

Giuseppe Pucci

Storie di straordinaria follia

A proposito di un libro di Guido Paduano

«I pazzi mi attirano». Questa frase di Maupassant ben si attaglia all'ultimo libro di Guido Paduano (*Follia e letteratura, storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2018, pp. 269). Filologo classico, storico del teatro e del melodramma, comparatista di vaglia, attento conoscitore delle teorie psicanalitiche: chi più attrezzato di lui per affrontare un tema così complesso e dipanarlo per l'arco di venticinque secoli? È con vero piacere intellettuale che il lettore si lascia attirare sulle orme dell'autore, in un percorso che – come viene messo in chiaro da subito – non si limita a passare diacronicamente in rassegna testi letterari genericamente accomunati dalla follia di questo o quel personaggio ma si prefigge qualcosa di molto più ambizioso: dare conto «dell'emozionante corpo a corpo che la nostra civiltà ha combattuto con l'oscurità esistenziale, cercando ogni mezzo per rischiararla, esorcizzarla, accettarla».

Si parte dall'*Aiace*, probabilmente la più antica delle tragedie di Sofocle (circa il 445 a.C.). La trama è nota: adirato perché non ha ottenuto le armi di Achille, l'eroe pensa di vendicarsi su Odisseo e sugli Atridi, ma Atena obnubila la sua mente, e invece delle vittime designate uccide un gregge di pecore. Paduano non condivide la tesi secondo cui la follia – peraltro momentanea – di Aiace sarebbe una punizione per il modo irriverente con cui in precedenza si era rivolto ad Atena. La dea non muove nessun rimprovero all'eroe, anzi si vanta con Odisseo di averlo reso folle *nonostante le sue virtù*. Né ritiene più fondata l'opinione di chi – come Starobinski – vede nell'alterità che invade il Telamonio il maturare di una follia già latente nel suo smisurato orgoglio. La vendetta meditata da Aiace non è insensata, obbedisce a uno dei principi fondanti dell'etica arcaica: fare del male ai propri nemici. Il quale è strettamente collegato al fatto che in una *shame culture*, quale è quella degli eroi omerici, è intollerabile “perdere la faccia” senza reagire. Aiace ritiene di essere stato leso nel suo onore dall'ingiustizia subita da parte dei capi della spedizione contro Troia, che non si sono comportati con lui da *philoï*: dunque si sente autorizzato a trattarli da nemici. Che vendetta e follia non siano in relazione l'una con l'altra si ricava

anche dalla circostanza che il desiderio di vendicarsi permane in Aiace anche dopo il suo rinsavimento. Ma poiché la divinità gli ha irrimediabilmente precluso il riscatto dall'onta, l'unica via che gli resta per conservare l'onore è il suicidio. Solo il coro continua a pensare erroneamente che Aiace si dia la morte perché soggiace ancora alla «follia divina» che lo ha colpito. Aiace per Paduano è tutt'altro che folle: analizza con freddezza la situazione e arriva alla conclusione – ineludibile dato il paradigma culturale a cui si attiene – di una mutua incompatibilità tra sé e il mondo. Lucidamente finge con i suoi di accettare la sventura che si è abbattuta su di lui e afferma con toni concilianti di avere imparato che così va il mondo: ma è un mondo a cui non appartiene e non apparterrà mai. Il gesto estremo a cui approda gli vale in effetti il riconoscimento postumo della sua integrità e del suo valore. Non è stato un folle a suicidarsi: questo è ben chiaro ai suoi nemici, che partecipano della stessa cultura e che in circostanze analoghe si sarebbero con ogni probabilità comportati nello stesso modo. Ed è proprio il principale fra questi, Odisseo, a dargliene pubblicamente atto, riconoscendo, in una sorta di risarcitorio epitaffio, che era stato, dopo Achille, il migliore dei Greci venuti a Troia.

