

ANTOLOGIA

PAGINE DELLA LETTERATURA

SECONDO ANNO

PRIMA LEZIONE

BACONE, GALILEO, MONTAIGNE

Apriamo il secondo anno di questo corso triennale di Antologia, con Barbara, che ci accompagnerà nel percorso nella letteratura dal Seicento alla prima metà dell'Ottocento, per più di sei mesi, in 28 lezioni settimanali. Barbara è la mia alunna-attrice, con la quale cercheremo anche di animare qualche scena, laddove la letteratura ci presenterà questa opportunità. E' uscita da due anni dal liceo e frequenta la facoltà di Beni culturali a Isernia. Io lascio la scuola dal primo settembre di quest'anno, ma non la lascio per queste lezioni. Divento da questo momento anche io un finto professore, perché sono stato collocato a riposo.

Tratteremo dunque ora il Seicento. Il corso dell'anno precedente si concluse con la morte di Giordano Bruno, esattamente nel 1600. E apriamo questo nuovo secolo con alcuni pensatori che ci danno l'impressione di quella che è, nella prima parte, questa epoca nella quale si rivoluziona un po' tutto, anche rispetto al rinascimento, che era stato la grande stagione ultimamente esaminata l'anno passato.

Il Seicento lo facciamo aprire subito con una riflessione di Bacone. Francis Bacon è un pensatore inglese che ha dominato la prima parte del secolo. Da questo suo scritto, che parla di "Idoli", che è del 1620, vediamo un po' come lui imposta il problema della conoscenza nel mondo contemporaneo...

(legge Barbara)

I. L'uomo, ministro e interprete della natura, opera e intende solo per quanto, con la pratica o con la teoria, avrà appreso dell'ordine della natura: di più non sa né può.

La prima impostazione è che il sapere è basato sulla natura, su quello che la natura ci offre, e quindi sull'esperienza. Avviamo con Bacone l'affermazione totale del valore dell'esperienza nella conoscenza: totale perché questa affermazione l'aveva già fatta Leonardo alla fine del Quattrocento; ma adesso bisogna ripartire, proprio perché c'è un ritorno della tendenza ad essere troppo teorici...

II. Né la nuda mano, né l'intelletto abbandonato a se stesso hanno potenza. I risultati si raggiungono con strumenti e con aiuti e di questi ha bisogno non meno l'intelletto che la mano. Come gli strumenti amplificano e reggono il moto della mano, così gli strumenti della mente guidano o trattengono l'intelletto

Come vedi, Barbara, l'intelletto e la mano. Il sapere intellettuale e il sapere manuale, chiamiamoli così, devono andare sempre insieme: uno guida l'altro, uno regola e condiziona l'altro; non ci può essere solo intelletto senza mano, non ci può essere solo mano, senza intelletto, cioè solo teoria senza pratica o solo pratica senza teoria...

(...)

VI. Sarebbe pazzesco e in sé contraddittorio credere che ciò che finora non è mai stato fatto, possa essere fatto senza far ricorso a metodi non ancora mai tentati. [...]

Si vuol dire che per avere delle novità nel sapere bisogna anche avere delle novità nei metodi di conoscenza. Si sta impostando proprio la grande, moderna concezione della scienza. Infatti questo sarà chiamato anche il secolo della scienza...

(...)

XXXVI. Ci resta un solo e semplice modo di esposizione: condurre gli uomini di fronte ai fatti particolari, alle loro serie e ai loro ordini, in modo che essi, per un qualche tempo, si impongano di rinunciare alle nozioni e comincino a familiarizzarsi con le cose stesse.

Sembrerebbe un discorso vecchio, perché già da tempo si era parlato della necessità di abbandonare Aristotele, le nozioni, l'ipse dixit e tutto il resto, ma evidentemente nel Cinquecento c'è ancora questa tendenza a parlare per astrazioni o addirittura a parlare per citazioni di autori o scienziati o pensatori di secoli precedenti, che non avevano l'esperienza che hanno i moderni, quindi un criterio e un metodo sbagliato. Ora entriamo nel mondo degli "idoli", con la ragione del titolo di questa opera di Bacone...

XXXVIII. Gli idoli e le false nozioni che sono penetrati nell'intelletto umano fissandosi in profondità dentro di esso, non solo assediano le menti in modo da rendere difficile l'accesso alla verità, ma addirittura (una volta che questo accesso sia dato e concesso) di nuovo risorgeranno e saranno causa di molestia anche nella stessa instaurazione delle scienze: a meno che gli uomini, preavvertiti, non si agguerriscano per quanto è possibile contro di essi.

Gli idoli di cui parla Bacone sono i pregiudizi, che rovinano il nostro ragionamento. Bisogna liberare la mente da preconcepite convinzioni, bisogna essere vergini rispetto all'esperienza, per accettare quello che l'esperienza ci dice...

XXXIX. Quattro sono i generi di idoli che assediano la mente umana. Per farci intendere abbiamo imposto loro dei nomi: chiameremo il primo genere idoli della tribù; il secondo idoli della spelonca; il terzo idoli del foro; il quarto idoli del teatro.

Questi quattro idoli sono divisi in due sezioni. I primi due riguardano l'uomo come individuo: l'idolo della tribù è l'uomo nel contesto sociale; l'idolo della spelonca è l'uomo dentro la sua tana, la sua spelonca, con se stesso. Gli altri due invece sono i pregiudizi che non vengono da noi ma dalla società che è intorno a noi: l'idolo del foro, della piazza, del contesto che noi frequentiamo, della gente che parla con noi e ci impone le sue idee; l'idolo del teatro (e qui entriamo in un campo che ci appartiene) è ciò che viene rappresentato dagli altri per noi. Intanto perché li chiama idoli? Perché in fondo questa scienza del vecchio tipo è come se fosse idolatria: si venera l'idolo anziché il dio che viene rappresentato nell'idolo, si concentra su un surrogato l'attenzione che invece dovrebbe andare sull'oggetto diretto dell'analisi. Come per la religione amare l'idolo non significa amare Dio, così per la scienza amare le nozioni non significa amare la scienza. Bisogna amare quello che la scienza ci offre attraverso l'esperienza, corretta e regolata dalla teoria...
(...)

XLI. Gli idoli della tribù sono fondati sulla stessa tribù o razza umana. Pertanto si asserisce falsamente che il senso è la misura delle cose. Al contrario, tutte le percezioni, sia del senso sia della mente, derivano dall'analogia con l'uomo, non dall'analogia con l'universo. L'intelletto umano è simile a uno specchio che riflette irregolarmente i raggi delle cose, che mescola la sua propria natura a quella delle cose e le deforma e le travisa.

Quest'ultimo è il concetto, pure importante, che noi siamo abituati proprio per nostra consistenza a modificare soggettivamente quello che vediamo. Quindi Bacone fonda anche questa importante questione della soggettività dell'esperienza, che è un problema, che è un idolo da allontanare, per arrivare all'oggettività della stessa esperienza. Cioè, quando tu hai già scelto il metodo sperimentale, poi devi stare attento ad essere il più possibile oggettivo nella tua osservazione del dato naturale.

Bacone lo ricordiamo ancora come un caposaldo, un fondamento di questo secolo, ma anche per un'altra opera che ha scritto, "Nuova Atlantide", di cui non leggeremo nulla. È l'ultima grande utopia di questo periodo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Abbiamo l'Utopia di Moro, l'utopia dell'abbazia di Theleme di Rabelais, l'utopia di Tommaso Campanella, "La Città del Sole", ce n'è una di Antonfrancesco Doni. Ce ne sono diverse di fasi utopiche in questo periodo e "Nuova Atlantide" è un mondo che Bacone

immagina in un continente che è riemerso rispetto al vecchio Atlantide, il continente sommerso secondo l'immaginazione degli antichi. Una zona lontana nella quale Bacone immagina una società regolata dalla scienza, dall'osservazione, dall'esperienza, dalla razionalità, tutte quelle cose che nel mondo a lui contemporaneo fanno fatica ad affermarsi.

Passiamo ora ad un altro grande pensatore di questo periodo, che ci apre la mente sull'universo, Galileo, colui che ha affermato la teoria copernicana proprio attraverso l'esperienza. L'esperienza in Galileo è l'osservazione dell'universo attraverso lo strumento che lui non ha inventato ma ha trovato, in Olanda, che è il cannocchiale. La grandezza di Galileo non è stata quella di inventare il cannocchiale, ma di utilizzare queste lenti sovrapposte. Gli altri le usavano per ingrandire vicino a loro, sulla terra, Galileo ha pensato di puntare il cannocchiale sul cielo. E attraverso l'osservazione del movimento degli astri è riuscito a trovare conferme sperimentali della ipotesi copernicana. Cioè ha applicato quanto ci diceva poco fa Bacone. Anche quello di Copernico può essere un idolo se non viene verificato, quello che conta è inverare con l'esperienza. Attraverso l'osservazione Galileo è riuscito a vedere i satelliti che giravano intorno a Giove e ha potuto quindi immaginare che come questi, spostandosi davanti a Giove e nascondendosi, disegnassero un'orbita, movimento che potesse essere anche di Giove intorno al Sole, per analogia anche la Terra girava intorno al Sole; e così è arrivato, attraverso anche altre osservazioni, a confermare, almeno per quanto lui pensava di essere riuscito a fare, la validità dell'ipotesi copernicana. Per questo è stato sottoposto alla prima inquisizione, alla quale è sfuggito. Si trattava del "Saggiatore", che lui aveva scritto in risposta alla "Libra astronomica" di Orazio Grassi (che si firmava con lo pseudonimo di Sarsi): quest'opera conteneva delle inesattezze e Galileo rispondeva sulla base dell'ipotesi copernicana. E' stato sottoposto al Tribunale dell'Inquisizione una prima volta, ne è venuto fuori e poi il peggio si è verificato nel 1632, con la pubblicazione del "Dialogo sopra i massimi sistemi", nel quale immagina che un aristotelico e un copernicano si scontrino proprio sui massimi sistemi del mondo, il sistema tolemaico, secondo l'aristotelico, e il sistema copernicano, secondo un altro personaggio.

Comunque qui ci serviva solo introdurre Galileo e inquadrarlo come lo scienziato che ha tentato di avviare un rapporto con l'autorità del tempo, che era la Chiesa, facendo intendere a questa che la verità scientifica poteva andare d'accordo con la verità teologica, semplicemente si trattava di osservare la natura dei linguaggi, che era diversa: il linguaggio dell'antico e del nuovo testamento era metaforico, simbolico, mentre il linguaggio della scienza era un linguaggio tecnico, diretto, collegato con l'esperienza.

Ma prima di arrivare a questo vediamo cosa ci dice Galileo a proposito del "grande libro dell'universo"...
(legge Barbara)

"Parmi, oltre a ciò, di scorgere nel Sarsi ferma credenza, che nel filosofare sia necessario appoggiarsi all'opinioni di qualche celebre autore, sì che la mente nostra, quando non si maritasse col discorso d'un altro, ne dovesse in tutto ri-manere sterile ed infeconda, e forse stima che la filosofia sia un libro e una fantasia d'un uomo, come l'Iliade e l'Orlando furioso, libri ne' quali la meno im-portante cosa è che quello che vi è scritto sia vero. Signor Sarsi, la cosa non istà così. La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto."

Sarsi, dice Galileo, nelle sue posizioni pseudoscientifiche si è basato sul libro di Aristotele. Ma il libro che dobbiamo consultare da scienziati è l'universo stesso, che è scritto in un linguaggio unico, che è quello matematico. E a quello dobbiamo fare riferimento se vogliamo parlare di scienza. Non possiamo seguire invece i metodi della narrazione. Anche la filosofia è riflessione a suo modo scientifica sul modo di essere dell'uomo e non si possono raccontare frottole, favole. Se bisogna parlare di favole ci si riferisce all'epica, a tutta la tradizione antica, ma altrimenti bisogna basarsi su quello che si conosce nel nostro tempo. E nel caso particolare dell'osservazione astronomica e della sperimentazione scientifica bisogna usare un linguaggio matematico.

Questo ancora ci introduce nella serie di tematiche che inquadrano il Seicento. Ora facciamo un piccolo passo indietro, ricordando che cosa sta accadendo nella società di questo periodo, tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. Lo facciamo partendo da Montaigne, che è un autore ancora del

Cinquecento. Leggiamo cosa ci dice negli "Essais", i suoi saggi. E' un grande osservatore del mondo intorno a sé, cominciamo a farlo parlare...

(legge Barbara)

"Consideriamo dunque per il momento l'uomo solo, senza soccorsi esterni, armato solamente delle proprie armi e sfornito della grazia e della rivelazione divina ... Mi faccia capire, con la forza del suo discorso, su quali fondamenti ha costruito i grandi vantaggi che pensa di avere rispetto alle altre creature. Chi lo ha persuaso che questa meravigliosa oscillazione della volta celeste, la luce eterna di queste fiaccole che ruotano tanto fieramente sopra il suo capo, i movimenti spaventosi di questo mare infinito siano stati creati e siano continuati per tutti i secoli per la sua comodità e per servire a lui? E' possibile immaginare qualcosa di tanto ridicolo quanto il fatto che questa creatura miserabile e infelice, che non è neppure signora di se stessa, esposta alle offese di tutte le cose, si dica padrona e regina dell'universo, del quale non è in suo potere conoscere la più piccola parte, e tanto meno comandarla? E quel privilegio che egli si attribuisce di essere solo in questa grande fabbrica, di avere il potere di conoscere la bellezza delle parti, che solo lui possa rendere grazie all'architetto e possa rendersi conto della regola de corso del mondo, chi gli ha conferito questo privilegio? Ci mostri le lettere di questo bello e grande incarico."

"Ci mostri le lettere" vuol dire: ci mostri i documenti che attestino che lui ha avuto questo incarico. Il tema è che l'uomo crede di essere il centro dell'universo, di essere il fine della creazione. Chiaramente qui Montaigne si pone duramente contro le credenze e le opinioni del cattolicesimo, che la terra sia al centro dell'universo, che l'uomo sia al centro della terra e sia il fine ultimo della creazione. Ora noi non entriamo tanto in questa discussione. Vi presentiamo semplicemente le idee così come vengono proposte. Certamente Michele de Montaigne, grande aristocratico anche lui come Bacon, ma francese, ha un'idea laica dell'uomo. E' il tema della laicità che si afferma in questo periodo. Su questo volevo portare l'attenzione quando dicevo di fare un passo indietro per entrare in questa atmosfera. Questo ribadire un'opinione laica è forte proprio in un periodo in cui l'autorità ecclesiastica cerca di affermare la sua opinione, con la censura, con l'imposizione, con l'inquisizione, con tutti quei metodi che ai grandi intellettuali non possono star bene. Proprio per reazione a questo atteggiamento autoritario da parte della Chiesa, che a sua volta, abbiamo visto nelle lezioni precedenti, era frutto della discussione che era nata con Lutero e della paura che aveva di perdere il controllo della situazione, gli intellettuali con forza ribadiscono le loro opinioni laiche. Al termine di questa serie di ragionamenti Montaigne dice...

"La presunzione è la nostra malattia naturale e originaria. La più disgraziata e la più fragile di tutte le creature è l'uomo e, tuttavia, la più orgogliosa. "

E continua poi dicendo che l'uomo, che è l'ultimo, crede di essere il primo. E conclude in questa maniera molto trasparente e laconica...

(...)

"Quando gioco con la mia gatta, chissà se essa passa il suo tempo con me come io faccio con lei."

Si diverte a rovesciare i piani di riferimento. Noi siamo abituati a considerarci superiori ai gatti, magari parliamo con la gatta pensando che sia una bestiola che non capisce nulla; e se invece fosse lei a concedermi del tempo suo? Non siamo nemmeno sicuri di questo rapporto gerarchico che abbiamo fissato tra noi e gli animali nell'ambito dell'universo.

Andiamo rapidamente verso la conclusione di questa lezione. Lasciamo stare i testi e facciamo un ragionamento insieme: Siamo in un periodo di Controriforma, con forte censura e inquisizione. La Chiesa lotta contro il sapere, ma il sapere reagisce cercando di affermare autonomamente i suoi principi, soprattutto contro l'idea aristotelica di sapere e potere considerare tutto senza collegarsi con l'esperienza, addirittura attraverso la citazione del testo di Aristotele, di altra epoca. In questo stesso periodo gli uomini cercano ancora di esprimersi liberamente nel campo delle arti, ma non riescono più ad avere la spinta emotiva del rinascimento, proprio perché questa forte censura ha frenato un poco gli slanci e la fiducia dell'uomo in se stesso e anche sviluppato la paura di incorrere negli strali della Controriforma.

In questo ambito la Chiesa tenta comunque di diffondere le sue idee attraverso il linguaggio più popolare possibile, deve essere compresa dal popolo, contro il luteranesimo. E si affida alle arti figurative. Abbiamo all'inizio del Seicento una forte committenza di opere d'arte. Le grandi chiese barocche vengono affrescate con storie edificanti, che il popolo può capire anche se non è in grado di leggere. Vengono impiegati diversi artisti e tra questi voglio fare cenno soltanto un momento a Caravaggio. Potremmo parlare di tanti, ma Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, è quello che è riuscito, come dicevamo anche nel Cinquecento per Michelangelo, ad utilizzare la commissione dei pontefici per esprimere un suo modo di intendere la realtà. Un esempio. Gli viene commissionato l'oggetto sacro da rappresentare, che è la Madonna di Loreto. Dovrebbe parlare di come è apparsa secondo la tradizione. Ebbene, cosa mette in primo piano? Intanto questa Madonna con un bambino che sono realistici, una donna comune e un bambino comune, ma poi in primo piano mette di spalle due pellegrini che sono inginocchiati davanti a lei e, ancor più verso colui che guarda il quadro, le piante dei piedi sporche. Questo "sporcare" la tela con le piante dei piedi è il suo realismo. Realismo con cui Caravaggio reagisce alla commissione, che è edificante, cioè porterebbe l'artista a sollevare l'uomo dalla terra verso il cielo; lui lo riporta in terra, con l'idea della povertà e della semplicità dei personaggi che vanno a visitare la Madonna. E con questo richiama l'attenzione di tutta la comunità sull'autentica natura della fede, che è il rapporto fra la gente comune e Dio e non è quello che allo stesso Caravaggio è stato imposto dall'autorità con quella commissione.

Abbiamo cercato di inquadrarvi in questa prima lezione l'ambiente del Seicento, ma mancano ancora tanti riferimenti storicopolitici. Li daremo la prossima volta, quando passeremo anche ad analizzare la figura di Miguel de Cervantes, il grande autore del "Don Chisciotte". Arrivederci alla prossima lezione.

SECONDA LEZIONE

CERVANTES: DON CHISCIOTTE

Seconda lezione del secondo anno di Antologia, sempre con Barbara. Cominciamo con Cervantes. E' vissuto tra Cinquecento e Seicento, anzi buona parte della sua vita appartiene al Cinquecento. E' stata una vita avventurosa, è stato anche rapito dai pirati, uno di quegli incubi da cui i mari erano infestati. E' stato liberato dopo anni, con il pagamento di un riscatto, ha perso l'uso di una mano, all'epoca degli scontri fra cristiani e saraceni, della battaglia di Lepanto, nel 1571, ha avuto insomma una vita difficile. Quando era già un uomo maturo, alle soglie della vecchiaia, ha scritto il suo capolavoro, il "Don Chisciotte", fra il 1605 e il 1615. Il 1616 poi è stato l'anno della morte di Miguel de Cervantes.

Tutti conosciamo il "Don Chisciotte", ma non sappiamo bene, forse, qual è la Spagna teatro dell'opera. Ebbene, è la Spagna di Filippo Secondo e Filippo Terzo, è la Spagna della decadenza. Infatti il secolo del Seicento sarà conosciuto non solo come secolo della scienza, ma anche della decadenza: degli spagnoli, degli italiani, anche, perché erano occupati dagli stessi spagnoli i nostri territori. Evidentemente è la Spagna in questo momento lo stato più decadente d'Europa. Perché, pur avendo conquistato terre oltre oceano, avendo quindi i metalli preziosi e le risorse del nuovo continente, l'America, non è riuscita ad utilizzare queste risorse per un miglioramento, un progresso della società. Cosa che ben altrimenti fa nello stesso periodo l'Inghilterra e farà anche la Francia, che infatti, nel corso di qualche decennio, dal punto di vista economico diventerà il primo paese d'Europa, seguita a ruota da Inghilterra e Olanda, che sono paesi di grande commercio. La Spagna pure sarebbe un paese di commercio, però non riesce ad avere un'amministrazione organizzata e razionale. E' il periodo dell'artificio, dell'apparenza: la società spagnola, che dà poi il modello all'Europa, è una società in cui si coltivano le apparenze e si fa poca sostanza, si interviene poco concretamente nel miglioramento della struttura e delle funzioni della società.

Affluivano le risorse dall'America, attraverso Siviglia, Cadice, le città che assorbivano tutto quello che proveniva dallo sfruttamento dell'altro continente, ma poi non venivano spese bene, tanto che nel paese si parla del due per cento di privilegiati, nobiltà e clero, e di una grande massa di diseredati. Questa grande massa di poveracci, costretti al vagabondaggio, a portare la "pica", il bastone in spagnolo, alimenterà quella letteratura che sarà chiamata appunto picaresca, la letteratura di cui avrai sentito parlare, di viandanti in cerca di lavoro, che vivono di espedienti. E' la tradizione di Lazarillo de Tormes, Guzman de Alfarache e di altri, anche anonimi, autori di racconti picareschi. A questa tradizione si rifarà poi Cervantes, quando scriverà i suoi vari racconti e infine il suo grande romanzo, il "Don Chisciotte". Cervantes è stato autore di romanzi, novelle, teatro, oltre che del suo capolavoro.

