

DISTRUZIONE E APOCATASTASI: LA VALENZA SIMBOLICA DEL VULCANO IN *THE LAST DAYS OF POMPEII*

Maria Cristina Torcutti

“When the mountain opens, the city shall fall. When the smoke crowns the hills of the Parched Fields, there shall be woe and weeping in the hearths of the Children of the Sea”. Against such a dark Etruscan prophecy recalled by the Witch of the Vesuvius, Edward Bulwer Lytton sets his historical romance, based upon an imaginative literary re-enactment of Pompeii’s end. The narrative is imbued with an acute sense of the brevity of life, epitomized by the ominous prediction of the impending apocalypse. Moreover, it shows the author’s prompt responsiveness to the romantic mood which wistfully rests upon the contemplation either of deserted ruins or of catastrophic scenarios suggesting how unmanageable natural forces threaten human beings with painful and abrupt death. The volcanic eruption and the ensuing fury of the elements are given religious relevance through an eschatological perspective: to the rising congregation of the Nazarenes the fire and the unsubstantial vapours of Vesuvius are the agents of terror and death. They hint or rather epitomize God’s frightening Wrath at the town’s profligacy and debauchery. However, the catastrophe is by no means presented for its own sake—it is an ingenious and creative act through which the belief in the approaching end of the world unfolds the vision of an upcoming time of peace and renewal. Only then shall mankind be restored to a vivid and happy life.

Nel suo *Italienische Reise*, Goethe guarda con profondo interesse a Pompei: tra le innumerevoli tragedie che sono accadute all’umanità, poche hanno riservato ai posteri una simile gioia.¹ Nell’annotazione dello scrittore tedesco si ritrovano condensati tanto la rilevanza quanto l’entusiasmo per gli scavi di Pompei che, a partire dal 1748, riportarono alla luce l’antica città, rimasta perfettamente sigillata per oltre sedici secoli.

Notoriamente, Pompei riveste una capitale importanza in qualità di documento archeologico, attraverso cui poter rintracciare i vari stadi sia dello sviluppo artistico e architettonico sia degli usi e costumi di un’intera società.

Dalla scoperta di Pompei prende slancio anche un altro fenomeno che ne alimenta il mito: il turismo archeologico. Un numero considerevole di studiosi, collezionisti, artisti e semplici curiosi approdano nella regione col preciso intento di approfondire la riflessione sull'arte antica, sentita come punto di partenza nella comprensione della classicità.

In questi luoghi, in cui la civiltà greco-romana affonda le proprie radici, sopravvivono riti e miti che la civilizzazione ha cancellato. Ci si reca nella "terra dei limoni"² per ri-scoprire, celata nell'azzurrità assoluta del paesaggio mediterraneo, una bellezza simbolicamente più dolente e moraleggiante, resa ancor più struggente dall'immagine della decadenza. La peculiarità del paesaggio-immaginario delle rovine pompeiane e della sua fascinazione sull'artista è presente anche in Edward Bulwer Lytton, il quale visita l'antica città vesuviana l'anno precedente alla pubblicazione di *The Last Days of Pompeii* (1834).³ Nella prefazione al romanzo lo scrittore inglese annota come le rovine dissepolte dell'estinta *urbs* campana attraggano il viaggiatore a Napoli ancor più, se possibile, della tersa bellezza della macchia mediterranea, delle vallate tinte di viola, dei fragranti aranceti e della mite brezza marina.⁴

Infatti, è nell'amore delle rovine che l'uomo si rende "complice della natura, del suo modo di operare che è direttamente contrapposto"⁵ alla propria essenza.

La sensibilità moderna è dunque tesa a ripercorrere empaticamente le coordinate simboliche di quegli spazi, dai quali la vita si è congedata per sempre sotto la spinta distruttiva di una natura soverchiante.

Nel teorema letterario del *memento mori*, dialetticamente proteso tra *Eros* e *Thanatos*, tra amore per la vita e orrore per la morte, interviene *Chronos*, ovvero la percezione del tempo psicologico che imprime al bioritmo umano la misura della sua fugacità. Il silenzio profondo e solenne di un'umanità passata che non ritornerà mai più, il cui ciclo vitale è stato spezzato dalla furia devastatrice del vulcano, ha dunque per effetto quello di accrescere il peso di tristi pensieri. La piena consapevolezza dell'attimo fuggente, dell'idea della vita che "as the lamp shines, [...] glitters for an hour" (Lytton, p. 267), invita a godere il presente per sfuggire alla prospettiva di un oscuro avvenire.