Ancor più che nell'*Aiace* sofocleo, nell'*Eracle* di Euripide è a una divinità che va imputata la follia del protagonista. L'intervento di Era, a differenza di quello di Atena nell'*Aiace*, sostanzialmente diversivo, è intenzionalmente distruttivo, e dettato per giunta da futili motivi: il rancore per la complicità dell'eroe nelle avventure extra-coniugali di Zeus. Ciò pone il problema della teodicea. Le presunte colpe di Eracle appaiono insignificanti a fronte dei suoi meriti di civilizzatore – fatti valere paradossalmente proprio da Lyssa, la personificazione della follia, che invano cerca di contrastare il volere della dea – ; eppure anche qui si è voluto indicare – a torto, secondo Paduano – nella eccessiva magnanimità di Eracle l'humus in cui può germinare il seme dell'alienazione sparso per istigazione di Era.

Le colpe di Eracle sono rese più pesanti da Seneca nella sua riscrittura della tragedia euripidea, l'*Hercules furens*. Qui l'azione di Era viene giustificata dal timore che Eracle, nella sua tracotanza, possa tentare addirittura l'assalto al cielo. Ma quella follia che vuole infliggere a Eracle, Era la denuncia in se stessa, consapevole dell'irragionevolezza della sua decisione. E in ultimo sarà il padre mortale dell'eroe, Anfitrione, ad assolverlo, addossando a Era la responsabilità dell'eccidio da lui compiuto inconsapevolmente e ribadendo di fatto il carattere totalmente estrinseco della follia a cui ha soggiaciuto.

L'altra tragedia di Euripide in cui notoriamente la tematica della follia è «pervasiva e osmotica» sono quelle *Baccanti* che hanno a fulcro lo stesso dio del teatro.

Una prima forma di follia, denunciata da Tiresia, è quella di opporsi agli dei. Ma – paradossale anomalia sottolineata da Paduano – è un'altra forma di follia, ben altrimenti

pervasiva, che caratterizza il culto dionisiaco. L'errore tragico di Penteo è quello di scambiare per semplice stoltezza il conformarsi di Cadmo e Tiresia ai perturbanti rituali della nuova religione e per semplice lussuria e *sauvagerie* l'abbandonarsi delle menadi alla possessione del dio. La follia che Dioniso procura a Penteo è una punizione per la sua ostilità, ma è al tempo stesso funzionale alla sua iniziazione. Solo che, a differenza delle Baccanti e della madre Agave che, eterodirette, compiranno su di lui la vendetta del dio, egli non potrà recedere da quella *ékstasis* temporanea indotta, da quello stato alterato di coscienza che apre il varco all'esperienza totalizzante del divino.

Passando dalla tragedia alla commedia antica, Paduano constata che l'idea della follia come sopraffazione violenta della divinità vi è assente, perché – è questa la sua ardita ma non infondata tesi – «l'eroe comico si fa dio lui stesso». Ciò è pressoché letteralmente vero per la *Pace* e gli *Uccelli*. Più in generale, la follia dei personaggi aristofanei consiste nel volere attuare cose inattuabili come l'abolizione della guerra, il governo delle donne, la comunione dei beni: una follia, dunque, che sa piuttosto di utopia. Così come sa più di ridicola ossessione la scriteriata passione per i tribunali del protagonista delle *Vespe*, Filocleone, che mentre tradisce in lui un gusto immorale per il potere e per l'uso punitivo che se ne può arbitrariamente fare, si appalesa in sostanza come una patetica rivalsa sull'emarginazione e l'esautoramento a cui è sottoposto in ambito familiare.

La pazzia di Cremone nel *Dyskolos* di Menandro consiste come si sa in un'irriducibile misantropia. All'inverso di Filocleone, che prova un aberrante piacere nel condannare tutti quelli che può e non può tenersi lontano dai tribunali, Cnemone ha già condannato preventivamente tutti i suoi simili, e gode unicamente della solitudine. Dalla sua pazzia, che tale tecnicamente non è, saprà comunque recedere da solo, quando prenderà atto che esistono anche uomini non malvagi.

