, ma il padre Mercurio lo porta da Zeus che, insieme agli altri dei, lo accoglie per il suo carattere gioviale; ma Pan soffrirà sempre di un senso di abbandono e solitudine. Anche nel romanzo di Barrie *Peter Pan*, pur circondato dalle fate che si prendono cura di lui, rimarrà sempre un bambino abbandonato, desideroso dell'affetto materno, più che di quello di una compagna.

Nella produzione letteraria del periodo edoardiano, la figura del dio caprino lascia il mondo degli antichi dei e irrompe nel moderno quotidiano come forza sovranaturale e irrazionale, capace di interferire nella vita degli umani con tutto il suo carico d'ambiguità morale. Tutto ciò ha una notevole influenza sul mondo interiore di Barrie e sulla sua creatività (non a caso, nei primi racconti Peter cavalca una capra e in tutti suona uno zufolo di canna), che lo porta a desiderare di trasformare le proprie fantasie in realtà. È cosa nota come l'ispirazione delle sue opere provenga direttamente da traumi infantili, da un'adolescenza negata, da vicende biografiche capaci di illuderlo sulla veridicità delle sue invenzioni letterarie.

Peter Pan nasce dall'incontro con la famiglia Davies, i cui figli trovarono in Barrie il condottiero indiscusso dei loro giochi, il realizzatore di ogni fantasia avventurosa. E nei giochi dei bambini non possono mancare i « pirati », o almeno ciò che di loro è percepito dall'immaginario infantile. A *Neverland* troviamo il veliero che issa la Jolly Roger, bandiera con teschio e ossa, le canzoni corsare inneggianti a Davy Jones, lo spirito malvagio dei mari, e il bucaniere per eccellenza, Captain Hook (Capitan Uncino), il peggiore di tutti, eterno nemico di Peter Pan, già nostromo del terribile pirata Barbanera.

La descrizione fatta da Barrie di questo capitano pirata è volutamente cupa, e, per certi versi, quasi demoniaca: sangue giallastro, occhi punteggiati da bagliori rossi quando uccide, aspetto raffinato e decadente, boccoli neri e marsina: *"In the midst of them, the blackest and largest jewel in that dark setting, reclined James Hook, or as he wrote himself, Jas. Hook. (...) Instead of a right hand he had the iron hook (...). In person he was cadaverous and blackavized, and his hair was dressed in long curls, which at a little distance looked like black candles, and gave a singularly threatening expression to his*

handsome countenance. His eyes were of the blue of the forget-me-not, and of a profound melancholy, save when he was plunging his hook into you, at which time two red spots appeared in them and lit them up horribly. In manner, something of the grand seigneur still clung to him, so that he even ripped you up with an air, and I have been told that he was a raconteur of repute. He was never more sinister than when he was most polite, which is probably the truest test of breeding; and the elegance of his diction, even when he was swearing, no less than the distinction of his demeanour, showed him one of a different caste from his crew. A man of indomitable courage, it was said of him that the only thing he shied at was the sight of his own blood, which was thick and of an unusual colour. (...) In his mouth he had a holder of his own contrivance which enabled him to smoke two cigars at once. But undoubtedly the grimmest part of him was his iron claw”⁹².

Malinconico nella sua ferocia, quel che non sopporta è l'impudenza di Peter, conseguenza diretta della sua giovinezza. Captain Hook sente il tempo scandito dal ticchettio del coccodrillo, che ha ingoiato una sveglia, e pregusta con folle desiderio la distruzione del magico ragazzo eternamente giovane. Fumando due sigari contemporaneamente e con l'uncino tagliente, James Hook governa su una ciurma terrificante: Smee (Spugna), che uccide senza intenzione, Cecco l'italiano evaso dalle prigioni di Goa, il gigantesco Black Pirate il cui nome fa troppa paura, Bill Jukes della nave di Flint, Skylights (Lanterna) figlio di Morgan, e tanti altri. Tutti girano nell'Isola con lo scopo di trovare e uccidere i Lost Boys (Bambini Sperduti) e il loro magico capo.

