

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

S.T. COLERIDGE: EROS DEMONIACO E PROCESSO
IRACONDO. PER L'INTERPRETAZIONE TIPOLOGICA
DI *CHRISTABEL*

FAUSTO CIOMPI – *Università di Pisa*

Christabel, il poemetto incompiuto di Coleridge, viene qui interpretato nel contesto del revival medievalistico romantico, in particolare alla luce della tradizione fiabesca di ascendenza melusina. L'analisi si concentra inoltre sul motivo dell'“energia del male”, che da Blake giunge sino a Eliot passando per Coleridge, il romanticismo e Baudelaire, e si fonda sull'idea che il male, in quanto espressione di dinamismo, sia da preferire all'inerzia del bene. Muovendo da posizioni unitariane e radicali, il primo Coleridge interpreta il cristianesimo al tempo come espressione di solidale amicizia e forza rivoluzionaria. In *Christabel*, egli investiga dunque la sessualità omoerotica e l'espressione della rabbia come elementi sia positivi che negativi, in quanto, da una parte, le passioni estreme distruggono l'armonia familiare e ridefiniscono i rapporti intracomunitari consolidati, dall'altra, in quanto forze connesse alla natura e all'inconscio, mettono in moto trasformazioni radicali in grado di distruggere lo stantio *ancien regime*.

Christabel, Coleridge's unfinished poem, is here interpreted in the context of the romantic medieval revival, with specific reference to the tradition of Melusinian fairy tales. The essay focuses on the motif of “the energy of evil”, which was originally explored by Blake, developed by Coleridge, the romantics and Baudelaire, and culminated in T.S. Eliot. All of these authors regarded evil as preferable to inert good in that it is an expression of productive dynamism. As a Unitarian in religion and a radical in politics, early Coleridge interpreted Christianity at the same time as a message of friendship and as a force of revolutionary transformation. Thus, in *Christabel*, he regarded homoerotic sex and rage as both positive and negative manifestations since, on the one side, extreme passions destroy family harmony and help redefine intracommunal relationships, but, on the other side, due to their connection with nature and the unconscious, they produce radical transformations that are instrumental in the collapse of the decaying *ancien regime*.

« [...] and instead of rage
Deliberate valour breathed »

JOHN MILTON, *Paradise Lost*.

I PRELIMINARI

Scritta tra il 1797 e il 1801, e pubblicata per la prima volta nel 1816 insieme alla *Rime of the Ancient Mariner* e a *The Pains of Sleep*, l'incompiuta *Christabel* è una delle opere capitali del Coleridge “demoniaco” e, per unanime consenso, uno dei suoi conseguimenti più enigmatici. Enigmatico, se non assolutamente inedito, come con qualche esagerazione sostenne Coleridge nella prefazione al poemetto,¹ risultò per Edgar Allan Poe persino il metro dell'opera, che scandisce versi di varia lunghezza ma sempre di quattro accenti.

¹ Rilevante, comunque, l'effetto esercitato dall'anisosillabismo di *Christabel* sui poeti a venire, a cominciare da Hopkins. Cfr., sull'argomento, JEROME MCGANN, *Romantic Subjects and Iambic Laws: Episodes in the Early History of Contract Negotiations*, in «New Literary History», XLIX/4 (2018), pp. 597-615. Il critico ipotizza peraltro che lo sperimentalismo di *Christabel* possa essere stato alimentato dall'influenza di John Thelwall, il quale «joined the Wordsworth Circle in 1797-98» (p. 600), ovvero quando Coleridge metteva mano al suo poemetto.

In realtà, di tutti i misteri ermeneutici che nel tempo hanno alimentato il fascino del poemetto, l'enigma metrico è fra i meno impenetrabili. Per scioglierlo è sufficiente riandare il principio generale, espresso dallo stesso Coleridge nella *Biographia Literaria*, secondo il quale il metro non va inteso come formula immutabile ed indifferentemente estendibile a materie diverse. Esso si anima e diversifica a seconda della passione che la poesia esprime, in quanto «every passion has its proper pulse [...] and demands a correspondent difference of language, as truly, though not perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage, or jealousy».² Una strategia di flessibilità ben compresa da Walter Scott, che da *Christabel* attinse vistosamente per il suo *Lay of the Last Minstrel*, allorché lodò il poemetto di Coleridge per il sapiente adattamento del suono al senso. Come attesta *Christabel*, a passioni estreme e cangianti corrispondono dunque, per Coleridge, esiti acustici e metricologici diversificati. Ed è proprio ai comportamenti espressivi, con particolare riferimento alla rabbia e all'eros, che, dopo una sinossi del poemetto ed alcuni cenni di contestualizzazione, entrambi propedeutici all'interpretazione, rivolgo la mia attenzione in questo studio. Parafasando Freud, Milton e Nussbaum, assumo inoltre che, dove erano rabbia e inerzia, ora sono perdono ed energia trasformatrice: questa la struttura profonda di *Christabel*.³

2 LA VICENDA

Alla mezzanotte di un giorno d'aprile, la giovane Christabel, ispirata da un sogno, esce dal castello di suo padre per recarsi nella foresta a pregare per l'amato lontano. Qui, presso una quercia, incontra la bellissima Geraldine, che cinque guerrieri hanno costretto ad un'estenuante cavalcata e poi abbandonato, minacciando, tuttavia, di tornare a infierire sulla loro vittima. Christabel prontamente ripara nel castello la prostrata Geraldine per porla sotto la protezione del padre, il vecchio cavaliere Leoline. Dopo averle rivelato il misterioso marchio di vergogna che porta impresso sulla carne, Geraldine si corica con la dolce castellana. L'indomani Christabel, risvegliatasi nella confusa convinzione di aver peccato ma incapace di descrivere verbalmente l'esperienza a causa di un sortilegio di Geraldine, introduce l'ospite a Sir Leoline, che subito prende a cuore le sventure patite dalla dama. Geraldine, del resto, si dichiara figlia di Lord Roland de Vaux of Tryermaine, un cavaliere in gioventù amico di Leoline, ma a lui da tempo invisibile a causa di un dissidio alimentato dai soliti mettiscandali. Leoline ordina al bardo Bracy di recarsi presso Roland, affinché questi accorra in soccorso della figlia e, nell'occasione, si riconcili con l'amico di un tempo. Nella vana speranza di evitare la missione, Bracy racconta un sogno in cui un serpente stritola nelle sue spire una candida colomba. Leoline non comprende l'oscura premonizione e, malgrado le resistenze di Bracy e le suppliche di Christabel, che vorreb-

² SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria*, a cura di JAMES ENGELL e W. JACKSON BATE, 2 voll., London, Routledge e Kegan Paul, 1983, II, pp. 71-72.

³ Come osserva John Beer, «the energies of wrath and the energies of love are in necessary connection». Esse scaturiscono «from the same source [...] all such energies were related to the desire which should unite the human being with God, but which, through failure of connection, turn back to ravage it under forms of wrathful destruction» (JOHN BEER, *Coleridge's Poetic Intelligence*, New York, Barnes & Noble, 1977, p. 235).

be allontanare Geraldine dal castello, persiste nel suo disegno. La vicenda si interrompe a questo punto. La Conclusione della seconda parte contiene una riflessione del locutore poetico – Coleridge, che parla del suo rapporto con il figlioletto Hartley – non direttamente connessa ai personaggi e alla *fabula* del poemetto, ma ad essa tematicamente legata in quanto incentrata sulla collera e sull'amore genitoriale.

3 IL CONTESTO IDEATIVO:

DINAMICA DEGLI OPPOSTI, *CENTRUM* E GRANDE CODICE

Prima di procedere all'analisi testuale, delinearò i nodi essenziali della dialogicità epistemica di *Christabel* con particolare riferimento al nesso energia/male, che ritengo fondamentale per l'interpretazione del poemetto. Si tratta di notazioni relative a fenomeni non solo precedenti o coevi alla stesura di *Christabel* – e, come tali, conseguenza dell'*Umwelt*, il mondo personale di esistenza coleridgeano – ma ad essa anche posteriori, dacché la filologia epistemica s'interessa allo *Zeitgeist* e all'epitestuale quanto alle fonti dirette.⁴

Nel saggio *Characteristics* del 1830, Carlyle affermò che dinamismo e mente inconscia erano le grandi scoperte del diciannovesimo secolo. E, in effetti, nell'immaginario romantico l'energia, naturale o inconscia, quand'anche prossima al male, soverchia, per fascino e potenza, la scialba stasi della meccanica razionale e della benevolenza acquiescente. L'antecedente più prossimo ai romantici eponimi, lungo questa linea di pensiero, è il Blake del *Marriage of Heaven and Hell*, che esalta l'energia in quanto “contrario” della nefasta ragione: «Good is the passive that obeys reason; evil is the active springing from Energy».⁵ Al *caveat* di Lavater per cui peccato ed energica distruzione dell'ordine erano tutt'uno, il rivoluzionario Blake, non a caso, replicava con un beffardo: «Parole d'oro». Per Blake, la «terribile energia» giacobina, che atterriva i conservatori alla Burke, presagiva infatti un'umanità rinnovata. A sua volta, Blake procede dal Milton fuciatore di Satana, che i romantici volentieri considerarono un'ineguagliata concrezione di energia creativa e di prometeico spirito di rivolta. Celebri, al riguardo, le parole di Shelley:

Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in *Paradise Lost*. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil. Milton's Devil as a moral being is as far superior to God, as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy.⁶

4 MARCELLO PAGNINI, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988, in particolare pp. 265-90. Per un'applicazione si veda anche MARCELLO PAGNINI, *Introduzione*, in SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *I poemi demoniaci*, a cura di MARCELLO PAGNINI, Firenze, Giunti, 1996, pp. xi-lvii, pp. xi-lvii. Tutte le citazioni dal poemetto, seguite dal numero dei versi indicato tra parentesi, provengono da questa fonte, che riproduce la prima edizione dell'opera stampata in *The Poems of Samuel Taylor Coleridge* (1828 e successive edizioni) a cura di Ernest Hartley Coleridge.

5 WILLIAM BLAKE, *The Marriage of Heaven and Hell*, in *Collected Poems*, a cura di W.B. YEATS, London, Routledge, 2002, pp. 162-177, p. 163.

6 PERCY B. SHELLEY, *A Defence of Poetry*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1965, p. 60.

Ma l'idea che compiere il male, pur di agire, sia preferibile alla benevolenza inerte, oltre che i nati e battezzati nella "chiesa dei ribelli", come Swinburne chiamava la confraternita ideale Blake-Shelley, interessa, con varie sfumature, eminenti interpreti del romanticismo e della letteratura ottocentesca, da Stendhal fino, giusta E.R. Curtius, a Balzac, dai cosiddetti "dark Romantics" a Melville e Baudelaire, giungendo a toccare anche la modernità dell'Eliot di *The Hollow Men* e del saggio del 1930 sullo stesso Baudelaire.⁷ Ne troviamo compiuta espressione nel *Faust* goethiano, testo che Coleridge aveva vagheggiato, e forse effettivamente procurato, di volgere in inglese in forma anonima: il cosiddetto "Boosey *Faustus*" del 1821. Il Mefistofele di Goethe, potenza che desidera eternamente il male ma compie eternamente il bene, energia votata alla creazione per ingiunzione di Dio, svolge infatti la funzione di sollecitare l'uomo affinché non si crogioli colpevolmente nella lassitudine: «The active spirit of man soon sleeps, & soon / He seeks unbroken quiet; therefore I / Have given him the Devil for a companion, / Who may provoke him to some sort of work, / And must create forever. ->».⁸ E, del resto, l'interpretazione di Geraldine come spirito che esegue un compito oscuro per direttiva divina, secondo una linea ermeneutica che risale a Derwent Coleridge, figlio del poeta, non si discosta molto da questo schema. «Even I in my degree will try, / Fair maiden, to requite you well» (231-32), dice Geraldine, che contamina Christabel quasi controvolgia, come per assolvere un incarico o compiere un destino:

Deep from within she seems half-way
To lift some weight with sick assay,
And eyes the maid and seeks delay;
Then suddenly, as one defied,
Collects herself in scorn and pride,
And lay down by the Maiden's side! – (257-62)

Ciò detto, la posizione di Coleridge riguardo al nesso male/energia, come pure in riferimento ai due supremi modelli del demoniaco romantico, il Mefistofele goethiano ed il Satana di Milton, è assai articolata. Delle due figure diaboliche, Coleridge ammette l'eccellenza in quanto personaggio (Mefistofele) o il fascino sublime (Satana), ma rigetta l'egotismo smisurato di Milton ed aborre l'incarnazione storica del suo Satana nei tiranni alla Napoleone, che si autolegittimano in base al temerario principio «Evil be thou my good».⁹ E dire che Coleridge, a differenza di Blake, preferiva parlare di "opposti" e non di "contrari", proprio perché, a suo avviso, il termine esprimeva meglio il concetto

7 «So far as we are human, what we do must be either evil or good; so far as we do evil or good, we are human; and it is better, in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least, we exist. It is true to say that the glory of man is his capacity for salvation; it is equally true to say that his glory is his capacity for damnation» (T.S. ELIOT, *Baudelaire*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, a cura di JASON HARDING e RONALD SCHUCHARD, London, Faber, 2015, vol. IV, pp. 155-167, pp. 162-163).

8 Così tradurrà Shelley in versi pubblicati postumi nel 1824, cfr. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *The Prologue in Heaven*, in PERCY B. SHELLEY, *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, a cura di THOMAS HUTCHINSON, London, Oxford University Press, 1960, pp. 740-753, p. 743, vv. 100-102. Il Prologo in cielo non era stato peraltro tradotto dallo pseudo-Coleridge per ragioni di "propriety".

