



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

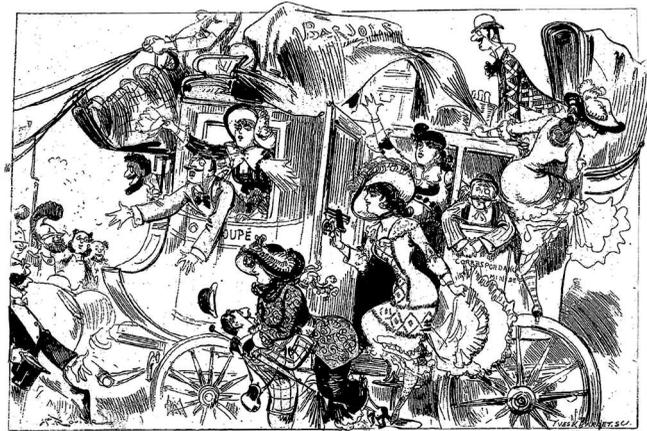
FORME DEL SACRO

a cura di Raul Calzoni
ottobre 2010

MICHELA GARDINI

La magia come redenzione in Joséphin Péladan

“L’anima del mondo è dannata!”, esclama l’angelico Tammuz nella *Gynandre* (Péladan 1891: 319), il nono romanzo della *Décadence Latine*. Attraverso un gioco di rispecchiamenti e di *mises en abyme*, i personaggi creati da Péladan si fanno portavoce del pensiero dell’autore, che dalle pagine della sua copiosa *Éthopée* denuncia lo stato di decadenza in cui versa la civiltà occidentale, intendendo innanzitutto la Francia e l’Italia. Assumendo come modelli ideali Balzac e Dante, Péladan fonde il contenuto delle loro opere traendone ispirazione per una tragica commedia sotto il segno dell’inferno parigino. Se già Balzac in *Ferragus* (1833) e nella *Fille aux yeux d’or* (1835) aveva ripreso lo schema dantesco dei gironi infernali, per consegnarci la sua descrizione di quella macchina mostruosa che era diventata la Parigi borghese, Péladan a sua volta aderisce all’immaginario dantesco sia sul piano simbolico che strutturale: la sua descrizione di Parigi, infatti, non rispecchia tanto la modalità dell’affresco, quanto quella del viaggio iniziatico che, attraverso la conoscenza dei vizi, deve educare alla “virtù suprema”. Se il motivo della città dannata percorre come un *leitmotiv* l’intera opera di Péladan, tuttavia esso trova la sua formulazione paradigmatica nel secondo romanzo dell’*Éthopée*, *Curieuse!* (1886), vero e proprio viaggio nei vari gironi infernali di Parigi. Nebo, nei panni di un Virgilio esoterico, accompagna la principessa russa Paule de Riazan alla scoperta dei bassifondi di Parigi, affinché la conoscenza del vizio le faccia maggiormente desiderare la virtù. Travestita da conte Noroski, Paule intraprende il “periplo dell’inferno parigino” (Péladan 1886:55) attraverso “la discesa ai nove cerchi d’ignominia



Figg. 1 e 2: La Parigi borghese di fine secolo vista da Albert Robida, *La Grande mascarade parisienne*, Paris, Librairie Illustrée, 1880.

dei costumi decadenti” (Péladan 1886: 55), dal caffè al cabaret, dal caffè-concerto alle case di prostituzione, dall'*Erotic Office* alle sordide taverne, tutti luoghi che disegnano una geografia parcellizzata della città, restituendoci una mitologia urbana in frammenti. Ai luoghi di depravazione corrispondono altrettanti vizi capitali: il caffè, il

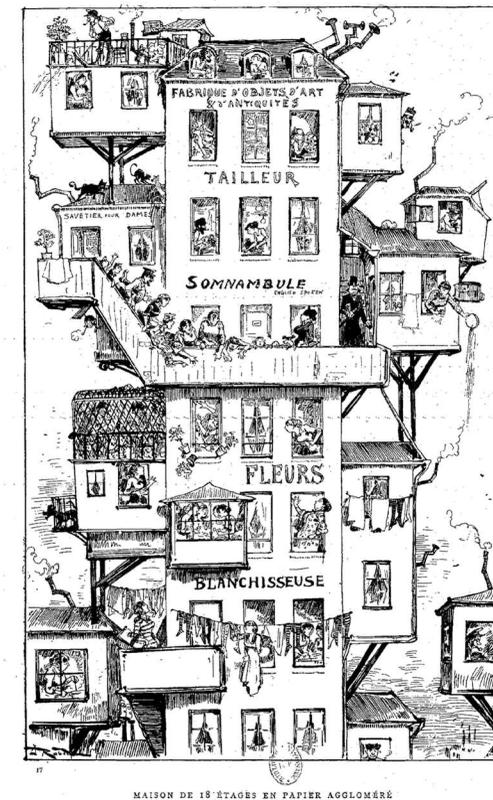


Fig. 3: Parigi come una moderna torre di Babele vista da Albert Robida, *Le vingtième siècle*, Paris, Georges Décaux, 1882.

circolo, il giornale, il gioco, lo sport, il lupanare e il caffè-concerto, simboli della mediocrità borghese e del nuovo dio denaro [Figg. 1-3]. Attraverso l'evocazione del quartiere di Suburra, luogo dionisiacamente consacrato ai piaceri sessuali, la Parigi *fin de siècle* e la Roma imperiale finiscono per fondersi osmoticamente in un unico immaginario decadente, sovrapponendo altresì *La Décadence Latine* di Péladan e i *Contes de la Décadence Romaine* di Jean

Richepin, all'insegna di quella che Vladimir Jankélévitch chiama l'estetica della *disjonction*.