Ma la tradizione picaresca merita ancora un altro rilievo. Questi protagonisti sono tutti un'espressione di un mondo che non funziona, un mondo nel quale l'autorità costituita si preoccupa di mantenere se stessa e di perpetuarsi, senza però risolvere i problemi sociali. Per esempio Lazarillo, da ragazzo, dalla sua famiglia, che è povera in canna, viene messo al servizio di un cieco che ha frequentato come prostituta sua madre, nel senso che il padre, non sapendo come sbarcare il lunario faceva prostituire la madre. Il cieco cliente della madre porta via Lazarillo e le vicende poi raccontate in questa serie picaresca ci parlano di diversi fatti anche gustosi, pur se amari: quello finale è che Lazarillo lo lascia cadere in un burrone, perché se ne vuole liberare; ma prima ancora che si arrivi a questo ne ha sperimentate tante, per esempio la prima lezione che gli dà questo cieco che si fa accompagnare da Lazarillo, è di non fidarsi degli altri, in uno strano modo: lo mette vicino ad un grande toro di pietra nella città di Salamanca, gli dice di porgere l'orecchio vicino a questo toro e poi gli molla un grande ceffone, lo insordisce quasi, questo ragazzino, dicendogli: La prossima volta non ti fidare di chi ti dice di fare una cosa se non ti sei premunito; poi imparerà la lezione, tanto che sfrutterà la disattenzione del cieco per liberarsi di lui.

Il mondo dei picari è anche, per esempio, quello descritto da Guzman, che si mette al servizio di un nobile che è spiantato più di lui. Lo porta al suo castello e non ha niente da mangiare. Guzman si è portato dietro un po' di pane raffermo con una scorza di formaggio e il nobile stesso glielo prende e se ne mangia una buona parte. Ugualmente, chiede del vino ma c'è soltanto dell'acqua. Per sfamarsi, devono andare in chiesa, dove questo spiantato hidalgo, che dovrebbe mantenere il suo servo e ne è quasi mantenuto, ha un

suo sistema: vanno a ricevere l'ostia, il sacramento, e così si sfamano, perché fanno diverse volte il giro, passano diverse volte davanti al prete per ricevere quest'ostia. Questo soltanto per dare un'idea di quale sia questo mondo di grande povertà della Spagna, che è così messo male che la povertà non è più soltanto nei grandi strati della popolazione, ma comincia a infiltrarsi anche negli strati nobiliari, dei cavalieri, che cominciano a vivere nei loro castelli senza sostanze, senza possibilità.

Ve ne racconto un'altra, quella dei finti storpi e dei finti ciechi, famosissimo passaggio per chi è esperto di letteratura picaresca. In una piazza di un paese si ritrovano insieme un finto storpio e un finto cieco. Il finto storpio chiede, come il finto cieco, ma in un altro lato della piazza, di fare a lui la carità. A un certo punto qualcuno butta un soldo vicino al finto storpio, e il cieco, che cieco non è appunto, scappa a prendere il soldo dell'altro, convinto che non lo possa inseguire, ma lo storpio anche lui prende a inseguirlo.

Questo è il mondo picaresco che viene rappresentato in questo periodo da tutta una serie di autori che descrivono questa società. E a questo mondo attinge Cervantes. E' anche il mondo, ricordiamo, della commedia dell'arte, della rappresentazione all'improvviso, della commedia su canovaccio, della quale pure dovremo dire più in là qualcosa, perché è importante. A questa commedia dell'arte si rifà lo stesso Cervantes, anche lui autore e interprete teatrale secondo i modi di questa commedia; cioè in parte scriveva in parte improvvisava testi, metteva palcoscenico in una piazza e avviava le sue rappresentazioni. Spesso ha messo in scena anche momenti del "Don Chisciotte". Quello della commedia dell'arte è appunto il mondo degli imbrogli, degli espedienti che si usano per poter sopravvivere.

Ora, comunque, per entrare nell'atmosfera del "Don Chisciotte" ne leggeremo un passo. E' un famoso episodio, quello in cui il cavaliere con il suo fido Sancio Panza entra in un'osteria e vede come sempre una realtà che non esiste: immagina l'osteria come un castello e l'oste come un castellano. Sancio vede benissimo la realtà ma non riesce a contrastare questa grandissima fantasia, questa illusione che il suo padrone crea sempre intorno a sé. Dopo vi darò la ricostruzione di chi è Don Chisciotte nel romanzo. Adesso entriamo nell'atmosfera. Immaginiamo un cavaliere secco, allampanato, vestito da hidalgo, ma con sistemi e mezzi di fortuna, accompagnato da un grassoccio Sancio, che è il suo scudiero, ma in realtà è poco più che un contadino che è stato da lui recuperato per strada. Comincio a leggere io...

“ L'oste che vide don Chisciotte posto attraverso dell'asino, domandò a Sancio che male avesse. Sancio rispose essere cosa di niente; ch'era caduto da un masso e si era ammacate un poco le costole. Aveva l'oste una moglie d'indole diversa da quelle che sogliono esercitare tal professione, naturalmente caritativa e compassionevole delle altrui miserie. Si applicò ella a medicare l'ammalato, e volle pure che la aiutasse una sua figlia, nubile, giovane e di buona grazia. Serviva nella stessa osteria una giovanotta asturiana con viso schiacciato, colla collottola spianata, col naso un po' storto, guercia da un occhio e ammalaticcia dall'altro; ma la sua gagliardia di corpo contrabilanciava tutti questi difetti. Non era alta sette palmi, e le spalle alquanto aggozzate la costringevano a guardare a basso più di quello che avrebbe voluto. Anche questa ragazza garbata aiutò l'altra, ed ambedue allestirono un cattivo letto per don Chisciotte in un sito che mostrava di avere già servito da pagliaio molti anni, e dove tuttavia stavasi un vetturale il cui letto poco discosto da quello del nostro cavaliere errante, era fatto colle bardelle, ossia coperte dei muli, e contuttociò era migliore di quello di don Chisciotte, formato da due tavole mal piattate e mal collocate su due panche disuguali; un materasso che per leggerezza pareva un'imbottita ripiena di palle da balestra, che sarebbersi credute pietre se da qualche sdrucitura non si fosse veduto che veramente era lana; due lenzuola di cuoio di targhe così sfilate che avrebbe potuto numerarne i fili chiunque avesse avuto tal voglia. In questo tristissimo letto entrò don Chisciotte, e l'ostessa e sua figlia gli applicarono empiastri dal capo ai piedi, facendo lume Maritorna, che così chiamavasi l'Asturiana. Vedendo l'ostessa nell'ungerlo, che don Chisciotte avea molte lividure sparse per il corpo, si avvisò che ciò fosse proceduto piuttosto da percosse che da caduta.

— Non sono state percosse, disse Sancio, ma la natura del monte scabroso e pieno di pietre, ciascuna delle quali imprime il suo segno; e poi soggiunse: Piaccia alla signoria vostra di fare che avanzi un po' di stoppa, che vi sarà altro sito bisognoso, perché io pure mi sento addolorato alquanto nei lombi.

— Se così è, disse l'ostessa, convien dire che siate voi pure caduto.

— Eh non è questo, rispose Sancio, ma il batticuore che mi assalì quando vidi precipitare il padrone mi ha prodotto una scossa sì grande da rendermi tanto addolorata tutta la persona come se mi avessero bastonato con mille bastoni.

— Questo può essere, soggiunse la ragazza, mentre anche a me accadde le molte volte di sognare di cader dall'alto di una torre senza arrivar mai abbasso; e svegliandomi trovarmi sì pesta e macinata come se la caduta fosse stata realmente vera.

— Qui sta il guaio, o signora, rispose Sancio Pancia, che io senza far sogni di sorta, ma standomi desto come sono presentemente, mi trovo tutto coperto di lividure come il mio signor padrone.

— Come si chiama egli questo cavaliere? gli domandò l'asturiana Maritorna.

— Don Chisciotte della Mancia, rispose Sancio, ed è cavaliere venturiero dei più celebri e valorosi che da molto tempo in qua siensi veduti al mondo.

— Che significa cavaliere venturiero? soggiunse la serva

— Siete voi sì bambina al mondo, rispose Sancio, che nol sapete? Vi sia dunque noto, sorella mia, che cavaliere venturiero è uno che in due parole si vede bastonato e imperatore: oggi è la più sventurata e la più bisognosa creatura del mondo, e avrà dimani due o tre corone di regni da regalare al suo scudiere.”

Perché Don Chisciotte ha promesso un'isola, un regno, a questo povero scudiero...

“— Ma come mai dunque, disse l'ostessa, non possedete almeno qualche contea?

— È troppo presto, rispose Sancio; perché da un mese soltanto andiamo cercando avventure, e non ne abbiamo finora incontrata alcuna che potesse darci un sì gran bene: e poi le tante volte l'uomo trova altra cosa da quella che cerca. Ma in verità che se il mio signor don Chisciotte guarisce da questa ferita, cioè, caduta, ed io non ne rimango storpiato, in verità che non rinunzierei alle mie speranze pel maggiore titolo di Spagna”.

Stava don Chisciotte ascoltando con somma attenzione questi discorsi; e rizzandosi meglio che poté nel suo letto, prese la mano dell'ostessa, e disse: — Credetemi, bella signora, che vi potete chiamare ben fortunata di alloggiare in questo vostro castello la mia persona, la quale è siffatta che se io non la lodo, gli è perché si vuol dire che la propria lode avvilisce; ma vi dirà il mio scudiere chi io mi sia, e vi assicuro intanto che terrò scolpito nella memoria il favore che mi avete impartito, e ve ne sarò grato finché mi duri la vita. Così piacesse agli alti destini che amore non mi tenesse soggetto e incatenato cotanto alle sue leggi, ed agli occhi di quell'ingrata vezzosa (e qui ne borbottò il nome fra i denti) che quelli di questa vaga ragazza già sarebbero dominatori della mia libertà!”

Dulcinea è la donna che Don Chisciotte ha eletto a sua dama dei sogni, in realtà era una contadinotta forse nemmeno bella, descritta da Cervantes in maniera molto truce...

“ Stavansene confuse l'ostessa, la figlia e Maritorna udendo i ragionamenti dell'errante cavaliere, ch'esse intendevano né più né meno, come se avesse parlato greco. Si accorsero nondimeno che quelle dovean essere parole di cortesia e gentilezza, ma non assuefatte a simigliante linguaggio lo stavano guardando con ammirazione, sembrando loro che fosse un uomo diverso dagli altri. Perciò ringraziatolo con gentilezza da osteria, lo lasciarono.”

E poi comincia l'avventura di Maritornes, che vi racconto in sintesi. Maritornes era d'accordo con il mulattiere che si sarebbero incontrati nella notte in quella stalla. Nel buio si va a trovare per sbaglio vicino a Don Chisciotte e questo inizia a parlare con lei come ha parlato prima con la locandiera. Il mulattiere si ingelosisce, si lancia contro il cavaliere, ma inciampa nella figura di Sancio. Interviene anche il locandiere perché sente rumore. Alla fine, Sancio mena il mulattiere, questo mena Don Chisciotte, l'oste mena Maritornes e il mulattiere. Insomma, se le danno di santa ragione e i due poveracci, Don Chisciotte e Sancio Panza, si prendono l'ennesima bastonatura.

Questo per darvi l'idea di cos'è l'atmosfera picaresca rappresentata da Cervantes nel suo libro. Nel suo insieme il romanzo è una grande metafora della Spagna di quel tempo. Ci sono due modi di interpretare il “Don Chisciotte”. Uno è che questo protagonista, con il suo volere affermare il valore del sentimento

contro una realtà alienante, voglia rappresentare romanticamente tutti i sogni, tutte le persone che non rinunciano ai loro desideri e li vogliono realizzare in questa vita, anche magari a costo di essere disprezzati ed ostacolati da tutti e da tutto. L'altra interpretazione è più storico-sociale, che cioè don Chisciotte, in questo caso elemento negativo, rappresenti, con il suo volere a tutti i costi inseguire i sogni, il non aderire alla realtà della stessa Spagna, di cui l'hidalgo diventa il simbolo, una Spagna che non si rassegna all'idea che non basta avere le colonie per essere grandi, se poi non si sa organizzare, all'interno del proprio stato, un'efficiente politica, e quindi insegue i sogni delle conquiste coloniali ma non affronta la realtà di una sana amministrazione nazionale. Quindi il romanzo sarebbe una sorta di denuncia forte di uno stato che è rimasto legato al passato, come il personaggio di Don Chisciotte, che sceglie infatti di vivere le avventure da cavaliere in un mondo in cui i cavalieri non esistono più.

In ogni caso, raccontando l'inizio del romanzo per chi non lo avesse mai letto, dobbiamo ricordare che Alonso Chisciana, che è il vecchio hidalgo protagonista di questa storia, legge continuamente i testi degli antichi cavalieri e, imbevuto di queste letture, appunto decide di rientrare in questo mondo: il suo grosso errore è quello che possano vivere i cavalieri nel Seicento, quando erano scomparsi già nel Trecento. Vivere alla maniera di Tristano e Isotta, Lancillotto e Ginevra. E si crea un'armatura tutta raffazzonata, con cartone, con altri oggetti di risulta: l'elmo è una specie di pentola, lo scudo è un coperchio e così via. E poi fa di un asino il suo cavallo, dal nome addirittura di Ronzinate, essendo un ronzino: questo ampliamento del nome rappresenta la nobiltà di questo asino che all'improvviso si trova proiettato nel mondo dei cavalli, dei puledri. E ha bisogno di uno scudiero, perché non c'è cavaliere che si rispetti che non abbia uno scudiero; e nomina il primo che si trova intorno, questo contadinotto di Sancio Panza, che a sua volta cavalca qualcosa di meno che un asino, che appunto diventa l'altra cavalcatura sulla quale vive con lui varie fantastiche avventure, di cui la prima che ricorderai è quella in cui affrontano i mulini a vento, che per Don Chisciotte sono dei giganti. Li affronta e addirittura viene preso dalle pale di questi mulini, fatto ruotare e così via. Sancio cerca ogni tanto di richiamarlo alla realtà, perché poi lui deve andare a raccogliarlo eccetera.

Però la bellezza di questo romanzo è che nella seconda parte, quella che Cervantes scriverà dopo qualche anno, Sancio si è così abituato a queste avventure con il suo padrone, che addirittura è lui a tenere il gioco quando Don Chisciotte comincia ad avere dei dubbi. Lui comincia a vedere che Dulcinea non è quella che si era immaginato e Sancio lo rinforza lodando la sua bellezza. Perché ha paura di perdere questa illusione, questo giochetto, che lo riscatta da una bassa condizione sociale..

Ma come è nata l'idea della seconda parte? Non solo per questo, cioè per fare questi rovesciamenti che piacciono moltissimo a Cervantes, ma perché lo stesso autore ha immaginato, dopo che erano circolate delle imitazioni del suo romanzo, che il suo stesso personaggio gli chieda di scrivere una seconda parte della storia, per rendere ragione o per avere ragione nei confronti di quelli che hanno usurpato il suo nome ed hanno fatto circolare delle avventure, delle cose in cui Don Chisciotte non si riconosce, perché non sono quelle che ha scritto il suo autore. Tra l'altro poi, nella seconda parte si verifica appunto questo rovesciamento fra Don Chisciotte e Sancio Panza, come si diceva, e alla fine il protagonista morirà disperato e rinsavito, perché questo è interesse della sua famiglia, in quanto, prima di morire, deve lasciare in testamento le sue sostanze ai suoi eredi. Anche questo cinismo, questa ipocrisia, questa meccanica riproposizione delle esigenze più materiali da parte delle famiglie del tempo viene riprodotta dal nostro Cervantes.

Ci lasciamo con questa riflessione, a proposito di Cervantes, il suo "Don Chisciotte", la sua Spagna e il Seicento in cui si inquadra questa Spagna. Il Seicento è un secolo di grandissime contraddizioni, ma proprio queste fanno delle maggiori espressioni artistiche di questo periodo dei capolavori, come vedremo, perché un altro grandissimo di questa epoca non possiamo dimenticare che è Shakespeare, in un altro ambito, quello inglese. Arrivederci alla prossima lezione.

TERZA LEZIONE

SHAKESPEARE: AMLETO, NACBETH, GIULIO CESARE

Siamo giunti alla terza lezione. Vicino a me sempre Barbara. C'eravamo lasciati con un accenno a William Shakespeare, protagonista di questa lezione. Shakespeare è stato grande drammaturgo, ma è stato anche autore di rime. Iniziamo dunque proprio dall'aspetto barocco della sua personalità, introducendolo con alcuni poeti che sono appunto nella nuova linea del concettismo, preziosismo, eufuismo, come furono definiti questi modi di esprimersi, per indicare la raffinatezza delle metafore che venivano usate in maniera molto ricca in questo periodo; eufuismo invece deriva dal nome di uno scrittore inglese.

Una buona parte dell'espressione barocca si sviluppa in Spagna, quella di Flippo Secondo e Filippo Terzo, di cui parlavamo l'ultima volta per inquadrare l'ambiente culturale nel quale lavorò Cervantes con il suo "Don Chisciotte". Quella Spagna, che avevamo descritto come la terra in cui contavano più le apparenze che la sostanza, era la degna ambientazione di una poesia nella quale contavano molto le apparenze, cioè contava più il modo in cui si esprimeva una cosa che il contenuto della stessa. Subito, per averne un'idea, chiederò a Barbara di leggervi, da Luis De Gongora, "Mentre per emulare i tuoi capelli", che è un componimento nel quale abbiamo un immediato approccio con un forte, esasperato uso di metafore che introduce in un mondo di ingegnosità, di artificio; che è poi da una parte l'espressione della fatuità di questa società, dall'altra può avere degli aspetti positivi tipici della produzione barocca, che sono l'apertura sul mondo, sulla natura, sulla nuova esperienza, l'innovazione, la sperimentazione. Cominciamo, come sempre, dai testi, per non parlare troppo prima di aver fatto parlare gli autori ...

Mentre per emulare i tuoi capelli
oro brunito il sole splende invano,
mentre sdegnosa guarda in mezzo al piano
la tua candida fronte il giglio bello,

mentre più del garofano precoce
sguardi vogliosi attira ogni tuo labbro,
e mentre trionfa con sprezzante orgoglio
il tuo collo gentile sul cristallo,

godi collo, capelli, labbro e fronte,
prima che quanto fu in età dorata
oro, giglio, garofano, cristallo,

non soltanto in argento o viola tronca
si muti, ma tu e tutto unitamente
in terra, fumo, polvere, ombra, niente.

Come potete vedere, vi sono quattro elementi che vengono tradotti, traslati (la metafora è una trasposizione) in altri elementi, cioè in altre immagini. E poi c'è un altro momento importante, che è quello del passare del tempo, del trascolorare della vita e della bellezza stessa di questa donna. Questo senso della precarietà, della morte incombente, c'era già nel rinascimento, c'era addirittura nel Quattrocento, quando si diceva: "Chi vuol esser lieto sia, del diman non c'è certezza", ricordi?, di Lorenzo il Magnifico. Però lì naturalmente l'atmosfera era molto più variata, più spensierata. Nel Cinquecento continua questo motivo, fino a Tasso che lo approfondisce. E qui siamo all'eredità di Tasso, siamo agli inizi del Seicento, quando il tema della morte, dell'incombere di una minaccia, sia sulla vita che sulla bellezza, diventa dominante. In questo caso avete quattro elementi, che sono il collo, i capelli, le labbra e la fronte della bella donna, che sono trasposti nelle immagini di giglio, oro, garofano e cristallo, rispettivamente, che però rischiano di diventare polvere, fumo, ombra e nulla. Questo è l'insieme del trasferimento da un'immagine a

un'altra e poi da un momento a un altro, con il tempo che scandisce la corruzione e consunzione di quanto per ora esalta il nostro poeta.

Continuando ancora, e rapidamente, abbiamo un altro esempio, che è questo di William Shakespeare. Anche lui autore di rime, lo inquadriamo nell'età elisabettiana, di Elisabetta Prima d'Inghilterra, tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, che riguardano Shakespeare, che morirà nel 1616, lo stesso anno in cui troverà la morte Cervantes. I loro due paesi, Inghilterra e Spagna, in questo periodo vivono realtà diverse. La Spagna l'abbiamo descritta come arretrata e non adeguata ai tempi, mentre l'Inghilterra si avvia al suo splendore grazie a questa straordinaria regina, di cui qui ricordiamo la vicenda. Era figlia di Anna Bolena ed Enrico Ottavo Tudor. Era quella bambina per la quale Anna Bolena era morta, perché non aveva voluto per lei rinunciare all'eredità sul trono d'Inghilterra, in quanto Enrico Ottavo desiderava un erede maschio, e perciò ripudiò Anna e la fece anche uccidere, lei una delle sue tante, sei, donne. Elisabetta, che emerge da questo grande dramma, da questa tragedia dell'Inghilterra della prima metà del Cinquecento, anni trenta, periodo in cui per l'Atto di Supremazia, con cui il re si imponeva sulla Chiesa facendo nascere la Chiesa Anglicana, e Moro perché non volle firmarlo morì, con John Fisher, un'Inghilterra nella quale Enrico Ottavo disegnava il suo progetto di potere, dopo qualche decennio governa. Continua ad essere un paese in cui il monarca, la regina, esprime la sua autorità, però Elisabetta dimostra una maggiore apertura e riesce a dare al suo regno quelle basi che poi lo condurranno alla trasformazione più importante nel corso del Seicento.

In questa Inghilterra Elisabetta intuisce l'importanza di un uomo come William Shakespeare, che diventa noto prima con i suoi versi, poi con il suo teatro. Vediamo il rimatore...

Più di un radioso mattino non ho forse visto
blandire le vette dei monti con sguardo sovrano,
baciare con aureo viso le verdi praterie,
dorare i pallidi rivi con alchimia divina:
ma tosto permettere a fumide nubi di stendersi
in triste velario sul suo volto celestiale,
e celare il suo sembiante al mondo desolato
fuggendo nascosto al tramonto con tale bruttura.
In tal modo il mio Sole un chiaro mattino brillò
Sulla mia fronte con splendore trionfale,
ma fuori, ahimè, rimase un'ora sola,
alte nuvole lo tolgono ora al mio sguardo.
Né si sdegna per questo il mio amore: a terrestri soli
È lecito velarsi, se talvolta si vela il sole nel cielo.