9 JOHN MILTON, *Paradise Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 108, IV, II.

di incontro e sovrapposibilità fra forze polari che, entro un processo creativamente dinamico, si definiscono e autoemendano secondo modalità incessantemente contaminative: «Extremes meet», era solito ripetere il poeta-filosofo, per il quale «all polar forces, i.e. opposite, not contrary, powers, are necessarily unius generis, homogeneous, so [...] each is that which it is called, relatively, by predominance of the one character or quality, not by the absolute exclusion of the other».¹⁰ Del resto, sia detto per inciso, la ricezione di Blake da parte di Coleridge, è essa stessa ambivalente. Da una parte, Coleridge ammira il sacro furore che infiamma l'arte di Blake e lo apprezza come poeta e artista non apocalittico ma “anacalittico”, ovvero “velatore” anziché rivelatore di verità ultime nascoste dietro il velo del simbolo; dall'altro, secondo un *habitus* inveterato, gli muove obiezioni moralistiche, con osservazioni che ad un lettore arguto hanno fatto venire in mente «the school master rather than the master critic».¹¹

Un'analoga ambivalenza emerge nel rapporto di Coleridge con lo Schelling teorico della sinergia fra opposti. Il filosofo tedesco aveva infatti elaborato un «Dynamic System»¹² che, superando la logica polare di Giordano Bruno, conglomera conscio e inconscio, natura e spirito, male e bene. È questo anche il programma poetico di *Christabel*, che condivide l'idea, sviluppata da Schelling in particolare nelle *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* (1809), per cui il bene si compie integrando valori oscuri. Per Schelling, ma l'idea era già presente in Jacob Böhme, la personalità ha origine dalla dialettica fra individuo e *centrum*, intendendo con quest'ultimo l'instabile comun denominatore di ogni forma di esistenza individuale. L'uomo si salva, secondo il filosofo dell'idealismo trascendentale, solo coltivando la relazione fra soggettività e oscuro fondo comune, mentre il male nasce quando la relazione si spezza e l'individuo sceglie di essere per sé: una condizione che Balzac stimava, non a caso, ideale per l'esplosione dell'energia malefica entro l'individuo straordinario.

Come nelle interpretazioni di Blake, Goethe e Milton, anche nel suo dialogo con Schelling, Coleridge mescola apprezzamento e parziali riserve, spesso motivate da respiscenze morali. Per Coleridge, infatti, il problema sorge in quanto il suo sistema stabilisce una netta antitesi fra caos e ordine divino, mentre quello di Schelling, a suo dire, prevederebbe un «Absolute Somewhat, which is alternately both».¹³ Per il primo Coleridge, l'essere ha origine in Dio e non presenta co-fondamenti incerti. Tale convinzione non rimane senza conseguenze sulla sua poesia, inclusa quella politicamente radicale o “demoniaca”, espressione del Coleridge unitariano, necessitarista e, diceva il poeta, “ottimista”. Sia nel finale della *Rime of the Ancient Mariner*, sia, con maggior discrezione, nella *Conclusion to Part II* di *Christabel*, l'esigenza di *ordo moralis* si traduce infatti in

¹⁰ SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *On the Constitution of the Church and State*, a cura di JOHN COLMER, London, Routledge e Kegan Paul, 1976, p. 75. Come, nel medesimo testo, rimarca inoltre lo stesso Coleridge, «Antagonist forces are necessarily of the same kind», p. 116. Sull'argomento cfr. JAMES ENGELL, *Coleridge and Contemplation: The Act, in Coleridge and Contemplation*, a cura di PETER CHEYNE, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 237-261, p. 251.

¹¹ B.R. McELDERRY JR., *Coleridge on Blake's Songs*, in «Modern Language Quarterly», IX/3 (1948), pp. 298-302, p. 298.

¹² COLERIDGE, *Biographia Literaria*, cit., I, pp. 162-63.

¹³ KATHLEEN COBURN e MERTON CHRISTENSEN (a cura di), *The Notebooks of S.T. Coleridge IV 1819-1826*, London, Routledge e Kegan Paul, 1989, 4662.

una pedagogia estrinseca, in certo senso in linea coi tempi se accettiamo l'equazione romantica di bellezza e moralità, eppure più residuo di uno schema ideologico prestabilito che esito naturale del discorso poetico. Non a caso Coleridge stesso si pentì di aver concluso la *Rime* con un'asseverazione dell'amore come norma etica che, a posteriori, risultò edificazione troppo clamorosa al suo stesso occhio critico. Se il fascino dei poemetti demoniaci resiste alle razionalizzazioni gnomiche, è dunque perché il Coleridge versificatore, sprofondato nel centro instabile entro cui l'individuo spaura e la *societas* vacilla a causa di vicinati oscuri e perturbanti, si mostra paradossalmente più prossimo a Böhme e allo Schelling teorico dell'indifferenziazione originaria dell'essere che al Coleridge prosatore e filosofo, comunque rettificatore del mondo su base etico-morale.

Non vi è dubbio, d'altra parte, che la *vis* edificante di Coleridge abbia inneschi religiosi. Nella Bibbia egli vedeva la guida dell'uomo di stato e il grande codice dell'amore espresso dalla «omnipresent Mind» (*Religious Musings*), una forza che contribuisce ad unire, nella «One life», l'io all'umanità, ma che al contempo induce i subalterni a cercare il proprio riscatto etico-politico, magari sotto la guida di un Cristo apocalittico. Per Coleridge, la prima causa di instabilità dell'essere è proprio il male, inteso in senso storico e metafisico. Alla questione egli progettò di dedicare una mai realizzata grande opera, *The Origin of Evil, an Epic Poem*, il cui vasto impianto argomentativo finì per disarticolarsi in prove di impegno ed estensione più ridotti, come *Christabel* e *The Wanderings of Cain*, testi, questi ultimi, che, come confidò a Byron, Coleridge aveva pensato di pubblicare congiuntamente. Nella prima fase ideativa di *Christabel*, in linea con il pensiero unitariano,¹⁴ e in particolare con le idee del teologo Joseph Priestley, il poeta nega la teoria ortodossa del peccato originale e considera incolpevole lo stato di corruzione originaria in cui versa l'umanità, concepita non come *massa damnata* ma in balia di un'innata ambivalenza morale. Considera inoltre Cristo non una divinità incarnata ma un mediatore fra l'uomo e Dio, un riconciliatore, avvertiva Priestley, riprendendo un concetto peraltro corrente nella cultura protestante da Lutero fino, per citare uno dei testi fondamentali del protestantesimo inglese, a *The Pilgrim's Progress* di John Bunyan.

La difettività della mitica umanità originaria, infallibilmente ereditata dalla progenie storica, è un *Leitmotiv* della poesia di Coleridge e di buona parte delle sue riflessioni critico-filosofiche, entro le quali d'altra parte affiora di continuo anche una vena moralistica che non risparmia neppure la temperie gotica. Di quella che ritiene una voga da biblioteca circolante, egli rigetta lo sdilinquinamento per teratologie puerili, come a comprimere l'orrore, ironizza Coleridge parlando dei racconti cavallereschi ma in genere della triviale letteratura, in una teatrale *camera obscura*, allo scopo di riflettere e trasmettere i deliri della mente umana.¹⁵ Ammira semmai la perizia narrativa dei romanzieri gotici, specialmente di Radcliffe, ma, secondo uno schema retorico consolidato, accusa Lewis e compagni di depravazione e immoralità.

14 «In fact, *Christabel* dramatizes Coleridge's Unitarian understanding of Original Sin as a state of guiltless corruption, an innate and mysterious ambivalence of the moral will» (WILLIAM A. ULMER, *Christabel and the Origin of Evil*, in «Studies in Philology», CIV/3 (2007), pp. 376-407, p. 377). Sull'argomento, cfr., anche STUART PETERFREUND, *Coleridge and the Problem of Evil*, in «ELH», LV/1 (1988), pp. 125-152.

15 COLERIDGE, *Biographia Literaria*, cit., I, Footnote, p. 48.

Alla base della concezione coleridgeana della letteratura risuona insomma, come un ostinato basso continuo, la faticosa dialettica fra ragioni della poesia e ragioni dell'etica. Con ultracotanza romantica, Coleridge esalta la libertà del poeta genio, supremo artefice e *alter ego* della divinità, ma all'arte parimenti assegna il mandato della mediazione fra gli opposti in quanto essa mette assieme escavazione dell'immaginario, interpretazione simbolica della natura e edificazione comunitaria: ovvero, come osserva nel discorso *On Poesy or Art*, l'arte media fra uomo e natura favorendone la riconciliazione. D'altra parte, poiché la natura è l'altra Bibbia di Dio, che ci parla tramite simboli,¹⁶ il poeta in quanto interprete della natura è, come scriveva il Friedrich Schlegel degli *Atheneum Fragmente*, al contempo anche mediatore del divino.

4 LA STIRPE DEL LEONE E LA STIRPE DELLA RABBIA:

NOTE DI ONOMASTICA E DI ERMENEUTICA TIPOLOGICA

«*Christabel* pretended to be nothing more than a common Faery Tale».

S.T. COLERIDGE, *Biographia Literaria*.

Secondo Nethercot, Coleridge tolse il nome *Christabel* da una ballata di Bishop Percy, *Sir Cauline*, ipotesto a sua volta debitore, nei rispetti onomastici, del *romance* medievale *Sir Eglamour*. Il poeta avrebbe inoltre trovato i nomi di Leoline, Roland de Vaux of Tryermaine e Geraldine, quest'ultimo comunque attestato anche da un sonetto di Surrey, nella *History of Cumberland* di William Hutchinson. Il nome del bardo Bracy è invece documentato dalla *History of Worcestershire* di T. R. Nash, testo, come gli altri, nella piena disponibilità di Coleridge.¹⁷ Ciò detto, passando dal fontismo all'ermeneutica, occorre chiedersi perché, fra i molti a disposizione, il poeta abbia scelto proprio quei nomi e non altri, ovvero, in termini di *intentio operis*, accertare se e come essi risultino semiosicamente funzionali. In questo senso concordo con Gerber quando osserva che i nomi dei personaggi principali di *Christabel* fanno "più sistema" di quanto si sia rilevato, in quanto risultano tutti pertinentizzabili entro la dominante isotopica cristiana che, aggiungerei, incrociando le isotopie gotica e sessuale, struttura il poemetto.¹⁸

Se, per cominciare, il nome di Sir Leoline palesemente richiama la "la stirpe del leone", secondo un'iconologia millenaria esso può rimandare alla collera nobiliare,¹⁹ tratto

16 Sull'idea di "doppia Bibbia", cfr. GRAHAM DAVIDSON, *Coleridge and the Bible*, in «The Coleridge Bulletin. The Journal of the Friends of Coleridge», xxiii n.s. (2004), pp. 63-82.

17 ARTHUR H. NETHERCOT, *The Road to Tryermaine: A Study of the History, Background, and Purposes of Coleridge's Christabel*, New York, Russell & Russell, 1962, pp. 163-181.

18 RICHARD GERBER, *Onomastic Symbolism in Coleridge's Christabel*, in *Studien zur englischen und amerikanischen Sprache und Literatur. Festschrift für Helmut Papajewski*, a cura di PAUL G. BUCHLOH, INGE LEIMBERG e HERBERT RAUTER, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, 1974, pp. 188-194.

19 L'iconologia, attestata sin da *Gilgameš* e dal leone di Hollesheim, è codificata da Cesare Ripa. Per un esponente del *topos* prossimo a Coleridge cfr., ad esempio, Edward Young: «It is elegantly said, the King's anger is as a roaring lion, which Description of it is confin'd to Kings, only as to its Efficacy; it is strong, though not as successful in other Men. By a King it is let loose into the large Field of Power; in others it bites the Bars that confine it» (EDWARD YOUNG, *A Vindication of Providence: Or a True Estimate of Human Life*,

timico che distingue l'iracondo cavaliere, nonché alla valentia cavalleresca del barone o della sua casata. Ma il simbolo rinvia anche al leone di Giuda, ovvero alla tribù di David e Gesù. E, in effetti, Leoline è il vetusto rappresentante della cavalleria e della cristianità, la cui integrità e vigore sono vistosamente usurati da lisi e crisi storica. La decadenza che affligge Leoline, dovuta ad età e consunzione dello status, è palesata dall'inerzia e miopia del barone, ormai «weak in health» (119), infiacchito, menomato nella capacità di giudizio, sorpreso dormiente dall'irruzione nel suo castello da parte di forze destabilizzanti e perciò incapace di difendere il proprio mondo e l'incolumità della sua progenie. Che la figlia del barone, Christabel, sia parimenti portatrice di valenze religiose lo confermano i palesi riferimenti a Cristo e Abele contenuti nel suo nome, che la qualificano come vittima predestinata delle passioni turpi di Geraldine.

Alla genealogia cristiana di Leoline e Christabel si oppone la stirpe oscura, o quanto meno ambivalente, di Roland de Vaux of Tryermaine e della sedicente figlia Geraldine. Roland è un nobiluomo, in gioventù fraterno amico di Leoline, ma da lui allontanato a causa di calunniose voci sulla sua slealtà. Tuttavia, egli è probabilmente un cavaliere degno di rispetto, come lasciano intendere sia il componente familonimo "Vaux" (in francese *vallata*, ma anche *valgo* o *vali*, dal verbo *vauloir*), sia il nome proprio Roland, che evoca il prode paladino di Roncisvalle. Il comportamento di Roland risulta d'altra parte ambivalente, in quanto egli si rivela a tutti gli effetti un Tryermaine, ovvero un "Tryer [of] men", un "tentatore di uomini" o, sempre per via di paronomasia, un "Tryer[']s man", un "uomo del tentatore", o un "main trier", il "principale tentatore".²⁰ Strumento, forse involontario, del diavolo, il divisore (da *diabàllein*, "dividere"), Lord Roland induce Leoline in tentazione provocandone la rabbia e il risentimento.²¹ E tentatrice, nei confronti di Leoline, risulta soprattutto l'altra Tryermaine, Geraldine, quando, metaforicamente agguagliata al serpente dell'Eden, il *trier* biblico per antonomasia, la fanciulla inganna l'anziano barone, inducendolo di nuovo all'ira e al peccato di orgoglio.