Sempre pronto a aderire ai mutevoli atteggiamenti del gusto e della sensibilità contemporanea, Lytton modula la narrazione di *The Last Days of Pompeii* sulle molteplici sfumature dello *Zeitgeist* contemporaneo. Pur essendo dedicata a Sir William Gell, il noto archeologo che gli fece da cicerone a Pompei, questo *historical romance* fonde la passione archeologica (espressa nella minuziosa descrizione delle abitudini pompeiane, nella fedele riproduzione degli ambienti e dei suoi arredi) con i toni malinconici della poesia sepolcrale.

È significativo il fatto che Lytton citi, in funzione di proemio all'opera, alcuni versi tratti da un'ode oraziana: "Quid sit futurum cras, fuge quaerere et, / quem fors dierum cumque dabit, lucro / adpone, nec dulce amores / sperne, puer, neque tu choreas".⁶ La ripresa dei motivi oraziani della morte, la nera *necessitas leti* che non risparmia nessuno, e la consapevolezza della brevità della vita che non consente di indugiare a lungo nella speranza, sono una palese concessione al languore pre-romantico-sepolcrale, trasfuso di nostalgico patetismo.

La malinconia è, infatti, l'umore più consono a esprimere la funerea mestizia dell'anima afflitta dalla perdita. Sviando su una lieve tristezza superficiale i dolori profondi del cuore, il sentimento malinconico influenza i pensieri più lugubri, che in tal modo "can be softened down, when they cannot be brightened; and so they lose the precise and rigid outline of their truth and their colours melt into the ideal" (Lytton, p. 245).

Il *topos* delle rovine, riannodato alla riflessione elegiaca sulla morte, si sposa perfettamente al motivo dell'*ut vita poesis*, chiarificato nel desiderio di elevare la storia e l'archeologia a vera e alta poesia. Coerentemente, nella prefazione Lytton esprime l'idea della poeticità della vita e dell'importanza di rintracciare, nei sentimenti degli uomini, l'anima profonda di ogni epoca.⁷ E più avanti, nel cuore della narrazione, il romanziere soggiunge:

[i]n the tale of the human passion, in past ages, there is something of interest even in the remoteness of the time. We love to feel within us the bond which unites the most distant eras—men, nations, customs perish; THE AFFECTIONS ARE IMMORTAL!—they are the sympathies which unite the ceaseless generations. The past lives again, when we look upon its emotions—it lives in our own! That which was, ever is! The magician's gift,

that revives the dead—that animates the dust of forgotten graves, is not in the author's skill—it is in the heart of the reader! (p. 159).

La poetica di adesione alla verità delle passioni umane consente all'autore di superare il diaframma temporale tra passato e presente, riacciando l'antichità del dramma all'universalità del messaggio poetico. In questo contesto, la disposizione del lettore al ricordare e all'empatia diventa la premessa irrinunciabile per la creazione artistica. Il romanziere-poeta-vate rivendica la propria vocazione biopoetica per ri-creare quei vissuti, sia pure nello spazio della memoria e del cuore del lettore, per strapparli dal regno delle ombre e infondervi il nettare vitale di una seconda esistenza. In tal modo, sebbene soltanto sul piano dell'illusione, la fantasia riscatta quelle vite stroncate prematuramente dalla furia esiziale del Vesuvio.

Tuttavia, le ombre rianimate da Lytton sono impalpabili fuochi fatui, soggetti fantasmatici e stereotipati, la cui tridimensionalità evoca piuttosto la statica plasticità delle sculture greche. I protagonisti, gli ateniesi Glauco e Ione, sembrano essere mere proiezioni del gusto ellenizzante dell'autore. Ciò è ravvisabile, ad esempio, nella scelta del nome del protagonista maschile, che rinvia palesemente al mito ovidiano del pastore trasmutato in divinità acquatica. Queste *dramatis personae*, idealizzate dal visionarismo dell'autore, vengono qui sottratte alle macerie di un mondo totalmente sommerso per essere restituite alla lunga vita della contemplazione eroica che investe l'ideale di giovinezza.⁸

Unica eccezione pare essere Nidia, la piccola fioraia tessala. Lytton la descrive come una creatura strana, nel suo curioso alternarsi di "passion and softness—the mixture of ignorance and genius—of delicacy and rudeness—of the quick humours of the child, and the proud calmness of the woman" (pp. 173-174); angosciata per l'amore non corrisposto per Glauco, tormentata dalla gelosia per Ione. "The child of sorrow and of mystery" (p. 179), Nidia è ritratta come la personificazione simbolica di Psiche, "of Hope, walking through the valley of the Shadow; of the Soul itself—lone but undaunted, amidst the dangers and the snares of life!" (p. 404).