Vediamo che l'andamento è più complesso rispetto al sonetto di Gongora. Si vede una maggiore profondità. Infatti Shakespeare non si smentisce qui. Si sta preparando la grande stagione teatrale di questo grande dominatore della cultura inglese, europea e mondiale in ogni tempo.

Questo motivo dell'amore che va e che viene, che sfuma e che non riusciamo a trattenere, è presente nel resto dell'opera di Shakespeare. Per esempio in "Amleto". Il monologo famoso di Amleto ha avuto diverse traduzioni. Ne ho una in questo libro, ma ho preferito presentarvene un'altra più convincente. Questo monologo, che ora vi leggo, poi si sviluppa nel confronto con Ofelia, che sarà rappresentata da Barbara. Immaginate Amleto, principe di Danimarca. Ha subito un evento straordinariamente negativo. Lui non sa che la morte del padre è stata provocata dallo zio e dalla madre, lo viene a sapere in un sogno, nel quale il padre gli appare e gli dice che è stato ucciso da suo zio e da sua madre, amanti. Si smonta tutta una serie di certezze in questo giovane, che, per farvela breve, comincia a cambiare tutto il suo comportamento. Utilizza una compagnia di comici, che frequentavano spesso queste corti, perché rappresenti questa stessa vicenda, in maniera da misurare le reazioni dello zio e vedere se si tradisce. La cosa avviene, lui nota nel comportamento dello zio la conferma che le cose sono andate così. Come vedete, il metateatro, il teatro all'interno dell'azione scenica per sviluppare la vicenda, e come strumento di conoscenza. Ottenuta questa

certezza, Amleto reagisce nella maniera che adesso vedremo. Una delle conclusioni di questa serie di riflessioni è il suo famoso monologo:

Essere o non essere, questo è il problema: se sia più nobile nella mente soffrire i colpi e le frecciate di un'oltraggiosa fortuna, o impugnare le armi contro un mare di guai e contrastandoli porre fine ad essi. Morire, dormire, non altro, e con un sogno dire che poniamo fine allo strazio del cuore e alle mille sciagure naturali che il corpo eredita nascendo; è una distruzione da desiderare devotamente.

Morire, dormire, forse sognare sì: qui sta il problema, perché in quel sonno della morte quali sogni possono venire? Quando ci siamo liberati dalle spire di questo affanno mortale dobbiamo concederci una pausa: è qui il rispetto che produce la calamità di una vita così lunga. Chi sopporterebbe le sferzate e le beffe del mondo, l'ingiustizia dell'oppressore, l'insulto del superbo, gli spasimi dell'amore disprezzato, le lentezze della legge, l'insolenza del potere e gli schianti che il merito paziente riceve dagli indegni quando lui stesso potesse procurarsi la sua liberazione...

Risparmiamo il seguito e passiamo al momento in cui Amleto vede Ofelia che avanza verso di lui...

AMLETO: La bella Ofelia! Ninfa, nelle tue preghiere ricorda tutti i miei peccati.

OFELIA: Mio buon signore, com'è stata vostra altezza in tutti questi giorni?

AMLETO: Vi ringrazio umilmente. Bene.

OFELIA: Mio signore, ho dei vostri ricordi che da parecchio desideravo restituirvi. Vi prego, ora, di riprenderli.

AMLETO: Io? No, no. Non vi ho mai dato niente.

OFELIA: Sì, mio onorato signore, lo sapete benissimo. E con essi m'avete dato parole formate di sospiri così dolci che li rendevano più preziosi. Ma il profumo è andato, dunque riprendeteveli. Per un animo nobile i doni più ricchi perdono tutto il loro valore se i donatori non gli sono più amici. Eccoli, mio signore.

AMLETO: Ah, Ah! Siete onesta?

OFELIA: Ma signore!

AMLETO: Siete bella?

OFELIA: Che vuol dire vossignoria?

AMLETO: Che se siete onesta e bella la vostra onestà non dovrebbe accettar discorso con la vostra bellezza.

OFELIA: La bellezza, mio signore, potrebbe mai trovare miglior compagna dell'onestà?

AMLETO: Sì davvero, perché la potenza della bellezza trasformerà l'onestà in ruffiana, assai prima che la forza dell'onestà possa farsi assomigliare dall'altra. Questo era un paradosso, una volta, ma ora i tempi han dimostrato che è vero. Vi ho amato una volta.

OFELIA: Sì, mio signore, me lo avete fatto credere.

AMLETO: Non avreste dovuto. Innesta pure la virtù sul nostro vecchio ceppo, ci trovi sempre il vecchio succo. Non vi ho mai amata.

OFELIA: Tanto più fui ingannata.

AMLETO: Vattene in un convento, va'. O vuoi mettere al mondo dei peccatori? Io stesso sono onesto, più o meno. Eppure potrei accusarmi di tali cose che era meglio che mia madre non m'avesse concepito. Sono pieno di superbia, vendicativo, ambizioso, con più peccati pronti ai miei piedi che pensieri in cui metterli, fantasia per plasmarli o tempo per tradurli in atto. Gente come me che striscia tra terra e cielo, che sta a farci al mondo? Siamo dei furfanti matricolati, tutti, non fidarti di nessuno. Va' a chiuderti in un convento. Dov'è tuo padre?

OFELIA: A casa, mio signore.

AMLETO: Chiudetelo a chiave, che faccia il buffone solo in casa propria. Addio.

OFELIA: O cieli pietosi aiutatelo.

AMLETO: Se ti sposi ti darò per dote questo malanno: puoi essere casta come il ghiaccio, pura come la neve, non sfuggirai alla calunnia. Vattene in un convento, addio. O se vuoi sposarti a ogni costo prenditi un imbecille, le persone intelligenti sanno benissimo che mostri fate di loro. In un convento, va', e presto anche. Addio.

OFELIA: Potenze divine guaritelo!

AMLETO: Ho anche sentito dei vostri trucchi, fin troppo. Dio v'ha dato una faccia e voi ve ne fate un'altra. Ancheggiate, ondeggiate, scilinguate...

(Amleto, Atto III, Scena I)

E così via. Avrete avuto l'impressione di un documento misogino, ma tutto si spiega. Amleto, il cui genitore è stato ucciso dalla madre, in complicità con lo zio, ha perso ogni fiducia nel legame familiare e quindi la sua amata Ofelia la respinge perché non vuole produrre con lei un altro infelice, perché non crede più nella donna, nel gentil sesso; lo ritiene, ancora più di una volta, traditore. Ricordiamo sempre che siamo in un ambito comunque misogino, nel Seicento. E poi, soprattutto, Amleto, avendo perso fiducia nella vita, nella società, in questa realtà così cinica in cui è costretto a muoversi, non vuole nemmeno lui far soffrire Ofelia, questo è un aspetto che si respira nelle pagine di questo dramma di Shakespeare. Amleto fa il duro, fa il cattivo per non suscitare ancora sofferenza. E' il suo sistema, nel monologo l'ha detto: bisogna assopire tutto, azzerare e annullare tutto, per potere resistere in questo mondo di continui rivolgimenti, assolute ingiustizie. Perché il tema affrontato nell'"Amleto" è proprio quello dell'ingiustizia, della crudeltà politica, del rapporto fra ragione e sentimento, che comincia a scatenarsi in questo secolo.

Di Shakespeare voglio ricordarvi anche altre pagine. Intanto vi vorrei presentare la scena di "Macbeth". Tu ne sai qualcosa?

BARBARA: Reminiscenze liceali...

Diciamo che è il dramma della sete del potere. Attraverso le profezie di streghe Macbeth ha saputo che diventerà re. Però ha davanti a sé un ostacolo. E' Duncan, e lo uccide. Sa anche che questo potere che lui conquisterà è minacciato da un erede di un suo amico, Banco, e questo lo spingerà anche a far uccidere il figlio di Banco, anzi a tentare di ucciderlo. Vi racconto dopo il seguito. Prima voglio, con Lady Macbeth, presentarvi il momento in cui la moglie di Macbeth (Macbeth dovremmo dire, in inglese antico) consiglia allo sposo l'uccisione di Duncan. Ritorna il motivo misogino della donna tentatrice, che induce a mordere la mela. Siamo sempre lì. E il delitto che Macbeth consuma con la complicità della moglie produrrà un fortissimo senso di colpa, sia in lui che nella stessa Lady Macbeth, che a un certo punto della vicenda Shakespeare ci descrive così, se riesce Barbara a rappresentarvelo un po' (così seduta, con un foglio davanti, sarà difficile), perché è una parte che andrebbe molto gestita con le mani. Lei è impazzita, rivede sempre questo delitto, questo sangue che ricompare sulle sue mani...

LADY MACBETH: Scompari, macchia maledetta! Scompari, dico!...Uno, due. Ebbene, è venuto il momento di agire... l'inferno è buio... vergogna, mio signore, vergogna! Come? Sei un soldato e hai paura?... Che bisogno c'è di preoccuparsi se qualcuno lo venga a sapere, dal momento che nessuno può chiamarci a renderne conto? Eppure, chi avrebbe mai pensato che il vecchio avesse tanto sangue?

DOTTORE: Hai sentito cosa ha detto?

LADY MACBETH: il Signore di Fife aveva una moglie. Dov'è ora? E queste mani, non saranno mai pulite?

(Macbeth: atto V, scena I)

Questo tormento, questo senso di colpa, vivrà anche in Macbeth. Quando tenterà di uccidere il figlio di Banco morirà Banco ma non il figlio. E questo figlio che non è morto ritornerà dopo diversi anni ad ucciderlo. Questo dramma di Shakespeare è famoso per questa "ombra di Banco", lo spettro di Banco che Macbeth vede sempre di fronte a sé, dietro di sé. Un incubo che lo sovrasta, un'allucinazione che lui vive. Questa allucinazione, prodotta dal suo senso di colpa, tra l'altro poi lo mette in cattiva luce nella sua corte, tanto che tutti cominceranno a pensare che sia diventato pazzo e non sia più in grado di governare, quindi minaccia anche il suo stesso potere. Ma la profezia delle streghe diceva che lui si sarebbe salvato finché non fossero accadute delle cose straordinarie, impossibili, che rendevano tranquillo Macbeth per il suo futuro. Una di queste era che si doveva muovere un bosco contro il suo castello. L'altra era che sarebbe stato ucciso da un uomo non partorito da donna. Senonché i signori che si erano organizzati contro di lui avevano deciso di tagliare le cime dei pini del bosco e di avanzare nascosti dietro questi cespugli, per cui a un certo punto, dalle mura del castello, Macbeth vede come avanzare un bosco: si sta realizzando quello che avevano previsto le streghe. E poi arriverà questo vendicatore di un delitto che Macbeth aveva consumato, che lo uccide; e prima di ucciderlo, nel duello finale, gli rivela di non essere stato partorito da una donna perché è venuto fuori da un taglio, che noi diremmo cesareo, quindi non è stato generato per la via naturale, partorito, da una donna. E si verificherà il paradosso profetizzato dalle streghe, che da un figlio

non partorito da donna Macbeth potrà essere ucciso. A questo punto il protagonista, rassegnato, si offre come vittima sacrificale alla decapitazione da parte del suo avversario.

Ho accennato, attraverso il racconto, a due aspetti. Uno, l'ultimo, è l'orrido, il crudo, il sanguinoso del teatro shakespeariano e quindi elisabettiano. L'altro questo cenno alle streghe, questo mondo medievale. Shakespeare recupera la medievalità di questo mondo un po' primitivo, fatto di sogni, fantasie, fattucchiere, fantasmi, gnomi, streghe, il mondo cioè nordico. Questo dà un certo sapore al suo teatro, che emergerà soprattutto nel "Sogno di una notte di mezza estate" e in altre commedie anche più allegre dell'autore, in un contesto che comunque è politico.

Shakespeare è un sostenitore dell'assolutismo di Elisabetta, della corona inglese. E lo dimostrerà nel suo "Giulio Cesare", laddove, riparlando del tirannicidio ad opera dei tre congiurati, immaginerà un Antonio fedele alla memoria di Cesare, suo amico, che riesce a convincere il popolo che il suo nemico non è Cesare, ma colui che lo ha ucciso. In un famoso discorso centrato sulle parole "ma Bruto è un uomo d'onore", Antonio ricorderà tutte le nefandezze compiute da Bruto, che era come un figlio per Cesare e lo aveva tradito, e tutti gli elementi positivi della vita di Cesare, che dovevano farlo amare dal popolo. Alla fine, con tutti i suoi ragionamenti, riuscirà a sollevare il popolo contro i tirannicidi, con la dichiarazione finale che Cesare, quest'uomo considerato crudele, quest'uomo considerato arrivista, superbo, persecutore del potere, in realtà aveva deciso di lasciare le sue sostanze al popolo, al quale Antonio si sta rivolgendo. E questa tragedia è un sostegno della monarchia. Perché Cesare era il simbolo della monarchia e gli uccisori quello della repubblica. Questo ci spiega anche perché Elisabetta desse il suo favore al teatro di William Shakespeare.

Diamo un rapido cenno ad altri grandi temi del teatro shakespeariano. L'altro grande dramma che tu conosci è "Otello". Il protagonista si fa spingere da Jago a non credere alla sua Desdemona, a ucciderla, salvo poi ricredersi e rendersi conto di avere sbagliato. Jago è colui che cerca di insinuare il dubbio e ottiene il successo, perché Otello è attraversato dal dubbio di essere stato tradito (anche qui il motivo della donna che tradisce, ma in questo caso è in realtà leale) e poi si uccide, quando si accorge di avere sbagliato. La componente particolare di questo dramma è che Otello non è bianco ma è di colore. C'è questa componente razziale in questa contraddittoria attenzione a un'altra razza, però con una sfumatura che ti fa pensare che forse perché è un'altra razza ha ceduto all'inganno del bianco Jago. Da una parte Shakespeare sembra essere in apertura nei confronti di altre etnie, dall'altra c'è il problema che forse riconosce una inferiorità in chi si fa ingannare.

Chiudiamo questa lezione, avendovi introdotto nell'atmosfera della società inglese, attraverso William Shakespeare, ma anche nelle atmosfere particolari del barocco, gongorismo, concettismo, eufuismo, preziosismo, che saranno respirate anche in Italia. E lì ci muoveremo nella prossima lezione. Arrivederci.

QUARTA LEZIONE

METAFORISMO E METAMORFISMO NELL'ETA' BAROCCA

Quarta lezione del secondo anno. Con noi Barbara. Eravamo al momento in cui si doveva trattare la poesia barocca. In particolare avevamo già visto qualche accenno in Spagna, con Gongora e in Inghilterra con Shakespeare. Adesso passiamo alle espressioni della lirica barocca in Italia, dove il grande promotore di questa iniziativa artistica, culturale è Giovambattista Marino, tanto che da noi il gusto barocco in poesia si chiama marinismo. Oggi avremo modo di chiarire meglio quali sono i contenuti e le forme di questa poesia barocca in genere, partendo da quella che è stata la culla dell'espressione massima della poesia barocca, che è stata appunto l'Italia. Il termine "barocco" viene da una figura retorica, da uno degli schemi del metodo di ragionamento che è il sillogismo. Per altri invece il termine deriverebbe da "barrueco", che è una parola portoghese che indica una pietra preziosa. In ogni caso partiamo subito dalla lettura di uno di questi testi e attraverso questi cominceremo l'analisi della lirica barocca, come sempre, per non essere troppo teorici. Giovambattista Marino...

(legge Barbara)

"La donna avea spiegato e sue chiome"

A l'aura il crin ch'a l'auro il pregio ha tolto,
sorgendo il mio bel sol del suo oriente,
per doppiar forse luce al dì nascente,
da' suoi biondi volumi avea disciolto.

Parte, scherzando in ricco nembo e folto,
piovea sovra i begli omeri cadente,
parte con globi d'or seri già serpente
tra' fiori, or del bel seno or del bel volto.

Amor vid'io, che fra' lucenti rami
de l'aurea selva sua, pur come sòle,
tendea mille al mio cor lacciuoli ed ami;

e, nel sol de le luci uniche e sole,
intento, e preso dagli aurati stami,
volgersi quasi un girasole il sole!

Come vedete, è tutto un gioco sulla parola "sole", che alimenta più metafore. Diventa, da sostantivo, aggettivo e verbo. Naturalmente è l'immagine della donna, della bellezza, con le chiome d'oro che richiamano lo splendore del sole. Il nodo fondamentale è questa conclusione in cui il sole si volge come un girasole. In questa idea c'è il condensato dell'attenzione che Marino dà alla parola, alla metafora, all'immagine, perché il sole si trasforma nel girasole, e il girasole ha in se stesso l'idea del movimento, dello spostamento. Il barocco, la metafora, non sono altro che un movimento continuo, un traslato, il trasferire da un'immagine a un'altra. Il contenuto ha poca importanza, ha importanza la forma, cioè il modo in cui esprimiamo un concetto anche banale, come, semplicemente, l'ammirazione di una donna.

Anche se poi nella poesia barocca questi contenuti si animeranno in situazioni psicologicamente più approfondite, ma senza mai accentuare l'introspezione. Il dato fondamentale è che abbiamo soprattutto un cambiamento continuo, una metamorfosi, uno spostamento da un'immagine a un'altra, come dicevamo. E su questo metamorfismo che si abbina continuamente al metaforismo torneremo tra un momento, dopo aver presentato un altro componimento, di Antonio Basso...

"Alle incenerite ossa di umano cadavere"

Sostenner, tempo è già, membra e figura
queste d'umano frale ossa insensate,
che vòlte in polve fur pria formate,
mostran di noi vil fasto esser natura.

Pasto a lui diede il mondo, indi pastura
di fère ci fu da se medesimo, ahi, nate!
in tenebre riposa or lunga etate
chi poca ebbe qua giù di luce usura.

Ma qual riposo è 'l suo se, reso informe,
fatto d'aspri contrari atro soggetto,
varia in lui la materia ognor più forme?

O di mortal cagion continuo effetto!
Viviam, lassi, poche ore; e di noi l'orme
serbare al cener nostro anco è disdetto.

Partiamo anche qui dalla fine. E' una conclusione sofferente, l'idea che viviamo per poche ore e poi ci è vietato anche il desiderio di conservare l'ombra delle nostre ceneri, perché anche quelle si tramuteranno in altro. Questo sonetto lo abbiamo letto per dare un'altra idea fondamentale della poesia barocca, che è questo senso del disfacimento, della decadenza, della precarietà anche della vita dell'uomo. Si comincia con l'immagine delle ossa che hanno sostenuto le nostre forme: ora queste forme non ci sono più, sono rimaste soltanto le ossa. E d'altra parte queste ossa sono minacciate da vermi, vermi che sono generati dalla nostra stessa morte. È il consumarsi del nostro corpo che genera vermi. Quindi la morte che dà vita, che genera altra vita, è il massimo dell'espressione del tema della metamorfosi, che è contenuto a sua volta nell'idea della metafora. Ma prima ancora di approfondire sempre questo rapporto tra metamorfismo e metaforismo diamo un altro esempio di lirica barocca, con Gianfrancesco Maia Materdona...

"A una zanzara"

Animato rumor, tromba vagante,
che solo per ferir talor ti posi,
turbamento de l'ombre e de' riposi,
fremite alato e mormorio volante;

per ciel notturno animaletto errante,
pon freno ai tuoi susurri aspri e noiosi;
invan ti sforzi tu ch'io non riposi:
basta a non riposar l'esser amante.

Vattene a chi non ama, a chi mi sprezza
vattene; e incontro a lei quanto più sai
desta il suono, arma gli aghi, usa fierezza.

D'aver punta vantar sì ti potrai
colei, ch'Amor con sua dorata frezza
pungere ed impiagar non poté mai.

Addirittura un sonetto dedicato a una zanzara. Ci fermiamo un momento sul contenuto e poi riflettiamo sul fatto che il tema sia una zanzara. Il contenuto è scherzoso, divertito, l'idea di una zanzara che dà fastidio al

poeta, che le dice: vattene, non stare da me che non do fastidio a nessuno, vai da chi dà fastidio, dalla mia donna, quella che è appunto insensibile al mio amore. Il vecchio tema petrarchesco della donna che è dura, che reagisce freddamente alle offerte dell'amante viene ripreso, ma poi centrando l'attenzione su una zanzara, un animaletto fastidioso, come quelle zanzare che sentiamo nei nostri corridoi (siamo sempre in una scuola, ricordiamolo, nella biblioteca della scuola). Questa idea, comunque, della presenza di una zanzara ci deve far riflettere su un tema, per poi metterlo insieme con gli altri con cui stiamo costruendo questo mosaico: quello dell'attenzione dei poeti a tutta la realtà del mondo circostante. La zanzara non sarebbe mai stata tema di un componimento petrarchesco. Questa è la grande novità della poesia barocca. Qui entriamo nei suoi aspetti positivi. L'idea di poter fare oggetto di poesia tutti gli elementi della realtà. Non a caso siamo nel Seicento, secolo della scienza, della conoscenza della natura. Ma fermiamoci e passiamo a un altro, Girolamo Preti...

“Per la sua donna specchiantesi”

Mentre in cristallo rilucente e schietto
il bel volto costei vagheggia e mira,
armando il cor d'orgoglio, il ciglio d'ira,
del suo bel, del mio mal prende diletto.

Vaga del vago e lusinghiero aspetto
dice: - Ben con ragion colui sospira! –
Sembrano a lei, che sue bellezze ammira,
oro il crin, rose il labro, e gigli il petto.

Ah, quel cristallo è mentitor fallace,
che scopre un raggio sol del bello eterno,
anzi un'ombra d'error vana e fugace!

Vedrai, se miri il tuo sembante interno,
cui ritragge il mio cor, specchio verace,
angue il crin, toscò il labro, il petto inferno.