L'arrivo dei tre fratelli Darling - John, Michael e Wendy - turba molteplici equilibri, soprattutto quello di Wendy: Peter e la sua banda la vogliono come figura materna, per accudirli e raccontare favole, ma gli elementi femminili, come Tinker Bell (Trilly) e le Mermaids (Sirene), sono tutt'altro che felici della sua presenza, tanto da cercare continuamente di ucciderla. Peter la difende, quando se ne ricorda, perché anche lui desidera essere “figlio”. Non “compagno” né, tanto meno, “padre”. Tuttavia, anche Captain Hook ambisce a “possedere” Wendy, per farne la mamma della sua ciurma.

⁹² JAMES MATTHEW BARRIE, *Peter Pan*, Kids4Classics.com Etext, 2010, URL: http://www.kids4classics.com/j_m_barrie/Peter_Pan.php (consultato il 3.3.2012), p.34.

Fortunatamente, nessuno dei due riuscirà nel proprio intento.

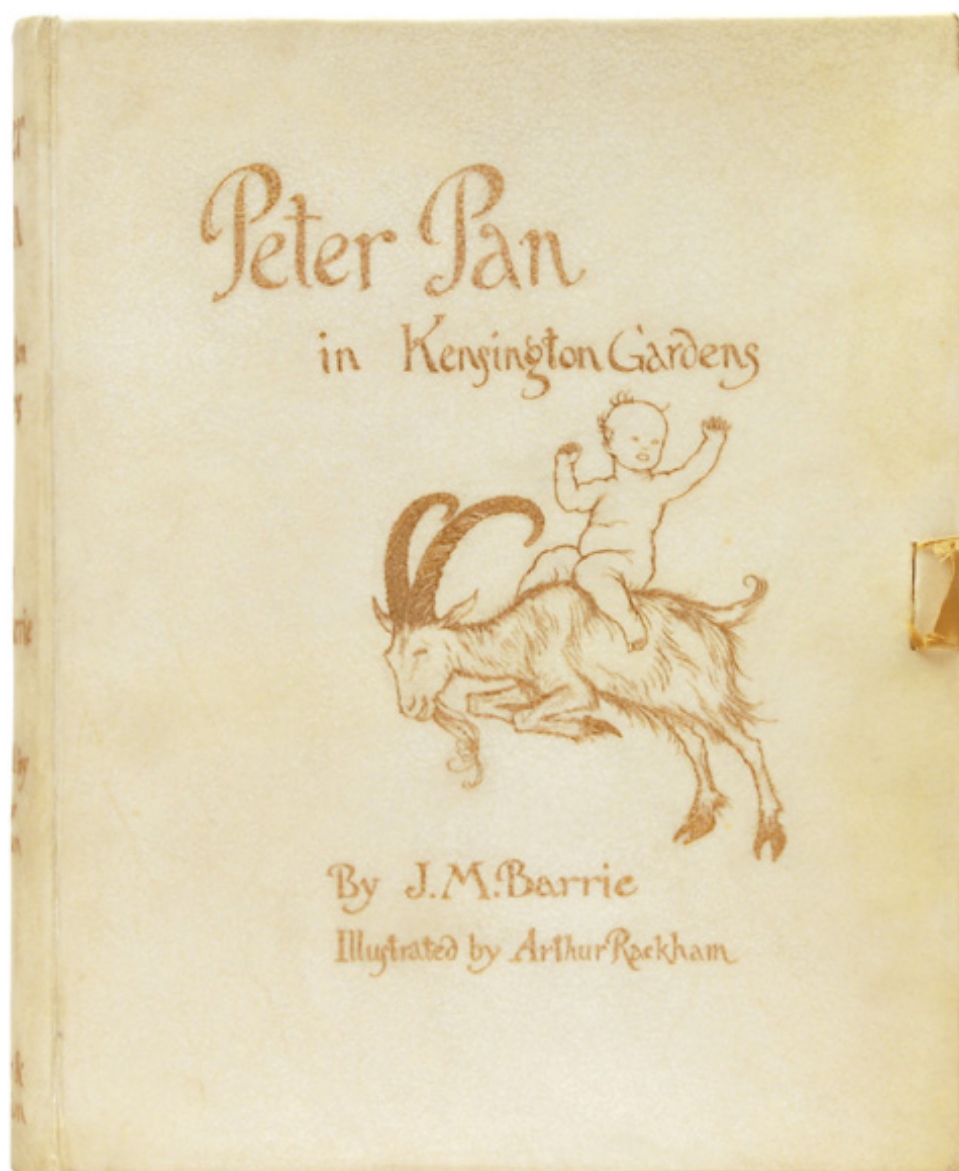
Peter Pan e Captain Hook sono i due aspetti che l'autore probabilmente percepisce di sé, le due immagini conflittuali che lo perseguitano durante tutta la sua esistenza. Barrie è l'eterno fanciullo che rifiuta l'età matura e le sue costrizioni, che rende legge la propria fantasia, che non deve essere sfiorato da alcuna esperienza adulta. Che ha perso per sempre l'amore della madre, diventando un "incompleto", unico nel suo genere, un ladro di sentimenti e ammirazione, un demone affascinante dal potere enorme ma temporaneo, quello sulla fanciullezza. Tuttavia, lo scrittore è anche l'adulto corrotto dalle sue stesse esperienze, capace di avvertire con astio che il tempo passa, che i bambini crescono e non giocano più. Captain Hook, appunto. Questo personaggio non compare nei primi racconti di Peter Pan, ma viene aggiunto in occasione della *pièce* teatrale e in seguito trasferito nel romanzo, diventando la nemesi del protagonista: malinconico e crudele, raffinato e decadente, è consapevole della propria fine. Tutti sanno come si conclude la vicenda: il perfido capitano duella con Peter sul ponte della nave e viene gettato con un calcio in bocca al coccodrillo, non senza pronunciare un'ultima frase significativa: "Brutte maniere!". La giovinezza prevale sempre, dunque, ma emerge la tristezza per la brutalità di questa vittoria.