Sebbene i suoi detrattori lo abbiano tacciato d'inconsistenza artistica e di scarsa competenza archeologica, deprezzando l'opera co-

me una “riproduzione oleografica di Pompei, artefatta, imbellettata e svenevole di melodrammatici amori, bizantinamente occupata in disquisizioni religiose,”⁹ *The Last Days of Pompeii* riscosse ai suoi tempi una grande fortuna di pubblico.¹⁰

La rielaborazione fantastica lyttoniana dell'eruzione del Vesuvio, oltre a ispirare, nel Novecento, innumerevoli versioni cinematografiche,¹¹ rappresentò un considerevole laboratorio tematico da cui prese avvio lo sviluppo variamente articolato, sul piano sia letterario sia figurativo, dei motivi pompeiani. Un esempio è fornito dalla scultura *Nydia* (1855-1860) di Randolph Rogers, che palesemente s'ispira all'omonima figura tragica lyttoniana.

È singolare notare come persino Luigi Castellazzo, patriota e ufficiale garibaldino ma anche autore di romanzi e novelle con il *nom de plume* Anselmo Rivalta, nella prefazione al suo racconto storico *Tito Vezio*, riconobbe a Lytton il merito di avere scritto, attorno alle rovine di Pompei, “il miglior romanzo di quei tempi”.¹²

Inoltre l'uscita di *The Last Days of Pompeii*, il 29 settembre 1834, fu accompagnata da una singolare coincidenza che incise non poco sul suo successo editoriale. Infatti la notizia, da poco diffusasi, della ripresa di attività del Vesuvio (avvenuta precisamente il 27 agosto), ebbe vasta risonanza in Inghilterra e contribuì a far apparire la storia di Pompei come “presaga di uno strano, numinoso evento”.¹³

Circostanze straordinarie a parte, il prestigio che godette l'opera fanta-pompeiana di Lytton è anche certamente ascrivibile alla maestria dello stesso autore nel captare e dosare, secondo una sapienza alchimica narrativa, le varie tendenze del gusto e della sensibilità dell'Ottocento inglese, mutuabili sia dall'ambito letterario sia dal repertorio figurativo.

Lytton ritma la partitura della narrazione su due tempi, al fine di ottenere una massima amplificazione di *pathos*. Il primo è cadenzato da un accorato carne – l'epicedio della civiltà sepolta. Il secondo tempo, che all'inizio della narrazione è presente soltanto come impercettibile rumore di sottofondo, è scandito dalla disforia terrorizzante dell'eruzione.

Tale alternanza riflette un peculiare snodo della sensibilità nella cultura contemporanea, in cui la fascinazione dolente per le rovine

s'innesta su un'attrazione fatale verso scenari catastrofici, rovinosi diluvi e apocalittiche conflagrazioni. Questo risvolto estetico, che nelle arti figurative trova espressione nel paesaggismo catastrofico,¹⁴ in letteratura si sviluppa in seno al catastrofismo provvidenziale, peculiare diramazione di teorie geologiche ancora strettamente influenzate dalla dottrina biblica.

Richiamandosi alle teorie di Cuvier (*Discours sur les Révolutions de la Surface du Globe*, 1815), il quale, attraverso l'osservazione empirica dei fossili e degli strati sedimentari, aveva ipotizzato che la causa dell'estinzione di specie passate fosse attribuibile a violentissimi fenomeni naturali, i geologi catastrofisti interpretano questi eventi come il segno tangibile dell'intervento divino che scatena gli elementi a fine catartico.¹⁵ *In nuce*, la geologia, nel mostrare come la struttura della terra risulti da innumerevoli e violente convulsioni, avalla la spiegazione vetero-testamentaria dell'esistenza di un piano divino.

La stretta connessione tra l'antica sapienza biblica, rinnovata dal monito dell'evangelicalismo, e le nuove verità scientifiche si ritrova nelle affermazioni del Reverendo William Buckland, esperto naturalista, che nell'opera *Vindiciae Geologiae; or the Connexion of Geology with Religion Explained* (1820), manifesta piena approvazione per le scoperte scientifiche in quanto avvaloranti le verità delle Sacre Scritture.

La sua posizione come esponente del clero e, insieme, come geologo si sintetizza nella convinzione che la scienza geologica certifichi gli assunti della teologia naturale. Le deduzioni della prima sembrano perciò uniformarsi all'interpretazione fornita dal mosaismo, che è peculiare della seconda.¹⁶ Analogamente, i naturalisti britannici, di formazione cristiana, sono convinti che lo scopo finale dell'universo sia la lotta conclusiva tra peccato e redenzione.¹⁷

Questa visione si allinea perfettamente alla dottrina escatologica del primo cristianesimo, incentrata sulla nozione di apocatastasi, ovvero dell'avvento di una nuova nascita. Nella logica dell'apocalissi, del caos annientante e del suo meccanismo di esplosione-implosione-collasso, si nasconde il monito di un pericolo sempre imminente. Tuttavia la fine dei tempi non apre alcuna prospettiva nichilistica

sul vuoto, bensì è atto creativo con cui la divinità ristabilisce un ordine e un'umanità migliore.