Siamo vicini al tema del componimento precedente. Il poeta ce l'ha con la sua donna, insensibile e dura e dice: tu ti rimiri nello specchio e ti ritieni bella, ti vedi come oro nei capelli, rosa sulle labbra, giglio, bel colore sul petto. Ma, conclude, se ti miri nello specchio che ti offro io vedrai che i tuoi capelli sono “angui”, serpenti, che le tue labbra fanno di veleno e che il tuo petto contiene inferno. Tutto il risentimento del poeta per la sofferenza che questa donna genera su di lui. Ma fatto fondamentale, a parte il contenuto, rimanendo alle strutture della lirica barocca, è che pure qui si parla di prospettiva, di immagine e soprattutto di soggettività della sensazione. La donna si vede in una maniera, il poeta la vede in un'altra, e gioca su questa doppia visione che crea lo specchio. Addirittura ci sono due tipi di specchio: lo specchio nel quale si guarda la donna e lo specchio nel quale il poeta impone alla donna di guardarsi, uno specchio diverso.

Ne abbiamo ancora un'altra di Ciro di Pers...

“Orologio da rote”

Mobile ordigno di dentate rote
lacera il giorno e lo divide in ore
ed ha scritto di fuor con fosche note
a chi legger le sa: Sempre sí more.

Mentre il metallo concavo percuote

voce funesta mi risuona al core
né del fato spiegar meglio si puote
che con voce di bronzo il rio tenore.

Perch'io non spero mai riposo o pace
questo che sembra in un timpano e tromba
mi sfida ogn'or contro a l'età vorace

e con que' colpi onde 'l metal rimbomba
affretta il corso al secolo fugace
e, perché s'apra, ogn'or picchia a la tomba.

Come vedete, in questo componimento che è un po' più famoso degli altri si parla dell'orologio. Ritorniamo al tema della zanzara. La poesia si apre su tutta la realtà, su una zanzara come sull'orologio, che è un portato della scienza del tempo. E su questo orologio il poeta si basa per trattare il motivo che abbiamo visto o cominciamo a vedere dominare la lirica barocca, quello del passare del tempo, della precarietà, del trasformarsi delle cose e della morte. Perché questo orologio che rintocca a ogni suo tocco, dice il poeta, ricorda a me e agli altri come me che dobbiamo morire. Infatti concluderà dicendo che con quei colpi di cui risuona il metallo (la campana ribattuta dal meccanismo) affretta il corso del tempo, avvicina il momento della morte. Infatti dice: ognora picchia alla tomba perché s'apra. Questo battito sembra essere un colpo sul coperchio della tomba perché vada via e accolga noi. E' quindi una meditazione sullo scorrere del tempo e sulla morte.

E' arrivato il momento di fare una riflessione complessiva sulla poesia barocca. Intanto partiamo da un critico che si è occupato del barocco e del Seicento, che è Giovanni Getto. E' lui che ha parlato di metaforismo e metamorfismo, i termini che avevamo prima enucleato. Metaforismo è appunto l'uso esasperato della metafora, il trasportare la sensibilità del lettore da un'immagine a un'altra. Il metamorfismo invece è l'idea della trasformazione continua, del cambiamento continuo, che ha insito in sé il tema della precarietà della vita e anche della morte. Questo trasformarsi continuo è purtroppo la legge della vita dell'uomo e di tutto quello che esiste intorno a noi, che cioè si nasce per vivere e scomparire; e poi si ritorna alla trasformazione, perché la nostra morte genererà altra vita, i nostri resti saranno concime di piante o addirittura, lo abbiamo visto prima, alimento dei vermi, che praticavano così orrendamente il cadavere di cui si parlava in quel componimento. Però questo trasformarsi continuo e questo usare continue immagini si relaziona anche con quell'altro tema importante che abbiamo enucleato, quello dell'attenzione alla natura e alla scienza. Proprio perché siamo in questa dimensione nuova, non possiamo fermare la nostra attenzione solo su poche, schematiche figure, su pochi elementi della realtà, bisogna spaziare nella nostra osservazione su tutta la realtà e tutto ha dignità per essere contenuto nella poesia. Quindi l'altro aspetto della poesia barocca è il realismo. Sembrerà strano, per una produzione così apparentemente superficiale, fatta più di forma che di sostanza, più di apparenza che di realtà, essere poi indicata come realistica. E' il realismo dell'attenzione a tutti gli aspetti della realtà. Poi magari, proprio perché si fa attenzione a tutti gli aspetti della realtà, si finisce per non soffermarsi molto sugli stessi: perché appena toccato uno ci si sposta su un altro di questi momenti della realtà. Quindi non possiamo chiedere profondità a questa poesia, proprio perché nasce molteplice; però molteplicità le dobbiamo riconoscere e questa sua molteplicità di interessi è la grande novità.

La lirica barocca è l'affermazione del moderno, nella sostanza e nella forma. In quest'ultima era chiaro: il fatto di esasperare la metafora, di inventare nuove soluzioni, anche di meravigliare, di stupire, di cercare la sorpresa nel lettore è senz'altro moderno e nuovo. Ma anche moderno e nuovo è questo cannocchiale sulla realtà, questo osservatorio sulla realtà che fa sì che tutto assuma importanza come contenuto della poesia. Ricordiamo che questi poeti si sono occupati anche di pidocchi e di altri elementi secondari della nostra vita e si sono esercitati, divertiti a creare sorpresa e stupore nel lettore. C'è il caso di un pettine che gira tra i capelli della donna e diventa una nave, e questi pidocchi sono delle fiere d'avorio che si muovono nel bosco d'oro che sono i capelli stessi. Tutto collabora a presentare una realtà veramente molto più varia.

Ricordo comunque, a proposito del fine dello stupore e della meraviglia, che appunto in una serie di versi di uno di questi poeti c'era un'indicazione che "è dei poeti il fin la meraviglia, chi non sa stupir vada alla striglia": cioè il fine della poesia è meravigliare; chi non sa ottenere questo stupore nel lettore o nell'ascoltatore vada a strigliare i cavalli, cambi mestiere.

D'altra parte questa idea dell'importanza dello stupore, della scena, dello spettacolo, abbiamo detto essere un altro elemento fondamentale della civiltà barocca del Seicento. Infatti, nelle lezioni precedenti, abbiamo già presentato qualcosa di molto teatrale, in Shakespeare. Anche lo stesso "Don Chisciotte" lo abbiamo visto come espressione di una vocazione teatrale di Cervantes. Ritorneremo sul teatro di questo periodo nella prossima lezione.

Ma ora ci fermiamo a considerare un altro aspetto che riguarda la poesia di Giovambattista Marino, che è il grande cultore e interprete di questa sensibilità barocca. Sempre a proposito dell'attenzione alla scienza di questa grossa personalità del secolo, voglio leggere un passo del suo grande poema "L'Adone", che è la storia dell'innamoramento di Venere per Adone, figlio di un rapporto incestuoso tra Mirra e il padre Ciniro, che sarà argomento poi di una famosa tragedia di Alfieri. Questo Adone, bellissimo, fa innamorare di sé Venere, che lo coltiva cercando di insegnargli l'attenzione sia per la realtà naturale, e quindi i sentimenti, i sensi, sia per la razionalità, l'intelligenza. La favola poi si chiuderà con la morte di Adone, addirittura per un assalto sessuale di un cinghiale, una cosa terribile, significativa di quali interessi inseguissero questi poeti e di come suscitassero stupore e meraviglia anche con questi espedienti. Ma non è questo che mi interessava ricordare, quanto il fatto che a un certo punto Venere, con l'aiuto di Mercurio, porta Adone a conoscere la natura, l'universo, il cosmo e la luna stessa. Di questa si dice, da parte di Mercurio...

Or io ti fo saver che quel pianeta
non è, com'altri vuol, polito e piano,
ma ne' recessi suoi profondi e cupi
ha, non men che la terra, e valli e rupi.
La superficie sua mal conosciuta
dico ch'è pur come la terra istessa,
aspra, ineguale e tumida e scignuta,
concava in parte, in parte ancor convessa.

La luna non è una superficie liscia, specchiata, come l'hanno vista in precedenza, ma è piena di rilievi. E poco dopo citerà appunto Galileo. Quindi vediamo che nel suo poema, non ce l'aspetteremmo, Marino cita il grande scienziato Galileo. L'Adone lo ha composto nel 1622, quando da poco risuonava l'eco della novità presentate dal pisano. Più avanti c'è anche il riferimento al telescopio, al cannocchiale che Galileo ha puntato sull'universo per confermare la validità dell'ipotesi copernicana. Quindi c'è l'esaltazione della scienza in un poema che sembra essere centrato sui temi futili che abbiamo visto poco fa, Venere, Adone, l'amore eccetera. C'è questa grande attenzione alla scienza e anche questa assunzione di corresponsabilità con Galileo, affermando con lui quello che alla Chiesa in quel momento poteva apparire scomodo. Poteva anche incorrere negli strali della Santa Inquisizione.

Crediamo, dunque, di avervi dato un quadro abbastanza completo della situazione. Vorrei presentarvi ancora, in conclusione, quello che Tommaso Campanella ha detto sulla morte di un compagno di carcere...

"Sonetto in morte di Francesco Pucci"

Anima, ch'or lasciasti il carcer tetro
di questo mondo, d'Italia e di Roma,
del Santo Offizio e della mortal soma,
vattene al Ciel, ché noi ti verrem dietro.

Ivi esporrai con lamentevol metro
l'aspra severitate, che ne doma
sin dalla bionda alla canuta chioma,

talché, pensando, me n'accoro e 'mpetro.

Dilli che, se mandar tosto il soccorso
dell'aspettata nova redenzione
non l'è in piacer, da sì dolente morso

toglia, benigno, a sé nostre persone,
o ci ricrei ed armi al fatal corso
c'ha destinato l'Eterna Ragione.

Campanella, poeta anche lui, a suo modo, barocco, tratta il tema della morte per la verità e per la scienza e il tema della società ingiusta che chiede, lui stesso, a Dio di modificare in una società giusta. C'è un vecchio, Francesco Pucci, che è stato appena decapitato e bruciato e sta parlando della morte di questo suo compagno di sventura, lui che è ancora giovane e sta subendo carcere e tortura per le sue idee. Ci vediamo alla prossima lezione.

QUINTA LEZIONE

COMMEDIA DELL'ARTE E RACCONTO POPOLARE NELL'ETA' BAROCCA

Siamo arrivati alla quinta lezione del secondo anno. Barbara, questa volta ci dedicheremo un po' alla letteratura popolare, quindi anche alla commedia dell'arte, che è un aspetto importante della produzione popolare del periodo barocco. Però dovremo partire prima dall'ultimo spunto della lezione precedente. Eravamo fermi a quel componimento di Tommaso Campanella.

Tommaso Campanella lo conosciamo, è quel filosofo visionario sottoposto all'Inquisizione che si salva fingendosi pazzo, l'autore della "Città del Sole", una delle grandi utopie di questo periodo. Abbiamo detto in altre occasioni che in un'epoca di grandi contraddizioni, di grandi sofferenze capita che si desideri un mondo migliore e quindi si arrivi a prospettarlo nell'impossibile, come "Utopia" di Tommaso Moro, "L'Abbazia di Theleme" di Francois Rabelais, "Nuova Atlantide" di Francesco Bacone, luoghi che abbiamo già percorsi; ma ancora parleremo più avanti degli "Stati e Imperi della Luna" e degli "Stati e Imperi del Sole", di Cyrano de Bergerac. Tra queste utopie c'è anche "La Città del Sole" di Campanella, una città governata dai sapienti, dai saggi.

Campanella in quel sonetto che abbiamo presentato l'ultima volta parlava della morte di un uomo che aveva sacrificato la vita per la libertà e per la verità, per le sue idee insomma. E parlava al Signore chiedendo un intervento in questa società, perché fosse modificata secondo le idee che sono contenute poi nella "Città del Sole", idee per cui non sia l'utile, non sia la proprietà la discriminante fra gli uomini, ma questi siano tutti possessori di un bene comune. Insomma è una società comunista quella in cui credeva Tommaso Campanella, giovane ancora, all'epoca in cui finiva sul rogo Giordano Bruno. Questo mondo, infatti, sentiva il bisogno di giustizia, ed era il mondo del popolo, in fondo, della gente comune.

Un po' un'espressione di questa voglia di rivincita del popolo nei confronti del potere è la stessa commedia dell'arte. Sembrerà strano, perché la commedia dell'arte è una forma di servilismo, se vogliamo, in quanto ci sono dei guitti che di mettono al servizio dei potenti, che li chiamano presso di loro perché si rappresentino con i loro difetti, le loro manchevolezze, con la loro semplicità. Quindi sono visti un po' dall'alto, dalla società benestante, questi popolani che si ingegnano di divertire il pubblico aristocratico. Però, se ricordiamo il fatto che i comici dell'arte poi mettevano in scena anche per il popolo, e se ricordiamo che dal popolo vengono le loro ricostruzioni teatrali, possiamo anche immaginare che la loro commedia, pur essendo preparata per servire il potere e per guadagnare, fosse in fondo una presentazione di un'esigenza di questo mondo del popolo, che non si sente protagonista della realtà e cerca di diventarlo, anche se in modo grottesco.

La commedia dell'arte era strutturata, tu lo sai, Barbara, perché l'hai studiata, sull'improvvisazione, perché c'era il capocomico che scriveva soltanto il "canovaccio", cioè una trama essenziale, sulla quale poi gli attori intervenivano con la loro interpretazione, improvvisata. Perciò la commedia dell'arte veniva chiamata anche commedia all'improvviso. Gli attori creavano sulla base di un loro repertorio, che era niente altro che l'esperienza che si era fatta in commedie precedenti. Quindi, quando capitava di dover recitare una scena di rabbia, recitavano con le stesse parole e magari con le stesse espressioni che avevano usato in un'altra commedia; per una scena di amore, di sentimento, di trasporto, lo stesso. E così via.

In questa commedia comparivano anche delle maschere, dei tipi fissi. Esamineremo tra un momento altre caratteristiche della commedia dell'arte, però prima vi vogliamo dare, come sempre, un esempio diretto, perché, il nostro metodo vuole essere, magari non lo è in pieno o perfettamente, ma tende almeno ad essere quello di presentare prima il testo e poi parlarne.

La difficoltà sarà quella di farvi vedere come al canovaccio corrisponda poi l'improvvisazione. Io e Barbara saremo chiamati a improvvisare per voi, come due comici dell'arte di allora. E' il canovaccio dell'"Incauto", di Nicolò Barbieri.

Interlocutori (i protagonisti):

UBALDO Padre di Valerio

VALERIO suo figlio

COLA suo servo
PULCINELLA mercante di Schiava
LUCINDA Schiava, sotto nome di Clarice
CAPITANO (non mancava mai in queste commedie)
STOPINO suo servo amico di Cola
PANDOLFO padre d'Ardelia
ARDELIA sua figlia, amante d'Ottavio
OTTAVIO da sé
DORETTA schiava; alla fine si può rappresentare in voce.
La Scena finge in Napoli (la scena si immagina in Napoli)

ATTO PRIMO

Scena I

Valerio, Ottavio e Cola

Si rallegra Ottavio con Valerio perché sposa Ardelia, lui dice non volerla, sapendo che Ottavio l'ama, ma bensì che vive amante della schiava.

Dobbiamo fare vedere come l'attore che impersona Ottavio, leggendo questo canovaccio, lo renda con parole sue. Io sono Ottavio che sta parlando con Valerio, che sei tu, Barbara...

OTTAVIO: Valerio, sono contento del fatto che tu sposi Ardelia. E' una bellissima donna, sono veramente felice, ma dimmi tutto su questo fatto. Sei pronto a sposarla? Quando vi sposerete?

VALERIO: Eh, mio caro Ottavio, io non voglio Ardelia, perché so che tu sei innamorato della mia futura sposa. Ma io voglio la schiava...

OTTAVIO: Quale schiava?

VALERIO: Io voglio Lucinda, mio caro Ottavio.

Dice Ottavio voler comprar la schiava e Valerio lo consiglia non la comprare, dicendo non essere conveniente sposare una schiava. Ottavio la vuole in tutti i modi e va.

OTTAVIO: Ah, Lucinda. Bella quella schiava! La voglio comprare. Mi intriga quella donna.

VALERIO: Ma no, caro amico mio, caro Ottavio, non è conveniente sposare una schiava!

OTTAVIO: No, no, lascia stare, non preoccuparti troppo. Lascia fare a me. Ci penso io.

Valerio la vuole lui, esagera la tenacità di suo padre, si raccomanda a Cola, il quale lo fa ritirare in disparte e chiama la schiava.

VALERIO: Ma perché mio padre è così avido e taccagno da non potermi far comprare la schiava. Cola, vai dalla schiava.

Scena II

Schiava, Pulcinella e sopra detti

Pulcinella vede che Cola parla con la schiava, lo grida; si fa avanti Valerio, e dice che cosa ha con il suo servo; si fa avanti Valerio, e dice che cosa ha con il suo servo; Pulcinella, perché parla alla schiava; Valerio, che se li parla, li parla per conto suo, ciò sente Pulcinella, serra la schiava, e parte.

Qui io sono Pulcinella...

PULCINELLA: Cola, e che fai con la mia schiava. Se tutti i servi si dovessero mettere a parlare con le schiave che sono proprietà degli altri! Ma la vuoi finire?

VALERIO: Pulcinella, perché ti lamenti col mio servo?

PULCINELLA: Perché sta parlando con la mia schiava! Una mia proprietà! Un servo non può mettersi a parlare così! Piuttosto, tieni a bada i tuoi servi!

VALERIO: Ma...Cola sta parlando alla schiava perché gliel'ho raccomandato io! Parla per conto mio!

PULCINELLA: Ah, è così? E va bene, non ti preoccupare. So cosa fare. La chiudo e così nessuno potrà più parlare con lei!

Il canovaccio prosegue: "Cola si lamenta con Valerio, lui via, Cola batte da Pandolfo; in questo..."

"In questo" era un'espressione tipica dei canovacci. Significa: a questo punto. E c'era un'altra scena. Continuiamo la lettura del canovaccio della scena successiva...

Scena III

Cola, Pandolfo e poi Ardelia

Dice Cola essere venuto a salutar la sposa da parte di Valerio (Cola è andato da Pandolfo, padre di Ardelia, la promessa sposa di Valerio), Pandolfo la fa chiamare, Ardelia accetta il saluto freddamente (perché non vuole sposare Valerio, ma Ottavio); Cola li dice piano che finga, perché farà che suo marito sia Ottavio, lei finge di gradire ed entra;

Il servo astuto, Cola, consiglia ad Ardelia di stare al gioco, perché lui sa bene che lei ama Ottavio, e non è Valerio che le vogliono far sposare, cosa che devono far credere al padre, ma Ottavio.

Cola dice a Pandolfo che compri la schiava in nome di Ubaldo, il quale li renderà il suo denaro, perché Valerio par che ami la schiava, ciò facendo uscirà di speranza, e volterà l'affetto suo verso la sposa; il Vecchio contento batte da Pulcinella, ed entra.

Cioè, qual è l'artificio che ha creato Cola, il servo astuto? Che, poiché il padre di Valerio, Ubaldo, è taccagno e non vuole comprare la schiava, Cola consiglia a Pandolfo, padre di Ardelia, di comprare lui quella schiava a nome di Ubaldo, che è d'accordo e poi restituirà il danaro che avrà speso Pandolfo, perché per evitare che Valerio stia con la schiava bisogna far sì che la schiava diventi proprietà di Pandolfo e così Valerio sarà pronto per sposare sua figlia. In realtà l'obiettivo di Cola è che la schiava sia tolta dalle mani di Pulcinella, acquistata da Pandolfo e diventare proprietà e quindi l'amata di Valerio. E il vecchio Pandolfo va da Pulcinella per comprare la schiava.

Ora, qual è la situazione che ritroviamo? Una situazione già riscontrata nella "Mandragola", ricorderete, che la commedia del rinascimento derivava da quella plautina e dalla vecchia Atellana. Ci sono le figure tipiche. C'è il servo astuto. Nella "Mandragola" era Ligurio, che consigliava a Callimaco uno stratagemma per conquistare Lucrezia. Qui è Cola, che consente a Valerio di ottenere la sua Lucinda, la schiava, riscattandola dal mercante Pulcinella grazie al danaro dello sprovveduto di turno, che è Pandolfo. Pandolfo che fa la parte dello sciocco ricco, come il messer Nicia babbeo della commedia di Machiavelli. Abbiamo così visto i tipi fissi dell'antica Atellana. Il servo astuto, il vecchio sciocco e così via. Ricordate Maccus, Pappus, Buccus e Dossennus, Quindi la commedia dell'arte, la commedia all'improvviso, cosiddetta, ripropone i tipi dell'antica farsa popolare e anche della produzione rinascimentale che da questa derivava. E vediamo già Pulcinella, una di queste maschere.

Non abbiamo ricordato altre caratteristiche della commedia dell'arte: era molto popolana, anche volgare, in molti punti. Noi abbiamo improvvisato, ma senza eccedere. Tutte le volte che lì qualcuno si muoveva per rimproverare un'altra persona usava, lo dobbiamo immaginare, delle espressioni di quelle che si usano ancora oggi per far ridere molto facilmente la gente. Non finirò mai di dire ai miei alunni, e anche alla mia finta alunna, che si può fare ridere anche senza volgarità e oscenità. Ma in quell'epoca, invece, era molto diffuso questo aspetto della questione.

A proposito di riso, capacità di divertire, abbiamo un altro testo popolare di questo periodo, che per certi aspetti ci fa ricordare la commedia rinascimentale di altro genere, non la "Mandragola", ma per esempio il "Ruzante" di Angelo Beolco. Anche in questo caso leggiamo subito un passo del testo di Giulio Cesare Croce, "Bertoldo" e poi ne parleremo. E' il libro che volgarmente si ricorda con il titolo di "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno", già significativo del tipo di linguaggio utilizzato in queste opere di natura popolare.