Dall'antichità classica Paduano balza direttamente al “siglo de oro” e al suo testo più rappresentativo, il *Don Chisciotte*. Il protagonista è portato alla follia dall'assidua lettura dei romanzi di cavalleria, ma – Cervantes tiene a precisarlo, e Paduano con lui – non è affascinato soltanto dalle imprese meravigliose in se stesse ma anche e soprattutto dalla dimensione letteraria di esse, dall'artificiosa macchina narrativa dalla quale si lascia sedurre e trasportare in un universo parallelo. Ma sarebbe più esatto dire che nell'artificio trova la materia per costruire una propria realtà alternativa, nella quale l'immaginazione creatrice si impone sul contingente, trasfigurandolo, senza arrendersi al principio di realtà (incarnato da Sancio Panza e da altri buoni amici). La mitologia che Don Chisciotte ha assimilato gli offre una chiave *passépartout*: non è forse sempre all'opera in essa un incantatore ostile, capace di mutare l'aspetto di ogni cosa, di nasconderne la vera essenza sotto false

apparenze? Il cavaliere errante non può ammettere a se stesso la propria follia. Può inchinarsi solo a una regola del suo stesso codice, come quella che dà al vincitore di un duello il diritto di imporre allo sconfitto le condizioni che più gli aggradano. In questo modo il suo amico Sansone Carrasco, avendolo vinto in singolar tenzone col nome di fantasia di Cavaliere della Bianca Luna, riesce a ottenere che si ritiri a vita privata.

Qui, come del resto altrove nel libro, l'autore, pur non perdendo di vista il tema centrale, quello della follia, ci gratifica di un'analisi narratologica a tutto campo, che sonda con lo specillo del chirurgo tutte le pieghe della psicologia dei personaggi.

La trattazione del capolavoro di Cervantes si arricchisce anche del confronto con l'opera di Massenet, su libretto di Henri Cain tratto da una pièce di Jacques Le Lorrain, che ne costituisce il *pendant* dichiaratamente romantico.

Quasi contemporaneo del *Don Chisciotte* è un altro capolavoro della letteratura mondiale, il *Re Lear* di Shakespeare. Paduano mette qui a fuoco il problema antropologico che è sotteso al testo: la crisi del principio di anteriorità-autorità che nelle società tradizionali regola i rapporti tra le diverse classi di età (lo stesso che era già stato affrontato nei suoi risvolti comici nelle *Vespe* di Aristofane). Il brutale spodestamento (col pretesto del rimbambimento senile) da parte delle figlie irrisconoscenti, con l'umiliante perdita di status che l'accompagna, porta il vecchio re prima a una crisi identitaria, quindi alla follia, e in ultimo alla morte. Ma – argomenta Paduano – bisogna distinguere nella tragedia di Lear due pazzie. Prima di scivolare nella seconda tragica demenza, il re ha già fatto dubitare della sua ragione. Il modo in cui si disfa del suo regno, il singolare *love test* in base al quale determina ciò che toccherà a ciascuna delle figlie sono infatti giudicati da altri personaggi disinteressati, tra cui il *fool*, una inspiegabile follia autolesionistica. Per Paduano, anche se non si può parlare di follia in senso proprio, è evidente la fallacia insita nel procedere di Lear, il quale, prendendo le risposte delle figlie al loro *face value*, «tratta le parole come cose, mette la predicazione verbale al posto dell'irraggiungibile sostanza che esse dovrebbero esprimere». Le due pazzie – Paduano ha perfettamente ragione – non sono due istanze di una stessa fenomenologia. La prima è sostanzialmente cecità, la seconda porta dal delirio all'illuminazione (che permarrà acquisita dopo il rinsavimento).

Le tenebre che lo sventurato re ha dolorosamente attraversato si dissolvono con l'accettazione dei limiti della condizione umana, che sperimenta prima con la morte della figlia prediletta e subito dopo con la propria.