Lytton è particolarmente attento a queste correnti sotterranee di pensiero e ne fa tesoro nella realizzazione dell'impianto narrativo di *The Last Days of Pompeii*. Il racconto è intessuto principalmente su due intrecci drammatici: la convenzionale storia d'amore tra Glauco e Ione, disseminata di disavventure e ostacoli da superare e il dramma vesuviano, ideato sull'oscura profezia etrusca pronunciata dalla strega del Vesuvio: "When the mountain opens, the city shall fall—when the smoke crowns the Hill of the Parched Fields, there shall be woe and weeping in the hearths of the Children of the Sea" (p. 360).

Il *romance* di atmosfera prevale nella parte iniziale, mentre la sciagura del vulcano, dapprima avvertita in sottofondo e in sottotono, esplose prepotentemente nella fase finale per fornire la griglia interpretativa e costituire, nella sua agghiacciante spettacolarità, il *climax* arroventato di tutta la vicenda.

L'asse portante del racconto ruota dunque attorno al contrasto chiaroscurale tra Pompei, voluttuosa delizia periferica della romanità imperiale, e il vulcano, che a "livello antropologico e metaletterario segnala il senso della precarietà dell'umano sentire che percorre la cultura della tardo-romanità, saldando gli ultimi fuochi dell'era pagana con gli albori dell'era cristiana."¹⁸

La Pompei lyttoniana è tutta incasellata e racchiusa nelle sue urbane raffinatezze e nelle sue occulte nefandezze. Nel dedalo dei suoi luoghi – pubblici e privati – risaltano, oltre a ogni sorta di ricercata preziosità, splendide architetture fregiate di candidi mosaici, soffitti e pavimenti policromi.

Nell'amenità di un fulgido *hortus conclusus*, i pompeiani conducono la loro esistenza nel segno della caducità. Tutto è, invero, vuoto artificio: dietro la patina di estetizzante perfezione, si cela un'umanità sbrecciata in cui serpeggiano crudeltà e un edonismo sfrenato. La dissolutezza marcescente e sterile della civiltà pompeiana è emblematicamente restituita dai riti bacchici, con il vino venerato quale unico rimedio alle asprezze della vita, e dal culto egizio di Iside. Entrambi sono votati all'ebbrezza orgiastica. In particolare, il culto isiaco e il suo mefistofelico rappresentante, Arbace, sono uti-

lizzati quali emblemi per antonomasia della *dissipatio* e delle prevaricazioni della civiltà pagana.

Una religione che si affida all'illusione e alla magia per riprodurre la fenomenologia del divino, e che pratica ogni forma di concupiscente depravazione, si affida a disvalori che falsificano e offendono la morale stessa, e per tali ragioni risulta inaccettabile. Ancor più enfaticamente, la disumanità di questo mondo è veicolata dalla sadica attrattiva del combattimento dei gladiatori, in cui la morte è barbaramente spettacolarizzata. Lo stesso Arbace commenta in proposito: "Brutes [...] are ye less homicides than I am? I slay but in self-defence—ye make murder pastime" (p. 362).

Colta negli ultimi attimi del proprio pulsare, Pompei persevera nelle sue nefandezze, ignorando di essere già avvolta nella fitta e indistinta nebbia della sua tragica fine. Fa eccezione la piccola setta dei nazareni, rappresentata dall'eletto, Olinto. Nel clima di generale indifferenza ai primi sussulti della terra, solo i primi cristiani codificano il terremoto come teofania, come voce di Dio che annuncia l'imminente fine del mondo e il conseguente sfacelo della civiltà pagana (p. 193).¹⁹ Svuotata di ogni senso etico, la società pompeiana, nel sovvertimento dell'ordine naturale delle leggi morali e civili, oltraggia la divinità, provocandone la smisurata reazione per tramite della natura.

Il paesaggio circumvesuviano di *The Last Days of Pompeii* è essenzialmente dipinto con le valenze di possente Giano bifronte: talvolta delineato nella veste di munifica entità femminile, che generosamente riversa le proprie benedizioni sui quei luoghi sterili, talaltra nella veste di Ate, la terribile dea vendicatrice e sterminatrice.