L'antefatto è questo. Bertoldo, contadino sudicio e fisicamente mostruoso, giunge alla corte del re Alboino. Le sue maniere irriverenti, i suoi motti arguti, conquistano le simpatie del re, che vuole mettere alla prova la sua astuzia, imponendogli, tra le altre cose, questa strana incombenza. Sentiamo, tu sei il re e io sono Bertoldo...

RE: Bertoldo, torna domani da me e fa che io ti vegga e non ti vegga, e portami l'orto, la stalla e il molino. Il giorno seguente Bertoldo fece fare una torta a sua madre di bietole ben unta con butiro, casio e ricotta in abbondanza, e poi, preso un crivello da formento (un setaccio), se lo pose sopra la fronte, sì che pendeva giù al petto e al ventre; e così con esso e con la torta tornò dal Re, il quale, vedendolo comparire in guisa tale, ridendo disse:

Re. Che cosa vuol dire quel crivello che tu hai dinanzi al viso?

Bertoldo. Non mi commettesti tu ch'io tornassi a te in modo tale che tu mi vedessi e non mi vedessi?

Re. Sì, ti commisi.

Bertoldo. Eccomi dunque doppo i buchi di questo crivello, dove tu mi puoi vedere e non mi puoi vedere.

Re. Tu sei un grand'uomo e ingegnoso; ma dove l'orto, la stalla e il molino ch'io ti dissi che tu portassi?

Bertoldo. Ecco qui questa torta, nella quale vi sono infuse tutte tre le dette cose, cioè la bietola, la quale dinota l'orto, il casio, il butiro e la ricotta, che significa la stalla, e la spoglia della farina, che altro non vuol dimostrare che il molino.

Re. Io non ho mai veduto né praticato il più vivo intelletto del tuo; però serviti della mia corte in ogni tua occorrenza.

Piacevolezza di Bertoldo.

A queste parole Bertoldo, scostatosi alquanto dal Re e ritiratosi nella corte, si calò le brache, mostrando di voler fare un suo servizio corporale; laonde, veduto il Re tal atto, gridando, disse:

Re. Che cosa vuoi tu fare manigoldo?

Bertoldo. Non dici tu ch'io mi serva della tua corte in ogni mia occorrenza?

Re. Sì, ho detto; ma che atto è questo?

Bertoldo. Io me ne voglio servire adunque a scaricare il peso della natura, il quale tanto m'aggrava ch'io non posso più tenerlo.

Allora uno di quelli della guardia del Re, alzato un bastone, volse percuoterlo, dicendogli:

“Brutto poltrone, va' alla stalla dove vanno gli asini pari tuoi, e non fare queste indignità innanzi al Re, se non vuoi ch'io t'assaggi le coste con questo legno”.

A cui Bertoldo rivolto, disse:

Bertoldo. Va' destro, fratello, né voler tu fare il sofficiente, perché le mosche che volano sulla testa ai tignosi vanno sulla mensa regale ancora e cacano nella propria scodella del Re e pure esso mangia quella minestra;

Ti vai così scandalizzando che io faccia una cosa del genere quando la sporcizia sta sulle vostre mense, le mosche, si mangia pure le mosche il re...

e io dunque non potrò fare i miei servigi in terra, che è cosa necessaria? E tanto più che il Re ha detto ch'io mi serva della sua corte in ogni mio bisogno? E qual maggior bisogno per servirmene poteva venirmi che in questo fatto?

Intese il Re la metafora di Bertoldo e si cavò di deto un ricco e prezioso anello e, volto a lui, disse:

Re. Piglia questo anello, ch'io te lo dono; e tu, tesoriere, va', porta qui mille scudi ch'io gliene voglio far un presente or ora.

Bertoldo. Io non voglio che tu m'interrompa il sonno.

Re. Perché interrompere il sonno?

Bertoldo. Perché quand'io avessi quell'anello e tanti danari io non poserei mai, ma mi andarei lambiccando il cervello di continuo, né mai più potrei trovar pace né quiete. E poi si suol dire: chi l'altrui prende, se stesso vende. Natura mi fece libero, e libero voglio conservarmi.

Re. Che cosa poss'io dunque fare per gratificarti?

Bertoldo. Assai paga, chi conosce il beneficio.

Re. Non basta conoscerlo solamente, ma riconoscerlo ancora con qualche gratitudine.

Bertoldo. Il buon animo è compito pagamento all'uomo modesto.

Dice Bertoldo: già il fatto che mi vogliate bene è una ricompensa per l'uomo modesto come me...

Re. Non deve il maggiore cedere al minore di cortesia.

Bertoldo. Né deve il minore accettar cosa che sia maggiore del suo merito.

E con tutta questa cerimoniosa dimostrazione di modestia, di generosità, di attenzione per l'altro di questi due protagonisti si chiude questo passo preso dal "Bertoldo" di Giulio Cesare Croce. E' una dimostrazione, anche questa, di comicità popolare, tutta sapida, tutta fatta di terra, di animalità, di concretezza. E come vi dicevo, appunto, risentiamo il sapore della commedia di Ruzante, dove si parlava del popolano che era andato alla guerra per la sua povertà. C'è il tema del richiamo alla natura, che è di Ruzante e di tanti altri interpreti del rinascimento in funzione antirinascimentale, di quella società che aveva attenzione al popolo contro la società cortigiana. E ritorna quest'anima popolare anche agli inizi del Seicento, con questa idea della natura. Infatti anche Bertoldo ci dice che quello che conta è la natura, quello che conta è la realtà, la verità, con la semplicità e anche l'autenticità delle cose. Lui con questa autenticità, con questa naturalezza, conquista un aristocratico, un re addirittura. E questo richiamo alla natura e alla realtà è anch'esso nello spirito della attenzione alla scienza di questo secolo. Ci lasciamo per la prossima lezione.

SESTA LEZIONE

LA DISSIMULAZIONE ONESTA, L'ARTE BAROCCA

Sesta lezione di Antologia, con Barbara. Eravamo al punto di passaggio dalla poesia barocca al teatro. Avviamo la nostra riflessione sul contrasto fra realtà e apparenza. C'è un testo, nel Seicento, che è fondamentale per capire l'atteggiamento di questa società nei confronti della finzione. E' il testo di Torquato Accetto, "Della dissimulazione onesta". Dissimulazione significa finzione. L'aggettivo "onesta" indica l'idea che la finzione sia dovuta, sia necessaria, sia giustificata, e addirittura sia fondamento del vivere sociale. Cerca di convincerci di questo Torquato Accetto. Non dimentichiamo che questa è un'epoca in cui si coltiva moltissimo la finzione, l'apparenza. Leggi Barbara:

Capitolo IX: Del bene che si produce dalla dissimulazione

Presupposto che nella condition della vita mortale possano succeder molti difetti, segue che gravi disordini siano al mondo quando, non riuscendo di emendarli, non si ricorre allo spediente di nascondere le cose che non han merito di lasciarsi vedere, o perché son brutte o perché portan pericolo di produrre brutti accidenti.

In quest'ultima affermazione c'è sia l'idea della ricerca di ciò che è bello, nel senso che è un po' più scenico, che dell'accidente che può portare, cioè della minaccia del negativo che incombe sulla società: il tema della precarietà...

Ed oltre a quanto avviene agli uomini, se pur si considera la natura per tante altre opere di qua giù, si conosce che tutto il bello non è altro che una gentil dissimulazione. Dico il bello de' corpi che stanno soggetti alla mutazione, e veggansi tra questi i fiori, e tra' fiori la lor reina; e si troverà che la rosa par bella, perché a prima vista dissimula di esser cosa tanto caduca, e quasi con una semplice superficie di vermiglio, fa restar gli occhi in un certo modo persuasi ch'ella sia porpora immortale; ma in breve, come disse Torquato Tasso:

quella non par che disia avanti
fu da mille donzelle e mille amanti;

Attenzione. La rosa bella è però caduca, è destinata a sfiorire.. Ritorna il tema della caducità della vita, dell'esistenza. Torquato Accetto però sta parlando della finzione: la rosa è pure un elemento che finge di essere bello per sempre, sapendo bene che questa bellezza non può durare in eterno, è destinata a morire...

perché la dissimulazione in lei non può durare. E tanto si può dir di un volto di rose, anzi di quanto per la terra riluce tra le più belle schiere d'Amore; e benché della bellezza mortale sia solito dirsi di non parer cosa terrena, quando poi si considera il vero, già non è altro che un cadavere dissimulato dal favor dell'età, che ancor si sostiene nel riscontro di quelle parti e di que' colori che han da dividersi e cedere alla forza del tempo e della morte.

Quindi anche quando ci dichiariamo belli dimentichiamo o vogliamo far dimenticare che siamo destinati a scomparire...

Giova dunque una certa dissimulazione della natura, per quanto si contiene tra lo spazio degli elementi, dov'è molto vera quella proposizione che afferma di non esser tutt'oro quello che luce; ma ciò che luce nel Cielo ben corrisponde sempre, perché ivi tutte le cose son belle dentro e fuori.

Questa contrapposizione tra ciò che è terreno, ed è caduco e precario, e ciò che è celeste ed eterno...

Or, passando all'utile che nasce dalla dissimulazione ne' termini morali, comincio dalle cose che più bisognano, dico dall'arte della buona creanza, la qual si riduce nella destrezza di questa medesima diligenza.

La buona educazione è basata sulla finzione. Ricordiamo quello che si era detto nel "Galateo" di Giovanni Della Casa, ma ne parla lui stesso...

E leggendosi quanto ne scrisse monsignor della Casa, si vede che tutta quella nobilissima dottrina insegna così di restringer i soverchi desiderii, che son cagion di atti noiosi, come il mostrar di non veder gli errori altrui, acciò che la conversazione riesca di buon gusto.

Quindi, da una parte bisogna stare attenti noi a non apparire sconvenienti, dall'altra bisogna fingere di non notare le sconvenienze degli altri; è buona educazione per mantenere il buon livello della conversazione. In fondo siamo in una società che ha questo culto delle apparenze, come abbiamo già detto, una società della quale poco ci si può fidare. E la comunità di cui stiamo parlando è anche quella in cui Paolo Sarpi, nel suo famoso scritto "Istoria del concilio tridentino", di cui riportiamo una parte del Proemio, dirà appunto che la realtà non corrisponde a ciò che si finge di voler fare. Applicato, questo, al concilio di Trento, perché fu convocato con tanta pompa nel Cinquecento dalla Chiesa che reagiva alla Riforma di Lutero con l'intento apparente di voler mettere pace nella cristianità; ma la sostanza, la realtà dietro questa finzione fu che il concilio si rivolse all'altra direzione, si risolse in un altro esito. Infatti, tra le altre cose, Paolo Sarpi ci dice:

Imperoché questo concilio, desiderato e procurato dagli uomini pii per riunire la Chiesa che cominciava a dividersi, ha così stabilito lo schisma et ostinate le parti, che ha fatto le discordie irreconciliabili; e maneggiato da li prencipi per riforma dell'ordine ecclesiastico, ha causato la maggior deformazione che sia mai stata da che vive il nome cristiano, e dalli vescovi sperato per racquistar l'autorità episcopale, passata in gran parte nel solo pontefice romano, l'ha fatta loro perdere tutta intieramente, riducendoli a maggior servitù; nel contrario temuto e sfugito dalla corte di Roma come efficace mezo per moderare l'essorbitante potenza, da piccioli principii pervenuta con varii progressi ad un eccesso illimitato, gliel'ha talmente stabilita e confermata sopra la parte restatagli soggetta, che non fu mai tanta, né così ben radicata.

C'è tutto il processo, da parte di Paolo Sarpi, alle buone, finte intenzioni del concilio: convocato per mettere pace, in realtà ha creato ancora più guerre. Infatti Sarpi ha vissuto l'ultima parte del Cinquecento con le continue guerre di religione. Convocato per dare maggiore autorità ai vescovi, in realtà gliel'ha tolta, perché è rimasto soltanto al papa questo potere. E tante altre cose. Era una secolare questione quella del rapporto fra il potere del papa e quello dei vescovi. Già erano passati tre secoli da Guglielmo di Ockham, cioè da chi aveva sostenuto che il potere della Chiesa doveva andare ai vescovi, cioè doveva essere espressione della volontà di più persone e non di uno solo. Come vediamo, siamo ancora a questo genere di discussione: il pontificato deve essere una sorta di esercitazione della forma di potere del despotismo, dell'assolutismo nel campo ecclesiastico.

Paolo Sarpi è una delle tante espressioni della lotta contro il potere della Chiesa, di cui abbiamo più volte parlato. Ricordiamo con lui Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Galileo stesso, processato per le sue idee sulla scienza. Ma a proposito di questo rapporto fra la Chiesa e la cultura ritorniamo al ragionamento che abbiamo fatto per le arti figurative. Ricorderai, Barbara, quando parlammo di Caravaggio e della "Madonna dei pellegrini". Dicemmo che il Caravaggio prendeva la commissione dalla Chiesa e poi la interpretava a suo modo, non in modo edificante ma in maniera realistica. Anche lui corrisponde a quell'esigenza di realtà, di attenzione al popolo, alla semplicità, alla povertà di certi ambienti, contro questo contesto così aristocratico, paludato, ricco, benestante, che era quello della Chiesa che gli commissionava l'opera d'arte. E per far questo, nella "Madonna dei pellegrini" metteva in primo piano...

BARBARA: i piedi sporchi dei pellegrini.

Brava. Ora, se andiamo a riprendere un'opera di questo stesso periodo, possiamo vedere come invece artisti che non avessero la statura di Caravaggio, la sua statura sociale, politica, morale, come questo pur straordinario artista che è Murillo, interpretassero invece la commissione della Chiesa in altro modo.

Prendiamo per esempio "Le due Trinità". In questo affresco Murillo presenta la Trinità terrena, Giuseppe, Maria e Gesù, e la Trinità celeste, rappresentata da questo Dio, che incombe su questa Sacra Famiglia, lo Spirito santo, raffigurato da questa colomba che è tra Dio e Gesù, e Gesù stesso, che è quindi il punto d'incontro fra le due Trinità, la terrena e la celeste. E Giuseppe ha in mano un giglio, come vedete, che è il simbolo della purezza, della verginità, perché secondo la tradizione Giuseppe non aveva procreato con Maria Gesù. Ma se osservate l'insieme di questo quadro, in fondo, vedete che il tema agiografico, il tema sacro, edificante, che la Chiesa aveva commissionato a Murillo era perfettamente quello voluto dall'autorità ecclesiastica, senza quasi interventi da parte dell'autore. Ecco, ve lo faccio vedere in contrasto con l'altro di Caravaggio, per farvi notare come lo stesso tema sacro possa essere interpretato in maniera reattiva, nel caso di Caravaggio, e invece passiva, nel caso del pur grandissimo pittore che è Murillo.

Ma sempre perché siamo nell'ambito della civiltà barocca, voglio farvi vedere un'espressione scultorea di Bernini, altro grande protagonista del Seicento, che nell'"Estasi di Santa Teresa" ha dato un capolavoro dell'arte barocca. In questo capolavoro vedete che nel marmo vengono scolpite le pieghe dell'abito e tutto questo lavoro straordinario dell'artista serve a dare levità e leggerezza a questa doppia figura, di Teresa d'Avila e dell'angelo che cerca di trafiggerla dell'amore per la divinità. E la luce di Dio su di lei è rappresentata in questi raggi dorati dietro queste due figure. Tutto l'insieme di questa "Estasi di Santa Teresa" vuole rappresentare appunto il rapimento e l'esaltazione interiore, che d'altra parte è anche ben descritta nella sua opera. Vi proponiamo il passo in cui Teresa racconta di come il rapporto con la divinità per lei significhi un'esaltazione che le fa dimenticare i sensi, le fa dimenticare dove si trovi, la fa trasvolare sulla realtà, la fa rimanere in pieno rapimento. Leggi pure d'impeto, anche se non lo hai letto prima, tanto noi siamo esperti d'improvvisazione, da qualche tempo e in qualche modo. Ecco Barbara nei panni Di Santa Teresa che si racconta nel "Libro della vita", ordinatogli dal suo confessore, mentre voi guardatela nell'espressione che le ha voluto dare Bernini...

(Teresa d'Avila, Libro della vita, cap.18, parr.10-11)

Mentre l'anima sta così cercando il suo Dio, si sente come svenire per la forza di un soavissimo godimento: il respiro le manca, le forze corporali svaniscono, tanto che senza un grande sforzo non può muovere neppure le mani. Le si chiudono gli occhi anche senza volerlo, e se li tiene aperti, non vede quasi nulla. Se legge, non riesce a pronunciare una sillaba, e quasi neppure a rilevarla; vede d'averla innanzi, ma non essendo aiutata dall'intelletto, non è capace di leggerla, nemmeno volendolo. Ode, ma non capisce ciò che ode. I sensi non le servono più, anzi le sono piuttosto di danno perché le impediscono di stare in pace. Parlare? Nemmeno pensarlo, che non riuscirebbe a mettere insieme una parola; e se pure vi riuscisse, non avrebbe la forza di pronunciarla. Le energie corporali cedono a quelle dell'anima che aumentano sempre più per farla meglio godere. E' un piacere molto grande e sentito si riversa pure nel corpo.

Per quanto duri, quest'orazione non è mai di danno: almeno a me non è mai stata. Per ammalata che fossi, quando il Signore me la concedeva, non mi ricordo che me ne risentissi una sola volta, anzi me n'uscivo sempre migliorata. Che male può fare un bene così grande? I suoi effetti esteriori sono così evidenti da non lasciare alcun dubbio sulla grandezza della loro causa, perché se con quell'eccesso di gioia il Signore ci toglie le forze, è solo per ridarcele in maggiore quantità.

Teresa ha usato l'immagine che poi ha ispirato Bernini: l'anima mia si riempiva tutta di una grande luce, mentre un angelo sorridente mi feriva con pungente strale d'amore. Dell'opera di Bernini voglio dire ancora soltanto che ha un impianto teatrale, un impianto scenico, un impianto di proiezione nell'immaginario che è tutto secondo il culto dell'apparenza, della meraviglia, della straordinarietà della visione di Santa Teresa, che spesso appunto combinava e si combinava con il bisogno di edificazione di una Chiesa che era in difficoltà in quel periodo. In questo caso si fondono la tendenza alla grande scena, allo spettacolo, della Chiesa che si deve difendere dalla riforma luterana e la tendenza allo spettacolo della sensibilità degli artisti dell'epoca.

Ma torniamo a parlare di scena come ne avevamo parlato alla fine della lezione precedente perché evidentemente perché ci chiama, la cultura di questo periodo, a parlare del teatro. Il teatro è la forma d'arte fondamentale del Seicento. Veramente il Seicento è stato il secolo della grande espressione di questo gusto, di questo senso della realtà che è la scena, che è la rappresentazione per un pubblico, una rappresentazione diretta e non filtrata dalla pagina e altro. Questo bagno nella realtà che abbiamo visto

nella poesia barocca è appunto lo stesso immergersi nella realtà che opera il fenomeno, il miracolo, il prodigio del teatro, che tu conosci molto bene, Barbara, perché sei un'attrice più di me e perché vivi intensamente questa esperienza che ami. E allora di teatro dovremo parlare. Voglio soltanto ora farvi una grande panoramica perché nella lettura di testi, nell'interpretazione di questi testi entreremo nella prossima lezione, non avendone il tempo oggi.

Pensate. Shakespeare lo abbiamo già presentato. Del campo spagnolo con Cervantes pure abbiamo parlato. Ma dovremo parlare di Calderon de la Barca, tra i tanti, con il suo "La vita è sogno" e poi di Molière, con le sue commedie, nella Francia di Luigi Quattordicesimo. E dovremo parlare delle tragedie di Racine, tra cui la "Fedra" e di Corneille. Del teatro italiano può valere il richiamo nella lezione precedente alla commedia dell'arte, che è italiana. Non so se abbiamo sottolineato abbastanza che quel canovaccio da noi interpretato era ambientato nella città di Napoli, non a caso. E un protagonista non a caso era Pulcinella, perché il mondo dei comici dell'arte si forma a Napoli e poi da Napoli questi grandi esperti della commedia e del divertimento (e lo sono ancora, attraversano invadono e occupano il nostro ambiente culturale con il loro bisogno di gioia, di espressione felice, spesso anche amara, ma comunque tesa a divertire nel senso etimologico del termine, e cioè a far uscire dalla vita quotidiana il pubblico, non solo napoletano), questi esperti, dicevo, si muovono in Europa. Il loro itinerario preferito sarà verso la corte di Luigi XIV, nella reggia di Versailles, che è stata dal questo re immaginata come la celebrazione dell'apparenza, del fasto, del magnifico, meraviglioso, stupefacente che doveva essere questa corte per dare l'impressione dell'autorità assoluta. In questa corte di Versailles arriveranno i comici dell'arte a divertire i cortigiani, che nelle intenzioni del re dovevano essere soltanto una facciata, costituire una facciata, perché poi chi governava doveva ricorrere a un borghese, o intimamente aderente alla borghesia, come Colbert, che ispirò appunto la politica economica del re di Francia. E questa commedia dell'arte, che navigherà dentro la reggia di Versailles, ispirerà quel grande autore che sarà Molière. E a Molière ci rivolgeremo nella prossima lezione, in cui vedremo come questo grande temperamento teatrale, che esamineremo insieme ad altri comunque, sia nello stesso tempo una fotografia della realtà sociale di quel tempo, non soltanto un animale di scena, come dimostreremo. Arrivederci.

SETTIMA LEZIONE

IL TEATRO NELL'ETA' BAROCCA: CERVANTES, RACINE, MOLIERE

Settima lezione, con Barbara. Ci spostiamo verso il momento magico del Seicento, che è il teatro, cui è dedicata tutta questa lezione. La scena prevarrà anche su noi stessi. Noi non saremo che protagonisti per una piccola parte, come vedrete. Il teatro lo introduciamo subito con uno dei celebri momenti della "Fedra" di Racine. Con questo autore ci spostiamo in Francia. Siamo al dramma di Fedra che sta dialogando con la sua cara serva Enone. Fedra è la moglie di Teseo, innamorata del figliastro Ippolito. Sentiamo questa scena di gelosia. Barbara sarà Fedra e io Enone...