Peter Pan è un demone bambino, allegro e amorale, ma solitario, il cui desiderio è possedere più che creare legami: un *tragic boy*, lo definisce lo stesso Barrie. Può volare perché è senza peso, appare completamente asessuato e nessuno può toccarlo tranne le fate; non ha memoria di sé o di chi lo circonda. Del suo passato ha un solo, crudele ricordo: la finestra sbarrata della stanza dalla quale era volato via appena nato e, dietro di essa, la madre con un nuovo figlioletto: "*I thought like you that my mother would always keep the window open for me, so I stayed away for moons and moons and moons, and then flew back; but the window was barred, for mother had forgotten all about me, and there was another little boy sleeping in my bed*"⁹³.

Il mondo immaginario di Barrie convive con la morte. Infatti, i Lost Boys sono quelli che cadono dalle carrozzine per colpa di governanti sbadate e non sono più cercati. Peter Pan li accompagna

⁹³ *Ibid.*, p.74.

suonando il suo zufolo, fino all'Isola magica, dove vivono finché non diventano “troppo adulti”. Dopodiché, sono “sfoltiti”. “Si diceva che Peter accompagnasse i bambini morti per non farli sentire soli”, ci racconta la signora Darling, ripescando alcune dimenticate memorie infantili.



Arthur Rackham, famoso disegnatore inglese del periodo vittoriano illustrò numerosi libri di fiabe e opere per bambini, tra cui la raccolta di fiabe dei fratelli Grimm (1900), Peter Pan in Kensington Gardens (1906) e Alice in Wonderland (1907).

Neverland diviene teatro di lotte all'ultimo sangue, dove anche i nuovi arrivati giudicano esaltante la morte dell'avversario. Sembra quasi che Barrie voglia impossessarsi dei giovani spettatori utilizzando il fascino ambiguo della paura. Nei suoi scritti traspare un sogghigno mascherato, nel quale si avvertono il sarcasmo e la capacità adulta di impressionare un animo bambino mediante una maturità che è ben presente seppure rinnegata. Complice di tutto questo, una consapevole alleanza con le caratteristiche dell'infanzia: il desiderio d'avventura a lieto fine, gli impulsi violenti sfogati nella distruzione dell'avversario, le fantasie d'ogni tipo capaci di realizzarsi, l'onnipresente rifugio nell'alone materno. Ovvero: "L'età gaia, innocente e senza cuore".

Su questo testo numerosissimi sono gli scritti di commento, di interpretazione e di critica, che variano dai temi dell'infanzia perduta, alla sessualità repressa, fino alle definizioni psicologiche: ciò che è certo è che la diffusione continua dell'opera attraverso ogni mezzo di comunicazione (cinema, teatro, musica) hanno eletto *Peter Pan* a nuovo mito.