Inizialmente il mare calmo, luminoso, ampio come un lago gigantesco, assume le sembianze di un dio marino che, curvandosi "as with outstretched arms, into the green and beautiful land, it seemed unconsciously to clasp to its breath the cities sloping to its margin—Stabiæ, and Herculaneum, and Pompeii—those children and darlings of the deep" (p. 130). In un clima che inebria con le sue dolci magie, anche il Vulcano, nella sua imperturbabile lontananza, sembra essere dispensatore di abbondanza e fertilità, come testimoniano

“the arbutus and the vine” che la natura “wreathes over the arid and burning soil of yon extinct volcano” (p. 207).

Nel suo duplice aspetto creativo/distruittivo, la natura è infinitamente più autentica e smisuratamente più possente della dimensione umana. Lo dimostra il contrasto tra la fontana del *viridarium* della dimora di Glauco e la montagna, attraverso la relativa metafora dell’acqua di vita e del fuoco divorante. Lo spruzzo argenteo che “cast up its silver spray in the air, and kept a delicious coolness in the midst of the sultry noon” (p. 53) si contrappone diametralmente all’immagine della nube del vulcano che invece “cast forth from its bosom a shower of ashes mixed with vast fragments and burning stones” (p. 387), prossima a trasformare il bacino campano in una letale camera a gas.

Il clima di spaventosa apprensione per l’imminente sciagura è ottenuto attraverso una serie di tecniche narrative che essenzialmente fanno leva sulla conoscenza, da parte del lettore, dell’antefatto storico. In questo modo Lytton dissemina, nell’apparenza asintomatica del paesaggio, segnali piromantici che, attraverso una gradazione ascensionale per intensità e forza, convergono in ultimo nell’immagine della gigantesca conflagrazione.

Un altro *device*, con cui dare maggiore empito e *pathos* alla narrazione, consiste nel produrre un effetto cinestetico mediante l’accostamento di due modalità temporali discontinue. L’attività umana è scandita dal lento fluire del tempo – simbolicamente evocato dall’immagine della tartaruga, “unharmed and unconscious of the surrounding destruction” (p. 112). Questo modulo temporale, regolare e perpetuo, viene però bruscamente inghiottito dal tempo cosmico – accelerato – delle forze termodinamiche del vulcano. La doppia coordinata temporale si profila nettamente nella sovrapposizione dell’immagine della folla compatta che si avvia verso l’anfiteatro, dove assisterà ai combattimenti, a quella, occultata, dei veloci spostamenti del magma infuocato.

Nel rapido incalzare degli eventi i segnali inquietanti dell’imminente sciagura si moltiplicano: all’irrequietezza degli elementi, teatralmente antropomorfizzati, si aggiunge il nervosismo allarmante degli animali. Emblematico è l’atteggiamento del leone che dovrebbe

lottare contro Glauco nell'anfiteatro. Invece di avventarsi contro lo sventurato, la temibile fiera "circled round and round the space, turning its vast head from side to side with an anxious and perturbed gaze, as if seeking only some avenue of escape" (p. 382). Disorientata e impaurita, infine, essa rinuncia al combattimento per ritirarsi, strisciando, nell'angusta gabbia.

Tuttavia, in seguito, il leone pare addirittura fraternizzare con la propria vittima: "the lion crept near and nearer to the gladiator, as for companionship; and the gladiator did not recede or tremble. The revolution of Nature had dissolved her lighter terrors and her wonted ties" (Lytton, p. 398). Nell'arco di pochi fugaci fotogrammi, Lytton restituisce efficacemente la prodigiosa riconciliazione tra natura umana e ferina, che è alla base di vari narrati agiografici. L'ecclettico Glauco, prossimo alla conversione e dunque alla salvezza, è un preannuncio di umanità perfettamente redenta.

Considerando l'appartenenza di Lytton alla consorte esoterica, quale membro della *Golden Dawn*, non si possono tralasciare le molteplici sfumature di significato che assume il leone nel simbolismo alchemico, fra cui figura anche la terra, mentre la sua forza può essere allusiva di una volontà procreativa, o energia vitale. Alla luce di questi significati simbolici, è pertanto possibile fornire un'ipotesi di lettura aggiuntiva a quella mimetico-realistica, per cui il leone, cifra della paura traumatica, rappresenterebbe un'umanità ferina che, colta nella fase di trapasso, mansuetamente si ritrae cedendo il passo al nuovo, alla spiritualità che avanza.²⁰

Tuttavia la lettura simbolica associata al leone, in virtù della sua polivalente e complessa stratificazione semantica, resta profondamente ambigua. La tradizione alchemica medievale che sancisce il legame uterino tra il vulcano e il suo custode, il leone, ci consente di intravedere nella potenza leonina, emblema di autonomia e autorità *par excellence*, una prefigurazione dello scatenamento di forze vulcaniche, egualmente libere e potenti.²¹ L'inusuale docilità del leone enfatizza per contrasto la bestialità contro natura dell'umanità degenerata, mentre il silenzio che ricade nell'arena di fronte alla sorprendente resa della fiera, traccia una cesura tra le azioni riprovevoli degli uomini e la reazione catartica degli elementi.