(Fedra, Atto IV, Scena VI)

FEDRA: Mia cara Enone, sai cosa ho appena saputo?

ENONE: No, ma tremo, signora. Impallidii al pensiero che vi spinse ad uscire. Ho temuto un eccesso a voi fatale.

FEDRA: Enone, ho una rivale.

ENONE: Come?

FEDRA: Chi l'avrebbe creduto? Ippolito che ama! Non posso dubitarne. Quel selvaggio nemico, quel cuore mai domato, a cui il rispetto è offesa, le lacrime un fastidio, questa tigre che mai sfiorai senza timore, ora si sottomette, si riconosce vinto. È Aricia che ha trovato la strada del suo cuore.

ENONE: Aricia?

FEDRA: Ahimè, dolore mai provato! A che nuovo tormento mi serbavo! Tutto ciò che ho sofferto: le paure, gli slanci, la furia dei miei sensi, l'orrore del rimorso, l'ingiuria insopportabile del crudele rifiuto, non erano che un piccolo assaggio dello strazio che mi tortura adesso. S'amano! Con che inganno sfuggirono ai miei occhi? E come si incontravano? Da quando? Dove? Tu lo sapevi. Perché mi lasciasti sperare? Non potevi informarmi di questo amore occulto? Li hanno visti sovente incontrarsi, parlare? Dove si nascondevano? Nelle foreste, forse? Ma no, loro potevano vedersi in piena luce: il cielo ne approvava i sospiri innocenti. Ahimè, senza rimorsi potevano seguire il loro desiderio. Per loro risorgeva luminoso il mattino! E io, triste rifiuto di tutta la natura, mi nascondevo al giorno, io cercavo la tenebra, e un dio solo, la morte, osavo supplicare, attendendo soltanto il momento di spegnermi. Mi nutrivo di fiele, bevevo le mie lacrime. E nemmeno potevo, sorvegliata da te, annegare me stessa nel mio pianto. Gustavo in segreto, tremando, quel brivido di morte e, celando l'angoscia sotto un viso sereno, non potevo neppure darmi sfogo piangendo.

ENONE: Non trarranno alcun frutto dal loro amore inutile. Non si vedranno più.

FEDRA: Si ameranno per sempre. Mentre ti parlo, loro, pensiero insopportabile!, giurano di lottare contro la mia follia e, malgrado l'esilio che sta per separarli, fanno mille promesse di non lasciarsi mai. Sono felici. Ah, non posso sopportarlo! Enone, abbi pietà della mia gelosia. Voglio perdere Aricia. Bisogna risvegliare la rabbia di Teseo contro quel sangue odiato. Non si limiterà a lievi punizioni: col suo crimine Aricia supera i suoi fratelli. La gelosia darà forza alle mie preghiere...Ma cosa sto dicendo? Mi vacilla la mente. Io, gelosa, a implorare il mio sposo? Teseo è vivo e ancora brucio. E per chi? Quale uomo pretende la mia voglia? A ogni sillaba ritti s'alzano i miei capelli. I miei delitti ormai colmano la misura. Io respiro ad un tempo l'incesto e l'impostura. Le mie mani omicide, già pronte alla vendetta, ardono di tuffarsi nel sangue più innocente. Miserabile! Vivo! E sopporto la vista di questo sacro sole, di cui sono progenie. Il padre degli dei è mio antenato. Il cielo è pieno dei miei avi. Ah dei, dove nascondermi? Nella notte infernale. Ma che dico? Mio padre tiene l'urna del fato. La sorte l'ha riposta nelle sue giuste mani: laggiù Minosse giudica i pallidi mortali. Ah, come fremerà quell'ombra inorridita, quando vedrà la figlia presentarsi ai suoi occhi e confessare colpe mostruose, alcune forse sconosciute anche agli inferi. Padre mio, che dirai all'orrido spettacolo? Mi sembra di vedere caderti dalla mano l'urna. Ahimè, ti vedo: con supplizi inauditi diventerai tu stesso del tuo sangue carnefice. Perdona: un dio crudele perse la tua famiglia. Si è vendicato, vedi, infiammando tua figlia. Della tremenda colpa, di cui porto vergogna, non ho goduto un attimo. Colpita dal destino fino all'ultimo fiato, affranta dalla pena, la mia vita ti rendo.

ENONE: Signora, respingete una ingiusta paura. La vostra colpa in fondo è una colpa scusabile. Voi amate. Non si vince contro il proprio destino. Siete stata rapita da un fascino fatale: questo è forse un prodigio inaudito tra noi? L'amore ha vinto forse soltanto il vostro cuore? La debolezza umana è un fatto naturale: siete donna e subite la sorte di una donna. Piangete per un giogo impostovi da tempo. Gli dei stessi, gli dei che stanno sull'Olimpo, che tuonano terribili contro le nostre colpe, anch'essi a volte ardono di fuochi non legittimi.

FEDRA: Che sento? Che consigli mi dai? Con che coraggio? Così, fino alla fine, tu mi vuoi avvelenare. Maledetta, ecco come mi hai rovinata. Al giorno, che volevo evitare, tu mi hai condotta, tu. Tu, con le tue preghiere, mi strappasti al dovere. Io lo evitavo, Ippolito, e tu me lo mostrasti. Perché ti sei immischiata? Perché quell'empia [bocca, accusandolo, ha osato oscurargli la vita? Forse lui morirà, forse il voto sacrilego di un padre dissennato è già stato esaudito. Io non ti ascolto. Vattene, esecrabile, va' e lascia a me la cura del mio destino infame. Possa il cielo pagarti degnamente. E il supplizio che meriti spaventi quelli che, come te, con vilissime astuzie aiutano chi è principe nelle sue debolezze, lo spingono agli abissi a cui tende il suo cuore, spianandogli la strada del delitto. Odiosissimi adulatori, voi: il dono più funesto di quanti ne dia il cielo ai re.

ENONE (sola): Ah dei, ho fatto tutto, tutto, per lei. Tutto lasciai. E questo è il premio che mi merito.

Si chiude questo passo dominato dalla gelosia di Fedra. Nella fantasia di Racine è un personaggio appassionato, ma nello stesso tempo ha la lucidità di esaminarsi, di analizzarsi e anche di giudicarsi. Poi ci sarà il momento in cui dichiarerà il suo amore disperato per il figlio Ippolito. E infine si ucciderà. Una pagina straordinaria della letteratura, su un tema che aveva interessato anche il grande Seneca.

Ma il teatro del Seicento ha per protagonista, lo dicemmo l'altra volta, anche il grande Molière, l'autore soprattutto dell'"Avaro" e del "Malato immaginario", le due commedie che più si ricordano di lui. Altre sono "Il misantropo", "Il tartufo" e così via. Del "Malato immaginario" si ricorda che fu l'ultima rappresentazione di Molière. Infatti mentre recitava si sentì male, tornò a casa e morì. Si racconta che non ci fosse la sua compagna, che era la figlia della sua prima amante, tutte e due commedianti della sua compagnia, e che non ci fosse proprio perché, come si diceva, lo tradiva. A parte questo dato biografico sulle circostanze della sua morte, rivediamo, dal "Malato immaginario", la scena di Argante alle prese con questo medico, o infermiere, chiamiamolo così, che deve praticargli un clistere. Erano i sistemi usati, in modo superficiale, per curare le persone. E' una gustosa scena che riprendiamo da uno dei filmati relativi alla nostra attività teatrale in questo liceo. Oggi, infatti, gli studenti che lavoreranno con me in questa lezione emergono dal passato recente. Non ci sei solo tu, Barbara.

(Registrazione dal "Malato immaginario, Atto III, Scena V, con allievi del liceo "Galanti" di Campobasso, Teatro Savoia)

ARGANTE: Ah! fratello, chiedo licenza.

BERALDO: Come? che cosa dovete fare adesso?

ARGANTE: Un clisterino; me la sbrigo in fretta.

BERALDO: Siete un bel tipo. Ma non potete stare un momento senza lavativi e senza medicine? Non lo potete rimandare a un'altra volta e rimanere un po' in pace?

ARGANTE: Signor Olezzanti, facciamolo stasera o domani mattina.

DOTTOR OLEZZANTI (a Beraldo): Voi di che v'impicciate? con quale diritto vi opponete a una prescrizione fatta dal medico e volete impedire al Signore di fare il clistere? Avete una bella faccia tosta!

BERALDO: Oh! Signore, come si vede che non siete abituato a guardarla in faccia, la gente.

DOTTOR OLEZZANTI: Non si può scherzare in questo modo con i rimedi e farmaci indicazione del medico; dirò al dottor La Squacquera che mi è stato impedito di eseguire i suoi ordini e di esplicitare le mie funzioni. Vedrete, vedrete...

ARGANTE: Fratello, finirete per provocare un disastro.

BERALDO: Il gran disastro di non fare un lavativo prescritto dal dottor La Squacquera! Una volta ancora, fratello, possibile che non ci sia un mezzo per guarirvi della malattia dei medici e che vogliate trascorrere tutta la vita sepolto dai loro rimedi?

ARGANTE: Santo Dio! fratello, voi parlate da persona che sta bene; se foste al posto mio, cambiereste tono. È facile scagliarsi contro la medicina quando si è in perfetta salute.

BERALDO: Ma voi di che male soffrite?

ARGANTE: Adesso mi fate arrabbiare. Vorrei che l'aveste voi, il mio male, e vedremmo se cicalereste tanto. Oh! arriva il dottor La Squacquera.

LASQUACQUERA: Ne ho sentite delle belle, giù alla porta; qui ci si prende gioco delle mie prescrizioni, ci si rifiuta di assumere i rimedi che ho ordinato.

ARGANTE: Signore, non è...

LASQUACQUERA: Ci vuole un bel coraggio, siamo di fronte all'aperta ribellione di un malato al proprio medico.

ANTONIETTA: È spaventoso.

LASQUACQUERA: Un clistere, che avevo con tanto piacere ideato io stesso.

ARGANTE: Io non...

LASQUACQUERA: Composto e formato secondo le regole dell'arte.

ANTONIETTA: Ha sbagliato.

LASQUACQUERA: E che avrebbe prodotto nelle viscere un effetto meraviglioso.

ARGANTE: Mio fratello...

LASQUACQUERA: Mandarlo indietro con disprezzo!

ARGANTE: È stato lui...

LASQUACQUERA: Poiché vi siete sottratto all'obbedienza che si deve al medico...

ANTONIETTA: È una cosa che grida vendetta.

LASQUACQUERA: Poiché vi siete dichiarato ribelle ai rimedi che vi ordinavo...

ARGANTE: Ma niente affatto.

LASQUACQUERA: Devo comunicarvi che vi abbandono alla vostra cattiva complessione, all'intemperie delle vostre viscere, alla corruzione del vostro sangue, all'acredine della vostra bile, alla fecciosità dei vostri umori.

ANTONIETTA: Ben fatto.

ARGANTE: Dio mio!

LASQUACQUERA: E voglio vedervi cadere, fra quattro giorni, in uno stato di incurabilità.

ARGANTE: Ah! misericordia!

LASQUACQUERA: Preda della bradipepsia...

ARGANTE: La Squacquera!

LASQUACQUERA: E passare dalla bradipepsia alla dispepsia...

ARGANTE: La Squacquera!

LASQUACQUERA: Dalla dispepsia all'apepsia...

ARGANTE: La Squacquera!

LASQUACQUERA: Dall'apepsia all'acolia...

ARGANTE: La Squacquera!

LASQUACQUERA: Dall'acolia alla dissenteria...

ARGANTE: La Squacquera!

LASQUACQUERA: Dalla dissenteria all'idropisia...

ARGANTE: La Squacquera!

LASQUACQUERA: E dall'idropisia alla vita che se ne va via per colpa della vostra follia!

Erano Giuseppe Lamenta, Domenico Florio e Veronica Geremia in "Dune", del 2007. Dopo questa scena sapida, divertente, tratta dal nostro spettacolo, rivediamo altri momenti delle lezioni precedenti. Sfruttiamo il nostro laboratorio teatrale. Noi abbiamo visto Lady Macbeth, che si disperava perché non riusciva a veder andare via il sangue dalle sue mani. Eccola rappresentata da una nostra alunna...

LADY MACBETH: Via, dannata macchia! Via, ho detto! Una, due: e allora, è il momento di farlo. L'inferno è buio. Vergogna, mio signore, vergogna! Un soldato che ha paura? Che bisogno c'è di temere che si sappia, se nessuno può chiamarci a renderne conto? Eppure, chi poteva prevedere che il vecchio avesse dentro tanto sangue? (...) Il Signore di Fife aveva una moglie: dov'è ora? E queste mani non saranno mai pulite?

Era Francesca Rossodivita, in "Don Chisciotte", del 2010, al teatro Savoia di Campobasso. Ricorderete tutti anche Giordano Bruno. Ve lo facciamo rivedere, in questo passo in cui si muove contro la guerra, che anima tutti i regnanti del tempo...

(dal film GIORDANO BRUNO di Giuliano Montaldo)

Bruno : Quando ho detto che i procedimenti usati dalla chiesa non sono quelli degli apostoli, poiché la Chiesa usa il potere e non l'amore, quando ho detto questo, non avevo torto. Quando ho detto che la mia filosofia è la libera ricerca e non il dogma, non ho sbagliato. Ho sbagliato quando ho creduto di poter chiedere alla Chiesa di combattere un sistema di superstizione, d'ignoranza, di violenza. Ho sbagliato quando ho creduto di poter riformare la condizione degli uomini con l'aiuto di questo o quel principe. Ho visto, tutti i tentativi che ho fatto, che mortificazione! Enrico terzo di Francia...sangue! Elisabetta d'Inghilterra..sangue! Rodolfo secondo d'Asburgo..sangue! E addirittura il monarca che proclama di sedere più in alto di tutti...sangue! Che mortificazione! Chiedere a chi è al potere di riformare il potere, che il cielo gli dà !

Era Paolo Terebini, sempre nel "Don Chisciotte" messo in scena dal liceo "Galanti" al teatro Savoia. Ed ora ritorniamo indietro allo stesso Bruno, quando arringa per gli studenti della Sorbona. Ce lo rappresenta sempre Paolo, in questa che è la seconda nostra ricostruzione ripresa dalla sceneggiatura del film "Giordano Bruno" di Giuliano Montaldo. Un esempio evidente di contaminazione tra letteratura, teatro, cinema e laboratorio con studenti...

(dal film GIORDANO BRUNO di Giuliano Montaldo)

Se la terra gira intorno al sole, così come gli altri pianeti girano intorno al sole, ci sono altri soli, altri sistemi solari sparsi nell'universo. (applausi) Se ciò è vero, allora Dio non è in alto, sopra di noi, fuori dal mondo, ma ovunque, in ogni particella di materia, inerte o vivente che sia; è la materia stessa. (applausi) Voi, voi, voi, gli stupidi pedanti! Hanno fatto della Sorbona una bottega dell'ignoranza! (applausi) Noi vogliamo una filosofia libera, una libera ricerca scientifica, mentre voi imponete la vostra volontà di sopraffazione! (applausi) Noi vogliamo l'autonomia del pensiero e della scienza da ogni autorità religiosa, civile o accademica! Voi volete soffocare ogni manifestazione dello spirito! (applausi) Così, così, così, possano essere scacciati dalla Sorbona e da ogni università i bigotti ed i pedanti! Amen amen amen. Questa università non aperta a tutti non è giusta. (applausi) Le cattedre ai sapienti, non ai dogmatici. (applausi) I banchi a disposizione di chiunque abbia amore per le scienze. (applausi) Un insegnamento veramente libero. Una società in cui il lavoro delle mani e quello dell'ingegno siano onorati in egual misura. Soltanto in questo modo può nascere l'homo novus. (applausi)

E ancora, sempre in questo fuoco d'artificio che ci siamo riservati, anche per meravigliarvi, stupirvi (vogliamo essere barocchi pienamente oggi), vi presentiamo la scena di Maritornes, appunto dal "Don Chisciotte" di Cervantes, nella nostra riduzione teatrale per lo spettacolo del Savoia. Potrete apprezzare e valutare la differenza tra il testo del romanzo, già letto nella lezione dedicata allo stesso Cervantes e questa versione dialogata per la scena....

LOCANDIERE- Di che male soffre?

SANCIO- Non è niente. E' venuto giù dall'alto di un picco e ha le costole un po' indolenzite

LOCANDIERA- Forza, curiamo il nostro ospite

FIGLIA- Sì, mamma. Maritornes, su, aiutami!

MARITORNES- Subito, padrona

(preparano il letto di paglia e massaggiano Don Chisciotte)

LOCANDIERA- Ma questa mi sembra più una bastonatura che una caduta

SANCIO- Non sono state bastonate. Il fatto è che la roccia aveva molte punte e sporgenze, e ciascuna ha lasciato il suo livido...Faccia in modo, signora, che avanzino un po' di filacce, che non mancherà hi ne avrà bisogno; perché anche a me mi dolgono un po' i lombi

LOCANDIERA- Allora dovete essere caduto anche voi

SANCIO- No, non sono caduto, ma a vedere cadere il mio padrone ho avuto un tale soprassalto che mi sento spezzato tutto il corpo, come se m'avessero date mille bastonate

FIGLIA- Sì, può darsi benissimo, perchè a me molte volte m'è capitato di sognare che cadevo giù dall'alto d'una torre e quando mi svegliavo mi sentivo possata come se fossi veramente caduta

SANCIO- E qui è il colmo, signora, che io, senza sognar nulla, anzi stando più sveglio di ora, mi trovo appena con qualche livido in meno del mio signore

MARITORNES- Come si chiama questo signore?

SANCIO- Don Chisciotte della Mancia, ed è cavaliere di ventura

MARITORNES- Che cos'è un cavaliere di ventura?

SANCIO- Siete così novella al mondo che non lo sapete? Sappiate, sorella mia, che cavalieri di ventura è una cosa che in due parole si può veder bastonato o imperatore. Oggi è la più disgraziata di tutte le creature del mondo e domani avrà due o tre corone di regni da regalare al suo scudiero

LOCANDIERA- E com'è che voi che siete scudiero di questo bravo signore, a quanto pare, non avete neppure una contea?

SANCIO- Ancora è presto, perché è solo un mese che andiamo cercando avventure, e finora non ce n'è capitata nessuna. Ma se il mio signore guarisce da questa ferita e io non rimango storpio, non farei a cambio delle mie speranze con il più grande titolo di nobiltà della Spagna

DON CHISCIOTTE (prende per mano la locandiera)- O squisita signora, credetemi, ben fortunata potete reputarvi di aver alloggiato in questo vostro castello la mia persona, che è tale che se non la lodo è solo perché chi si loda s'imbroda, ma il mio scudiero vi dirà chi sono. Io vi dico solo che eternamente porterò scritto nella memoria il servizio che mi avete reso, per esservene grato finché avrò vita; e se fosse piaciuto agli alti cieli che l'amore non mi tenesse vincolato alle sue leggi con gli occhi di quella ingrata il cui nome pronuncio tra i denti, quelli di questa dolce donzella sarebbero i signori della mia libertà

LOCANDIERA- E' proprio un signore

FIGLIA- E' diverso da tutti gli altri

MARITORNES- E come parla difficile

LOCANDIERA- Andiamo ora. Facciamoli riposare

(Buio. Maritornes entra nella stanza cercando il mulattiere, che l'aspetta più in là, e urta le braccia di Don Chisciotte, che la scambia per la figlia della locandiera)

DON CHISCIOTTE – Vorrei essere in grado, bella e alta signora, di poter ripagare così eccelsa grazia qual è quella che con la vista della vostra grande beltà m'avete reso, ma la fortuna, instancabile nel perseguitare i buoni, ha voluto cacciarmi in questo letto così rotto e spezzato che quand'anche la volontà mia volesse soddisfare alla vostra, mi sarebbe impossibile. Tanto più che si aggiunge a quest'impossibilità un'altra ben più grande, che è la fede promessa all'impareggiabile Dulcinea del Toboso, unica signora dei miei più segreti pensieri; che se non vi fosse quest'ostacolo non sarei un così volgare cavaliere da lasciare in bianco la propizia occasione in cui mi ha collocato la bontà vostra

(Il mulattiere sferra un pugno a Don Chisciotte e lo pesta; crolla il letto e accorre il locandiere con un lume in mano)

LOCANDIERE- Maritornes! Dove sei?! Sei sempre tu, donnaccia!

(Maritornes si rifugia impaurita nel letto di Sancio, che si sveglia)

LOCANDIERE- Dove sei, donnaccia? Questa è certamente una delle tue!

(segue un gran parapiglia, con Sancio che si mena con Maritornes, il locandiere che cerca di battere lei ecc. Il mulattiere picchia Sancio, Sancio la serve, la serve lui, il locandiere la serve, mentre si spegne il lume del locandiere e se le danno all'impazzata. Buio, luce sui due di prima)

Il locandiere era Simone Brundu, Sancio Panza Francesco Ippolito, Don Chisciotte Domenico Florio, la locandiera Vittoria Pillarella, la figlia Carolina Diodati, Maritornes Ira Turyanytsya, il mulattiere Jakson Palmieri. Ci siamo un po' divertiti con questi inserimenti. E chiudiamo la lezione, dopo questi fuochi d'artificio, come abbiamo detto, ricordandovi che abbiamo trattato l'atmosfera della scena, che è dominante nel barocco del Seicento. Vi diamo appuntamento alla prossima lezione.