Se l'ambivalente Roland si contrappone dunque all'unidimensionale Leoline, la sua ambigua figlia Geraldine è antitetica alla invariabilmente dolce e sottomessa Christabel, tanto che si è potuto paragonare le due giovani alla diade spenseriana Duessa-Una.²² Geraldine, la figura più romanticamente conturbante del poemetto, è del resto designata da un nome, almeno sul piano etimologico ed anagrammatico, decisamente inquietante. Che l'anagrammatismo affascinasse Coleridge ce lo ricorda, fra l'altro, il fatto che, nel 1804, offrendo *Christabel* in dono all'amata Sara Hutchinson, egli appose al poemetto

in *Which the Passions Are*, London, Worrall, 1728, p. 24).

²⁰ Incongrua mi pare invece l'interpretazione per cui Roland sarebbe un «main trier» nel senso di Cristo, ultimo giudice. Cfr. GERBER, *Onomastic Symbolism in Coleridge's Christabel*, cit., p. 191.

²¹ Analogamente il Roland paladino di Francia, antonomastico campione di fedeltà e virtù cavalleresca, a sua volta vittima di calunnie (ad opera di Gano di Maganza), tenta Carlo Magno offrendogli una mela («Vermeille pume»), simbolo delle corone di tutti i re, inducendo così il sovrano, come fa Satana nei confronti di Cristo, al peccato di orgoglio: «Tenez, bel sire», dist Roland a sun uncle, / "De trestuz reis vos present les curunes"», lassa 29, 387-388. GERARD J. BRAULT (a cura di), *Song of Roland: An Analytical Edition. Volume I. Introduction and Commentary*, University Park e London, The Pennsylvania State University Press, 1978, p. 142.

²² CAMILLE PAGLIA, *Christabel*, in *Samuel Taylor Coleridge*, a cura di HAROLD BLOOM, New York, Chelsea House, 1986, pp. 210-219, p. 45.

alcuni versi in cui il nome della donataria veniva, come di consueto nel gergo familiare, trasformato in Asra. Un analogo espediente anagrammatico interessa anche il nome di Geraldine, che si può ricomporre sia come “dire angel” (angelo oscuro, un epiteto satanico),²³ sia, ed è questa la mia proposta interpretativa, come “raged line”: ciò che determina l’iscrizione del personaggio nella “stirpe o genealogia della rabbia”, antitetica alla discendenza di Leoline, il leone cristiano. Significativamente, infatti, il nome Geraldine fa la sua prima apparizione nel testo in rima con il termine «line», appunto “stirpe”, “discendenza”. L’orgogliosa fanciulla si autopresenta proclamando non la propria identità personale, ma l’appartenenza ad una nobile schiatta, e solo successivamente dichiara il suo nome: «My sire is of a noble line, / And my name is Geraldine» (79-80). Ben presto Geraldine si rivela non solo l’*alter ego* di *Christabel*, ma anche l’antitipo di Caino. Non a caso Coleridge, ripetendo il gesto di Dio su Caino, imprime sulla fanciulla un «mark of [...] shame» (270). Fatto altrettanto significativo, Geraldine irrompe in scena su di un cavallo in corsa che attraversa «the shade of night» (88), con risentimento del *Richard the Second* shakespeariano e conseguente rimando al primo omicida biblico. Nel finale della tragedia di Shakespeare, il regicida Exton è infatti condannato ad errare, come Caino, nell’ombra della notte: «With Cain go wander through the shades of night».²⁴ Geraldine, inoltre, si manifesta ai piedi di una quercia spoglia, a fine inverno, richiamando il passo della Bibbia in cui quanti si incamminano per la strada di Caino sono paragonati ad alberi senza frutto a fine stagione (Gd 12). Come conferma il sogno del bardo Bracy, *Christabel* è dunque la colomba, la vergine, l’innocente, mentre Geraldine è un coagulo di archetipi malvagi: Caino,²⁵ il biblico serpente tentatore, il vampiro-lamia e la personificazione metà donna metà serpente del *Sin* nel *Paradise Lost* miltoniano, che sparge nel mondo il contagio della rabbia e della lussuria. Come ricorda l’etimologia del suo nome, che significa “colei che regna con la lancia” (da *gār*, *gēr*, lancia, e *wald*, reggere, governare),²⁶ Geraldine è infine la donna fallica, il soggetto dominante nel rapporto omoerotico intrattenuto con *Christabel*, della quale la discendente di Caino uccide l’innocenza e la serenità virginale.

Prima di analizzare l’isotopia erotica del poemetto, occorre tuttavia soffermarsi sui due interrogativi posti dalla scena iniziale del testo: perché mai *Christabel* si spinge fin nel bosco a pregare nottetempo? E qual è il significato dell’incontro con la strana figura di Geraldine? Questioni oziose ove si accetti l’apodittica perentorietà del sogno quale

23 ULMER, *Christabel and the Origin of Evil*, cit., p. 388.

24 WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragedy of King Richard the Second*, in *The Norton Shakespeare*, a cura di STEPHEN GREENBLATT et al., New York, Norton, 1977, pp. 903-1014, p. 1012, V.6, 43-44.

25 Caino, nella Genesi, è a più riprese descritto come «very wroth» (Gen 4, 5, *King James Version*), il primo iracundo della storia cristiana. Da parte sua, pur non essendo un personaggio iracundo, Geraldine, animata dall’oscura energia che spinge Caino a uccidere Abele, induce indirettamente Leoline all’ira e uccide l’innocenza di *Christabel*.

26 PATRICK HANKS e FLAVIA HODGES (a cura di), *Dictionary of First Names*, New York/ Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 132-133. Anche il termine *trier*, attributo di Satana, rimanda all’idea di penetrazione e quindi a Geraldine, la donna “che regna con la lancia”, violatrice del castello e di *Christabel*: «The name given to Satan in the third verse [Mt 4, 11] is very emphatic, ο πειραζων, the tempter, or trier, from πειρω, to pierce through» (ADAM CLARKE (a cura di), *The New Testament*, New York, J. Emory e B. Waugh, 1832, I, p. 46).

ratio dirimente l'intero poemetto. D'altra parte, tali eventi e suggestioni sono produttivamente interpretabili nel quadro della mitopoiesi romantica e del revival folclorico messi a programma da Coleridge entro la sua opera più esplicitamente medievaleggiante.²⁷

Dal punto di vista della tipologia narrativa, la scena iniziale di *Christabel* rivisita in chiave demoniaca, o di soprannaturale di trasposizione,²⁸ la tradizione folclorico-fiabesca, in particolare quella medievale di derivazione melusina.²⁹ Secondo questo schema narrativo, che prende il nome dal *Roman de Mélusine* di Jean d'Arras, testo in prosa di fine XIV secolo, un essere soprannaturale fa innamorare un essere umano, sicché la fata «segue l'amato nel mondo dei mortali e lo sposa, imponendogli il rispetto di un divieto».³⁰ Nel nostro caso, Geraldine, la sposa soprannaturale, impone a Christabel il divieto di rivelare ciò che avviene durante la loro notte nuziale. L'incontro del soggetto umano con l'essere soprannaturale segue modalità simili nelle fiabe a struttura melusiniana e in quelle che adottano lo schema morganiano, dove è invece l'eroe umano a trasferirsi nell'altro mondo: il «protagonista si allontana dal consorzio degli umani e si imbatte nell'apparizione soprannaturale in un'area [...] "di confine": un'area indifferenziata e informe come un bosco»,³¹ ovvero la foresta di *Christabel*, in cui la quercia marca il confine fra mondo normale e spazio straordinario. Esattamente come in *Christabel*, di regola, in questi racconti, l'incontro avviene a mezzanotte, mentre il tempo è sospeso, e in luoghi paradossali di trasformazione, nei quali l'impossibile si realizza. È allora che l'essere soprannaturale si preannuncia nelle vesti di «bellissima fanciulla con abiti stranieri sognata o incontrata

27 CORINNE SAUNDERS, *Epilogue: Afterlives of Medieval English Poetry*, in *A Companion to Medieval Poetry*, a cura di CORINNE SAUNDERS, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 647-659, p. 654. Fra l'altro, Saunders segnala varie somiglianze del metro di *Christabel* con l'Old English metre.

28 Il soprannaturale è definibile "di trasposizione" quando rimotiva la tradizione immettendovi «significati attuali», di valenza storica, cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, p. 114.

29 La vicinanza tra le figure di Melusina, Christabel e la Lamia di Keats, tutte donne serpente, è stata notata, senza particolari approfondimenti, da NETHERCOT, *The Road to Tryermaine: A Study of the History, Background, and Purposes of Coleridge's Christabel*, cit., p. 100, n. 35. Fra i pochi approfondimenti critici di questo nodo interpretativo, segnalo ANNE DELONG, *Mesmerism, Medusa, and the Muse: The Romantic Discourse of Spontaneous Creativity*, Lanham (MD), Lexington Books, 2012, in cui i riferimenti melusini di *Christabel* sono letti in chiave sessuale e anti-patriarcale. Ai fini della mia interpretazione è semmai utile ricordare che, da un punto di vista funzionale, il testo di Coleridge riprende i seguenti motivi dello schema melusino quale delineato da Harf-Lancner: incontro, sortilegio, divieto, nozze. La ricostruzione Gillman del poemetto prevedeva anche: ritorno dell'eroe, nozze autentiche, abbondanza, cfr. LAURENCE HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989, IV, pp. 94-132. La *Mélusine* di d'Arras fu tradotta in varie lingue sin dal Quattrocento (per un inquadramento storico, cfr. FRANÇOISE CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine au Moyen Âge: images, mythes et symbols*, Paris, Le Léopard d'or, 1991). Il personaggio di Melusina fu poi ripreso, soprattutto in epoca romantica, fra gli altri, da Mendelssohn, Arnim, Goethe, Grillparzer. In epoca contemporanea, il legame di *Christabel* con la tradizione melusina è stato intuito da A.S. Byatt, autrice di un racconto intitolato *The Faery Melusina* e creatrice del personaggio Christabel entro il romanzo *Possession*. Per una lettura di *Christabel* come fiaba, in una prospettiva diversa da quella qui adottata, cfr. il ricchissimo ANTONELLA RIEM NATALE, *L'intima visione. Frammenti dell'Uno nella poesia di Samuel Taylor Coleridge*, Udine, Campanotto, 1999.

30 RAUL MELANDRI e CESARE SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, Parma, Pratiche, 1994, p. 61. Pur concentrandosi su alcune riprese moderne dei racconti melusiniani (Robert Browning, Henry James, Cesare Pavese ecc.), gli studiosi non fanno cenno alla *Christabel* di Coleridge.

31 *Ibidem*.

da Bran, Ossian o Condle nei cicli irlandesi»,³² ovvero, nel caso di Geraldine, in quelle di una «Beautiful exceedingly [...] lady of a far countree» (68). Nei racconti melusini compare anche un animale – cervo, cavallo ecc. – sempre di colore bianco, che agisce da magico messaggero dell'altro mondo. Nel nostro caso Geraldine, riccamente vestita di bianco e ornata di preziose gemme, effettivamente giunge nel mondo normale sul dorso di un candido palafreno, inseguita da cinque guerrieri anch'essi montati su bianchi destrieri. E certamente il cavallo compare, qui, in quanto più romantico dei simboli zoomorfi dell'energia. È noto che Freud, in pagine imbevute di postremo romanticismo, paragonò le pulsioni dell'*id* a un cavallo selvaggio e che Füseli ipostatizzò in uno stallone la violenza sessuale dell'*incubus*. Ma il romanticismo nel suo insieme – i seguaci di Swedenborg, per i quali il cavallo simboleggiava la conoscenza carnale; Byron, e Liszt, con l'ammiratissimo *equus ferus* di *Mazeppa*; Gericault; Delacroix; Wagner; David panegirista di Bonaparte; Storm, con il suo cavallo bianco di Satana; Bürger, la cui *Lenore*, secondo alcuni critici fonte diretta di *Christabel*, celebra un altro candido destriero, ecc. – intese il cavallo come simbolo di selvaggia energia e, magari, testimonianza dello straordinario. Cito, al riguardo, il Leopardi dello *Zibaldone*:

La velocità, per esempio, dei cavalli o veduta o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano (Vedi in tal proposito l'Alferi nella sua *Vita*, sui principii), è piacevolissima per se sola, cioè per la vivacità, l'energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell'infinito, sublima l'anima, la fortifica, la mette in una indeterminata azione, o stato di attività più o meno passeggero. E tutto ciò tanto più quanto la velocità è maggiore. In questi effetti avrà parte anche lo straordinario.³³

La furiosa cavalcata di Geraldine è insomma una tipica emanazione del perturbante romantico, nonché, secondo una tradizione mitologica diffusa, il funtore di un rito di rinascita simbolica: il bianco degli abiti di Geraldine e della sua cavalcatura è infatti il colore delle *féerie*,³⁴ mentre nei miti il bianco, colore dello scheletro, rimanda al soprannaturale e alla morte. Una simbologia di questo tipo esprime il quadro di Turner intitolato *Death on a Pale Horse* (ca 1825), che raffigura la morte nelle forme del cavaliere apocalittico, scheletro inerte trascinato da una pallida e possente cavalcatura, che corre, con feroce energia, ad annunciare la fine di un ciclo e l'approssimarsi di una nuova vita. Analogamente la cavalcata sessuale di Geraldine è lo strumento attraverso cui la fertilità infera si manifesta, trasferendo il soggetto libidinale dal mondo soprannaturale e delle tenebre preconsce al "mondo di sopra" della vita conscia. Anche i gioielli e i sontuosi abiti della fanciulla sono prerogative delle figure melusine, legate, ricordano LeGoff e Ladurie, al culto dell'abbondanza.³⁵ Nei miti e nell'epica, dall'Elena omerica a Istar, sono del resto numerosi gli esempi di donne bellissime che, come Geraldine, la lady «scarce

32 *Ivi*, pp. 61-62.