Il monito *Finis Latinorum*, che dà il titolo al XIII volume dell'*Éthopée*, percorre in realtà la scrittura di Péladan già dall'epilogo del *Vice Suprême* (1884), allorché il rabbino Sichem aveva tracciato queste lettere con un inchiostro minacciosamente fosforescente. Mediocrità, ateismo, febbre dell'oro, superficialità celebrano ormai la fine delle razze latine:

Qualunque siano le compagnie, persino quella del genio, nulla serve alla cultura dell'io se non la meditazione: ciò che rende Parigi così stupida, è il fatto che non si raccoglie mai, e colui che non riflette continua a sbagliare e muore novizio della vita, ignorante di se stesso, precluso a qualsiasi progressione. (Péladan 1889: 245)

Richiamando il celebre incipit della *Crise de l'esprit* (1919) di Paul Valéry, ancora Tammuz ammonisce nella *Gynandre*:

Si la malinconia che cadrà sugli ultimi Latini non avrà mai conosciuto eguali nel passato. Un tempo l'egemonia passava da Tebe a Memphis, da Babilonia a Ninive, d'Atene a Roma, poi a Bisanzio! Si trattava soltanto del fracasso di uno spostamento di civiltà. Oggi un livello di vuoto pesa sull'Occidente: il sassone e suo figlio l'americano, lo slavo e il tedesco si equivalgono: la barbarie che appare ancora in Russia, nella sua istintività, altrove evolve sotto la forma Yankee e ci prende per rincretinarci.

I latini non hanno cambiato divinità, bensì hanno cacciato il divino [...]. Lo sento, Nergal, qualcosa muore nell'umanità che da settemila anni sopravviveva a tutto; stanno arrivando quei tempi in cui il bene, il bello, il vero saranno impossibili. (Péladan 1891: 319)

L'enfasi posta da Péladan sul sentimento della caducità dell'Occidente si configura, d'altra parte, come un pensiero condiviso da molti intellettuali non solo francesi, ma fra gli altri anche tedeschi e russi, contemporanei dell'autore, il quale dunque si fa portavoce di

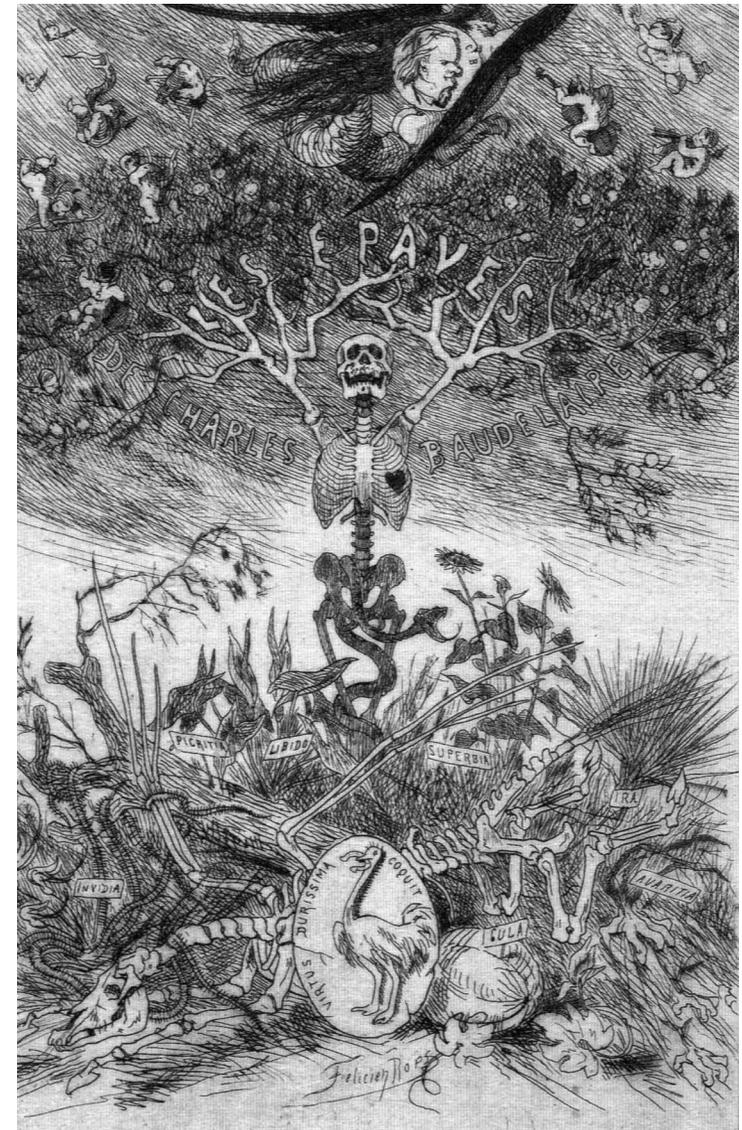


Fig. 4: Félicien Rops, *Les épaves*, 1866.