Locandina del film Peter Pan di Walt Disney del 1953

CONCLUSIONI

Di tutti gli dei e le figure eroiche del mondo classico, il dio-capra, Pan, sembrerebbe il meno adatto a stimolare le menti e i cuori di poeti e romanzieri britannici. Dato il tradizionale amore britannico per il *self-control* e la correttezza, un dio turbolento, istintuale, incivile e lussurioso difficilmente sembra l'ispirazione adatta per l'arte letteraria inglese. Nonostante questa incongruenza resta il fatto che Pan è una figura fondamentale nella letteratura inglese di fine '800, inizi '900.

La prova di questa stranezza è dimostrata, come riporta Patricia Merivale nella sua opera già citata, da Helen Hull Law, con la pubblicazione di una vasta bibliografia di miti greci citati nella poesia inglese da Shakespeare in poi⁹⁴. La Law elenca 106 citazioni attribuite a Pan, seguite da 63 per Elena e 61 per Orfeo. Lo studio di questo elenco di citazioni in termini di data di pubblicazione, inoltre, evidenzia un'anomalia ancora più strana, vale a dire che quasi un terzo delle citazioni di Pan si trovano nelle opere pubblicate tra il 1895 e il 1918. La Merivale, nel suo studio sul ruolo di Pan nella letteratura dall'epoca classica fino ad oggi, non solo cita la ricerca della Law, ma attribuisce anche particolare importanza all'ondata di Pan nella prosa inglese nel suddetto periodo.

La presenza frequente di Pan in un così breve periodo diventa ancora più misteriosa, quando ci si rende conto che questa mole di citazioni riflette anche una drastica rottura con il modo nel quale Pan è generalmente rappresentato prima di quel momento. Mentre la tendenza dei precedenti autori britannici è stata quella di descrivere Pan come una sorta di figura benevola e trascendente, la maggior parte delle successive rappresentazioni tende a dipingere Pan sia come enigmatico e moralmente ambivalente sia come

⁹⁴ Helen Hull Law ha pubblicato una vasta bibliografia di miti greci dal titolo *Bibliography of Greek Myth in English Poetry*, New York, The Service Bureau for Classical Teachers, 1932

inequivocabilmente sinistro in natura.

Nella narrativa tardo-vittoriana si parte dalla esplorazione della natura più oscura del dio-capra e si giunge nell'età edoardiana a riconsiderare l'aspetto più benevolo di Pan. Resta il fatto che una interpretazione moralmente ambivalente di questa divinità ha tanto affascinato l'immaginazione degli scrittori durante questo periodo.

Quando una figura mitologica irrompe nella letteratura di una cultura posteriore, è utile comprendere prima come essa sia stata originariamente considerata dagli antichi.

Forse il ritratto più famoso di Pan come divinità pastorale dell'antica Arcadia è quello offerto da Apuleio che descrive Pan come un benevolo dispensatore di saggezza antica che offre aiuto e conforto alla disperata ninfa Psiche. Quando la giovane donna raggiunge la riva di un fiume e tenta il suicidio per annegamento, Pan la saluta, descrivendo se stesso semplicemente come "*io sono un rozzo pecoraio, ma per la mia lunga vecchiaia ho il vantaggio di una lunga esperienza*"⁹⁵. Questa immagine di Pan come un vecchio pastore è tra le più popolari nella poesia inglese fino agli inizi del XIX secolo. In opposizione all'immagine di un dio benevolo, genio dei boschi, si sviluppa quella di Pan come divinità fallica generalmente associata alla sessualità lussuriosa e dilagante. In tal senso Pan è una divinità dotata di notevole energia sessuale, che insegue ninfe e ragazzi con uguale ardore sessuale. La natura erotica di Pan, come quella dei satiri con i quali spesso si accompagna, è in gran parte orientata verso la ricerca della gratificazione puramente carnale. Questo aspetto di Pan deriva dal suo ruolo di custode e propugnatore della fertilità degli animali. Più significativa, tuttavia, è l'immagine di Pan itifallico, che deriva dai suoi sviluppati appetiti erotici, semplice riflesso della sua natura caprina.

Oltre all'associazione di Pan con il regno pastorale e con la sessualità lussuriosa, un altro aspetto tradizionalmente connesso con questa divinità è il suo ruolo nella creazione di stati di panico. Il termine panico deriva direttamente dal nome del dio-capra. Forse il primo esempio di panico indotto dal suo aspetto fisico è quello descritto nell'*Inno omerico* a Pan, quando la madre fugge in preda allo spavento per le sue fattezze orripilanti.