33 GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone scelto*, a cura di GIUSEPPE DE ROBERTIS, Milano, Rizzoli, 1937, p. 433.

34 HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, cit., p. 98.

35 JACQUES LE GOFF e EMMANUEL LE ROY LADURIE, *Méline maternelle et défricheuse*, in «Annales Économiques, Sociétés, Civilisations», XXVI (1971), pp. 587-622.

alive» (95), ritornano dalla morte ornate di pietre preziose, di cui vengono invece private al momento della catabasi.³⁶

Tornando alla tradizione fiabesca, il Luogo Meraviglioso da cui proviene il personaggio soprannaturale delle fiabe morganiane/melusiniane è sempre uno spazio magnifico in grado di fornire al soggetto umano ogni tipo di gratificazione. Secondo uno schema retorico ben noto alla narrativa medievale,³⁷ da Coleridge riproposto in termini romantici, in *Christabel* ci si avvicina al Luogo Meraviglioso attraverso stazioni che si susseguono secondo il principio della crescente intensità: la foresta, dove il soprannaturale si manifesta come fiabesco melusino; la stanza di Christabel entro la torre avita, ovvero la *camera obscura* gotica; il sogno, ovvero l'atopia e atemporalità ineffabili della visione romantica. Né la foresta, né la *camera obscura* sono il Luogo Meraviglioso, ma una sua incompleta anticipazione. La foresta come *hortus inconclusus* descritto nella strofa incipitaria della *Conclusion to Part I* è il corrispettivo spaziale del mondo "innocente" e fiabesco di Christabel, dove la fanciulla, liliata ma evidentemente senziente, compare intenta alla preghiera: «It was a lovely sight to see» (279). Lo spazio è vagamente delimitato dal castello e dalla quercia, ma oltre l'albero si spalancano le aperture incommensurabili dell'immaginario. Gli aggetti e le rientranze dei vv. 279-85 simulano il profilo dell'albero («jagged shadows») presso cui si inginocchia Christabel:

It was a lovely sight to see
The lady Christabel, when she
Was praying at the old oak tree.
Amid the jagged shadows
Of mossy leafless boughs,
Kneeling in the moonlight,
To make her gentle vows; (279-85)

Nella *camera obscura* della torre, luogo magnifico in senso inverso, ovvero strano e spettrale, Christabel si approssima poi al soprannaturale secondo le modalità del gotico, legate alla referenzialità esterna e a componenti di atmosfera tutto sommato convenzionali: giochi di luce e tenebra, pareti animate da silhouette antropomorfe. Ma è solo nella seconda strofa della *Conclusion to Part I* che davvero ella intravede il Luogo Meraviglioso: l'ineffabile universo onirico. Nel sogno a occhi aperti, Christabel accede all'indicibile mondo di Geraldine: «A sight to dream of, not to tell!» (253). Mentre Christabel, nella foresta, poteva essere normalmente osservata e verbalmente rappresentata, le orride piaghe di Geraldine sono una visione di sogno. Non a caso, esse vengono sottratte allo sguardo dall'aposiopesi: «which is –» (295). Qui, il *dash* è una cicatrice impressa sul discorso dalla censura superegoica, che nega l'esperienza estrema – sessuale, vampiresca, ierogamica – confinando la visione di Christabel nell'inconscio:

³⁶ ANITA SEPPILLI, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 439.

³⁷ PAUL ZUMTHOR, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 105.

With open eyes (ah woe is me!)
 Asleep, and dreaming fearfully,
 Fearfully dreaming, yet, I wis,
 Dreaming that alone, which is –
 O sorrow and shame! Can this be she,
 The lady, who knelt at the old oak tree? (293-97)

Tratto stilistico, questo del *dash* aposiopetico o, come direbbe Spitzer, unilaterale a fine verso, che ritorna più volte a marcare l'impossibilità di dire il meraviglioso o l'assoluto: «But what it is she cannot tell. –» (40), «Whither they went I cannot tell –» (79), «Behold! her bosom and half her side –» (252), «She shrunk and shuddered, and saw again –» (454). Oppure, come al v. 305, è usato per sospendere magicamente il tempo: «O Geraldine! one hour was thine –». Dopo queste resezioni del percepito e del senso, talvolta il locutore si sforza di spiegare l'ineffabile, ma il dire assume la forma dell'ipotesi inaffidabile o del ritocco asintotico (*expolitio*). Secondo la retorica dell'*erasure*, l'evento cognitivo è immediatamente denarrato, ovvero smentito e decostruito (si veda l'uso frequentissimo di «Yet» e «But» ad inizio verso).³⁸ Il Luogo Meraviglioso permane dunque irrapresentato. Christabel, soggetto fascinato, estaticamente vi naufraga per via onirica: una magica trance conduce la fanciulla nello spazio invisibile, interamente non ammobiato, che sostituisce la foresta, spazio letterariamente stereotipo, dove Christabel, la casta orante, si era sporta incontro al destino. La visione onirica dischiude finalmente la dimensione dell'assoluto, entro cui Christabel, che sogna ad occhi aperti esprimendo stupore estatico (292-93), accede all'indicibile. All'inverso, appena desta, paradossalmente chiude gli occhi sull'insignificante mondo esterno (321-25). La realtà effettuale, quella che si osserva con l'occhio vegetativo, avrebbe detto Blake, non ha più interesse alcuno per l'iniziata.

Date le gratificazioni inesauribili che elargisce, il Luogo Meraviglioso dei racconti melusini è stato interpretato, in chiave psicanalitica, alla stregua di un «Seno idealizzato». ³⁹ Nel poemetto di Coleridge il motivo del seno idealizzato deflagra, con sinistra voluttà, nella notte nuziale, ma è anticipato nella scena del bosco. Qui, il seno della Christabel orante appare sollevato in un affanno di giovanile turbamento, «heaving» (287), che la fanciulla pudicamente reprime con le mani. Dopo la notte nuziale, lo stesso aggettivo qualifica il petto della giovane ormai iniziata al sesso. Ora, però, il turgido seno non è più contenibile dalle vesti: segno della maturità sensuale della nuova Christabel. Più sottilmente, il motivo del seno è anticipato dal simbolo della quercia. Pur presentando valenze di tipo anzitutto fallico, la quercia del fatale incontro fra le due giovani allude infatti a un erotismo polimorfo. In quanto «broad-breasted» (42), l'albero rinvia sia alla rotondità del seno femminile, sia alla solidità del petto virile. Geraldine stessa è in effetti, al là della sua evoluzione maschile nella versione Gillman del poemetto, un potente simbolo *genderfluid* ancor più che ginecocratico: un essere ambiguo e composito che,

³⁸ Per il concetto di «denarrazione» in poesia, elaborato sulla scorta di G. Prince, cfr. BRIAN McHALE, *Poetry Under Erasure*, in *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, a cura di EVA MÜLLER-ZETTELMAN e MARGARETE RUBIK, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, pp. 277-302, p. 293.

³⁹ MELANDRI e SECCHI, *La fascinazione*, cit., p. 54.

da donna “regnante con la lancia”, sovverte le convenzioni legate all’identità sessuale, al codice cortese e cristiano-feudale. Non a caso l’oscura fanciulla si annuncia al mondo con un gemito inarticolato e indistinto, che appartiene al pre-logico, alla puerizia pre-linguistica e a una condizione di sostanziale indecidibilità riguardo all’identità di genere. Come l’apostrofe rivolta dall’eremita al vecchio marinaio nel momento del loro incontro, l’interrogativo che prelude all’apparizione di Geraldine rimanda a una cosa («What») e non a una persona: «What sees she there?» (57). Al suo ingresso in scena, non diversamente dal *mariner* nell’*incipit* della *Rime*, la fanciulla è inoltre designata dal pronome neutro «It», come si conviene a un’entità misteriosa, emanata dal *centrum* indifferenziato di schellingiana memoria, repository di indecifrabili pulsioni emotive e libidinali: «It moaned as near, as near can be, / But what [altra coreferenza spersonalizzante] it is she cannot tell.– » (39-40). Una condizione di indefinibilità che viene ribadita successivamente, quando Geraldine, è più volte definita una «thing». Al pari di Christabel, uscita a piedi nudi dal castello (segno della sua ripulsa della cultura per andare incontro alla natura), Geraldine è, per di più, scalza. A dispetto delle raffinate vesti e dei gioielli, ella promana direttamente dalla terra, con cui conserva un contatto immediato. La sua ierofania non rimarca infatti l’inizio radicale della coscienza, il subitaneo rivelarsi dell’*it* afasico che ancora ha da giungere ad espressione, ma la continuità del soprannaturale con l’indifferenziata sfera biotica.

Come dicevo, la manifestazione di Geraldine si verifica ai piedi di una quercia, che, nella tradizione celtica, rappresenta la porta di mondi magici. Ma l’albero è anche un segno dell’ambivalenza, o, come si dice tecnicamente, della “misura” che definisce l’amor cortese, da Coleridge reinterpretata in chiave perturbante. Come la spada frapposta tra i corpi di Tristano e Isotta, assopiti nella foresta, ne impedisce la giunzione erotica, la quercia di *Christabel* dovrebbe separare passione sensuale e tensione spirituale, le opposte ipostasi dell’amore secondo la tradizione cortese-cavalleresca. Ai piedi dell’albero, da una parte, Christabel innalza caste preghiere per un cavaliere lontano. Dall’altro lato, intanto, giace la sfnita Geraldine, verosimilmente reduce da una vicenda di estenuante lussuria di cui sono co-protagonisti cinque cavalieri. L’unica foglia che pende dall’albero, rossa come la tinta di cui si colora la ritrosia virginal (Christabel) e come la passione sensuale che sta per sopraffarla (Geraldine), è un ancestrale segno di pudicizia ormai, come Christabel, sul punto di cadere, malgrado ella incroci le braccia sotto il mantello a difesa della propria innocenza. Nell’*intermundium* magicamente creatosi intorno alla quercia, insomma, il profondo si mobilita. La plorante e la lussuriosa congiungono i loro destini, a sintetizzare due facce della natura e della passione, complementari ed ugualmente necessarie alla vita organica. Anche se Coleridge, è lecito supporre, era dalla parte del serpente, e lo sapeva.⁴⁰

Le fanciulle si incamminano verso il castello. Stavolta agendo lei virilmente, Christabel, secondo la ritualità matrimoniale,⁴¹ prende in braccio l’oscura consorte e la conduce

40 In Coleridge il serpente ritiene valenze simboliche discordanti, comunque di affascinante ricchezza: rappresenta il male, lo scrittore di genio, il linguaggio di Shakespeare, il principio e il potere dell’immaginazione, la forma poetica, «the Hebraic equivalent to the Promethean agency that lured humanity» (GREGORY LEADBETTER, *Coleridge and the Daemonic Imagination*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 202).

41 ANYA TAYLOR, *Coleridge’s Christabel and the Phantom Soul*, in «Studies in English Literature 1500-1900»,

oltre la soglia della magione, dove le due giovani consumeranno la notte nuziale.⁴² Ciò porta a compimento la profezia della madre di Christabel, secondo cui la donna avrebbe udito la campana del castello battere dodici rintocchi il giorno in cui la giovane fosse convolata a nozze. Il vaticinio si avvera tuttavia a mezzanotte, l'ora inversa dello zenit meridiano, allorché lo spettro della madre viene invocato sulla scena delle nozze ierogamiche, esse stesse inverse, fra Christabel e la sposa soprannaturale. La presenza dello spettro è anzi auspicata da Geraldine come ulteriore addizione di empietà:

That she should hear the castle-bell
Strike twelve upon my wedding-day.
O mother dear! that thou wert there!
I would, said Geraldine, she were! (200-203)

Nel corso della notte fatale, Geraldine per due volte trae forza dal vino preparato dalla madre di Christabel. La bevanda, ottenuta da «wild flowers» (193), ha infatti il potere di riconnettere la fanciulla alla selvaggia natura e al mondo degli spettri cui ella, «wildered» dalla spaventosa cavalcata, è consentanea. Dal canto suo, unendosi a Geraldine, carnalmente e/o per connubio vampiresco, *Christabel* assume su di sé le mende del soggetto fascinatore, acquisendone al contempo l'oscura energia. Prima, Geraldine ha bevuto il vino, *figura sanguinis*, ora, a Christabel, contaminata dalla sposa soprannaturale, rifluisce il sangue. Una turpe alleanza eucaristica lega le due fanciulle. Christabel si perde quindi in una dolce visione: forse un'immagine di indicibile calma-lusso-e-voluttà, o, come lascia intendere il narratore con malcelata incredulità, una visione della madre, cioè di colei che, preparando il vino, ha contribuito all'officiazione del rito. L'empia transustanziazione vampiresca ha comunque corso.