Lo studioso del melodramma non poteva non accostare a questa vicenda quella di Nabucco, protagonista dell'omonima opera verdiana. Anche qui c'è un re tirannico e megalomane che, punito con la follia dal dio degli Ebrei che nel suo delirio di onnipotenza

aveva sfidato, e spodestato da una figlia malvagia, si umilia volontariamente al cospetto dello stesso dio, ottenendo il perdono e la guarigione. Riconoscerà così i limiti del potere terreno e sarà finalmente in grado di dare ascolto al suo cuore di padre.

La simulazione della pazzia è un tema presente anche nella letteratura classica, ma esso trova la più celebre formulazione nell'*Amleto* shakespeariano. Il protagonista vi assume – come acutamente osserva Paduano – la maschera del *fool* per potere come quello enunciare senza pagare pegno verità scomode e manipolare ai suoi fini gli interlocutori. Fino all'ultimo, nel porgere le scuse a Laerte prima del duello, imputa ingannevolmente alla trascorsa follia il suo censurabile comportamento, e porterà nella tomba la verità che solo lui conosce.

Molto opportunamente a questo punto Paduano accosta ad Amleto il protagonista dell'*Enrico IV* di Pirandello. Questi perde la ragione per una caduta da cavallo, mentre impersonava in una parata in costume l'imperatore di Franconia, e da quel momento crede di essere Enrico IV. Quando, dopo molti anni, inaspettatamente rinsavisce decide di fingersi ancora pazzo, perché gli è impossibile accettare che la donna che amava abbia una relazione proprio con colui che per gelosia aveva causato l'incidente fatale. Il dramma ha però una conclusione diversa rispetto all'*Amleto*. Il disvelamento della finzione, mentre lascia dolorosamente attoniti quanti hanno assecondato la sua pazzia, prestandosi a recitare dei ruoli nella quotidiana messa in scena a suo uso e consumo, provoca un moto di rabbia nell'antico rivale, che lo aggredisce. Il sedicente imperatore lo trafigge con una spada, ma ora, se vuole sfuggire al castigo della legge non può che continuare a fingersi pazzo, incatenando anche gli altri al crudele gioco, che però presenta loro come un riparo dove non saranno più esposti agli imprevedibili colpi di un'oltraggiosa fortuna, ma ogni effetto sarà obbediente alla sua causa, con perfetta logica, secondo un copione immutabile.

Il melodramma, giova ripeterlo, è un terreno su cui Paduano si muove con una competenza che va ben oltre quella dell'*amateur*. Dall'assunto incontrovertibile che quel mondo ha nell'eros la sua chiave interpretativa privilegiata, Paduano muove per delineare i tanti personaggi in cui la pazzia stinge sull'amore. Nella *Nina, o sia la pazza per amore* di Paisiello (su libretto di Giuseppe Carpani), del 1789, la protagonista impazzisce per la perdita del suo innamorato Lindoro, che crede ucciso in un duello. Causa del dramma è il padre della protagonista, che a Lindoro ha preferito un altro pretendente, inducendo così Lindoro a sfidare quest'ultimo. In realtà Lindoro, benché dato per morto, è stato solo ferito. Quando si ripresenta, il padre di Nina, pentito, lo accoglie affettuosamente. Nina però non lo riconosce, ed egli è costretto a fingersi un amico di Lindoro venuto a portarle notizie di lui. Ciò dà l'avvio a un delicato processo terapeutico, fatto di progressi e ricadute. Nina si

innamora del presunto amico, entrando in empatia con lui, ma quando Lindoro, dimenticando per un momento la finzione, parla di sé in prima persona, la mente di Nina ripiomba nel turbamento. Però quando Lindoro fa seguire alla rievocazione del primo bacio dell'amico una "replica" reale, il forte shock emotivo fa sì che Nina a poco a poco recuperi totalmente la ragione.