un comune sentire europeo e di un diffuso pessimismo quale cifra di un'epoca [Fig. 4]. Peculiare è proprio lo sguardo che Péladan porta sulla Russia, ossessivamente presente nella sua opera, come

testimonia la creazione di personaggi di origine slava, sia maschili che femminili: da Paule de Riazan alla principessa Sophia Nariskine Mentchikoff, al rivoluzionario Schaebolov, per citarne solo alcuni. Non solo, ma l'autore estende il proprio tributo scrivendo un 'romanzo russo', *Le Nimbe noir* (1907) ambientato a San Pietroburgo nei circoli rivoluzionari nichilisti. Qui, tuttavia, demoni di dostoevskiana memoria non vi appaiono tanto i rivoluzionari, raccolti attorno all'eroina martire Sophia, dalle sembianze della Madonna Litta, talmente votata alla propria missione da far pensare, scrive l'autore, a Giovanna d'Arco, quanto piuttosto i funzionari al servizio dello zar: "La Russia è l'inferno, con gli agenti dello zar per torturatori, e noi siamo i dannati" (Péladan 1907: 128). Lo zar è paragonato a un despota orientale, un orco che divora la nazione, la cui appartenenza all'Europa viene infatti messa in discussione. In questo scenario di barbarie la rivoluzione viene dunque concepita come un vero e proprio atto di redenzione, l'unico praticabile nonostante comporti a sua volta violenza: "Nel suo nobile cuore palpita la pietà divina e, con uno slancio mistico, lei [Sophia] consacra la sua giovinezza all'opera sanguinosa della Redenzione russa" (Péladan 1907: 89). In realtà lo sguardo di Péladan sulla Russia è carico di ambiguità, altalenante, da una parte sedotto da un mondo che veniva svelato all'Occidente dalla traduzione dei più celebri romanzi russi ottocenteschi, dall'altro inorridito davanti all'arretratezza del popolo e alla brutalità della classe dirigente.

Già nel *Vice Suprême* l'evocazione della Russia attraversa in filigrana la scrittura, allorché entra in scena Alta, prete esoterista di cui vengono menzionati i viaggi nella terra dello zar al fine di riconciliare la Chiesa occidentale e la Chiesa orientale. Il personaggio di Alta rievoca i contatti che spesso intrattenevano da una parte personalità francesi e dall'altra i sovrani di Russia, come sarà il caso del medico occultista Papus, il quale si era recato ripetutamente in Russia godendo del favore dello zar Nicola II, che lo considerava guaritore e veggente, sino a quando non gli preferì la frequentazione dell'enigmatico Rasputin. Sappiamo inoltre che Papus, che considerava come proprio maestro il gua-

ritore lionese Nizier Anthelme Philippe, noto come Maître Philippe, convinto della malafede di Rasputin, si prodigò, ma inutilmente, per mettere in guardia lo zar. Sebbene Péladan non faccia mai riferimento nei suoi testi a Rasputin, tuttavia la sua iconografia confrontata con quella di Mérodack/Péladan ci colpisce per la somiglianza tra questi due stravaganti personaggi: dalla postura che si vuole ieratica all'abbigliamento sacrale, dalla gestualità liturgica all'esibizione studiata della barba [Figg. 5-8]. Tanto Rasputin quanto il personaggio di Mérodack, seduttori dallo sguardo ipnotico, coniugano religiosità, arti magiche e potere, l'uno consigliere dello zar e adepto della setta dei *Chlysty* ("flagellanti"), l'altro impegnato in intrighi papali e membro Rosa+Croce, ma soprattutto rappresentano entrambi le inquietudini che dalla Francia alla Russia caratterizzano il periodo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, perlopiù sotto forma di religiosità estrema, dall'ascetismo al credo settario, dalle guarigioni miracolose agli influssi magnetici.

Ma più ancora che la fine *del* mondo, come afferma Christian Berg, Péladan mette in scena la fine di *un* mondo, creando uno spazio finzionale eminentemente regressivo la cui emergenza, in un'epoca di sviluppo economico straordinario, di conquiste coloniali e di libera concorrenza, è da mettere senz'altro in relazione con la constatazione implicita di un divorzio tra l'immaginario e la realtà politica e socio-economica. In quest'ottica, nel solco tracciato da Schopenhauer, Edouard Dujardin concepisce come unica realtà quella creata dalla coscienza, come afferma il protagonista del racconto *Le Kabbaliste*:

Tutti i mondi, dichiara, non sono, in realtà, che rappresentazione, apparenze, illusioni [...]. I mondi sono delle fantasmagorie [...]. Qualunque sia il mondo concepito dal pensiero, vi vivrete se la vostra anima vi si rifugia interamente; il mondo spirituale è un mondo chimerico e di sogno, che il mio pensiero ha creato; esso esiste nel mio pensiero; esso esiste dunque, come il mondo umano, se la mia anima vi prende il volo. (Dujardin 1886: 110)



Figg. 5 e 6:
Joséphin Péladan.

sono sempre criminali, prostitute, anarchici o pazzi dichiarati, Nordau considera l'arte e i libri massimamente pericolosi, detentori di una carica pronta ad esplodere con effetti ancor più devastanti degli attentati dinamitardi, proprio perché atti ad esercitare sulle masse, in particolare sui giovani, un subdolo potere fascinatore. Degenerati sono inoltre tutti quegli scrittori e artisti che portano le stigmate del misticismo, vero e proprio sintomo nevrotico. Degenerati sono i simbolisti, i preraffaelliti; quanto a Wagner il suo è un evidente caso di isteria, mentre Péladan stesso, proprio per aver permesso che la sua opera si impregnasse di misticismo, viene consi-