È qui, nella scena nuziale, che torna, pervertita e corrotta, l'immagine del seno idealizzato. In versi che fecero rabbrivire Shelley (nel manoscritto, il seno era esplicitamente descritto come vizzo, vecchio e ripugnante), Geraldine svela al soggetto fascinato l'orrore che le guasta il petto e il fianco (il marchio di vergogna), sicché il corpo della strega risulta allo stesso tempo attraente e ripugnante:

Behold! her bosom and half her side –
A sight to dream of, not to tell!
O shield her! shield sweet Christabel! (252-54)

Mentre l'*incubus/succubus* Geraldine inferisce sulla fanciulla, le potenze angeliche assistono impotenti al turpe connubio: la statuetta dell'angelo, ipostasi eloquentissima della passività del Bene, osserva la scena con una caviglia legata ad una lampada. L'orribile seno di Geraldine, l'energia del male, dispensa invece delizie peccaminose e indicibili: «Ah wel-a-day!» (244), pervertimento lessicale ed erotico del «weal» (30) invocato da

XLII/4 (2002), pp. 707-730, p. 712.

⁴² Nell'Ottocento vige la credenza secondo cui una strega doveva superare la soglia di un'abitazione per poter lanciare la sua maledizione, cfr. ELIZABETH STEPHANIE CHURMS, *Coleridge and Curse*, in *Romanticism and Popular Magic: Poetry and Cultures of the Occult in the 1790s*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 165-214, p. 183.

Christabel per l'amato cavaliere nell'*incipit*. Al contatto con il seno, Christabel si ritrova magicamente priva della facoltà di dire. Arcani metafisici e sessualità polimorfa vengono costretti nella dimensione del sogno, il solo ambito dove l'ineffabile potrebbe divenire essere che si può dire e godere. Il sortilegio è pronunciato in versi che disegnano la forma distorta di un calice o forse un altare, sacre icone profanate, come il vino di Cristo, nella cerimonia inversa. Qui, Geraldine è un Caino tracotante. Anziché nascondersi allo sguardo di Dio e, come il tipo biblico, fuggire il consorzio umano, l'oscura lady ostenta il marchio della vergogna e diffonde il contagio malefico:

«In the touch of this bosom there worketh a spell,
Which is lord of thy utterance, Christabel!
Thou knowest to-night, and wilt know to-morrow,
This mark of my shame, this seal of my sorrow
 But vainly thou warrest,
 For this is alone in
 Thy power to declare,
 That in the dim forest
 Thou heard'st a low moaning,
And found'st a bright lady, surpassingly fair;
And didst bring her home with thee in love and in charity,
To shield her and shelter her from the damp air». (267-78)

Dopo le nozze ierogamiche, come accade in molti racconti melusini in cui la fata amante e la fata madrina a un certo punto della narrazione si sovrappongono,⁴³ Geraldine usurpa definitivamente il ruolo della madre e spirito guardiano. «As a mother with her child» (301), colei che ha dispensato ineffabili gratificazioni sessuali tramite il seno, tiene ora teneramente Christabel fra le braccia, come a prolungare, in forme equivocamente materne, la potestà stabilita sulla propria concupita. Il tempo, rimasto sospeso durante la giunzione nuziale, si rimette in moto. Lo segnala il canto degli uccelli, che, come nell'averno (*áoeros*, privo di uccelli), erano stati espunti dalla scena, appunto infernale, del congiungimento fra le due fanciulle. Christabel rinasce come *puella senex*, evento che fa da *pendant* alla manifestazione genesiaca di Geraldine entro la foresta. Ora Christabel è esperta, ma appena venuta al mondo: «As infants at a sudden light» (318). Ha fatto sua l'ambiguità di Geraldine, evolvendo in una figura ossimorica: ride e piange allo stesso tempo; è paragonata, lei figlia del castello (la cultura, la società), a un'eremita in terre solitarie e selvagge (la natura, da cui proviene Geraldine; la solitudine ieratica dei diversi e degli iniziati). Più avanti, rivelando tratti serpentini propri di Geraldine, emette persino sibili sinistri («hissing») e sbilucia di traverso con sguardo colpevole. È un lasci-

43 A proposito di condensazioni simboliche si è ipotizzato che, mentre Christabel giace inerme, Geraldine «suckles her at her witch's breast» (MICHAEL ALEXANDER, *Dim Religious Lights: The Lay, Christabel, and The Eve of St Agnes*, in *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*, New Haven/London, Yale University Press, 2007, pp. 50-64, p. 62). Vampirismo, violenza omoerotica, fascinazione stregonessa prodotta tramite suzione del seno: il lettore è lasciato libero di immaginare la trasgressione che ha luogo nell'episodio o di condensare tutte le suggestioni in una forma sincretistica di oltraggio.

to rettiliano della sposa soprannaturale, nonché un'eco della tradizione fiabesca legata a Melusina, la donna serpente.

Come si vede, per quanto i personaggi siano evidentemente contrapponibili in coppie padre-figlia – Sir Leoline-Christabel *vs* Roland-Geraldine – l'assiologia che essi veicolano non è riducibile a rigide binarietà. Il poemetto coltiva semmai multiple e sinergiche analogie, contamina tratti onirici (la poesia è sogno razionalizzato, diceva l'autore) e condensa tracce archetipiche e mnestiche, programmaticamente assunte come vero-immaginative proprio in forza della loro indeterminatezza. Che risultino in protesi, cioè, secondo la terminologia coleridgeana, in sovrapposizioni identificative di opposti, o in sintesi che producono un terzo elemento differente, questi continui interscambi fra passioni e simboli antipodi sono spesso determinati da attraversamenti di spazi antitetici, effettivi o progettati, ad opera anzitutto di due personaggi ponte o figure transizionali, ovvero Geraldine, l'untrice perturbante, e Bracy, il mediatore apollineo. Le transizioni determinate da Geraldine producono conoscenza estrema. La fanciulla, sospinta dai cavalieri, varca «the shade of night» (88), simbolicamente il limite posto fra mondo soprannaturale e mondo normale. Quindi, in quanto «it» indefinito o «thing» appena nata, attira Christabel oltre il confine segnato dalla quercia, nello spazio del perturbante, a riprova che l'innocente Christabel è animata dal desiderio innato di completarsi psichicamente con la sua controparte oscura: «Stretch forth thy hand, and have no fear!» (75). Geraldine varca poi la soglia che simbolicamente separa l'al di qua dall'al di là dell'albero. In seguito supera il limite che divide il bosco dal castello, il cortile dagli spazi interni della magione, lo spazio naturale da quello culturale. Al suo passaggio, le smorte lingue di fuoco del focolare si ravvivano come sollecitate da energia infera. Insomma, mentre l'inverno scolora nella primavera, una serie di oltrepassamenti di soglie spalanca lo spazio beneordinato della quotidianità all'irruzione del perturbante. Insieme al demoniaco, Geraldine introduce nel «world of death» (333), come viene definito il castello, anche la selvaggia energia della natura che tale mondo deve rinnovare.

Di tipo assai diverso sono le pratiche di intermediazione proprie del bardo Bracy. Egli è il conciliatore apollineo, che, in veste di messo e poeta, deve promuovere il ripristino della concordia nella comunità sconvolta dall'ira e dalla corruzione sessuale, agevolando il ricongiungimento di Roland con la figlia e la fine del suo dissidio con Leoline. In quanto oniromante, inoltre, Bracy collega l'inconscio alla vita pratica, ragguagliando Leoline sulle oscure premonizioni che sconsigliano la sua missione. Non sorprende, dunque, che al bardo sia imposto il nome di Bracy, paronomastico di *brace*, che, fra l'altro, significa «unire, stringere strettamente». ⁴⁴ Né che, per raggiungere Tryermaine, presso il confine scozzese, gli si raccomandandi di percorrere alti sentieri di collina, onde evitare gli ostacoli che gli opporrebbe il volgo delle valli. Il poeta si eleva sopra la rozza minutaglia come sull'aristocrazia feudale, parimenti depressa a Langdale (Leoline di «valle lunga») e nella Vaux of Tryermaine (Roland «della valle di Tyermaine»).

Per quanto attiene alla denominazione dei luoghi, il poemetto presenta due differenti serie di toponimi, che riguardano rispettivamente il paesaggio circostante Langdale

⁴⁴ «To clasp, fasten up tightly, gird» (*OED*); «Something (such as a clasp) that connects or fastens» (*Merriam-Webster Dictionary*).

e l'itinerario che Bracy deve seguire per raggiungere Tryermaine. Il paesaggio intorno a Langdale è romanticizzato in senso soprattutto gotico conglobando, entro i nomi di luogo, natura e demonia stereotipa: Witch's Lair, il "rifugio della strega"; Dungeon ghyll, la "valle della segreta"; Bratha Head, che suggerisce una sinistra "testa del fratello"; Langdale Pike, il "picco", ma anche la gotica picca, "di Langdale"; Wyndermere, con evocazione di refole e lacustri specchi romantici; Borodale ("valle del castello" o "della fortezza"), il luogo onomasticamente meno marcato sul piano gotico, ma dal quale giunge l'allegro scampanio del diavolo che risveglia Geraldine e ne attiva i malefici.

Se davvero si mettesse alla volta di Tryermaine, Bracy dovrebbe invece varcare fiumi (Irthing Flood, quasi a lasciarsi indietro il luogo in cui è esondata l'*Ur-thing*, la figura archetipica del male), brughiere (Knorren Moore) e boschi (Halegarth Wood), ovvero tre diverse tipologie di paesaggio endotico cursoriamente cumulate a significare la vastità dell'impresa. La rapida *percursio* della varietà topografica e la ripetizione dell'enunciato di fare – «he hastes, he hastes!» (494) – comprimono la missione nel giro di pochi versi e ne enfatizzano l'urgenza. L'assenza di significati oscuri e goticizzanti nei nomi conferma inoltre i privilegi del percorso raccomandato al bardo. Quanto alla destinazione di Bracy, la denominazione Tryermaine deriverebbe dal castello di Tradermayne, menzionato da Hutchinson nella solita *History of Cumberland* e geograficamente compatibile con la topologia del poemetto. Che il Tradermayne della topografia reale divenga, in *Christabel*, il finzionale Tryermaine, con sostituzione delle implicazioni mercantili (*trader*) a favore di suggestioni religiose (*trier*), è ulteriore conferma del rilievo attribuito all'isotopia cristiana e a quella sessuale.

Nell'insieme, comunque, i toponimi di *Christabel*, fra recidive di *infernalità* e smaccate riprese del gotico, determinano una precisa intonazione ambientale: dicono che l'energia demoniaca di cui la natura è pervasa si ridesta e inanimisce Geraldine affinché compia su Christabel ciò che supremi destinanti hanno disposto. Ma chi sono questi supremi? Intravedo, nel declassamento coleridgeano del demonico – un diavoletto scampanante anziché il possente Satana miltonico, i *magnalia* prometeici desublimizzati a vantaggio del gotico foldorico – un che di consentaneo e, al tempo stesso, di antitetico alla poetica promossa da Chateaubriand nel capitolo del *Genie du Christianisme* dedicato al meraviglioso e al soprannaturale nell'ambito della poesia. Per Chateaubriand, che scrisse il suo saggio in Inghilterra più o meno mentre Coleridge lavorava a *Christabel*, l'«energie du mal»,⁴⁵ incarnata da Satana nella versione superardente di Milton, è mera distruzione e caos. Solo Dio può impugnarne i fulmini cosmogonici. Al più, quindi, è poeticamente lecito che demoni di seconda schiera causino piccoli incidenti e rendano la natura sinistra, mai che il Male la proni con sconvulsi cosmici. Ora, in *Christabel* il sublime è, in apparenza, come direbbe Chateaubriand, per l'appunto declassato a magia e Satana ridotto a un figuro grottescamente ghignante. Per di più, suprema incarnazione del Male è una donna. Ma per Coleridge, diversamente da Chateaubriand, il male non perde fascino ed energia perché procede da demoni di second'ordine e dal soprannaturale femminile, anziché dall'epos maschile o da un Satana titanicamente guerreggiante. L'abisso che Cole-

45 FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Genie du Christianisme ou Beautés de La Religion Chrétienne*, in *Œuvres complètes* 3, Paris, Didot, 1839, p. 119.

ridge esplora non è meno vasto del cosmo miltoniano. È lo sconfinato spazio dell'interiorità, la notte in noi presente alla cui definizione contribuiscono, sì, agenti esterni, mere *macchine poetiche* (ancora Chateaubriand), quali l'esuberanza di un demoniuccio sacrestanizzato o il *décor* ostentatamente trivialletterario della topografia. Ma il demoniaco coleridgeano è un attrattore funzionale proprio in quanto incorporato alla donna come divino o corrotto mistero, che Coleridge e i romantici collocavano volentieri in contesti soprannaturali o esotici – classici, persiani o hindu – quale ipostasi di energia distruttiva o creativa.⁴⁶

5 LA LOGICA PROTESICA: OSSIMORI, DUPLICITÀ, CONTAMINAZIONI

Secondo il più gotico dei clichés, il poemetto si apre su un castello a mezzanotte: l'ora delle trasformazioni magiche, l'ora solenne, la definisce Lessing. Una situazione molto simile, per citare un archetipo del gotico, a quella descritta da Matthew Lewis nel suo *Monk*. In Lewis, come in Coleridge, l'orologio che batte le ore, il latrare dei cani e lo stridulo verso di un gufo femmina a mezzanotte preannunciano l'arrivo al castello del barone di uno «Stranger of distinction», una nobile presenza estranea, rispettivamente il padre di donna Agnes nel romanzo e Geraldine nel poema. Anche la collocazione stagionale degli eventi, maggio o nel mese «before the month of May» (21), è analoga. Persino la suora sanguinante di Lewis, in quanto figura fantasmatica aggirantesi nel castello, è tipologicamente omologa alla spettrale Lady di *Christabel*:

The fifth of *May* arrived, a period by me never to be forgotten! Before the Clock struck twelve, I betook myself to the scene of action. Theodore followed me on horseback. I concealed the Carriage in a spacious Cavern of the Hill, on whose brow the Castle was situated: This Cavern was of considerable depth, and among the peasants was known by the name of Lindenberg Hole. The night was calm and beautiful: The Moonbeams fell upon the antient Towers of the Castle, and shed upon their summits a silver light. All was still around me: Nothing was to be heard except the night breeze sighing among the leaves, the distant barking of Village Dogs, or the Owl who had established herself in a nook of the deserted Eastern Turret. I heard her melancholy shriek, and looked upwards. She sat upon the ride of a window, which I recognized to be that of the haunted Room. This brought to my remembrance the story of the Bleeding Nun, and I sighed while I reflected on the influence of superstition and weakness of human reason. Suddenly I heard a faint chorus steal upon the silence of the night.