Allo stesso felice risultato si arriva, ma per un cammino reso assai più tortuoso dai rispettivi non eccelsi libretti, nel *Sigismondo* di Rossini (1814) e ne *Il furioso dell'isola di San Domingo* di Donizetti (1833).

Ben altro il valore di due capolavori come *I Puritani* di Bellini e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, entrambi del 1835, nei quali la follia ha ancora una volta un ruolo centrale. Nella prima di queste opere, la follia in cui incorre Elvira credendosi tradita dall'uomo che stava per portarla all'altare è un'alienazione reversibile, e come tale assicura il lieto fine. Diverso è il caso della *Lucia*, dove la disorganizzazione psichica, irrimediabile, conduce a esiti nefasti per entrambi gli amanti, nonché per colui che le trame del fratello di lei portano a essere lo sposo di un sol giorno. L'analisi di Paduano è, come al solito, di grande finezza; eppure non sarebbe stato senza interesse approfondire come la destrutturazione dell'io della protagonista comporti la messa in atto di un sistema di difesa basato su un'elaborazione onirica in cui la sventurata rivive come momenti felici le tappe di una storia che nella realtà era stata contrassegnata da frustrazioni e sofferenza.

È stato osservato che i sintomi dello sconvolgimento di Lucia assomigliano a quelli di una psicosi isterica, con impulsi aggressivi ai quali succede uno stato "crepuscolare" con amnesia degli eventi recenti. Certo, all'epoca di Scott (l'ipotesto è, notoriamente, *The Bride of Lammermoor*) e di Cammarano, il librettista della *Lucia*, Charcot e Freud non avevano ancora reso di moda questo tipo di disturbi femminili; ma la suggestione c'è ugualmente, e non sfuggì a Franco Zeffirelli, che nella sua messa in scena scaligera volle che la protagonista si torcesse per terra strappandosi l'abito.

Nella prima metà dell'Ottocento le eroine romantiche erano creature angelicate che aborrissero dalla violenza. Lucia invece uccide lo sposo durante la loro prima notte di nozze. E si può discutere se l'atto sanguinario sia conseguenza della follia di cui è già divenuta preda o se, al contrario, la follia non si manifesti immediatamente dopo, per l'orrore del gesto compiuto. Secondo Pier Luigi Pizzi Lucia deve uccidere Arturo per poter vivere il suo sogno di felicità assoluta con Edgardo. Come che sia, Lucia prova a difendersi, anche con la pazzia, contro la logica del potere maschilista rappresentata dall'anaffettivo fratello-padrone.

Se il tema della follia è tutto sommato marginale in opere come *Linda di Chamounix*, ancora di Donizetti, e *Dinorah*, di Mayerbeer, esso torna invece centrale nell'*Hamlet* di Ambroise Thomas (1868), dove la follia di Ofelia occupa l'intero IV atto. Toccante è il momento in cui la fanciulla, credendo che stia per arrivare Amleto, e volendolo punire del suo ritardo, chiede alle Villi, ninfe delle acque, di nasconderla nel loro canneto (e non poteva sfuggire a Paduano il parallelo con Cio-cio-san che si nasconde a Pinkerton «un po' per celia e un po' per non morire / al primo incontro»).

Qui si conclude il lungo capitolo di Paduano sulla pazzia operistica. Non sarebbe però stato di troppo un accenno, anche cursorio, al delirio allucinatorio di Lady Macbeth nell'opera verdiana, preludio al suicidio, e alla follia di Margherita nel *Mefistofele* di Boito.