Ulteriore ambiguità sulla natura di Pan deriva dal fatto che è il

⁹⁵ LUCIO APULEIO, *Amore e Psiche*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 41.

primo e unico dio che muore. Plutarco racconta la storia dell'equipaggio di una nave che al passaggio nei pressi di un'isola greca sente una voce annunciare che il "Grande Pan è morto". Poiché l'episodio riportato da Plutarco avviene nel periodo in cui Cristo è crocifisso, l'espressione è interpretata come la vincita del Cristianesimo sul paganesimo: Pan, di conseguenza, è identificato con il demonio.

Gli scrittori dell'epoca tardo-vittoriana sono attratti da questa figura mitica e utilizzano il dio Pan per le sue forme più ambigue. Si passa quindi da una visione più romantica e nostalgica di Pan come rappresentante di un mondo pagano ormai perduto alla consapevolezza del dio-capra quale generatore di istinti primitivi ed edonistici con il pericolo di un ritorno al paganesimo. Forse, come scrive Merivale, più di ogni altra figura classica, Pan evoca le grandi dualità di cui uomini e donne "*were so painfully aware: Paganism or Christian faith; hedonism or morality; the truth of Romance or the truth of science; civilization or the retreat to Arcady*"⁹⁶.

Le immagini di Pan tendono a concentrarsi con maggiore frequenza sull'aspetto sessuale e sul suo rapporto con gli stati di panico e gli incubi piuttosto che sulle altre caratteristiche arcadiche del dio.

Numerosi sono gli autori del periodo tardo-vittoriano ed edoardiano che hanno scritto di Pan, tra i quali Robert Louis Stevenson, Arthur Machen, Somerset Maugham, Kenneth Graham, Edward Morgan Forster, James Matthew Barrie e DH Lawrence.

Le storie nelle quali compare Pan hanno in comune una sorta di divisione del mondo in due categorie di persone: la prima è composta da pochissimi individui che sono sensibili e recettivi all'invito di Pan e, come risultato, non hanno nulla da temere da lui; la seconda è costituita dalla stragrande maggioranza delle persone, che hanno perso la capacità di avvicinarsi a Pan e apprezzare i doni che è solito elargire. Nei confronti di queste persone, Pan mostra il suo aspetto sinistro e terrificante, che induce il panico.

The Great God Pan è uno dei grandi racconti della narrativa fantastica inglese di fine '800, scritto dal gallese Arthur Machen, considerato da Howard P. Lovecraft un vero maestro del fantastico. Machen appartiene a quella larga schiera di scrittori fermamente

⁹⁶ PATRICIA MERIVALE, *Pan the Goat-God*, Harvard UP, 1969, p. 117.

convinti che esiste una realtà fantastica sconosciuta ai comuni mortali. Cresciuto nelle lande gallesi (da qui deriverà il suo gusto per gli scenari fantastici e misteriosi), emigra molto giovane a Londra e sviluppa un incredibile talento visionario favorito dall'interesse per il mondo esoterico. Traspone tale passione nei suoi testi facendo spesso di essi dei veri e propri veicoli culturali delle proprie teorie metafisiche e spirituali. Tali interessi lo portano presto a entrare a far parte, col nome *Filus Aquarti*, della società segreta inglese *Golden Dawn*. L'ingresso in questa nuova realtà lo aiuta a plasmare meglio quel mondo del quale aveva intuito la presenza. L'attenzione di Machen si focalizza sulla certezza che il mondo non è che il riflesso di un'altra realtà, sconosciuta agli uomini, nascosta oltre un velo il cui superamento può portare alla pazzia.

Il racconto è scritto con un linguaggio scorrevole, ma non è strutturato in modo lineare e cronologico, e così mantiene alta la tensione. Tutto ha inizio con un esperimento condotto da una sorta di *mad doctor* convinto di poter alzare il velo che nasconde il mondo della verità assoluta, identificato con il dio Pan, che si estende oltre il mondo tangibile.