«What can occasion that noise, Theodore?».

46 Sull'argomento cfr. ELISA BESHRO-BONDAR, *Oriental Mysticism and Human Form Divine*, in *Women, Epic, and Transition in British Romanticism*, Lanham (MD), University of Delaware Press, 2011, pp. 123-135, p. 173 e sgg., ANTONELLA RIEM NATALE, *The One Life: Coleridge and Hinduism*, Jaipur/New Delhi, Rawat Publisher, 2005. Oltre a *Christabel*, si vedano, per stare ai tipi coleridgeani, la fanciulla abissina di *Kubla Khan*, *Death-in-Life* e il suo controtipo nella *Rime*.

«*A Stranger of distinction*», replied He, «passed through the Village today in his way to the Castle: He is reported to be the Father of Donna Agnes. Doubtless, the Baron has given an entertainment to celebrate his arrival».⁴⁷

Coleridge ovviamente conosceva attualizzazioni ulteriori dei *topoi* quasi didascalicamente concentrati in questo passo e basterebbe l'*incipit* dell'*Amleto* shakespeariano per estendere immediatamente la rete delle possibili co-referenze. Non è tuttavia improbabile che la sintomatologia gotica, perturbantemente femminile, che pervade l'attacco di *Christabel* discenda per via diretta proprio dal *Monk*, di cui Coleridge aveva scritto, sulla *Critical Review*, nel febbraio del 1797.

La fitta presenza animale che si registra nella prima strofa di *Christabel* – gufi, gallo, mastino – stende comunque una rete di sensori che annuncia l'imminente irruzione dello ierofanico nell'assopito mondo degli uomini. Mentre il castello dorme, il sonno della ragione genera mostri e spettri protettivi. L'istinto animale, per connaturata sensibilità al pre-logico, ne indovina la presenza. Ogni notte, alla stessa ora, il mastino fiuta l'incombe soprannaturale della defunta signora del castello, morta dando alla luce *Christabel*, la cui esistenza è quindi ossimorica in radice, dacché origina dalla morte quanto dalla vita. Che si tratti di un mastino femmina e sdentato («toothless») è per più versi significativo. Ci dice intanto che la cagna è il logoro custode di istituzioni, come lei, in evidente decadenza: l'*ancien regime* cavalleresco e lo stantio *ordo familiaris*, vanamente presidiati dall'animale, dal fantasma della madre e dallo svingorito, dormiente *Leoline*. Introduce, inoltre, il motivo dell'ipersensibilità femminile, che, insieme al complementare istinto "naturale" dell'animale femmina, estende sull'immaginario testuale un'evidente *matria potestas*.

L'*incipit* anticipa snodi essenziali della trama e introduce la stilistica ossimorica che innerva l'intero poemetto. Il canto del gallo a mezzanotte, secondo la tradizione folklorica, preannuncia disgrazie. Secondo un'altra tradizione, evocata nell'*Amleto* shakespeariano, il canto dell'animale dovrebbe segnare il rientro degli spiriti nelle tombe, ma qui il verso giunge «drowsily» e gli spiriti imperversano. Da subito si moltiplicano inoltre i vicinati tra il luminoso e l'oscuro: il gufo, animale notturno, desta prematuramente il gallo, nunzio dell'alba. La notte è rischiarata da un grigio luore. Inversamente, la luce lunare è obnubilata. L'ossimoricità investe anche l'ambito delle dimensioni: la luna è piena, ma al contempo piccola.

Quanto a *Geraldine*, la doppiezza del biancovestito emissario delle tenebre è sottolineata anche tramite l'incongruenza fonica stabilita fra il significante "Geraldine" e le parole che imperfettamente rimano con esso. Il nome della fanciulla compare dieci volte a fine verso, sempre in *eye rhyme*, e quindi in "falsa rima", con lemmi contenenti il suono [ai]: «line», «Leoline» (tre volte), «divine» (due volte), «wine», «recline» e «pine». Più che di «wrenched mispronunciation»,⁴⁸ come si esprime Mays, parlerei

47 MATTHEW GREGORY LEWIS, *The Monk: A Romance*, London, Routledge e Kegan Paul, 1907, p. 147, corsivi miei.

48 J.C.C. MAYS, *Contemplation in Coleridge's Poetry*, in *Coleridge and Contemplation*, a cura di PETER CHEYNE, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 19-34, p. 28. Stando all'interpretazione comune, infatti, Coleridge avrebbe letto *Geraldine* in perfetta rima con «divine», con alterazione della pronuncia standard

qui di sottile artificio atteso a rinforzare l'idea di alterità e doppiezza del personaggio. Come il significante "Geraldine" è, sul piano acustico, dissonante, "altro" rispetto alla parola a cui si accoppia nella rima per l'occhio, così la fanciulla demonica e dissimulatrice è ontologicamente altro rispetto al sembiante che ella palesa agli interlocutori. Vistose risultano infatti le differenze di *ethos* e *pragma* fra Geraldine e Christabel, specialmente per quanto concerne il *pudere* e il *coire*. Christabel costruisce i propri comportamenti secondo le modalità dell'essere, Geraldine secondo quelle del sembrare. Nel varcare il confine posto dalla quercia, Christabel ad esempio incrocia le braccia sotto il mantello come a proteggere la propria innocenza: «She folded her arms beneath her cloak» (55). Allorché si presenta a Leoline, incarnazione dell'istanza superegoica, Geraldine compie un gesto analogo ma di significato opposto, nascondendo il marchio della vergogna con moto che vuol sembrare pudico: «And folded her arms across her chest» (579). Nel sogno di Bracy, inoltre, Christabel è la colomba innocente, mentre, poco dopo, Geraldine subdolamente si adopera per apparire tale agli occhi di Leoline. La lotta fra il serpente e la colomba intratestualmente evoca comunque l'amplesso fra le due fanciulle. Sul piano intertestuale, richiama invece il passo evangelico in cui al cristiano si raccomandano l'astuzia del serpente e il candore della colomba.⁴⁹ Il nodo di lussuria e di orrore che stringe Geraldine a Christabel, con giunzione fra energia dell'esperienza (il serpente, la donna fallica) e candore psicognostico (la colomba), è dunque figura della tensione in cui si dibatte la perfezionanda anima cristiana. Ovvero, ciò che per il radicale Coleridge era lo stesso, rinvia all'intreccio-conflitto fra l'amicizia universale preconizzata dal poeta e, non meno urgenti, le esigenze antropoietiche della rivoluzione morale e politica.

Prima della giunzione ierogamica, ognuna delle due fanciulle è insomma il *dividuum* che abbisogna del suo opposto per giungere a coindividualità. Nel bosco, la Christabel citeriore innalza preghiere ai piedi di un albero, un simbolo naturale, un *axis mundi* che collega la terra al cielo. In risposta alle sue preghiere, riceve Geraldine, energia che proviene dal profondo. Simmetricamente, nella torre – simbolo verticale, come la quercia, ma ad esso antitetico in quanto segno dell'orgogliosa e sfibrata cultura cristiano-cavalleresca – l'oscura lady sfida i superni con una cerimonia empia, di valenza opposta alle timorate implorazioni di Christabel, al fine ultimo di corroborarne il sangue. In seguito, i comportamenti di Christabel assumeranno tratti sibilanti e serpentinati («hissing») ed il suo mondo, infantile e fiabesco, si connoterà di inquietanti movenze ofidiche («sweet recoil», 672).

del nome secondo una procedura del tutto normale nelle ballate. Cfr., ad es., BRUCE L. LILES, *Linguistics and the English Language: A Transformational Approach*, Palisades (CA), Goodyear Publishing Company, 1972, p. 242.

49 «Behold, I send you forth as sheep in the midst of wolves: be ye therefore wise as serpents, and harmless as doves», Mt 10, 16, *King James Version*.

6 PROCESSO IRACONDO E TRASPOSIZIONE ROMANTICA

«...[T]he Impetites or Zöopathic Impulses of Rage and Fear are the materials, as it were, out of which the theory of the PASSIONS is to be built».

S.T. COLERIDGE, *On the Passions*.

In *Christabel* trovano espressione cinque diversi tipi di rabbia o passioni parasinonimiche: la collera suscitata in Leoline da Roland, ovvero, in termini aristotelici, l'ira del *chalepos*,⁵⁰ colui che si adonta per le ragioni sbagliate e permane irato per troppo tempo; l'ira apparentemente giusta, *saeva indignatio*, di Leoline, nei confronti dei guerrieri che hanno usato violenza a Geraldine; la collera di Leoline nei confronti di Christabel, tipica dell'*orgilos*, colui che si adira subito e con le persone sbagliate. Prossima all'*ira pythonissae* è poi la furente repulsione della madre fantasma di Christabel da parte di Geraldine, che però potremmo anche assomigliare a un moto di spavalda sottoscrizione del proprio destino ad opera della strega. Infine, causata da eccesso d'amore nei confronti del figlio, vi è la collera genitoriale del poeta (*parentis ira*), di cui riferisce la *Conclusion to Part II* (*impetus sine assensu mentis*).

Entro l'isotopia della rabbia, l'episodio più significativo è comunque quello che vede riuniti i tre personaggi cardine del poemetto: Leoline, Geraldine e Christabel. Leoline s'indigna per l'oltraggio patito dalla fanciulla e, appresane la casata, in un *fiat* dimentica l'antico risentimento nei confronti di Lord Roland. Non si tratta, a ben vedere, di saggio ravvedimento. La sua impetuosa reazione è semmai causata da accecamento iroso e orgoglio di casta: Nussbaum la chiamerebbe rabbia di status.⁵¹ Geraldine, la fascinatrice ofidica, replica sull'antico cavaliere l'inganno esercitato ai danni del giovane Leoline dalle altrettanto serpentine «whispering tongues» (409) che, ai tempi della sua amicizia con Roland, avevano avvelenato la verità. Leoline soccorre Geraldine senza esitazioni in ossequio al codice cavalleresco: all'ospite e alla dama in ambasce si devono servizio e deferenza. Egli è vittima di quello che Friedrich Schlegel, nella *Filosofia della storia*, chiamava l'orgoglio cavalleresco abbandonato a se stesso, non temperato da un principio superiore, né tradotto nello spirito e negli affari del mondo. Anche le successive deliberazioni del barone rispondono alla più vacua imagogia cortese. L'irato Leoline giura vendetta sulle piaghe di Cristo, ma, in realtà, l'energia che muove l'intera vicenda promana dalle oscene piaghe di Geraldine. Con tanto di pompa araldica, egli denuncia universalmente l'onta dei violentatori e immagina strategie rimediali che prevedono tornei e giostre. Si comporta, insomma, da animoso cavaliere piuttosto che da avveduto governatore di terre e passioni, facendo prevalere valori superterritoriali propri del *miles christianus*, quali onore e lealtà, rispetto al senso di responsabilità politica nei confronti della sua signoria e del castello o, magari, l'obbligo parentale di salvaguardare l'incolumità di Christabel.

⁵⁰ REMO BODEI, *Ira. La passione furente*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 57. Per un inquadramento dell'ira nell'ambito della produzione poetica di Coleridge, pur senza affondi su *Christabel*, cfr. ANDREW M. STAUFFER, *Anger, Revolution, and Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

⁵¹ MARTHA NUSSBAUM, *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, and Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 5.

L'ineffettualità di Leoline come custode del castello e della figlia è rimarcata dal più volte evocato simbolo dello scudo inutile. Mentre Geraldine – “colei che regna con la lancia”, la *trier* che tenta e penetra – impunemente viola la dimora di Langdale, lo scudo di Leoline langue infatti chiuso in una nicchia appesa alle mura del castello. Malgrado un *Leitmotiv* poetico ne auspichi ripetutamente l'utilizzo («Jesu, Maria, shield her well!», 54, 582, «O shield her! shield sweet Christabel!», 252), l'usbergo assolve ormai una funzione puramente ornamentale e vanamente rimemoratrice di spenti prestigii. Il contagio fisico e metafisico di Geraldine si propaga ovunque. Con artifici melliflui, ella induce Leoline a biasimare ingiustamente la figlia, che in apparenza gli manca di rispetto: *per iram justitia relinquitur*. Da soggetto fatuamente appassionato, Leoline smarrisce ogni capacità di giudizio: *per iram sapientia perditur*. O, come recita il passo, «to be wroth with one we love» (412) provoca «madness in the brain» (413). L'anziano barone si commuove fino alle lacrime, gli occhi gli roteano fiammeggianti: i consueti correlati somatici dell'ira. Con iperbole patemica abbraccia Geraldine, ma fraintende completamente la situazione. Legge il sogno di Bracy come se i serpenti fossero i cavalieri violentatori («their reptile souls», 442) e Geraldine la colomba vittima dell'aggressione, non avvedendosi che l'ingannatore ofidico è in realtà una Tryermaine, i cui sguardi serpentinati non sfuggono invece a Christabel. Per la seconda volta, la stirpe della rabbia tenta e induce in errore l'orgogliosa stirpe del leone.