Nel tremendo boato prodotto dall'incipiente cataclisma, l'urlo improvviso del leone, profeta selvaggio della rovina che sta per abbattersi su Pompei, spezza quel frangente di spasmodica sospensione, per essere simbioticamente assorbito dalle immani energie sismiche liberate dal Vesuvio.

Nella rappresentazione dell'eruzione Lytton fonde suggestivamente l'immaginario biblico di scenari apocalittici alle lugubri leggende autoctone, che narrano come anticamente quelle pianure, sotto le quali si trova l'inferno, fossero state teatro delle battaglie titaniche contro divinità locali.

Nella descrizione dell'olocausto pompeiano Lytton si affida alle fonti antiche, nella fattispecie Dione Cassio e Plinio il Giovane. Sul loro ragguaglio, ricrea la visione funesta della cima del Vesuvio, da cui s'innalza una massa di esalazioni che ricordano un pino gigantesco dal tronco nero e dai rami di fuoco. Una coltre compatta e impenetrabile avvolge il giorno di tenebre. Quell'orrenda bellezza iridescente che "no rainbow ever rivalled [...]. Now brightly blue as the most azure depth of a southern sky—now a livid and snakelike green, [...] now of a lurid and intolerable crimson" (pp. 395-396), scatena gli elementi che, come impressionanti titani rimasti a lungo schiacciati sotto le montagne, si destano per protendere, sprezzanti, le loro ombre minacciose sull'umanità e sulla sua vana empietà.

Il vulcano è identificabile come proiezione di un archetipo, ovvero di ciò che possiede una sua matrice simbolica "intrinseca e incontenibile"²² e che può avere "effetti imprevedibili tanto sull'individuo quanto sulla società".²³ È segno tangibile che rimanda a una realtà trascendentale. Per la setta dei nazareni il Vesuvio e gli elementi sono agenti della *orghé*, della divampante ira divina. Essa è incalcolabile e arbitraria, è energia accumulata, forza, attività e impeto. All'apparenza irrazionale, rientra nella proiezione del numinoso, della teodicea, della ricompensa e della punizione per i trasgressori.²⁴

La manifestazione del numinoso s'inscrive nell'esperienza del sublime: al momento euforico e terrifico della trasfigurazione del trascendente da "pienezza di potere"²⁵ a "pienezza d'essere,"²⁶ corrisponde il sentimento disforico della consapevolezza della propria nullità e del proprio naufragio. Così nell'olocausto devastante del

vulcano, ai fuggitivi quei vapori inconsistenti appaiono come “agents of terrors and of death” (p. 396). Sui loro volti si leggono soltanto sgomento e sofferenza, mentre su ogni cosa domina la figura di Olinto che, con le braccia allargate e l’espressione profetica, annuncia il giudizio finale. In un brevissimo arco di tempo, l’antica colonia d’Ercole è spazzata via assieme a tutte le sue vanità e le sue sovrastrutture.

Corollario dell’ira divina è il fuoco lavico, metafora del fuoco consumante di Dio. Simbolo grafico-ermetico, il fuoco è “l’ultra-vivente. È intimo e universale.”²⁷ Giunge dagli abissi della sostanza e ridiscende nella materia, si offre come un amore ma può covare anche l’odio e la vendetta. È il fenomeno naturale che meglio riunisce in sé la polarità dei due valori del bene e del male.

Dalla vetta della montagna, “[b]right and gigantic through the darkness, which closed around it like the walls of hell” (p. 401), prendono forma due demoni che si battono per il dominio del mondo. In queste figure titanomorfe, accese dal colore del fuoco, s’invera la lotta messianica tra il mondo della luce e il mondo delle tenebre, pure allusiva della collisione tra due differenti *Weltanschauungen*, la metabasi dalla *koiné* greco-romana e l’anabasi cristiana.

Principio di numinosità ambivalente, il fuoco è il catalizzatore per antonomasia della trasformazione, veicola il desiderio di affrettare il tempo per portare la vita al proprio superamento.²⁸ L’oscurità prodotta dalla distruzione vulcanica non risuona come un silenzio eterno, né come un niente assoluto, ma è atto catartico e risolutivo con cui la divinità agevola un cambiamento. Tuttavia la prospettiva entro cui s’inquadra il romanzo non è di desolante nichilismo, ma è legata alla speranza del rinnovamento. L’uomo, come riconosce Arbace:

must fasten his hope to something: it is our common nature that you inherit when, aghast and terrified to see that which you have been taught to place your faith swept away, you float over a dreary and shoreless sea of incertitude, you cry for help, you ask for some plank to cling to, some land, however dim and distant, to attain (p. 73).