Per eliminare tale velo, il medico pratica su una paziente una lesione nella materia cerebrale, di fatto per farle aprire un occhio interno. Dopo l'intervento, la giovane intravede sì qualcosa di fantastico, ma impazzisce di lì a poco perché preda di un terrore inesplicabile. Morirà nel giro di un anno. La narrazione da qui si sposta nel tempo, nella Londra vittoriana, dove si verifica una serie di fatti bizzarri: personaggi ricchi cadono in improvvisa disgrazia, muoiono d'infarto a seguito di tremendi shock dei quali non si comprende l'origine e si registra una lunga catena di suicidi di personaggi di spicco della nobiltà londinese. Intanto le indagini di un detective improvvisato si stringono attorno a una donna di esotica bellezza, che altro non è che la figlia della donna sottoposta all'esperimento iniziale. Proprio su questo aspetto si struttura il resto del racconto, con Machen che centellina i fatti per far crescere la tensione fino al nauseabondo finale: *"We know what happened to those who chanced to meet the Great God Pan, and those who are wise know that all symbols are symbols of something, not of nothing. It was, indeed, an exquisite symbol beneath which men long ago veiled their knowledge of the most awful, most secret forces which lie at the heart of all things; forces before which the souls of men must wither and die"*

and blacken, as their bodies blacken under the electric current. Such forces cannot be named, cannot be spoken, cannot be imagined except under a veil and a symbol, a symbol to the most of us appearing a quaint, poetic fancy, to some a foolish tale. But you and I, at all events, have known something of the terror that may dwell in the secret place of life, manifested under human flesh; that which is without form taking to itself a form"⁹⁷.

"The Story of a Panic" e "The Curate's Friend", entrambi i racconti contenuti nella raccolta *The Celestial Omnibus and Other Stories*, mostrano la passione, tipica degli scrittori dell'epoca, di far rivivere i miti mediterranei, passione che in Forster è ancor più radicata perché egli viaggia nei loro luoghi di origine: Grecia e Italia. La favorevole condizione economica familiare gli permette non solo di viaggiare per il mondo entrando in contatto con società e culture alternative a quella vittoriana, ma anche di frequentare personalità di spicco dell'*élite* culturale dell'epoca, che contribuiscono alla sua formazione letteraria.

Le esperienze personali, e in particolare la sua omosessualità, tenuta tra l'altro volutamente nascosta, condizionano i suoi scritti, tanto che per alcuni critici l'accettazione della propria natura sessuale, rappresentata da Pan-Fauno, diventa la chiave di lettura dei due racconti.

"The Story of a Panic" rappresenta, soprattutto per la costruzione sobria e serrata, una reazione ai lunghi intrecci convenzionali della narrativa vittoriana e annuncia quello che sarà uno dei temi principali dell'opera di Forster: l'esigenza di mitigare il materialismo della borghesia con gli impulsi dell'immaginazione, per approdare a uno stato ideale di armonia e comprensione. Nel racconto Forster descrisse ambienti e situazioni tipicamente borghesi, esprimendo al tempo stesso il proprio rifiuto per le convenzioni vittoriane e la simpatia per la generosità, l'istintività e la passionalità italiane.

Forster racconta di un gruppo di uomini e donne inglesi, in vacanza in Italia. Durante un picnic al più giovane dei componenti del gruppo appare il dio Pan, mentre gli altri, colti dal panico, fuggono terrorizzati. In questa storia, commenta Patricia Merivale, Pan diventa "*the guide into a profound mystical experience, which has*

⁹⁷ ARTHUR MACHEN, *op.cit.*, p. 31.

as concomitants the emotions of terror and ecstasy"⁹⁸.

Per la maggior parte dei personaggi di questa storia, a causa della loro incapacità di aprirsi agli aspetti potenzialmente destabilizzanti di un incontro con Pan, la loro esperienza porta solo al terrore. A chi invece è favorevolmente predisposto, il dio Pan altera in modo permanente la coscienza e li rende allo stesso tempo felicemente consapevole del proprio legame istintivo con il mondo della natura e dolorosamente consapevole della mancanza di vita del mondo civilizzato in cui vivono. Se si considera, invece, quali sono le esperienze degli "altri" in questa storia, ossia il panico e la fuga, si può riconoscere un chiaro avvertimento da parte dell'autore per i pericoli derivanti dall'ignorare le energie istintuali rappresentate da Pan.

In "The Curate's Friend", invece, Pan è sostituito dal Fauno che si presenta con caratteristiche e modi più ingentiliti. La scena si svolge non più in Italia, ma sulle alture del Wiltshire, ma l'ambientazione è molto simile, dettata da un picnic in campagna. Il Fauno, che appare al solo curato, lo induce a prendere coscienza e accettare la propria omosessualità. Anche in questo caso, Forster sottolinea il contrasto tra il comportamento istintuale del curato e quello convenzionale degli altri personaggi. La peculiarità, in questo racconto, è rappresentata dalla ipocrisia alla quale ricorre il curato per poter continuare a vivere un'esistenza normale agli occhi degli altri e godere degli agi della società che lo circonda.