In tale contesto, giudicato profondamente ostile alla creazione artistica, ecco che Péladan, Bourges, Dujardin, Huysmans, Rachilde, Lorrain eleggono la decadenza a condizione stessa della loro esistenza. Peraltro il sentimento della decadenza è strettamente legato a quello della degenerazione della razza, concetto indagato all'epoca in campo medico, in particolare psichiatrico, prima ancora che letterario. Esemplicativo in questo senso è il celebre testo di Max Nordau *Degenerazione* (1892). Se da una parte il titolo del primo capitolo, *Crepuscolo dei popoli*, si inserisce mimeticamente nella temperie culturale millenaristica di matrice nietzschiana della *fin de siècle*, dall'altra l'autore stigmatizza, considerandoli dei degenerati, proprio gli intellettuali e gli artisti, associando degenerazione e genio secondo le teorie di Cesare Lombroso, a cui significativamente Nordau dedica la propria opera. Partendo dal presupposto che i degenerati non sono

derato responsabile di quella decadenza che ha *in primis* denunciato. Tuttavia il giudizio negativo di Nordau su Péladan, al quale dedica svariate pagine, si stempera nel riconoscimento di un "talento poco ordinario" (Nordau 1998: 399), al punto da affermare che "ci sono nei suoi romanzi delle pagine da annoverare fra le più belle che siano uscite da una penna contemporanea" (Nordau 1998: 398).

Tale sentimento del crepuscolo di una civiltà accompagnerà, come è noto, anche la riflessione di autori dell'inizio del Novecento, quali Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler e il già citato Paul Valéry. Sebbene la pubblicazione del *Tramonto dell'Occidente* nel 1918 ci possa indurre a considerare il trauma della prima guerra mondiale come il principio ispiratore dell'analisi di Spengler, in realtà sappiamo che l'autore aveva già terminato di scrivere il suo voluminoso saggio tre anni Prima, guidato piuttosto dalla profonda convinzione della ciclicità della storia, alla luce della quale egli passa in rassegna l'evoluzione e l'involuzione delle varie civiltà. Centrale nell'opera si rivela la rivisitazione del mito di Faust, considerato il contrassegno della civiltà occidentale. L'"anima faustiana" dell'Occidente, che si contrappone all'"anima apollinea" del mondo classico e all'"anima magica" orientale, aspira all'infinito (ad immagine delle chiese gotiche) e al superamento dei limiti del mondo empirico, attratta dall'arcano delle infinite possibilità dell'essere. Ma alla *Kultur* segue ineluttabilmente la *Zivilisation* ("civiltà" e "civilizzazione" nella tra-



Figg. 7 e 8:
Grigoriy Efimovič Rasputin.

duzione italiana di Julius Evola) e Faust, nell'era desacralizzata della macchina, è condannato a diventare schiavo della sua creazione. L'anima di Faust è stata dunque tradita, nel momento in cui, come scrive Stefano Zecchi, "il sapere tecnico-scientifico si è allontanato dalla sua dimora originaria che è il sentimento faustiano dell'immortalità dell'anima nella sua unione con le potenze del cosmo" (Spengler 2008: XXVI). Nell'anima faustiana infatti il pensiero tecnico non è negazione del divino, bensì una sua emanazione, la cui sacralità viene però infangata dalla dittatura del denaro nel mondo economico dell'industria meccanica.

Anche Jung ricorre spesso alla figura faustiana per esprimere l'anelito all'assoluto che caratterizza la parte più dionisiaca dell'Io. Tuttavia Faust, secondo Jung, non è riducibile ad un'esperienza personale, bensì esso si carica di una valenza primordiale, archetipica. Calato nella storia europea nel periodo fra le due guerre, Faust viene visto da Jung come un simbolo di riscatto per risollevare l'uomo tedesco umiliato nella Prima guerra mondiale. "Il risultato – scrive Paolo Orvieto – è palese: il mito incorpora i desideri dell'inconscio collettivo" tanto più pericolosamente quanto più "il mito – il nostro Faust – può inoculare la convinzione di essere superiori e unici per nazione o per razza" (Orvieto 2006: 290). Suonano fustigate le parole di Jung:

E cos'è Faust? Faust è un simbolo, non soltanto un richiamo semiotico o un'allegoria di una realtà nota da tempo, bensì l'espressione di una forza vivente che opera profondamente nell'anima tedesca, alla cui nascita Goethe doveva contribuire. È pensabile che un non-tedesco avrebbe potuto scrivere il *Faust* o *Così parlò Zarathustra*? Entrambi toccano una stessa realtà, una realtà che vibra nell'anima tedesca, un'immagine primigenia. (Jung 1930: 78)

Prima ancora che trovasse la sua formulazione in Spengler e, come abbiamo visto, in Jung, già Péladan aveva tratteggiato l'anima faustiana nelle fattezze del Mago Mérodack, il quale, di fronte a questo scenario di decadenza, non solo è in grado di redimere se

stesso attraverso un atto di autosublimazione, ma è chiamato ad assumere un ruolo guida nella società, sebbene in fondo la sua si configuri come un'operazione elitaria e celebrativa dell'individualismo.