L’adesione alla dottrina cristiana sembra pertanto essere la tavola cui il naufrago può aggrapparsi per raggiungere la terraferma.

Come Vulcano, il dio fabbro che nella sua fucina fonde e piega i metalli che permettono di accrescere la forza fisica nell'uomo, il Vesuvio, oltre a rivestire un ruolo ctonio-funerario, potrebbe dunque leggersi come epitome di una nuova cultura prepotentemente rinnovata dall'amore, vivificato nella fede. L'amore è infatti quel sentimento, mutuato dalle stelle, che ha in sé un *quid* di mistico e ineffabile anelito; può bruciare ma in ultimo anche manifestarsi come poderosa forza purificatrice; è "the lamp of naphtha in the alabaster vase—glowing with fragrant odours, but shining only through the purest vessels" (p. 109).

All'irruzione della divinità nel cronotopo segnalato dal vulcano corrisponde il dischiudersi di una nuova epoca dell'umanità. L'intervento sovra/naturale ricolma positivamente l'uomo di sconfinata tensione dinamica sia nell'ascesi sia nella lotta contro il male, ingenera amore/condivisione e altruismo. Questa circostanza è esemplificata dal comportamento del cristiano Olinto, ma soprattutto da Nidia, che in ultimo pare accostarsi al *limen* della nuova fede, nell'atto supremo di sacrificio di sé per portare in salvo i due amanti.

L'oscurità è dunque propedeutica all'aurora, attraverso un passaggio metafisico dall'anabasi all'apocatastasi. Dalla spazialità dell'abisso, si può riaccedere all'immenso *espace claire*, in cui risplende il sole, bagliore di verità e anabasi verso una nuova era, che sancisce e restaura nell'apocatastasi la salvezza per l'intero creato.

¹ Goethe, p. 216. Alla data 13 marzo 1787 Goethe registra infatti la recente visita a Pompei con il seguente commento: "[e]s ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, das den Nachkommen so viel Freude gemacht hätte. Ich weiß nicht leicht etwas Interessantes."

² Russo, p. 245.

³ È lo stesso autore a informarci, in una nota a margine della prefazione, di aver scritto il romanzo quasi nella sua interezza durante il soggiorno a Napoli, nell'inverno precedente. Cfr. Lytton, p. vii. Tutte le successive citazioni saranno tratte da questa edizione.

⁴ *Ibid.* Nella versione originale si legge infatti: "On visiting those disinterred remains of an ancient City, which, more perhaps than either the delicious breeze or the cloudless sun, the violet valleys and the orange groves of the South, attract the traveller to the neighbourhood of Naples".

⁵ Simmel, p. 109.

⁶ Si tratta, per l'esattezza, dei versi 13-16 tratti dal libro I.9 della nota opera oraziana.

⁷ Lytton, p. x. Nella versione originale si legge: "We understand any epoch of the world but ill, if we do not examine its romance;—there is as much truth in the poetry of life as in its prose".

⁸ Maynard, p. 247.

⁹ Maiuri, p. 189.

¹⁰ Cfr. Mitchell, p. xvi. Le opere di Lytton incontrarono i favori del pubblico vittoriano, com'è attestato, ad esempio, dal fatto che una raccolta delle sue opere venne pubblicata già nel 1838. I suoi romanzi furono tradotti in francese, tedesco e talvolta anche in spagnolo, italiano, svedese, russo e greco. Significativo il fatto che uscirono ben trentadue edizioni di *The Last Days of Pompeii* prima del 1914.

¹¹ Ne cito alcune dirette da Luigi Maggi e Arturo Ambrosio (1908); Mario Caserini (1913); Carmine Gallone e Amleto Palermi (1926); Mario Bonnard e Sergio Leone (1959).

¹² Cfr. Rivalta, p. viii. Nella prefazione al *Tito Vezio*, l'ammirazione di Rivalta per l'opera lyttoniana sfuma nella celebrazione assoluta della sua autorevolezza: "dobbiamo confessarlo a nostra vergogna, fu un inglese che scrisse finora il miglior romanzo di quei tempi: gli *Ultimi giorni di Pompei*; e fu un pittore russo, il Bruloff, che ci presentò prima d'ogni altro dipinta quella catastrofe. Quel romanzo e quel quadro, tradotto in tutte le lingue, e riprodotto in mille forme, sono ancora ciò che abbiamo di meglio e di completo intorno a quell'epoca".

¹³ Cfr. Palumbo, pp. 23-24.