Dopodiché il nostro autore torna alla grande letteratura per affrontare il tema della follia in un testo di culto come il *Moby Dick* di Melville. La pazzia del capitano Achab si configura nel romanzo come una monomania ossessiva, irragionevole proprio perché ha per oggetto una bestia, un essere privo di ragione, e blasfema in quanto va contro la concezione dell'uomo come culmine della creazione divina. Ma ad Achab non importa nulla di tutto ciò: nella balena, che ai suoi occhi si identifica col biblico Leviatano, egli vede una forza oltraggiosa, una malvagità imperscrutabile che proprio per essere tale suscita e giustifica il suo odio implacabile: «Riconosco il tuo potere (...) – dice – ma fino all'ultimo sussulto del terremoto che è la mia vita, ti contenderò il predominio...».

Sulla stratificazione di simboli che sostanzia il romanzo sono stati versati fiumi di inchiostro, e le pagine di Paduano mostrano che nessuna sottigliezza ermeneutica gli è ignota, ma naturalmente il tema privilegiato è quello dell'idiosincratico disturbo di cui soffre Achab e che lui stesso definisce «pazzia impazzita».

Questa pazzia ottunde la sua coscienza al punto di fargli rifiutare di venire in aiuto di un capitano suo amico che ha perso il figlio in mare solo perché così rallenterebbe il suo inseguimento di Moby Dick. Lo riscatta tuttavia la benevolenza quasi paterna che mostra verso Pip, il giovane marinaio di colore che dopo essere caduto in mare è diventato pazzo e che per questo sente vicino a sé: «l'uno ammatto di forza, l'altro di debolezza». Achab è capace di organizzare strategicamente la sua follia: come la Medea di Euripide – annota preziosamente Paduano – esamina le opzioni che ha davanti per poi scartarle e concludere, come aveva stabilito fin dall'inizio, che il sacrificio dei figli è inevitabile, così il capitano del Pequod imputa al fato o a un'inflessibile divinità quella che è la sua aprioristica volontà di autodistruzione. La folle *hybris* del novello Capaneo lo consegnerà infatti a una morte per acqua, reminiscenza di quella dell'Ulisse dantesco.

Paduano ha dedicato una tappa del suo itinerario attraverso follia e letteratura all'*Idiota* di Dostoevskij. È una scelta che desta qualche perplessità. Il principe Myškin soffre – come lo stesso Dostoevskij – di epilessia, ma un'equiparazione di tale malattia alla follia non si giustifica. Il principe è un'anima candida, uno spirito puro incapace di adeguarsi al cinismo, alla meschinità dei suoi simili, e solo in senso tropico si può considerare follia l'aspirazione all'armonia totale che, a imitazione del Cristo, egli persegue con disarmante bontà e innocenza assoluta. La medesima riserva è possibile avanzare per il «puro folle», il protagonista del *Parsifal* di Wagner – altra opera presa in esame da Paduano – che di folle ha solo l'eroica, disumana volontà di rifiutare tutti gli allettamenti della mondanità e dell'erotismo.

Con *Le Horla* di Maupassant abbiamo una situazione inversa rispetto a quella di personaggi come Aiace ed Eracle, inconsapevoli della loro alienazione. Il personaggio dell'autore francese ha piena coscienza di essere posseduto da qualcosa di alieno, e analizza la sua situazione aggrappandosi alla propria ragione, fino all'estrema – e inutile – ribellione che si conclude con la morte dell'io narrante. In diversi altri racconti lo scrittore si confronta con il perturbante e apre una finestra sulla follia, ma nel racconto *Moiron*, che Paduano colloca – forse con troppa generosità – ai vertici dell'arte di Maupassant, la follia prende una dimensione teologica: un maestro di scuola uccide cinque suoi scolari per «rendere la pariglia» a un dio di sconfinata malvagità, che pretende per sé solo il potere di uccidere degli innocenti, tra cui il suo stesso figlio.