In un'epoca senza religione, senza Dio, si affacciano nuove forme religiose, come una sovrastante ombra junghiana, frutto proprio dell'ateismo dominante. Ecco che alla fine dell'Ottocento fioriscono le sette, i circoli satanici, le sedute spiritiche ed è in questo contesto di ricerca di una nuova religiosità che, per riscattare lo stato di avvilimento che si era abbattuto anche nel *milieu* artistico, Péladan, pur non cessando di professarsi cattolico, fonda nel 1887, insieme a Stanislas de Guaita e a Papus, l'Ordine Cabalistico della Rosa+Croce, sino alla separazione del 1890, anno in cui Péladan fonda scismaticamente l'Ordine della Rosa+Croce Cattolica del Tempio e del Graal. Rievocando tutto il mistero della leggenda seicentesca della confraternita dei Rosacroce, la missione artistica dell'Ordine viene posta programmaticamente sotto l'egida dell'esoterismo e dell'occulto cattolico. Tuttavia, se la scelta dell'occultismo poteva fungere da rifugio elitario, un riparo contro la mediocrità, in realtà Péladan ne fece anche uno strumento di azione sociale. Lo stesso discorso religioso, tra misticismo, ermetismo e cattolicesimo, il più delle volte si rivela una preoccupazione di natura solamente tangenziale, schermando invece il vero significato del pensiero di Péladan, che vuole essere eminentemente estetico e culturale per realizzare piuttosto una religione dell'arte [Fig. 9].

Fondamentale in questo processo di rinascita culturale è proprio la figura del mago che finisce per assurgere a metafora dello scrittore stesso, il quale, in una prospettiva totalmente laica, si erge a coscienza critica della società. Come estremo tentativo e supremo atto di volontà, affinché la civiltà latina non perisca invano e la sua fine possa preludere ad una nuova era, nel romanzo *Finis Latinorum* (1899) Péladan immagina che i membri della Rosa+Croce, con a capo il Mago Mérodack, ordiscano un intrigo al fine di portare sul seggio papale un vescovo esoterista, l'unico che possa farsi garante della riforma del Papato e, quindi, dell'intero Occidente.

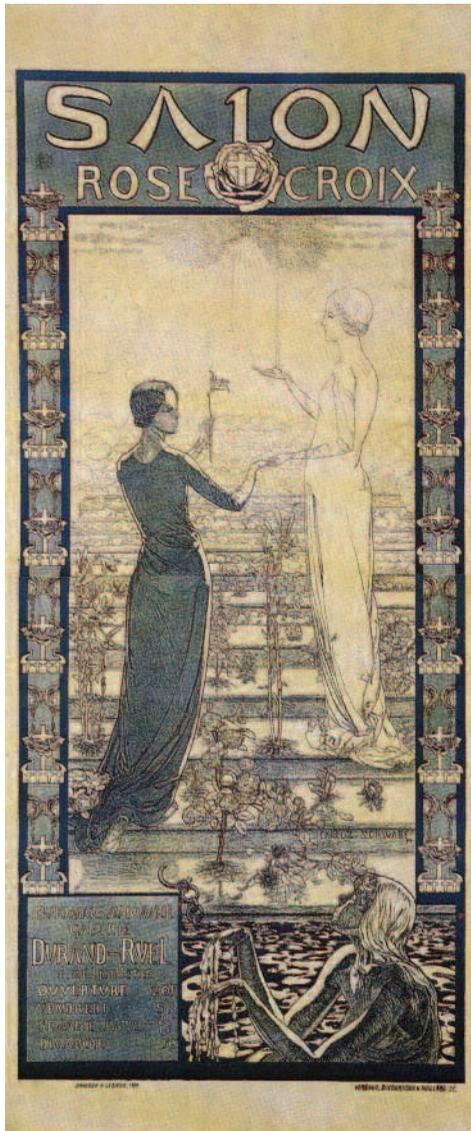


Fig. 9: Carlos Schwabe, Affiche per il primo Salon Rose+Croix, 1892, Musée d'Ixelle, Bruxelles.

Ma il vescovo verrà avvelenato dai gesuiti, nemici dei Rosa+Croce. Il fallimento del complotto esoterista mette in risalto il fatto che il Mago di Péladan, pur essendo investito della missione di redimere la società, non detiene un potere illimitato ed infallibile, ma al contrario appare a tratti come un personaggio tormentato. Ancor più, nel creare il personaggio del Mago, Péladan si compiace di mettere in discussione le categorie che tradizionalmente vedono contrapposti il Bene e il Male, rimescolando confusivamente entità tra loro diverse quali l'angelico e il demoniaco, la scienza e la religione, il maschile e il femminile che convergono l'uno nell'altro. Nell'epilogo del *Vice Suprême*, il rabbino Sichelem ci consegna un

ritratto baudelairiano di Mérodack, sospeso tra Dio e Satana, la luce e l'ombra, il cielo infinito e l'amaro abisso: "Tu ami il bene, ma provi curiosità per il male. Anche tu, come tutti, subisci il prestigio dell'attività del male" (Péladan 1884: 461). Per questa attrazione esercitata dal male sui suoi personaggi, a cominciare appunto dal Mago, Péladan, insieme a Stanislas de Guaita, è stato considerato da alcuni suoi contemporanei, tra cui Boullan, un adepto del Satanismo diffuso nel *milieu* occultista di fine Ottocento [Fig. 10]. Ancora nel XX secolo Walter Benjamin, del resto, in un frammento dei *Passages*, non mette in dubbio l'appartenenza di Péladan al novero dei satanisti insieme a Huysmans e a Guaita:

Tre generazioni ruotano (secondo Georges Rodenbach, *L'élite*, Paris 1899, pp. 6-7) attorno alla "splendide restauration de Notre-Dame". La prima, che forma come un cerchio esterno, è rappresentata da Victor Hugo; la seconda forma il cerchio interno della preghiera, ed è rappresentata da d'Aurevilly, Baudelaire, Hello; il terzo cerchio è composto dal gruppo dei satanisti: Huysmans, Guaita, Péladan. (Benjamin 2002, vol. I: 312)



Fig. 10: Copertina della rivista *Le Diable au XIX siècle* (1892-1894).