Sia Pan che il Fauno diventano visibili solo alle persone predisposte a un rapporto istintivo con la natura e con la mente libera da condizionamenti. Chi ha sperimentato tale rapporto e raggiunto l'armonia interiore, non è disposto a rinunciarvi.

La figura di Peter Pan appare per la prima volta nell'opera *The Little White Bird* pubblicata da James Matthew Barrie nel 1902. Nonostante le apparenti sensazioni che si possono percepire, *Peter Pan* è una fiaba per adulti oltre che per bambini. Leggendo tra le righe, si possono percepire molte metafore e allusioni: ci sono chiari riferimenti agli istinti giovanili dei personaggi principali, come la gelosia di Thinker Bell, la sofferenza di Captain Hook tramutata in odio, l'egocentrismo e la leggerezza di Peter, così come la pazienza materna di Wendy. La figura eroica di Peter Pan, orgoglioso,

⁹⁸ PATRICIA MERIVALE, *op.cit.*, p. 181.

coraggioso e senza paura, nasconde un carattere dispotico.

L'autore concepisce il suo personaggio inizialmente come un bambino normale, la cui tragedia risiede nel fatto che non è cresciuto e non può diventare adulto. Scappato da casa, vola via verso i giardini di Kensington, ma presto se ne pente e desidera tornare dalla sua mamma, ma non ottiene una seconda opportunità. Per questo motivo vivrà per sempre senza età a Neverland, insieme alle fate e ai Lost Boys, per i quali è alla costante ricerca di una madre e che troverà in Wendy.

Peter Pan non ha le caratteristiche fisiche del Pan mitologico: non ha corna, non ha coda, né zampe caprine, ma i riferimenti al dio greco sono rappresentati dall'appellativo, dallo zufolo che egli suona e dalla capretta che lo accompagna nei primi racconti. Peter Pan è allo stesso tempo un bambino vero e proprio e un bambino onirico, sia l'eroe archetipo dei racconti magici di fate sia un personaggio della mitologia. Peter Pan è l'anima selvatica dell'uomo. Una presenza demoniaca legata alla morte, che spaventa Mrs. Darling intenta, alla sera, a "riordinare le menti" dei suoi bambini come se fossero cassette nei quali dispone davanti i pensieri più belli e nobili e nasconde in fondo quelli che lo sono meno.

Barrie dimostra una certa conoscenza o quantomeno un certo interesse per i meccanismi della mente, soprattutto di quella infantile. Gli adulti in fuga da una realtà dolorosa spesso si rifugiano in una regressione ai giorni spensierati e felici della fanciullezza, stadio in cui gli esseri umani non sono ancora repressi da famiglia ed educazione. Barrie dichiara che dopo essere stati adottati, i Lost Boys perdono gradualmente la loro capacità di volare perché semplicemente perdono la fiducia nella possibilità di farlo. Affermando ciò, l'autore indica che Neverland è un luogo raggiungibile solamente fino a quando si è liberi dalle pressioni imposte dalla società.

Il dio Pan, partito dalla Grecia come protettore della natura, dagli animali alle piante, in ogni caso un dio minore, identificato o associato, sempre nell'antichità, a Fauno, Silvano, Satiro, rimasto addormentato per lunghi secoli, è rinato in Inghilterra attraverso la penna di scrittori nel periodo tardo-vittoriano.

La figura del dio Pan è stata utilizzata, per non dire sfruttata, dai narratori dell'epoca per contrastare una società che risponde alle innovazioni nel campo tecnologico e scientifico. Nel passaggio dal

tardo-vittoriano al periodo eduardiano, favorita dal confluire nel *romance* vittoriano di tanti generi letterari diversi (*fairy-tales*, *gotico*, *fantasy*, *science fiction*, *romanzo popolare*), Pan subisce una evoluzione dal personaggio orrifico e malefico di Arthur Machen, a quello istintivamente naturale di Edward Morgan Forster, per giungere al fanciullo fantastico ideato da James Matthew Barrie.