OTTAVA LEZIONE

DAL TEATRO BAROCCO AL SETTECENTO: MOLIERE, SWIFT, MONTESQUIEU

Siamo nel Seicento ancora, nel teatro, ma ci sposteremo poi, oggi, nel Settecento. Per quanto riguarda il discorso che abbiamo fatto nella lezione precedente con Barbara, sempre presente vicino a me, vorrei riannodare un po' le fila di quelle dimostrazioni sceniche presentate la volta passata. Intanto in alcuni di quei passi siamo ritornati su momenti addirittura del Cinquecento, e poi abbiamo parlato più direttamente, ma non in maniera completa, di Racine e di Molière. Dire Racine e Molière significa dire teatro francese, dire Francia di quel periodo significa parlare di Luigi XIV. E' la Francia del Re Sole, di Versailles, questa corte straordinaria che doveva appunto stupire e meravigliare, come nello spirito del barocco del tempo, i sudditi del regno, per attribuire al re tutto il potere. Siamo nel secolo del potere assoluto. Il sovrano poi utilizzava il potere per la sua politica economica, affidata a un borghese, Colbert, ispiratore della politica mercantilistica, con la quale la Francia divenne il primo paese d'Europa.

Ma per altro verso Luigi XIV cercava di curare l'immagine della sua reggia, di Versailles, dove aveva posto tutta l'aristocrazia, a costituire una specie di grande scenografia umana. Viveva lì il mondo aristocratico soltanto per apparire, per colpire l'attenzione dei sudditi, in maniera che questi pensassero che, se aveva un seguito così ben vestito, luminoso e appariscente, questo re doveva contare molto. Poi la stessa residenza di Versailles ha questi grandi saloni, i saloni degli specchi, che riproducono, abbiamo visto, nel metaforismo e metamorfismo del Seicento, questa capacità di riverberare immagini in diversi luoghi e situazioni. Era come se il Re Sole si specchiasse più volte nei vetri dei saloni della straordinaria reggia, che era curata anche all'esterno, con un grande giardino, che sarà completato nel secolo successivo.

Anche in questo contesto, Luigi XIV invita a lavorare nella sua corte Jean Baptiste Poquelin, detto Molière, che, ispirandosi alla commedia dell'arte, che abbiamo già presentato, quando, come ricorderete, abbiamo improvvisato su un canovaccio, utilizza la vivacità di quella per poi però incanalarla in un teatro più serio, che educi sia quello stesso mondo di aristocratici che vive con a lui nella reggia di Versailles sia il popolo intorno.

Ma è soprattutto sugli aristocratici che Molière riversa i suoi strali e scrive delle commedie che diventano un po' scomode. Scrive "La Scuola delle Mogli" e "La Scuola dei Mariti". Quella che dava più fastidio nell'ambiente era la prima, perché insegnava alle mogli come trattare i mariti. In una società maschilista questo diventava un problema. E poi ha scritto "Il Tartufo", in cui si parla dell'ipocrisia. L'ipocrita, il personaggio fondamentale, è un religioso, che sta ben inserito in questo mondo di interessi, di affari, di egoismi e ci ricorda un po' quel Fra' Timoteo della "Mandragola", che pure abbiamo rappresentato in una lezione dell'anno passato.

"Il Tartufo" è una commedia che suscitò molto scalpore e una polemica tale che Luigi XIV dovette consigliare a Molière di andar via dalla corte, di eclissarsi per qualche tempo. Fu molto abile questo re in quel periodo, perché capì che era il momento di fare nascondere quasi l'autore, farlo sparire, aspettando tempi migliori, quando si sarebbero raffreddati gli animi nella corte e avrebbe potuto reinserire il commediografo, come puntualmente fece. Questo Luigi XIV di cui spesso i nostri professori antimonarchici parlano male in realtà si è dimostrato una persona molto capace. Anche i re talvolta sono validi, cara Barbara rivoluzionaria, come devi essere alla tua età. Sappi che anche i sovrani certe volte, non spesso, hanno dimostrato delle qualità per regnare. Dunque, lo inserì di nuovo e Molière poté continuare la sua opera e arrivare a quel capolavoro che è il "Malato immaginario", di cui abbiamo già visto delle scene. L'idea che viene messa in berlina è quella della gente che si affida a medici ignoranti, che addirittura è eccessivamente preoccupata della propria salute e finisce per non essere più tranquilla, per essere maniacale nel suo ricorso alle cure.

Altra grande commedia di Molière è "L'Avaro", che parla di questo vizio, di questo problema, che pure rende la vita impossibile, con un personaggio, Arpagone, che comunque viene ripreso dalla tradizione antica. Abbiamo detto che si rifaceva alla vicina commedia dell'arte, ma risale anche all'antico teatro plautino. "Aulularia", una commedia di Plauto, è appunto la storia di un avaro. E la commedia di Plauto, a sua volta, si riferiva all'antica farsa atellana. Ma di queste cose abbiamo già parlato a proposito della

produzione del rinascimento. Molière continua in questo percorso della commedia che è vita, rappresentazione della realtà, e nobilita questo mondo che invece era un po' guastato in quel periodo dalla commedia dell'arte, che era sì vivace, e per questo Molière la apprezzava, ma era anche volgare, in certi casi poco istruttiva. Il grande merito del nostro autore fu quindi di aver dato una spinta nella direzione giusta.

L'altro grande protagonista, con Corneille, al quale non faremo riferimento per ragioni di tempo, nella tragedia, è Racine. Abbiamo già detto che la caratteristica dei suoi personaggi è di essere fortemente passionali ma anche avere la lucidità per analizzarsi. E questo è il vero spirito del Seicento: la ragione che combatte con l'istinto. Anche in campo politico, storico, si verifica lo svilupparsi del giusnaturalismo in questo periodo, con Hobbes e Grozio, che sono i due pilastri, i due punti fondamentali di questa riflessione. Uno, Grozio, che dice che è istinto dell'uomo vivere in società, l'altro, Hobbes, che dice che l'istinto degli uomini invece è quello di combattersi, di farsi del male: "Homo homini lupus". Però gli uni e gli altri, per motivi opposti secondo questi due grandi teorici, vanno appunto verso la costituzione di una società. Mentre per Grozio ci arrivano perché quello è il loro istinto, di stare insieme e andare d'accordo, per Hobbes ci vanno proprio per evitare i problemi della rivalità: rinunciano a una parte della loro libertà per affidare al monarca il potere assoluto ("absolutus" significa sciolto da vincoli), rinunciano alla libertà in favore di questa persona che garantisce l'ordine, la sicurezza e la tranquillità, proprio togliendo loro una parte di libertà; perché nessun uomo può essere tranquillo, fidarsi dell'altro, se siamo tutti lupi nei confronti degli altri. Quindi la monarchia assoluta si giustifica come sistema politico che consente agli uomini di vivere tranquilli.

In questo stesso periodo c'è un altro grande autore tragico, Calderon de la Barca, in Spagna, che nell'opera "La vita è sogno" ha parlato appunto del mescolarsi della realtà con il sogno. Entriamo proprio nell'atmosfera barocca, nella incapacità di distinguere tra ciò che è sogno e ciò che è realtà, tanto che Sigismondo, questo protagonista che viene rinchiuso nella torre dal padre perché sa che quando diverrà re questo figlio peccherà di crudeltà, Sigismondo, dicevamo, si lamenta perché vive isolato in questa torre, perché pensa che gli altri esseri hanno la libertà che lui non ha e si domanda perché questo avvenga.

SIGISMONDO: Ah, misero me! Ah, infelice! Voglio scoprire, o cielo, perché mi tratti così, quale delitto ho commesso contro di te, nascendo. Nasce l'uccello e appena ha un piccolo fascio di piume fende veloce le sale del cielo. E io, con più anima, ho minore libertà? Nasce la fiera e con la sua pelle macchiata, appena è un'immagine delle stelle, impara ad essere crudele mostro nel suo boscoso labirinto. E io, con miglior istinto, ho minore libertà? Nasce il pesce che non respira, aborto di alghe e di fango, e appena si mira, vascello squamoso sulle onde, subito si aggira misurando l'immensità dell'abisso. E io, con maggior arbitrio, ho minore libertà? Nasce il ruscello, biscia che tra i fiori si snoda, e appena irrompe tra i fiori come una serpe d'argento loda la pietà dei fiori che gli offre il campo aperto alla sua fuga. E io, con maggior vita, ho minore libertà? Quale legge può negare agli uomini un privilegio così dolce?

Sigismondo viene portato nella reggia per prova, ma puntualmente, dopo qualche ora, va in escandescenze e compie gesti crudeli, addirittura getta da una finestra uno dei cortigiani per un pretesto minimo. E il padre lo fa ritornare allora nella torre. Qui si sviluppa la questione del sogno, perché, quando si risveglia in questa torre in cui è stato riportato mentre dormiva, Sigismondo non sa se quella che ha vissuto un momento prima nella reggia sia stata la realtà o un sogno.

SIGISMONDO: Siamo in un mondo così strano che vivere non è che sognare, e l'esperienza m'insegna che l'uomo che vive sogna quello che egli è, sino al risveglio. Sogna il Re d'essere Re e vive in quest'inganno, comandando, disponendo, governando, e quel vano applauso che riceve lo scrive il vento, e in cenere lo converte la morte. E vi è chi vuole regnare, sapendo che dovrà svegliarsi nel sonno della morte? Nel mondo sognano tutti quelli che sono, anche se nessuno lo intende. Io sogno che sono qui gravato di queste catene e sognai di essere in uno stato migliore. Che è la vita? Una follia. Che è la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione, ed è piccolo il più gran bene, perché tutta la vita è un sogno ed i sogni sono un sogno.

Questo navigare tra il sogno e la realtà è la suggestiva misura del Seicento barocco, dal quale però, inevitabilmente, dovremo uscire, anche per farti lavorare un poco, Barbara. E partiamo, entrando nel Settecento, da un testo di Jonathan Swift, l'autore dei "Viaggi di Gulliver". E' stato un politico, anche un giornalista. Era nato il giornalismo in questo periodo. Troveremo il modo di parlare di questo nelle prossime lezioni. Per il momento ricordiamo che giornali e periodici si sviluppano in Inghilterra tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento e creano una nuova dimensione e diffusione della cultura. Swift e De Foe sono i due grandi protagonisti della narrativa inglese del primo Settecento, ambedue giornalisti.

Nella storia dei "Viaggi di Gulliver" abbiamo preso, nell'ultima parte, la pagina in cui Gulliver visita la Terra dei Cavalli, questo momento in cui, parlando con il padrone, la guida spirituale di questi cavalli, deve ammettere che loro, gli umani, commettono parecchi errori. Questo avviene appunto sulla insistenza delle domande di questo padrone...

(legge Barbara)

Mi domandò quali fossero le cause più comuni che spingevano una nazione a fare guerra all'altra. Risposi che erano innumerevoli, e mi sarei limitato a menzionare le principalissime. A volte è l'ambizione dei principi, i quali non credono mai d'avere abbastanza territorio o popolo da governare; a volte la corruzione dei ministri, i quali cacciano il loro Re in una guerra non per altro che per soffocare e deviare i clamori dei sudditi contro le loro malversazioni. Non si contano i milioni di vite sacrificate alla discrepanza di opinione; se, per esempio, la carne sia pane, o non piuttosto il pane sia carne; se il succo d'una certa bacca sia sangue ovvero vino; se il fischiare sia un vizio o una virtù; se sia meglio baciare o gettar nel fuoco un palo; se il miglior colore per un vestito sia il nero, il bianco, il rosso, o il grigio; se l'abito debba portarsi lungo o corto, attillato o largo, sudicio o pulito; e via di questo passo.

E continua così, tanto che ci fa ricordare quell'altro passo della prima parte dei "Viaggi di Gulliver", in cui, essendo questa volta lui spettatore degli errori degli altri, vedeva tra i Lillipuziani nascere delle guerre per il modo in cui si voleva rompere un uovo. Lo registriamo in un filmato dello spettacolo "Dune", messo in scena con gli studenti del laboratorio teatrale del liceo "Galanti"...

E' da tutti ammesso che il modo consueto di bere un uovo è di romperlo dalla punta larga; ma il nonno di Sua Maestà, apprestandosi un giorno, quando era bambino, a bere un uovo e avendolo rotto secondo l'uso degli antichi, si graffiò un dito. In conseguenza di ciò, l'imperatore suo padre emanò un editto col quale si imponeva ai sudditi, con la minaccia di pene assai rigorose, di rompere le uova dalla parte della punta stretta. Il popolo reagì violentemente a questa legge, tanto che, come ci narrano le storie, ci furono sei rivoluzioni durante le quali un imperatore perse la vita e un altro la corona.

Ricostruito questo momento, passiamo finalmente a te, Barbara, che tra poco intervverrai come il padrone, in questo momento del romanzo, nella Terra dei Cavalli....

(il professore nei panni del narratore, Gulliver, e Barbara in quelli del Padrone)

C'è pure in Europa una specie di principi accattoni i quali, non essendo abbastanza forti essi stessi per guerreggiare, cedono i loro soldati a ricchi monarchi per un corrispettivo d'un tanto sopra ogni testa giornalmente. Tre quarti della mercede vanno nelle loro tasche, e costituiscono il loro principale mezzo di sussistenza. Tali sono per esempio i principi della Germania e di altre nazioni dell'Europa settentrionale.

"Quel che mi avete detto" interruppe il mio padrone "intorno alla guerra porge davvero la prova più mirabile degli effetti di quel dono di ragione che pretendete d'aver avuto in sorte. C'è, ad ogni modo, da rallegrarsi che l'infamia sia maggiore del danno, e che la natura vi abbia reso affatto incapaci di nuocervi reciprocamente sul serio. Le vostre bocche infatti, non sporgenti dal volto, non consentono che vi mordiate vicendevolmente, a meno che vi mettiat prima d'accordo. Gli artigli dei vostri piedi, sia anteriori che posteriori, sono così corti e morbidi, che uno solo dei nostri yahoo sarebbe in grado di mettere in fuga dodici almeno dei vostri ..

Gli yahoo di cui parla sono gli umanoidi che sono in questa terra, che sono dai cavalli tenuti a bada e controllati perché sono molto istintivi, passionali, brutali proprio, e sono gli antenati di noi uomini. E tutto il

libro, cominciamo a capire, è una critica dei comportamenti degli uomini. I cavalli, animali, sono migliori degli uomini, in questa parte dei "Viaggi di Gulliver", sono saggi, come questo che sta parlando...

Perciò non posso fare a meno di pensare che abbiate detto "la cosa che non è" quando accennaste al numero dei morti in battaglia.

La "cosa che non è", dice il cavallo, perché in questo mondo non si riesce a dare un nome alle cose che per gli uomini sono naturali e per loro sono assurde, come la guerra o comunque i comportamenti contro natura...

Non potei tenermi dallo scuotere il capo e dal sorridere di fronte a tanta sua ignoranza (Gulliver fa anche il gradasso). Non essendo profano all'arte della guerra, presi a descrivergli cannoni, colubrine, moschetti, carabine, pistole, proiettili, polvere, spade, baionette, battaglie, assedi, ritirate, attacchi, mine, contrammine, bombardamenti, battaglie navali; vascelli affondati con sopra mille uomini, ventimila combattenti uccisi da ciascun lato; gemiti di moribondi, membra volanti per l'aria, fumo, rumore, confusione, cavalli calpestanti corpi umani fino a ridurli cadaveri; fughe, inseguimenti, vittorie; campi disseminati di carogne abbandonate alla voracità dei cani, dei lupi, degli uccelli di rapina; saccheggi, spoliazioni, stupri, incendi, distruzioni. E affinché il valore dei miei dilette compatrioti potesse rifulgere (quanto si vanta), lo assicurai che li avevo visti in un assedio riuscire a far saltare in aria cento nemici in una volta, e altrettanti in un combattimento navale, e che m'ero goduto la vista dei corpi morti piombanti giù a pezzi dalle nuvole con sommo divertimento degli astanti.

M'accingevo a dare più minuti particolari, quando il padrone m'ingiunse di tacere. "Chiunque conosce" egli disse "l'indole degli yahoo può agevolmente capire che un animale così abietto diventi capace di commettere tutte le orribili azioni da voi menzionate, sol che forza ed accortezza eguaglino la tristizia. Poiché il vostro discorso ha fatto aumentare il mio aborrimento per l'intera razza yahoo, provo, a sentirvi parlare, un turbamento mentale affatto nuovo. Non è escluso che col tempo le mie orecchie si abituino alle parole detestabili che vi escono dalla bocca...

E continua così il nostro Padrone. Ormai dovremmo avere capito qual è la struttura dei "Viaggi di Gulliver". E' quella per cui si sposta continuamente la prospettiva. Gulliver, naufragato nell'isola, si trova nella terra dei Lillipuziani, che sono dodici volte più piccoli di lui. E osserva i comportamenti di questi piccolissimi uomini, che sono pieni di manie: una di quelle l'abbiamo vista prima: si scatena una guerra perché si discute fra quelli che rompono un uovo dalla parte più acuta e quelli che lo fanno dalla parte più arrotondata. Poi da lì Gulliver si ritrova in una situazione inversa, in una terra di giganti, nella seconda parte, dove va sotto osservazione lui, come abbiamo visto nella terra dei cavalli, con dei giganti che lo interrogano come il cavallo di prima e si fanno meraviglia di tutte le manie e gli errori, le stupidità, le amenità che gli uomini commettono e praticano nella società. Dopodiché andrà nell'isola di Laputa, l'isola volante, dove la gente vive tra le nuvole, con dei regnanti che dormono sempre; e lì prenderà in giro la filosofia, l'astrattismo, la teoria che non si collega mai ad una pratica. Come vediamo, è una critica anche alla cultura del suo tempo, da parte di Swift, che aveva una grande vena satirica e ironica. E poi nella quarta parte, abbiamo visto, l'altro cambiamento di prospettiva è quello di genere, di specie, tra uomini e animali, i cavalli, per arrivare a dire che questi ragionano più degli uomini.

Tutto questo viaggio della fantasia è per dare un giudizio sulla società inglese. Tra l'altro la sua violenta invettiva contro la società inglese è animata, in Swift, dal suo essere un irlandese e dal suo odiare in fondo la terra in cui vive perché gli irlandesi erano stati sottomessi nella fine del Seicento dagli inglesi, con una guerra. Era il periodo di Cromwell, era il periodo degli Ironside (i fianchi di ferro), era il periodo della prima rivoluzione inglese. Ma su questo non possiamo tornare, per ragioni di tempo.

Possiamo ora passare a un altro autore dell'epoca, un francese in questo caso, che ci dà una prospettiva sul cambiamento di giudizio sulla realtà che si sta operando agli inizi del Settecento. E' Montesquieu, nelle sue "Lettere Persiane", con un persiano che giudica il mondo europeo. Anche qui abbiamo questo cambiamento di prospettiva. Leggi Barbara...

(Montesquieu, Lettere Persiane, XXIV)

Il re di Francia è il principe più potente d'Europa. Non possiede miniere d'oro come il re di Spagna suo vicino, ma ha più ricchezze di lui, perché le ricava dalla vanità dei suoi sudditi, più inesauribile delle miniere. Gli si è visto intraprendere e sostenere grandi guerre senza altri fondi che titoli d'onore da vendere, e per un prodigio dell'orgoglio umano le sue truppe erano pagate, le sue piazzeforti munite, le sue flotte equipaggiate. D'altronde questo re è un gran mago: esercita il suo impero anche sullo spirito dei suoi sudditi, li fa pensare come vuole. Se nel suo tesoro c'è solo un milione di scudi, e gliene occorrono due, gli basta persuaderli che uno scudo ne vale due, ed essi ci credono. Se deve sostenere una guerra difficile, e non ha denaro, non deve far altro che metter loro in testa che un pezzo di carta è denaro, ed essi ne sono tosto convinti. Arriva a far loro credere che può guarirli di ogni male toccandoli, tanto grande è la forza e il potere che ha sugli spiriti. Quanto ti dico di questo principe non deve stupirti: c'è un altro mago più potente di lui, il quale domina sul suo spirito non meno di quanto egli domini su quello degli altri. Questo mago, che si chiama papa, ora gli fa credere che tre è uguale ad uno, che il pane che mangia non è pane, o che il vino non è vino, e mille altre cose del genere.

E qui stiamo entrando in una fase diversa. Fino ad ora abbiamo parlato di assolutismo monarchico, ricordate, nella lezione precedente. Qui si comincia a mettere in discussione l'istituto monarchico e anche la fede, la Chiesa, l'organizzazione ecclesiastica. Stiamo entrando appunto nel "secolo dei lumi", il secolo della ricostruzione della società secondo un progetto diverso, di cui dovremo parlare però la prossima volta. Arrivederci.

NONA LEZIONE

GOLDONI, LA RIFORMA DEL TEATRO, LA LOCANDIERA

Recita Maria Teresa Spina:

Sì, Ippolito, amo il volto di Teseo, ma quello di un tempo, il suo volto di ragazzo, quelle guance lisce appena ombreggiate dalla prima peluria, quando nella cieca dimora del mostro cretese sgomitò il lungo filo per le vie del labirinto. Che splendore egli era! I capelli stretti da un nastro, un pudico rossore sulle guance delicate, muscoli vigorosi nelle tenere braccia, il volto della tua Diana o del mio Febo, o il tuo piuttosto: ecco, ecco com'era quando innamorò la sua nemica, Arianna; così levava il capo. Tu hai in più il fascino di una bellezza disadorna. Vi è in te tutto tuo padre e pure vi si mescola in egual misura qualcosa della tua selvaggia madre. Sul volto di un greco appare la fiera dello scita. Se fossi approdato con tuo padre a Creta, per te mia sorella avrebbe filato il suo filo. Invoco te, sorella, in qualunque parte del cielo brilli la tua costellazione, invoco te per una causa pari alla tua: una sola famiglia ha ammaliato due sorelle, te il padre, me il figlio. Ecco, Ippolito, prostrata supplice alle tue ginocchia la discendente di una stirpe regale. Sinora senza macchia e senza colpa, per te solo degenero. Mi sono umiliata a pregarti, forte di una decisione: questo giorno sarà l'ultimo, del mio dolore o della mia vita. Pietà, pietà di una donna innamorata. Riconosco anch'io il destino della nostra famiglia: avere desideri proibiti. Ma ora non so più dominarli. Ti seguirò anche attraverso il fuoco, per rocce e fiumi vorticosi. Ti seguirò...