Il personaggio iracondo per eccellenza è dunque Leoline. Da cavaliere, egli s'indigna a causa degli oltraggi subiti dalla donna serpente che confonde con una celeste donzella; come padre collerico, fa torto a una figlia avveduta; come amico, travisa l'amico ripagandone la fedeltà con sdegno e acrimonia. Il barone, in effetti, è un alieno epistemico e deontico che, al di là del contesto medievale in cui è inscritta la vicenda narrativa, sul piano simbolico rappresenta l'*ancien regime* dell'Europa pre-rivoluzionaria moderna. Come scrive nel 1790 Edmund Burke, in quegli anni si avverte infatti, con sanguinosa evidenza, che «the age of chivalry is gone». ⁵² La rivoluzione francese ha segnato la fine del potere aristocratico e del codice cavalleresco che per secoli ne ha espresso l'etica. Coleridge, il meno equestre degli uomini, secondo un'autodefinizione del poeta cara a Borges, ⁵³ in quella fase storica condivide il disprezzo per l'aristocrazia al punto di equiparare la classe nobiliare alla lebbra (*Effusion 10, to Earl Stanhope*). Non esita, anzi, a dare apertamente voce alla collera rivoluzionaria con un'esaltazione a tratti religiosa (*Religious Musings, The Destiny of Nations*). ⁵⁴ Nell'ira che ciecamente scuote Leoline, egli rappresenta invece le stanche velleità e le passioni antistoriche, sterili, a meta inibita, proprie di un ceto sociale,

52 EDMUND BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, New Haven e London, Yale University Press, 2003, p. 65.

53 JORGE LUIS BORGES, *Lezione 13*, in *La biblioteca inglese. Lezioni sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 155-165, p. 157.

54 Come osserva Mays, «The naked expression of anger is less common in Coleridge's poetry than that of the many versions of fear, but it provides the motivation for his most powerful political statements» (J.C.C. MAYS, *Coleridge's Experimental Poetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 137). E MORTON D. PALEY, *Coleridge, in Apocalypse and Millennium in English Romantic Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 92-153, p. 92: «In 'Preternatural Agency' [titolazione antecedente di *The Destiny of Nations*] Coleridge pours apocalyptic wrath upon England's war against Revolutionary France and hints at a millennial future to follow what is regarded as the Revolution's inevitable victory».

di un intero mondo, mentre precipitano incontro al tramonto. Non a caso le giornate del castello, un cupo «world of death» (333), per ordine di Leoline, sono regolarmente aperte dal lugubre rintocco di una campana a morto.

7 SPECULARITÀ E RICURSIVITÀ. DUPLICE INTERPRETAZIONE DEL FARE

Christabel è un'opera riconosciuta incompleta dall'autore come dai suoi destinatari. A causa della sua eterogeneità, Harold Bloom l'ha interpretata come una congerie di testi autonomi piuttosto che come un singolo frammento.⁵⁵ La si può tuttavia leggere anche come un'opera infinita, che idealmente si protrae *ad libitum* o si interrompe arbitrariamente, senza nocumento alcuno, ad un qualunque stadio di fattura, attuale o ulteriore. Vi dirompe infatti una logica protesica e ricursiva, che nell'insieme può ben prescindere dalla sintesi dialettica. Tale logica è confermata dalla forma meccanica dell'opera-frammento, che presenta lo schema ripetitivo della simploche (a, b, a, b): Parte I-conclusione, Parte II-conclusione. Struttura alla quale sostanzialmente corrisponde l'altrettanto speculare alternanza tra il carattere drammatico-narrativo delle *Parts* (dialogismo io-tu, narrazione in terza persona di eventi e azioni) e la micrografia delle *Conclusions* (monologismo lirico, assenza di dialoghi, focus su un singolo episodio o tema: rispettivamente il confronto fra la *Christabel* prima del sortilegio e la *Christabel* post-incantesimo nella conclusione I; le riflessioni del locutore-autore su ira e indulgenza genitoriale nella conclusione II). A livello timbrico, sempre con logica simplochica, le *Parts* sono inoltre connotate in senso prevalentemente gotico-demoniaco, mentre le *Conclusions* risultano caratterizzate da una poetica più luminosa e leggera. Si tratta insomma di una struttura a specchio, che rinforza, a livello formale, l'idea di conflitto fra stasi ed energia, doppiezza e coindivualità alla base del poemetto.

Le *Conclusions* effettivamente guardano indietro, non in forma di commento o autointerpretazione di passi poetati, ma come amplificazione e messa a fuoco di motivi ed episodi contenuti nelle rispettive *Parts*, confermando in tal modo la ricorsività incantatoria del testo. Per riprendere una definizione di immaginazione e interpretazione poetica contenuta nella *Biographia Literaria*, i versi delle conclusioni descrivono anse serpentine, «the motion of a serpent»,⁵⁶ che, con uno «sweet recoil» (672), una «dolce ripercussione»⁵⁷ – ma sottesa è l'idea del riavvolgersi in spire, con richiamo del serpentino «coiled» (550) – riportano a temi già poetati e rilanciano i piaceri ipnotici della ripetitività antilineare, cui alludono anche le iterate situazioni di trance, sogno, atemporalità, assenza di vento e stasi della vita animale e naturale. Entro il testo si instaura in questo

55 HAROLD BLOOM, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, New York, Cornell University Press, 1971, p. 212.

56 COLERIDGE, *Biographia Literaria*, cit., II, p. 14.

57 Così traduce Pagnini (SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Christabel*, in *I poemi demoniaci*, a cura di MARCELLO PAGNINI, Firenze, Giunti, 1996, p. 87).

modo una continuità tra il biologico-naturale e il poetico-spirituale che è sin troppo facile definire, con Coleridge, organicistica.⁵⁸

Tra i fatti di ricorsività adibiti nella *Conclusion to Part II*, emergono i motivi e i modi narrativi del fiabesco e del demoniaco, ri-prodotti nel consueto regime fusionale. Il fiabesco ritorna rappresentato dal fanciullo-elfo («elf», «Fairy»), danzante e canoro, che, dopo quelle di Christabel, Geraldine e Bracy, produce l'ennesima «vision». Il fatato è la terza immagine infantile prodotta dal *ductus* poetico che, ri-avvolgendosi su sé stesso, arpeggia ulteriormente sulla cellula tematica. Per Coleridge, che, in quanto padre, valutò seriamente di applicare la pedagogia rousseauiana, Hartley bambino è un figlio della natura, «a thing» (593), come la Geraldine simbolicamente appena nata nella foresta, ed un analogo della Christabel *infant* (318). Il rubizzo delle guance di Hartley, che co-rimanda alla foglia rossa sospesa al ramo di quercia e alla «blushing cheek» (575) dell'ingannatrice Geraldine, unisce però innocenza naturale e artificio sovrumano. Il demoniaco, legato alla donna serpente, è invece evocato dalle movenze ofidiche attribuite al linguaggio emotivo. Anche in questo caso, la componente demoniaca contagia un co-testo timicamente positivo: «Perhaps 'tis tender too and pretty / At each wild word to feel within / A sweet recoil of love and pity» (670-72). Il linguaggio poetico costringe dunque sotto uno stesso giogo pensieri dissonanti, innocenza ed esperienza, fiabesco e gotico, ira e compassione, eros e filia: «Perhaps 'tis pretty to force together / Thoughts so all unlike each other» (666-67).

A livello formale, ribadisco, l'idea di contaminazione ossimorica interessa anzitutto gli opposti principi di sinuosità serpentina e fissità speculare. Il serpentino innerva intanto la sagoma del testo, il cui profilo, disordinato dalla *varietas* metricologica, è di per sé vagamente anguiforme. Tra i fatti di retorica serpentina, segnalo poi i numerosi «And» incoativi, che digradano in versi spesso consecutivi rilanciando il *ductus*, apparentemente esausto in clausola, con guizzi spirali prodotti all'inizio del verso successivo. Spirali-formi anche le anadiplosi: «Nay! / Nay» (483-484), «What sees she there? / There she sees a damsel bright» (57-58), «trim / She trimmed» (185-186), «All in the middle of the gate; / The gate that was ironed» (127-128). Ovviamente gli *enjambements* e, sempre con semplificazione minima, le iterazioni di parole che cadono di verso in verso, identiche o etimologicamente correlate: «mastiff», «lamp», «palfrey», «carved» / «carver» ecc.

Di segno opposto, ma paradossalmente concomitante alla retorica serpentina, è poi la stilizzazione speculare, che si traduce in reduplicazioni rigide e figurità statiche, a rinforzo, dicevo, dei concetti di trance ipnotica e immoto rispecchiamento di coindividualità. Numerosissime le anafore, le rime interne e le epanalessi. Fenomeno, questo dei richiami complanari, che spesso produce parallelismi e partizioni del verso in emistichi speculari: «She stole along, she nothing spoke» (30). «The brands were flat, the brands were dying» (156). A volte la ripetizione interessa versi interi, come il succitato «Jesu, Maria, shield her well!», vero accenno di *refrain* ballatesco. La dualità riguarda anche le dittologie sinonimiche e parasinonimiche: «Ever and aye, by shine and shower» (11),

⁵⁸ Sulla giunzione organica di poetico (metrico), biologico e filosofico in *Christabel*, si veda EWAN JAMES JONES, *Some Transition, the Nature of the Imagery or Passion: Rhythm and Affect in Christabel*, in *Coleridge and the Philosophy of Poetic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 56-106.

«might and main» (131), «safe and free» (121, 503), «faint and sweet» (72, 77). E le ditologie congelate: «within and without» (128). Ancor più funzionale a stabilire la fissità ipnotica è poi l'*envelope*, ripetizione di versi o coppie di versi a inizio e fine stanza: «So free from danger, free from fear, / They crossed the court: right glad they were» (135-36, 143-44); e, con analoga funzione contenitiva, l'epifora in versi che cadono a inizio e fine strofa: «answer meet» (71, 78). Ma, per quanto attiene all'aspetto ipnotico, lo stilema più diffuso è senza dubbio il distico, che perpetua rimiticamente l'idea di rispecchiamento.

A questo incontro-scontro fra *forma formata* e *forma formans*, si direbbe con Coleridge, compartecipa il ritmo poetico. Impossibile, dato il diversificazionismo stilistico del poemetto, ricondurre *ad unum* la sua varietà metrica. Ma, assieme alla regolarità tetracentuativa, il tratto metricologicamente più marcato del testo è il passo giambico, spesso tumultuoso e incalzante: espressione erotodinamica di energia infera. Mi limito perciò a sottolineare il *foregrounding* di alcuni eventi chiave mediante versi fuori rima. L'infrazione della regolarità rimitica attira l'attenzione su circostanze di assoluto rilievo quali la ierofania di Geraldine («What sees she there?», 57, verso isolato che conclude una stanza di cinque versi, di cui i quattro precedenti, più lunghi e ciascuno di estensione diversa, rimano a coppie), l'ingresso di Geraldine nella stanza nuziale («And now doth Geraldine press down», 173, ma qui, come altrove, la flebile allitterazione-asonanza omoversale fra «doth» e «down» e quella intervesale fra «door» e «down» surrogano la rima), e, soprattutto, l'esibizione delle nudità di Geraldine: «Dropt to her feet, and full in view» (251).

Il poemetto adibisce dunque forme e modi narrativi opposti. È al contempo poesia ingenua, espressione dell'infanzia e del mondo ferico, dono naturalmente devoluto all'innocenza («That always finds, and never seeks», 659), e poesia sentimentale-demoniaca, di casa nel mondo del peccato, dove i *trier of men* suscitano ira e dolore («rage and pain», 638, 676). La poesia ingenua dice l'indicibile in forme incerte e asintotiche, simili al balbettio infantile: «To mutter and mock a broken charm. / To dally with wrong that does no harm» (668-69). È un'esile contromalia all'incantesimo di Geraldine. Non scongiura i nefasti della stirpe caina, ma induce a riconsiderare il male nell'alveo della natura, da cui Geraldine, la rousseauiana *fille de la nature* precocemente corrotta dai cavalieri, parimenti promana. Nel mondo decaduto dell'esperienza, d'altronde, le passioni contrastanti ed il conflitto cuore-mente producono vertigini («giddiness») e inducono ai comportamenti espressivi propri del costume comune. Gli uomini decaduti ritengono peccaminosa la *libido* e la relegano nell'inconscio. Per loro, l'ira è inoltre una passione triste e sterile. Se la poesia non rinnova l'esistenza e il tempo pubblico con il sentimento dell'infanzia e, soprattutto, non incanala l'energia demoniaca scaturita direttamente dal ventre della natura, «sorrow and shame» (674) rimangono i soli esiti possibili. Transvalutata dalla poesia, anche la rabbia parentale, motivo che connota le diadi Leoline/Christabel e Coleridge/Hartley, può invece essere reinterpretata, nella *Conclusion to Part II*, come eccesso d'amore, amore accresciuto da un surplus di energia oscura, ma convertibile all'*ethos*: «Must needs express his love's excess / With words of unmeant bitterness» (664-65). Il Coleridge della *Conclusion to Part II* sembra insomma andare oltre il ribellismo apocalittico degli anni Novanta (*Religious Musings* ecc.) e, in genere, deflettere dallo

schema descritto da Abrams e Peter Sloterdijk secondo cui i romantici avrebbero coltivato «l'estetica dell'eccesso» in senso esclusivamente prometeico, al fine di emanciparsi dalla tutela divina e indurre i subalterni a sfogare eversivamente la propria rabbia sociale fino ad anticipare nella storia l'esito del giorno del giudizio.⁵⁹ L'eccesso timico di cui si rende protagonista il poeta di *Christabel* conduce semmai alla ricomposizione degli impeti disordinanti. L'*exemplum* di Coleridge che, dopo essersi adirato con il figlioletto, si rasserena e autoemenda, dimostra che la collera è in realtà legata alla filia: l'ira è un vettore di trasformazione sociale e personale in quanto mette in contatto gli uomini e li induce a rettificare la loro condotta.⁶⁰ È energia che, come il dinamismo demoniaco, si traduce infine in positività filogenetica.