Le circostanze della morte di Boullan, avvenuta a Lione il 4 gennaio 1893 in seguito ad una crisi da soffocamento, inducono la stampa, istigata da Blois e dallo stesso Huysmans, ad attribuire sensazionalisticamente la morte ad un "omicidio magico" che sarebbe stato perpetrato proprio dai suoi nemici Guaita e Péladan. Quest'ultimo si trova così accusato di aver eseguito nella realtà quanto aveva inscenato nello spazio finzionale del *Vice Suprême*, in cui Mérodack uccide a distanza il carnefice della giovane Corysandre, agendo su una testa di cera con il suo sembiante secondo un rituale proprio delle messe nere. Péladan diventa così satanista suo malgrado, inconsapevolmente. Innegabile è tuttavia la continua osmosi che l'autore mette in pratica tra magia bianca e magia nera, a dire che il male e il bene sono strettamente correlati, l'uno la ragion d'essere dell'altro, giungendo al punto di fondere nel personaggio del Mago la figura di Satana con quella di Prometeo. Satana/Prometeo appare quale un benevolo dispensatore di consigli a Bêlit, la giovane eroina di *Un coeur en peine* (1889), mentre in *À coeur perdu* (1887) il mago Mérodack, chiamato a compiere un esorcismo per dissolvere il fluido passionale di Paule, agito dal *plaisir de la démolition* dapprima distrugge gli oggetti presenti nella stanza in cui si è consumata l'unione carnale tra Nebo e Paule, poi procede ad ipnotizzare la donna gettandola in un prolungato stato di catalessi apparente, infine incendia il luogo in cui i due amanti si sono incontrati: "Che il fuoco consumi le ceneri stesse dell'amore che ebbe luogo qui" (Péladan 1887: 431). Grazie al fuoco, attribuito per eccellenza di Prometeo e simbolo della sua *hybris*, Mérodack compie un rito di purificazione attraverso un atto di distruzione, celebrando ancora una volta il connubio del bene e del male ma anche della magia e della scienza. Questa convergenza fra le figure di Prometeo e di Satana, del Mago e dello scienziato, nelle quali si declina peraltro la natura faustiana di Mérodack, consente inoltre di tracciare un parallelo tra Péladan e Villiers de l'Isle Adam. Come dimostra Elise Radix, infatti, anche Edison, il protagonista dell'*Eve future* (1886), un po' mago e un po' scienziato, è un'evidente reincarnazione di Prometeo, sia per il suo ruolo benefico che tra-

sgressivo: avendo deciso di creare una donna vivente e perfetta, entra provocatoriamente in concorrenza diretta con Dio. Il ricorso alla figura di Prometeo secondo Elise Radix permette ai due scrittori di eroicizzare i propri personaggi e di ancorarli alla dimensione mitica, rendendoli ad un tempo uomini d'avanguardia, di rottura, di rinnovamento, ma anche di continuità con precisi simboli archetipici (Radix 2003: 437-448). Ma il parallelo tra i due autori ci sembra possibile non solo in virtù dell'ascendenza prometeica dei loro personaggi, ma anche per l'attitudine pigmalionica che caratterizza il loro trattamento del femminile. Come Villiers de l'Isle-Adam anche Nergal, il romanziere protagonista del romanzo *Istar* e alter ego dell'autore, sogna di poter creare la sua "Eve future":

Far cadere Istar in un sonno catalettico, farla diagnosticare morta, ottenere l'inumazione, sostituirla nella bara con un manichino del peso calcolato e, aiutato dai suoi fratelli, i Rosacroce, portare la morta vivente nel paese della sua razza. Là, restituirla alla vita soltanto dopo aver cancellato dalla sua mente ogni ricordo del passato: far dimenticare alla morta suo marito, alla madre suo figlio, all'abitante delle rive del Rodano persino il cielo dell'Occidente. E a quel punto essere amato da una donna nuova, che non ha più né rimorsi, né rimpianti, e che ricomincia la sua vita grazie a voi. (Péladan 1888: 342-343)

Nergal, esattamente come Edison, insegue un femminile depotenziato, reso gestibile proprio perché lo si può manipolare sino a privarlo della coscienza. Ma non riuscendo a realizzare nella realtà fattuale questo sogno, lo scrittore rivendica il ruolo compensativo della scrittura, che ha il potere di infondere la vita a quanto viene negato nella realtà: "La peculiarità dello scrittore – pensa Nergal – è proprio quella di far agire nell'opera ciò che non può vivere altrimenti" (ibidem). Di fronte all'abisso della femminilità il più delle volte Péladan prevede come conclusione dei suoi romanzi l'uscita di scena drammatica dell'eroina, irreversibilmente sacrificata al maschile. Estremo appare il caso della protagonista del *Nimbe noir*, Sophia, la cui morte chiude circolarmente il romanzo ricollegan-

dosi all'immagine iniziale del ciondolo al collo del rivoluzionario Schaebolof, una reliquia che altro non è che un lembo di pelle prelevato dal cadavere della donna. Il femminile assurge così a feticcio del maschile, una *peau de chagrin* interamente sacrificata al desiderio dell'uomo. Del resto Sophia era stata iniziata alla conoscenza dal maschile, l'unico depositario della verità: "ti ho svelato – le dice Schaebolof – il mondo misterioso del libro, della cosa scritta che contiene la verità" (Péladan 1907: 15). Spesso, inoltre, s'intreccia alla rappresentazione del femminile la passione necrofila di Péladan, come nell'epilogo di *Istar* (1888), allorché Nergal, nel tentativo di infondergli la vita, fa l'amore con il cadavere della donna secondo il rituale dell'incubo. Nella morte il femminile diventa ancora più desiderabile perché, come commenta J.J. Breton, "la morte permette la comunione totale con l'essere amato, statua di cera sulla quale si possono modellare i propri sogni, specchio che rinvia, pietrificata in una bellezza eterna, l'immagine del proprio stato futuro" (Breton 1999: 89).