BIBLIOGRAFIA

- APULEIO LUCIO, *Amore e Psiche*, Palermo, Sellerio, 2006
- BARRIE JAMES MATTHEW, *Peter Pan*, Bologna, Malipiero, 1983
- BARRIE JAMES MATTHEW, *Peter Pan*, Great Britain, Penguin Books, 1995
- BARRIE JAMES MATTHEW, *Peter Pan*, Kids4Classics.com Etext, 2010
URL: http://www.Kids4classics.com/j_m_barrie/Peter_Pan.php
- BARRIE JAMES MATTHEW, *The Little White Bird*, Manybooks.net Etext, 2008
URL: <http://manybooks.net/titles/barriejaetext98tlwbd10.html>
- CALASSO ROBERTO, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001
- CIOCCA ROSSELLA, "Il ritorno di Apollo e Dioniso. Vitalità del mito nella letteratura inglese tra otto e novecento", in Maria Teresa Giaveri, Luigi Marfè, Vincenzo Salerno (a cura di), *Classico/Moderno. Percorsi di creazione e di formazione*, Messina, Mesogea, 2011
- DE GIOVANNI FLORA, "Ancient relics may work modern miracles", in Paolo Esposito (a cura di), *Da classico a classico*, Pisa, ETS, 2011
- EDWARD MORGAN FORSTER, "The Curate's Friend", in *The Celestial Omnibus and Other Stories*, Manybooks.net Etext, 2009
URL: http://manybooks.net/titles/forstereother09celestial_omnibus.html
- FORSTER EDWARD MORGAN, "L'amico del curato", in *L'Omnibus Celeste*, Milano, Feltrinelli, 1980
- FORSTER EDWARD MORGAN, "La storia di un panico", in *L'Omnibus Celeste*, Milano, Feltrinelli, 1980
- FORSTER EDWARD MORGAN, "The Story of a Panic", in *The Celestial Omnibus and Other Stories*, Manybooks.net Etext, 2009.
URL: http://manybooks.net/titles/forstereother09celestial_omnibus.html
- FORSTER EDWARD MORGAN, *Aspects of the Novel*, Great Britain, Penguin Books, 1982
- FORSTER EDWARD MORGAN, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991
- HILLMAN JAMES, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1977

- KAVEY ALLISON B., FRIEDMAN LESTER D., *Second Star to the Right: Peter Pan in the Popular Imagination*, USA, Rutgers University Press, 2009
- LOTMAN JURIJ MICHAJLOVIČ, "Letteratura e Mitologia", in *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985
- MACHEN ARTHUR, *Il grande dio Pan*, Roma, Fanucci, 2005
URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/389/ggpan.txt>
- MACHEN ARTHUR, *The Great God Pan*, Project Gutenberg's Etext, 1996
URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/389/ggpan.txt>
- MERIVALE PATRICIA, *Pan the Goat-God*, Harvard University Press, 1969
- PAGETTI CARLO, "Il ritorno del Dio Pan", Postfazione in Arthur Machen, *Il grande dio Pan*, Roma, Fanucci, 2005
- PAGETTI CARLO, "Tra favola e immaginario scientifico: il 'romance' vittoriano", in F. Marenco (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, II vol., Torino, UTET, 1996
- RAE PATRICIA, "Anthropology", in David Bradshaw, Kevin J.H.Dettmar, *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Blackwell Publishing, 2006
- ROSE JACQUELINE, *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992

INDICE

I. IL RISVEGLIO DEGLI DEI

- 1.1 Gli dei dell'Olimpo annunciano il loro ritorno* p. 1
- 1.2 Una «nuova» mitologia* p. 3
- 1.3 Pan: il Dio della natura selvaggia* p. 6
- 1.4 Fairy-tale e Science fiction nel romance vittoriano* p. 11

II. PAN: GENERATORE E DISTRUTTORE

- 2.1 Arthur Machen: cenni biografici* p. 17
- 2.2 The Great God Pan* p. 22

III. PAN: PANICO E ISTINTO NATURALE

- 3.1 Edward Morgan Forster: cenni biografici* p. 35
- 3.2 The Story of a Panic* p. 37
- 3.3 The Curate's friend* p. 45

IV. PAN: UN NUOVO MITO

- 4.1 James Matthew Barrie: cenni biografici* p. 53
- 4.2 Peter Pan* p. 55

Conclusioni p. 63

Bibliografia p. 71