Quale, allora, il lotmaniano segno dello scopo rimarcato nel finale del testo, o, se vogliamo sottolinearne il carattere di sinapsi aperta, quale il suo congedo provvisorio? È lecito concludere che, nella diacronia della composizione, il potenziale eversivo del poemetto sia venuto stemperandosi, esattamente come nel mondo della vita s'indubbia, o, per dirla con McGann, si privatizza il radicalismo politico-religioso del primo Coleridge?⁶¹ A mio avviso, per quanto filogeneticamente produttiva, la filosofia di *Christabel* non suffraga il quietismo della religione amicale. Il poemetto inizia con un enunciato di stato: «'Tis», ma l'ultima parola del testo è «do», fare. Da una parte, questo *explicit* allude a un *fare* necessitato, dinamismo confusamente determinato dalle passioni contrastanti. Dall'altra, esprime il concetto romantico dell'autocreazione, energia che si evolve mediante inquiete autocorrezioni, procedendo dalla *libido* demoniaca e dalla collera, dai mondi possibili-impossibili del pre-vita e del *post-mortem*, dal sogno e dalla biofilia (le erbe selvatiche incorporate da Geraldine tramite il vino, poi trasmutato nel sangue di Christabel). L'ethos che ne scaturisce, si potrebbe allora concludere, non si modella sulla paternalistica ingiunzione del Salmo: «Adiratevi, ma senza peccare» (Sal 4,6). Gli è semmai più prossima una tumultuosa variante del pensiero luterano: «Pecca fortemente, ma più fortemente ama». Riconoscimento del fascino e della creatività del male. Energia che strenuamente lotta, generazione dopo generazione, per alterare l'inerzia della vita corporea e psichica nell'*oikos* e nella *polis*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABRAMS, M.H., *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971. (Citato a p. 223.)

ALEXANDER, MICHAEL, *Dim Religious Lights: The Lay, Christabel, and The Eve of St Agnes*, in *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*, New Haven/London, Yale University Press, 2007, pp. 50-64. (Citato a p. 212.)

⁵⁹ PETER SLOTERDIJK, *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 59; M.H. ABRAMS, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971, p. 329 e sgg.

⁶⁰ Parafraza, qui, da vicino, BODEI, *Ira. La passione furente*, cit., p. 40.

⁶¹ JEROME MCGANN, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago e London, University of Chicago Press, 1983, pp. 24-26.

- BEER, JOHN, *Coleridge's Poetic Intelligence*, New York, Barnes & Noble, 1977. (Citato a p. 198.)
- BESHERO-BONDAR, ELISA, *Oriental Mysticism and Human Form Divine*, in *Women, Epic, and Transition in British Romanticism*, Lanham (MD), University of Delaware Press, 2011, pp. 123-135. (Citato a p. 215.)
- BLAKE, WILLIAM, *The Marriage of Heaven and Hell*, in *Collected Poems*, a cura di W.B. YEATS, London, Routledge, 2002, pp. 162-177. (Citato a p. 199.)
- BLOOM, HAROLD, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, New York, Cornell University Press, 1971. (Citato a p. 220.)
- BODEI, REMO, *Ira. La passione furente*, Bologna, il Mulino, 2010. (Citato alle pp. 218, 223.)
- BORGES, JORGE LUIS, *Lezione 13*, in *La biblioteca inglese. Lezioni sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 155-165. (Citato a p. 219.)
- BRAULT, GERARD J. (a cura di), *Song of Roland: An Analytical Edition. Volume I. Introduction and Commentary*, University Park e London, The Pennsylvania State University Press, 1978. (Citato a p. 204.)
- BURKE, EDMUND, *Reflections on the Revolution in France*, New Haven e London, Yale University Press, 2003. (Citato a p. 219.)
- CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS-RENÉ DE, *Genie du Christianisme ou Beautés de La Religion Chrétienne*, in *Œuvres complètes 3*, Paris, Didot, 1839. (Citato a p. 214.)
- CHURMS, ELIZABETH STEPHANIE, *Coleridge and Curse*, in *Romanticism and Popular Magic: Poetry and Cultures of the Occult in the 1790s*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 165-214. (Citato a p. 211.)
- CLARKE, ADAM (a cura di), *The New Testament*, New York, J. Emory e B. Waugh, 1832. (Citato a p. 205.)
- CLIER-COLOMBANI, FRANÇOISE, *La fée Mélusine au Moyen Age: images, mythes et symbols*, Paris, Le Léopard d'or, 1991. (Citato a p. 206.)
- COBURN, KATHLEEN e MERTON CHRISTENSEN (a cura di), *The Notebooks of S.T. Coleridge IV 1819-1826*, London, Routledge e Kegan Paul, 1989. (Citato a p. 201.)
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *Biographia Literaria*, a cura di JAMES ENGELL e W. JACKSON BATE, 2 voll., London, Routledge e Kegan Paul, 1983. (Citato alle pp. 198, 201, 202, 220.)
- *Christabel*, in *I poemi demoniaci*, a cura di MARCELLO PAGNINI, Firenze, Giunti, 1996. (Citato a p. 220.)
- *On the Constitution of the Church and State*, a cura di JOHN COLMER, London, Routledge e Kegan Paul, 1976. (Citato a p. 201.)
- DAVIDSON, GRAHAM, *Coleridge and the Bible*, in «The Coleridge Bulletin. The Journal of the Friends of Coleridge», xxiii n.s. (2004), pp. 63-82. (Citato a p. 203.)
- DELONG, ANNE, *Mesmerism, Medusa, and the Muse: The Romantic Discourse of Spontaneous Creativity*, Lanham (MD), Lexington Books, 2012. (Citato a p. 206.)
- ELIOT, T.S., *Baudelaire*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, a cura di JASON HARDING e RONALD SCHUCHARD, London, Faber, 2015, vol. IV, pp. 155-167. (Citato a p. 200.)

- ENGELL, JAMES, *Coleridge and Contemplation: The Act*, in *Coleridge and Contemplation*, a cura di PETER CHEYNE, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 237-261. (Citato a p. 201.)
- GERBER, RICHARD, *Onomastic Symbolism in Coleridge's Christabel*, in *Studien zur englischen und amerikanischen Sprache und Literatur. Festschrift für Helmut Papajewski*, a cura di PAUL G. BUCHLOH, INGE LEIMBERG e HERBERT RAUTER, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, 1974, pp. 188-194. (Citato alle pp. 203, 204.)
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *The Prologue in Heaven*, in PERCY B. SHELLEY, *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, a cura di THOMAS HUTCHINSON, London, Oxford University Press, 1960, pp. 740-753. (Citato a p. 200.)
- HANKS, PATRICK e FLAVIA HODGES (a cura di), *Dictionary of First Names*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2003. (Citato a p. 205.)
- HARF-LANCNER, LAURENCE, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989. (Citato alle pp. 206, 207.)
- JONES, EWAN JAMES, *Some Transition, the Nature of the Imagery or Passion: Rhythm and Affect in Christabel*, in *Coleridge and the Philosophy of Poetic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 56-106. (Citato a p. 221.)
- LEADBETTER, GREGORY, *Coleridge and the Daemonic Imagination*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012. (Citato a p. 210.)
- LEGOFF, JACQUES e EMMANUEL LE ROY LADURIE, *Méline maternelle et défricheuse*, in «Annales Économies, Sociétés, Civilisations», XXVI (1971), pp. 587-622. (Citato a p. 207.)
- LEOPARDI, GIACOMO, *Zibaldone scelto*, a cura di GIUSEPPE DE ROBERTIS, Milano, Rizzoli, 1937. (Citato a p. 207.)
- LEWIS, MATTHEW GREGORY, *The Monk: A Romance*, London, Routledge e Kegan Paul, 1907. (Citato a p. 216.)
- LILES, BRUCE L., *Linguistics and the English Language: A Transformational Approach*, Palisades (CA), Goodyear Publishing Company, 1972. (Citato a p. 217.)
- MAYS, J.C.C., *Coleridge's Experimental Poetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013. (Citato a p. 219.)
- *Contemplation in Coleridge's Poetry*, in *Coleridge and Contemplation*, a cura di PETER CHEYNE, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 19-34. (Citato a p. 216.)
- MCELDERRY JR, B.R., *Coleridge on Blake's Songs*, in «Modern Language Quarterly», IX/3 (1948), pp. 298-302. (Citato a p. 201.)
- MCGANN, JEROME, *Romantic Subjects and Iambic Laws: Episodes in the Early History of Contract Negotiations*, in «New Literary History», XLIX/4 (2018), pp. 597-615. (Citato a p. 197.)
- *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago e London, University of Chicago Press, 1983. (Citato a p. 223.)
- MCMALE, BRIAN, *Poetry Under Erasure, in Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, a cura di EVA MÜLLER-ZETTELMAN e MARGARETE RUBIK, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, pp. 277-302. (Citato a p. 209.)

- MELANDRI, RAUL e CESARE SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, Parma, Pratiche, 1994. (Citato alle pp. 206, 207, 209.)
- MILTON, JOHN, *Paradise Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2005. (Citato a p. 200.)
- NETHERCOT, ARTHUR H., *The Road to Tryermaine: A Study of the History, Background, and Purposes of Coleridge's Christabel*, New York, Russell & Russell, 1962. (Citato alle pp. 203, 206.)
- NUSSBAUM, MARTHA, *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, and Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2016. (Citato a p. 218.)
- ORLANDO, FRANCESCO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017. (Citato a p. 206.)
- PAGLIA, CAMILLE, *Christabel*, in *Samuel Taylor Coleridge*, a cura di HAROLD BLOOM, New York, Chelsea House, 1986, pp. 210-219. (Citato a p. 204.)
- PAGNINI, MARCELLO, *Introduzione*, in SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *I poemi demoniaci*, a cura di MARCELLO PAGNINI, Firenze, Giunti, 1996, pp. xi-lvii. (Citato a p. 199.)
- *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988. (Citato a p. 199.)
- PALEY, MORTON D., *Coleridge*, in *Apocalypse and Millennium in English Romantic Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 92-153. (Citato a p. 219.)
- PETERFREUND, STUART, *Coleridge and the Problem of Evil*, in «ELH», LV/1 (1988), pp. 125-152. (Citato a p. 202.)
- RIEM NATALE, ANTONELLA, *L'intima visione. Frammenti dell'Uno nella poesia di Samuel Taylor Coleridge*, Udine, Campanotto, 1999. (Citato a p. 206.)
- *The One Life: Coleridge and Hinduism*, Jaipur/New Delhi, Rawat Publisher, 2005. (Citato a p. 215.)
- SAUNDERS, CORINNE, *Epilogue: Afterlives of Medieval English Poetry*, in *A Companion to Medieval Poetry*, a cura di CORINNE SAUNDERS, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 647-659. (Citato a p. 206.)
- SEPPILLI, ANITA, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971. (Citato a p. 208.)
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *The Tragedy of King Richard the Second*, in *The Norton Shakespeare*, a cura di STEPHEN GREENBLATT, WALTER COHEN, JEAN E. HOWARD *et al.*, New York, Norton, 1977, pp. 903-1014. (Citato a p. 205.)
- SHELLEY, PERCY B., *A Defence of Poetry*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1965. (Citato a p. 199.)
- SLOTERDIJK, PETER, *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*, New York, Columbia University Press, 2012. (Citato a p. 223.)
- STAUFFER, ANDREW M., *Anger, Revolution, and Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. (Citato a p. 218.)
- TAYLOR, ANYA, *Coleridge's Christabel and the Phantom Soul*, in «Studies in English Literature 1500-1900», XLII/4 (2002), pp. 707-730. (Citato a p. 210.)
- ULMER, WILLIAM A., *Christabel and the Origin of Evil*, in «Studies in Philology», CIV/3 (2007), pp. 376-407. (Citato alle pp. 202, 205.)

- YOUNG, EDWARD, *A Vindication of Providence: Or a True Estimate of Human Life, in Which the Passions Are*, London, Worrall, 1728. (Citato a p. 203.)
- ZUMTHOR, PAUL, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, Il Mulino, 1995. (Citato a p. 208.)



PAROLE CHIAVE

Coleridge; *Christabel*; *Poemi demoniaci*; Romanticismo; Ira; Energia; Male; Fiaba melusina; Medievalismo; Onomastica.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Fausto Ciompi è professore associato, insegna Letteratura inglese e Letteratura inglese contemporanea presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica (Università di Pisa). Membro fondatore dell'Associazione Studi Conradiani Italiani, co-dirige i periodici «Synergies» e «Soglie. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria». Si interessa di poesia moderna e contemporanea, letteratura postcoloniale e Modernismo. Ha scritto, fra l'altro, su John Donne, William Blake, John Clare, A.C. Swinburne, Matthew Arnold, Ted Hughes, Derek Walcott, Henry James, Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson e V.S. Naipaul.

fausto.ciompi@unipi.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FAUSTO CIOMPI, *S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracondo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 197–227.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XII (2019)

“EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
SAGGI	195
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	403
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
REPRINTS	469
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013
Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI
ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.