Nel racconto di Čechov *Il monaco nero* Kovrin, docente di psicologia e filosofia dai nervi compromessi, interagisce con l'apparizione fantasmatica del monaco del titolo, il quale gli conferma di essere un'allucinazione, ma allo stesso tempo gli certifica che soffrire di allucinazioni è un privilegio degli uomini di genio. Da questa rivelazione ha inizio per il protagonista una nuova vita: la potente iniezione di autostima dà nuovo impulso alla storia d'amore con la figlia del suo ospite e incentiva la sua produzione scientifica. Ma il suo comportamento «stravagante» desta allarme in chi gli sta intorno, e viene costretto a curarsi. Tornerà «normale», ma non sarà più felice, né originale: sarà un mediocre, amareggiato e deluso dalla routine. Solo in punto di morte tornerà ad apparirgli il monaco nero, e sarà l'occasione per fare il fallimentare bilancio della sua rinuncia alla follia.

L'ultima opera che Paduano affronta nel libro, e nella cui analisi profonde sapere e sensibilità, è *Lenz*, un racconto di Georg Büchner apparso postumo nel 1839. Definito da Gilles Deleuze e Félix Guattari *La promenade du schizophrène*, descrive il viaggio del protagonista tra i monti dell'Alsazia, dove entra a contatto col sublime naturale, da cui si

sente annichilito tanto da perdere il senso dello spazio e del tempo, mentre avverte alle proprie spalle come “il rombo dei cavalli della follia”.

Raggiunto un villaggio, Lenz viene accolto amichevolmente nella casa del pastore Oberlin. Qui durante il giorno la sua condizione è sopportabile, ma quando scende la sera lo prende l'angoscia, teme che incomba su di lui una malattia inevitabile. In effetti, il suo bipolarismo è il sintomo di una incipiente schizofrenia. Un messaggio del padre che gli chiede di tornare lo destabilizza ulteriormente, perché il pensiero di incontrarlo lo terrorizza. La malattia si aggrava quando si perde e incontra personaggi inquietanti. Il tumulto emotivo, reso nei moduli della “Sturm un Drang”, si alterna con l'apatia. La malattia, oramai conclamata, lo spinge a moltiplicare i tentativi di suicidio, fino a quando viene legato e portato a Strasburgo per essere curato. Durante il viaggio «pareva del tutto ragionevole (...) ma c'era un vuoto orribile in lui, non sentiva alcuna paura, alcun desiderio. (...) Così continuò a vivere». La lotta con la follia è finita, e Lenz ha perduto.

A lettura ultimata, sorprende non trovare in questo libro consacrato alla contiguità tra letteratura e follia non tanto questa o quell'opera – ci sono certamente quelle importanti, ma forse che *Il giro di vite* e *Così è se vi pare* non lo sono? – quanto un accenno al topos del “divino furore”, a quella teoria che considera la creazione letteraria frutto di una possessione da parte di una «forza divina» (*théia dýnamis*, dicevano i Greci) e che da Platone in poi – come ci ha insegnato tra gli altri Ernst Robert Curtius – tanta fortuna ha avuto nella cultura occidentale. Paduano, che conosce la letteratura classica come pochi, avrebbe potuto ricordarci da par suo che per gli antichi l'ispirazione era *enthousiasmós*, frenesia indotta dall'esterno, in altre parole: follia; che per Aristotele coloro che soffrono per l'eccesso e il riscaldamento della bile nera (*melancholia*), «diventano folli oppure invasati, come accade (...) a quelli che diventano ispirati (*étheoi*)»; che il neoplatonico Marsilio Ficino riprese la teoria del *furor* dando origine all'idea moderna di genio. E un comparatista di lungo corso come il Nostro avrebbe potuto accennare al fatto che Coleridge sosteneva di avere scritto il poemetto *Kubla Khan* quasi sotto dettatura di una forza impadronitasi della sua mente durante un sonno durato tre ore e che William Blake affermava di avere scritto il suo *Milton* «sotto dettatura immediata (...), senza premeditazione e persino contro la mia volontà».

Né mette conto chiedersi se tali affermazioni siano veritiere. Quella che è sicuramente vera è l'affermazione di André Gide: «Le cose più belle sono quelle che la pazzia suggerisce e la ragione scrive».