¹⁴ Millesimi, p. 519. Rappresentative di questo peculiare genere pittorico sono le tele di Joseph Wright of Derby, John Martin e Pierre Jacques Volaire detto Le Chevalier. Già nel Settecento, oltre ai monumenti romani, le ripetute eruzioni del Vesuvio richiamarono nella regione numerosi nobili viaggiatori, i quali rimasero letteralmente affascinati dalla suggestiva esibizione di "girandole di pietre roventi", come le definì Sir William Hamilton nel 1788. La cospicua varietà cromatica, offerta da tali fenomeni "pireotecnici", ispirò in particolare i pittori nella realizzazione di dipinti dagli scorci naturali di grande impatto visivo. In essi il Vesuvio è sovente delineato nella veste di possente gigante che sovrasta il paesaggio campano, quest'ultimo orrendamente sfigurato e reso incandescente dalla pioggia lavica. Nel caso specifico di *The Last Days of Pompeii*, è generalmente riconosciuto che Lytton si sia ispirato all'affresco monumentale *The Last Day of Pompeii* (1830-1833) del pittore russo Karl Brjullov.

¹⁵ Bowler, pp. 116-117.

¹⁶ Klaver, p. 88.

¹⁷ Bowler, p. 125.

¹⁸ Palumbo, p. 23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28. Come osserva Angelica Palumbo, è lecito pensare che la riflessione sui grandi cataclismi sia stata opportunamente impiegata da Lytton al fine di mettere in luce e commentare l'analoga disgregazione etico-religiosa della società del proprio tempo.

²⁰ Fabricius, pp. 62-63.

²¹ *Ibid.*

²² Bonvecchio, p. 24.

²³ *Ibid.*

²⁴ Otto, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Bachelard, p. 131.

²⁸ *Ibid.*, p. 140.

OPERE CITATE

AA.VV. *Dizionario Alchemico. La tradizione iniziatica tra Oriente e Occidente*. <http://www.esonet.org>.

La valenza simbolica del vulcano in The last Days of Pompeii

- BACHELARD, Gaston. *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*. Traduzione di Antonio PELLEGRINO. Bari, Dedalo, 1993.
- BONVECCHIO, Claudio. *Esoterismo e massoneria*. Milano, Mimesis, 2007.
- BOWLER, Peter J. *Evolution: The History of an Idea*. Berkeley, U. of California P., 1984.
- KLAVER, Ian Marten Ivo. *Geology and Religious Sentiment: The Effect of Geological Discoveries on English Society and Literature between 1829 and 1859*. Leiden, Brill, 1997.
- FABRICIUS, Johannes. *L'alchimia: L'arte regia nel simbolismo medioevale*. Roma, Studio Tesi, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Italianische Reise*. Leipzig, Insel, 1814.
- LYTTON, Edward Bulwer. *The Last Days of Pompeii*. London, Bentley, 1839.
- LYTTON, Edward Bulwer. *Gli ultimi giorni di Pompei*. Traduzione di Gianni MALERBA. Roma, Paoline, 1982.
- MAIURI, Amedeo. *Pompei e Ercolano: fra case e abitanti*. Firenze, Giunti, 1998.
- MAYNARD, John. "Broad Canvas, Narrow Perspective: The Problem of the English Historical Novel in the Nineteenth Century Fiction". *The Worlds of Victorian Fiction*. A cura di Jerome Hamilton BUCKLEY. Cambridge (MA), Harvard U. P., 1975. 237-266.
- MILLESIMI Ines. "Lo spettacolo della natura. Disastri e tempeste". *La storia dell'arte. Romanticismo*. A cura di Stefano ZUFFI. Vol. XIV. Milano, Mondadori Electa, 2006. 487-521.
- MITCHELL, Leslie George. *Bulwer Lytton: The Rise and Fall of a Victorian Man of Letters*. London, Hambledon & London, 2003.
- OTTO, Rudolf. *Il sacro*. Traduzione di Ernesto BONAIUTI. Milano, SE, 2009.
- PALUMBO, Angelica. "Il contributo delle fonti artistiche e letterarie inglesi al tema de *Gli ultimi giorni di Pompei*". *La presenza classica nel romanzo storico inglese (xix-xx sec.)*. Genova, De Ferrari, 1998. 15-43.
- RIVALTA, Anselmo. *Tito Vezio. Ovvero Roma cento anni avanti l'era cristiana*. Firenze, Bencini e Ricci, 1867.
- RUSSO, Raffaella. "Paesaggisti stranieri in Italia. L'epoca del *Grand Tour*". *La storia dell'arte. L'età delle rivoluzioni*. A cura di Stefano ZUFFI. Vol. XIII. Milano, Mondadori Electa, 2006. 244-282.
- SIMMEL, George. *La moda e altri saggi di cultura filosofica*. Traduzione di Marcello MONALDI. Milano, Longanesi, 1985.