Ma l'originalità di Péladan risiede nel superamento di questa dicotomia che egli stesso mette in scena, fondendo le categorie del maschile e del femminile nella figura dell'androgino. Tuttavia l'iniziazione alla magia resta per Péladan una prerogativa maschile, in ossequio alla misoginia dell'epoca. Da una parte questa figura è chiaramente un retaggio romantico, una figura alla cui creazione presiede la tradizione esoterica orientale e occidentale, che Péladan si compiace di rievocare, da Pitagora alla cabbala, dall'astrologia a Paracelso, coniugandola con l'"occulto cattolico" ma anche con la nuova religione della scienza. Come Péladan afferma nell'opera *Comment on devient Mage* (1892), si diventa mago dopo aver seguito un processo di iniziazione, a due condizioni: "l'orrore della mediocrità e la percezione del sublime" (Péladan 1892: 213), seguendo un percorso che trova la propria ragion d'essere, sulla scia di Eliphas Lévi, nella volontà: "la magia può definirsi l'educazione della volontà" (Péladan 1884: 285), sintetizza Mérodack alla principessa Léonora d'Este. Ed è innanzitutto sulla volontà che si fonda il carisma che il Mago riesce ad esercitare intorno a sé. Benefatto-

re e vendicatore di ingiustizie, il Mago resta pur sempre, nella visione di Péladan, un adepto di misteri elitari. A questo riguardo l'autore, che considera la magia un processo iniziatico per raggiungere l'idea pura, da un lato guarda con sospetto alle varie pratiche magiche alla moda, diventate attività d'intrattenimento, come il magnetismo e lo spiritismo, dall'altro si dichiara contrario all'esoterismo inteso come sfoggio di erudizione, salvo consentire a Mérodack di ricorrere ripetutamente all'ipnosi, ma perché egli, al termine del suo percorso di iniziazione, è diventato "mago di luce" dotato di volontà pura [Fig. 11].

L'attitudine aristocratica e solipsistica del Mago trova il proprio emblema nell'immagine del castello di Vouivre, rifugio di Mérodack e degli altri membri della Rosa+Croce e come tale luogo di iniziazione. Isolato e in rovina, sulle falesie della Bretagna battute dalle onde dell'oceano, il castello riattiva tutto un immaginario nordico, per certi versi wagneriano, che trova nel mito della Norvegia una delle sue concrezioni più efficaci. Ciò a partire naturalmente da Balzac con *Séraphita*, sino a Catulle Mendès che, nel romanzo *Zo'har*, disloca l'amore incestuoso dei due giovani protagonisti in un palazzo abbandonato e minacciato dal mare sulle coste norvegesi, una sorta di non-luogo in cui il tempo si è fermato, come simboleggia il biancore accecante delle notti boreali che sembra-

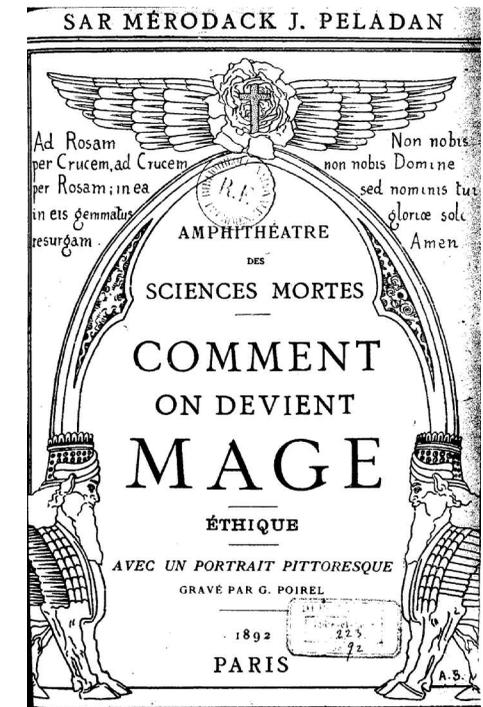


Fig. 11: Frontespizio dell'opera di Joséphin Péladan *Comment on devient Mage*, Paris, Chamuel, 1892.

no azzerare il fluire del tempo. Proprio alla Norvegia va il pensiero della giovane Bêlit, protagonista di *Un Coeur en peine*, la quale, in attesa di recarsi al castello di Vouivre, mentre indugia innanzi allo spettacolo tempestoso delle coste bretoni, sente dentro di sé il demone di Ibsen e la musica del *Peer Gynt* di Grieg, "l'incarnazione musicale della Norvegia" (Péladan 1889:36), immedesimandosi infine a sua volta nel personaggio di Solveig.

Di contro alla città corrotta e tentatrice, castelli e abbazie costellano la *Décadence Latine* in quanto simboli di vita spirituale, ed è in un'abbazia che ritroviamo Mérodack nell'ultimo romanzo dell'*Éthopée*, *La torche renversée*, pubblicato postumo nel 1925. Dopo aver constatato la propria impotenza di fronte alle sfide della storia, come mostra il fallimento del "supremo intrigo" in *Finis Latinorum*, e dopo essere stato abbandonato dagli altri rosacrociari suoi seguaci, non disposti ad assecondare il suo monito alla castità, intesa come unica condizione per avvicinarsi al divino (*La vertu suprême*, 1900), Mérodack intraprende un lungo viaggio in Oriente, dal quale ritorna come un moderno Faust malinconico, "una torcia rovesciata" per l'appunto, sposato, addirittura privo di volontà: "Non c'è più alcun mago, fratello mio – confessa Mérodack a Alta – sono un archeologo, un curioso, un uomo come gli altri, e che ha gettato la sua tiara" (Péladan 1925: 22). Il carisma del mago viene quindi infine stemperato a vantaggio della messa in scena di un noceventesco antieroe ("l'eroismo è scomparso dal suo pensiero", Péladan 1925: 212), ovvero di un personaggio che sperimenta il fallimento delle proprie aspirazioni, che cade in tentazione, viene abbandonato e si ritrova solo. Ciò nonostante Péladan prevede per la sua creazione, nonché alter ego, un finale aperto a nuove esperienze di 'redenzione': "Poi pensò a nuovi lavori, Ercole senza clava, ma comunque potente, uccisore di mostri e servitore di questa santissima armonia che regge gli angeli e le stelle!" (Péladan 1925: 321). Queste sono però possibili solo dopo aver compreso che, nell'epoca del telegrafo e di altre invenzioni, la meraviglia della magia è destinata a cedere il passo alla tecnica e che

"al mistero resteranno soltanto la malattia, la disgrazia e la morte" (Péladan 1925: 177).

Bisognerà attendere il Novecento con Céline, perché la ripresa di alcuni temi della tradizione letteraria, come la magia, siano proiettati su scenari sottratti a qualsiasi possibilità di redenzione. Céline che, come documenta André Derval, era stato attratto dalla componente esoterica delle opere di Péladan e di Papus, mette in scena una sorta di Mérodack degradato creando i personaggi di Courtial Des Pereires in *Mort à crédit* (1936) e Sosthène in *Guignol's Band* (1944), i quali ad un tempo incarnano scienza, occultismo e ciarlataneria, l'uno dedito ad un avveniristico progetto di agricoltura radio-tellurica, l'altro al raggiungimento dell'estasi come antidoto all'angoscia della guerra. L'elemento a tratti parodistico che li caratterizza lascia il posto, nell'epilogo delle loro vicende, ad una marcata impronta di tragicità: Courtial si spara dopo il fallimento del proprio devastante esperimento, mentre Sosthène trema di paura dovendo indossare delle maschere antigas. Né l'attitudine pseudo-scientifica di Courtial né lo slancio mistico di Sosthène possono impedire la caduta dell'umanità, al contrario vi contribuiscono con la propria delirante impotenza. L'uomo si trova così nella condizione irredimibile di Sisifo, quale viene rievocato da Camus, tutto consegnato ad un'eterna ed assurda dannazione. "L'inferno sono gli altri" afferma Sartre secondo una concezione immanentistica del tutto sottratta al divino, quando ormai i traumi della storia hanno dissolto totalmente la dimensione misterica che ancora rendeva possibile la credenza in un mondo altro e quindi in un riscatto. Ma Péladan aveva già capito che l'inferno è in noi stessi ("Seguiamo Dante in inferno, in voi stessi" Péladan 1884: 277), essendo l'uomo ostaggio della propria pulsionalità.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, W. (tr. it. 2000; 2002), *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino.
- BOURGES, E. (1884; 1987), *Le crépuscule des dieux*, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, Préface di Christian Berg, pp. 9-20.
- BRETON, J.J. (1999), *Le Mage dans "la Décadence Latine" de Joséphin Péladan*, éditions du Comsogone, Lyon.
- DERVAL, A. (1991), "Céline et les écrivains mages" in *Actes du Colloque International de Toulouse 5-7 juillet 1990*, Du Lérot & S. E. C., Toulouse, pp. 87-100.
- DUJARDIN, E. (1886), *Le Kabbaliste*, in *Les hantises*, Vanier, Paris.
- JUNG, C.G. (1930; 1979), *Psicologia e poesia*, Boringhieri, Torino.
- NORDAU, M. (1882), *Dégénérescence* (tr. fr. 1998), Slatkine, Genève.
- ORVIETO, P. (2006), *Il mito di Faust*, Salerno editrice, Roma.
- PELADAN, J. (1884; 2006), *Le vice suprême*, éditions Palimpsestes, Lyon.
- PELADAN, J. (1886; 1979), *Curieuse!*, Slatkine, Genève.
- PELADAN, J. (1887; 1979), *A cœur perdu*, Slatkine, Genève.
- PELADAN, J. (1888), *Istar*, Dentu, Paris.
- PELADAN, J. (1889; 1979), *Un cœur en peine*, Slatkine, Genève.
- PELADAN, J. (1891; 1979), *La Gynandre*, Slatkine, Genève.
- PELADAN, J. (1892), *Comment on devient mage*, Chamuel, Paris.
- PELADAN, J. (1907; 1979), *Le nimbe noir*, Slatkine, Genève.
- PELADAN, J. (1925; 1979), *La torche renversée*, Slatkine, Genève.
- RADIX, E. (2003), "Villiers de l'Isle-Adam et Péladan: l'occultisme à la source d'une modernité mythifiée", in *Les Mythes des avant-gardes*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 437-448.
- SPENGLER, O. (1918; 2008), *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano, Introduzione di Stefano Zecchi, pp. IX-XLII.