(traduzione di A. Traina)

Abbiamo iniziato questa lezione con Fedra, impersonata da Maria Teresa Spina, che questa volta mi accompagnerà al posto di Barbara, che non è disponibile. Volevo farvi sentire direttamente dalla sua voce il tormento e la passione forte di Fedra per suo figlio Ippolito. Ti ricordi quando hai recitato questa parte?

MARIA TERESA: Sì. Fu davvero molto forte questa esperienza. Ero una ragazzina, però addirittura ricordo che una volta mi sentii quasi male in scena, tanta fu l'intensità di questo pezzo.

Pensate all'intensità della passione in questo testo di Seneca, ma anche in quello di Racine sulla stessa Fedra, nel Seicento. Ma siamo entrati nel Settecento e nel secolo della ragione le passioni vengono un po' smorzate, frenate dai filosofi dei "lumi". Rimaniamo nell'ambito del teatro. Avevamo già introdotto questo secolo nella lezione precedente, con la lettura delle "Lettere persiane" di Montesquieu e con i "Viaggi di Gulliver" di Swift. Ora ci spostiamo nel teatro italiano, in particolare nel grandissimo nostro Carlo Goldoni.

Approfitto della presenza di Maria Teresa per far rivivere tra un momento un personaggio famoso di Goldoni. Prima voglio farvi una brevissima introduzione sull'autore. Il resto lo aggiungeremo dopo aver letto o recitato passi della sua opera, perché preferiamo sempre partire dai testi, prima di entrare pienamente in argomento. Dunque, voglio soltanto dirvi che con Goldoni siamo in Venezia, in un percorso che attraversa il Settecento (la maturità della sua produzione è intorno alla metà del secolo). Goldoni è colui che ha riformato il teatro in Italia, dando dignità di opera scritta a quelle che invece erano soltanto arlecchinate e improvvisazioni, ancora nel nostro paese, mentre in Europa, lo abbiamo visto proprio attraverso il personaggio che tu ci hai ricordato, la Fedra di Racine però, e anche, in precedenza, attraverso l'opera di Molière, che in Francia c'era tutt'altra dignità per il teatro.

Goldoni cerca appunto di affermare il teatro scritto e di affrancarsi dalla commedia dell'arte, dalle sue volgarità e anche dai tipi fissi delle maschere. Comincia infatti il suo approfondimento psicologico, perché è convinto che la scena deve affrontare la realtà e per farlo bisogna entrare nella psicologia, non così indistinta, di una maschera, ma quella anche varia, molteplice e piena di mille sfumature delle persone che incontriamo nella vita di tutti i giorni. E uno di questi personaggi che introduciamo subito è Mirandolina della "Locandiera". Poi ricostruiremo tutta la vicenda del teatro goldoniano, ma prima vogliamo farvi ascoltare direttamente, attraverso un famoso monologo e poi un dialogo con il cavaliere di Ripafratta, la psicologia di questo personaggio, uno dei primi grandi personaggi femminili della nostra drammaturgia. L'antefatto è che nella locanda di Mirandolina ci sono diversi avventori.

Tutti corteggiano te, Mirandolina, tu li tieni a bada e hai un servo, Fabrizio, che è innamorato di te e hai promesso a tuo padre di sposarlo. Ma questo Fabrizio ora lo hai messo un po' da parte, perché stai curando gli interessi della locanda e sei costretta un po' ad assecondare le manie, diciamo, e le avances dei tuoi

clienti, pur tenendoli sempre a freno. Qui c'è il momento in cui, di fronte a quello che accade con il marchese e il conte, tu definisci qual è il ruolo di una donna in genere e di una donna come te. Leggi questo passo...

(La locandiera, Atto I, Scena IX)

Uh, che mai ha detto! L'eccellentissimo signor Marchese Arsura mi sposerebbe? Eppure, se mi volesse sposare, vi sarebbe una piccola difficoltà. Io non lo vorrei. Mi piace l'arrosto, e del fumo non so che farne. Se avessi sposati tutti quelli che hanno detto volermi, oh, avrei pure tanti mariti! Quanti arrivano a questa locanda, tutti di me s'innamorano, tutti mi fanno i cascamorti; e tanti e tanti mi esibiscono di sposarmi a dirittura. E questo signor Cavaliere, rustico come un orso, mi tratta sì bruscamente? Questi è il primo forestiere capitato alla mia locanda, il quale non abbia avuto piacere di trattare con me. Non dico che tutti in un salto s'abbiano a innamorare: ma disprezzarmi così? è una cosa che mi muove la bile terribilmente. È nemico delle donne? Non le può vedere? Povero pazzo! Non avrà ancora trovato quella che sappia fare. Ma la troverà. La troverà. E chi sa che non l'abbia trovata? Con questi per l'appunto mi ci metto di picca. Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.

Vedete con quale serenità e gioia Goldoni presenti l'arte femminile. Considerate (siamo nel Settecento, in una società ancora arretrata) la grande modernità di Goldoni nel presentare una figura di donna così a tutto tondo e così protagonista. Era un'operazione che aveva già avviato un po' Molière nel Seicento, con la "Scuola delle mogli", che insegnava alle donne a tenere a bada e a sistemare bene i loro mariti, in quel caso. Mirandolina, tornando alla nostra commedia, si metterà d'impegno a conquistare il cavaliere, che è un misogino, uno che l'ha giurata alle donne, che non le considererà più, se non come strumento, non si farà mai abbindolare da loro. Allora Mirandolina usa le sue arti....

(il professore nei panni del cavaliere, Maria Teresa in quelli di Mirandolina)

La locandiera, Atto II, Scena quindicesima

Mirandolina: Permette, illustrissimo? (Entrando con qualche soggezione.)

Cavaliere: Che cosa volete? (Con asprezza.)

Mirandolina: Ecco qui della biancheria migliore. (S'avvanza un poco.)

Cavaliere: Bene. Mettetela lì. (Accenna il tavolino.)

Mirandolina: La supplico almeno degnarsi vedere se è di suo genio.

Cavaliere: Che roba è?

Mirandolina: Le lenzuola son di rensa. (S'avvanza ancor più.)

Cavaliere: Rensa?

Mirandolina: Sì signore, di dieci paoli al braccio. Osservi.

Cavaliere: Non pretendevo tanto. Bastavami qualche cosa meglio di quel che mi avete dato.

Mirandolina: Questa biancheria l'ho fatta per personaggi di merito: per quelli che la sanno conoscere; e in verità, illustrissimo, la do per esser lei, ad un altro non la darei.

Cavaliere: Per esser lei! Solito complimento.

Mirandolina: Osservi il servizio di tavola.

Cavaliere: Oh! Queste tele di Fiandra, quando si lavano, perdono assai. Non vi è bisogno che le insudiciate per me.

Mirandolina: Per un Cavaliere della sua qualità, non guardo a queste piccole cose. Di queste salviette ne ho parecchie, e le serberò per V.S. illustrissima.

Cavaliere: (Non si può però negare, che costei non sia una donna obbligate). (Da sé.)

Mirandolina: (Veramente ha una faccia burbera da non piacergli le donne). (Da sé.)

Cavaliere: Date la mia biancheria al mio cameriere, o ponetela lì, in qualche luogo. Non vi è bisogno che v'incomodate per questo.

Mirandolina: Oh, io non m'incomodo mai, quando servo Cavaliere di sì alto merito.

Cavaliere: Bene, bene, non occorr'altro. (Costei vorrebbe adularmi. Donne! Tutte così).(Da sé.)

Mirandolina: La metterò nell'arcova.

Cavaliere: Sì, dove volete. (Con serietà.)

Mirandolina: (Oh! vi è del duro. Ho paura di non far niente). (Da sé, va a riporre la biancheria.)

Cavaliere: (I gonzi sentono queste belle parole, credono a chi le dice, e cascano). (Dasé.)

Mirandolina: A pranzo, che cosa comanda? (Ritornando senza la biancheria.)

Cavaliere: Mangerò quello che vi sarà.

Mirandolina: Vorrei pur sapere il suo genio. Se le piace una cosa più dell'altra, lo dica con libertà.

Cavaliere: Se vorrò qualche cosa, lo dirò al cameriere.

Mirandolina: Ma in queste cose gli uomini non hanno l'attenzione e la pazienza che abbiamo noi donne. Se le piacesse qualche intingoletto, qualche salsetta, favorisca di dirlo a me.

Cavaliere: Vi ringrazio: ma né anche per questo verso vi riuscirà di far con me quello che avete fatto col Conte e col Marchese.

Mirandolina: Che dice della debolezza di quei due cavalieri? Vengono alla locanda per alloggiare, e pretendono poi di voler fare all'amore colla locandiera. Abbiamo altro in testa noi, che dar retta alle loro ciarle. Cerchiamo di fare il nostro interesse; se diamo loro delle buone parole, lo facciamo per tenerli a bottega; e poi, io principalmente, quando vedo che si lusingano, rido come una pazza.

Cavaliere: Brava! Mi piace la vostra sincerità.

Mirandolina: Oh! non ho altro di buono, che la sincerità.

Cavaliere: Ma però, con chi vi fa la corte, sapete fingere.

Mirandolina: Io fingere? Guardimi il cielo. Domandi un poco a quei due signori che fanno gli spasimati per me, se ho mai dato loro un segno d'affetto. Se ho mai scherzato con loro in maniera che si potessero lusingare con fondamento. Non li strapazzo, perché il mio interesse non lo vuole, ma poco meno. Questi uomini effeminati non li posso vedere. Sì come abborrisco anche le donne che corrono dietro agli uomini. Vede? Io non sono una ragazza. Ho qualche annetto; non sono bella, ma ho avute delle buone occasioni; eppure non ho mai voluto maritarmi, perché stimo infinitamente la mia libertà.

Cavaliere: Oh sì, la libertà è un gran tesoro.

Mirandolina: E tanti la perdono scioccamente.

Cavaliere: So io ben quel che faccio. Alla larga.

Mirandolina: Ha moglie V.S. illustrissima?

Cavaliere: Il cielo me ne liberi. Non voglio donne.

Mirandolina: Bravissimo. Si conservi sempre così. Le donne, signore... Basta, a me non tocca a dirne male.

Cavaliere: Voi siete per altro la prima donna, ch'io senta parlar così.

Mirandolina: Le dirò: noi altre locandiere vediamo e sentiamo delle cose assai; e in verità compatisco quegli uomini, che hanno paura del nostro sesso.

Cavaliere: (È curiosa costei). (Da sé.)

Mirandolina: Con permissione di V.S. illustrissima. (Finge voler partire.)

Cavaliere: Avete premura di partire?

Mirandolina: Non vorrei esserle importuna.

Cavaliere: No, mi fate piacere; mi divertite

Mirandolina: Vede, signore? Così fo con gli altri. Mi trattengo qualche momento; sono piuttosto allegra, dico delle barzellette per divertirli, ed essi subito credono...Se la m'intende, e' mi fanno i cascamorti.

Cavaliere: Questo accade, perché avete buona maniera.

Mirandolina: Troppa bontà, illustrissimo. (Con una riverenza.)

Cavaliere: Ed essi s'innamorano.

Mirandolina: Guardi che debolezza! Innamorarsi subito di una donna!

Cavaliere: Questa io non l'ho mai potuta capire.

Mirandolina: Bella fortezza! Bella virilità!

Cavaliere: Debolezze! Miserie umane!

Mirandolina: Questo è il vero pensare degli uomini. Signor Cavaliere, mi porga la mano.

Cavaliere: Perché volete ch'io vi porga la mano?

Mirandolina: Favorisca; si degni; osservi, sono pulita.

Cavaliere: Ecco la mano.

Mirandolina: Questa è la prima volta, che ho l'onore d'aver per la mano un uomo, che pensa veramente da uomo.

Cavaliere: Via, basta così. (Ritira la mano.)

Mirandolina: Ecco. Se io avessi preso per la mano uno di que' due signori sguaiati, avrebbe tosto creduto ch'io spasimassi per lui. Sarebbe andato in deliquio. Non darei loro una semplice libertà, per tutto l'oro del mondo. Non sanno vivere. Oh benedetto in conversare alla libera! senza attacchi, senza malizia, senza tante ridicole scioccherie. Illustrissimo, perdoni la mia impertinenza. Dove posso servirla, mi comandi con autorità, e avrò per lei quell'attenzione, che non ho mai avuto per alcuna persona di questo mondo.

Cavaliere: Per quale motivo avete tanta parzialità per me?

Mirandolina: Perché, oltre il suo merito, oltre la sua condizione, sono almeno sicura che con lei posso trattare con libertà, senza sospetto che voglia fare cattivo uso delle mie attenzioni, e che mi tenga in qualità di serva, senza tormentarmi con pretese ridicole, con caricature affettate.

Cavaliere: (Che diavolo ha costei di stravagante, ch'io non capisco!). (Da sé.)

Mirandolina: (Il satiro si andrà a poco a poco addomesticando). (Da sé.)

Cavaliere: Orsù, se avete da badare alle cose vostre, non restate per me.

Mirandolina: Sì signore, vado ad attendere alle faccende di casa. Queste sono i miei amori, i miei passatempi. Se comanderà qualche cosa, manderò il cameriere.

Cavaliere: Bene... Se qualche volta verrete anche voi, vi vedrò volentieri.

Mirandolina: Io veramente non vado mai nelle camere dei forestieri, ma da lei ci verrò qualche volta.

Cavaliere: Da me... Perché?

Mirandolina: Perché, illustrissimo signore, ella mi piace assaissimo.

Cavaliere: Vi piaccio io?

Mirandolina: Mi piace, perché non è effeminato, perché non è di quelli che s'innamorano. (Mi caschi il naso, se avanti domani non l'innamoro). (Da sé.)

Scena sedicesima

Il cavaliere, solo

Cavaliere: (solo): Eh! So io quel che fo. Colle donne? Alla larga. Costei sarebbe una di quelle che potrebbero farmi cascare più delle altre. Quella verità, quella scioltezza di dire, è cosa poco comune. Ha un non so che di straordinario; ma non per questo mi lascerei innamorare. Per un poco di divertimento, mi fermerei più tosto con questa che con un'altra. Ma per fare all'amore? Per perdere la libertà? Non vi è pericolo. Pazzi, pazzi quelli che s'innamorano delle donne.

In realtà questo povero cavaliere poi si innamora perdutamente, cade come una pera, cotto proprio dalle attenzioni di Mirandolina, che poi nel finale dovrà rimediare. Questa scena la riassumiamo. Sarebbe molto bello rifarla, ma non l'abbiamo preparata. Si scherza naturalmente. Nel finale, vedendo che si è creato un grande trambusto, tra l'altro il servo è geloso delle sue attenzioni per il cavaliere, il conte e il marchese se la contendono sempre e fanno quasi a botte per lei, il cavaliere interviene duramente (e c'è una scena che non vi riproduco ma che è divertentissima, in cui la situazione è diventata insopportabile), a quel punto la locandiera fa il grande passo e decide di liberarsi da quel problema, dicendo agli altri che sposerà Fabrizio, il servo. Così sarà riproposta l'onestà fondamentale di questo mestiere.

A proposito di questo, Goldoni vede sicuramente in Mirandolina la donna autonoma, che, per tirare avanti una locanda, deve anche cedere a dei mezzi compromessi come quelli di accettare i corteggiamenti, le attenzioni dei clienti. Certamente, comunque, nell'economia della commedia chi fa una brutta figura è l'uomo, mentre la donna risulta colei che dispone il gioco e lo conduce verso la conclusione da lei desiderata.

La "Locandiera" è del 1753, è stata rappresentata al teatro dove recitava la compagnia di Medebac, un capocomico che lavorava con Goldoni. Il nostro autore ha lavorato con diversi capocomici, un altro è quello della compagnia Imér. Ha un rapporto molto contrastato con l'ambiente teatrale della Venezia del tempo. I rivali erano l'abate Gozzi e il Chiari, che facevano un teatro diverso, un teatro che non affrontava la realtà,

di evasione veramente: raccontavano favole sulla scena. Invece lui sta proponendo la riforma del teatro, che è cominciata prima della "Locandiera".

Raccogliendo le immagini del teatro dal vivo, frequentando questo ambiente, si è reso conto di quali sono le necessità del teatro italiano e ha desiderato subito eliminare i guasti della commedia dell'arte. Passare a un testo scritto, intanto. E per andare per gradi, perché Goldoni aveva questa grande capacità di procedere con prudenza, scrive prima la parte del protagonista, nel "Momolo cortesan", poi anche le altre parti nelle commedie successive, fino alla prima interamente scritta, "La donna di Garbo".

Anche con le maschere va per gradi. Mantiene magari una maschera, ma accanto a questa presenta altri personaggi, con psicologia più definita, e poi arriverà a eliminarle completamente. Questa, "La locandiera", è una commedia nella quale le maschere non esistono più. Ma se pensiamo per esempio alla "Famiglia dell'antiquario", che ha scritto qualche anno prima, lì c'è ancora Pantalone, il mercante avaro, che comunque già in quell'opera ha una psicologia più approfondita rispetto al solito atteggiamento della maschera di Pantalone.

È la commedia nella quale in fondo Goldoni vuole colpire i vizi dell'aristocrazia veneziana, che era decaduta e non riusciva a mantenere i propri patrimoni, spendeva troppo. Protagonista infatti è l'antiquario, che spende moltissimo per comperare oggetti d'antiquariato. Suo figlio si innamora della figlia di Pantalone. A questo punto entra in gioco Pantalone che, vedendo sperperare tanto l'antiquario, vuole modificare questo comportamento. Interviene anche nei confronti della consuocera, che spende in altro verso, organizzando feste in casa, tenendo salotto, con la stessa futura nuora, che è la figlia di Pantalone, e ospitando i cicisbei, i ganimedi di quel tempo, che erano un passatempo costoso: infatti facevano a gara per fare dei regalini a questi bei giovani che frequentavano la casa. Era un'usanza un po' particolare: alla donna si consentiva questo salotto e questa frequentazione, spesso non andando oltre i limiti. Comunque Pantalone interviene a gamba tesa anche contro la consuocera. Chiude tutti questi ricevimenti di ganimedi, di cicisbei, anche perché facevano litigare suocera e nuora. Chiude la porta anche ai vari rivenditori di anticaglie che vengono a visitare l'antiquario per fare soldi. E mette a posto l'economia della famiglia. E così Goldoni, nella "Famiglia dell'antiquario", ha dato un colpo ai vizi dell'aristocrazia.

Poi però, anche per conseguenza di un viaggio a Londra, avendo visto che cosa sia il mondo dei mercanti londinesi, messo a confronto con quello veneziano, si rende conto di quelli che sono a loro volta i difetti dei mercanti di Venezia alla Pantalone, e cioè che sono troppo attaccati al danaro, mentre quelli londinesi considerano sì l'importanza del danaro, però sfidano di più la realtà investendolo. I veneziani, dunque, essendo troppo prudenti, non riescono a reggere la concorrenza. Allora, per correggere, anche qui, questo comportamento dei suoi contemporanei, nel settore della mercatura, scrive un'altra commedia, "I rusteghi". Sono i rustici, i rozzi, due mercanti che per i loro interessi trascurano i problemi anche sentimentali della famiglia, soprattutto dei loro figli. L'evoluzione della commedia è che alla conclusione i due mercanti impareranno a comportarsi e a non trascurare completamente i sentimenti, perché rischiano di perdere la famiglia, di perdere un matrimonio tra i rispettivi figli e anche di perdere la tranquillità dei rapporti. Si rendono conto che non possono regolare tutta la loro vita sugli interessi, non possono essere troppo taccagni, avari.

Sono gli esempi di come Goldoni abbia trattato tre categorie sociali: nella "Famiglia dell'antiquario" ha colpito i difetti dell'aristocrazia, nei "Rusteghi" i difetti del mondo dei mercanti, il mondo più borghese, e nel caso di Mirandolina, nella "Locandiera", ha trattato del popolo. Ma del popolo non sa parlare male, perché ha per esso una grande simpatia, che dimostrerà in tante commedie successive, soprattutto nelle "Baruffe chiozzotte" e nel "Campiello".

Quello che mi preme ricordare di Goldoni prima di passare a questo argomento è che, quando lui si avvia alla riforma del teatro, volendo creare un testo scritto, volendo eliminare le maschere, volendo eliminare anche la volgarità che era tipica della commedia dell'arte, con quel residuo di assurda considerazione che la scena vada avanti soltanto solleticando i bassi istinti della platea (ancora dura questo modo di fare teatro, sembra che la gente preferisca soltanto questo, forse perché noi stessi abbiamo abituato male il pubblico), insomma cercando di cambiare i gusti del pubblico del suo tempo, Goldoni dice, nella sua grande mitezza e anche modestia, di non aver letto molto, ma di aver letto almeno due grandi libri, che sono il libro del Mondo e il libro del Teatro.

Naturalmente si tratta di due grandi metafore. Vuole intendere che per fare teatro bisogna conoscere prima di tutto la realtà, e prepararsi a rappresentarla; ma nel momento in cui si deve rappresentare questa realtà in teatro, cioè nella struttura fisica del teatro, bisogna conoscere bene l'ambiente, quindi conoscere il libro del Teatro, conoscere cioè il mondo dei comici, dei capocomici, del pubblico, anche la tecnica del palcoscenico, la scenografia, i costumi, anche, all'interno di tutto questo, i piccoli problemi quotidiani che vengono sempre fuori. E quello era un periodo in cui l'autore di teatro era una sorta di grande artigiano della scena, aveva una sua impresa, si potrebbe dire, insieme con il capocomico. Per esempio Goldoni e Medebach gestivano insieme questo teatro a loro affidato e si dividevano gli incassi.

Però quello degli attori era un mondo capriccioso, spesso minato dall'abitudine di recitare in una maniera esagerata, spropositata, mentre Goldoni voleva introdurre un certo limite nella manifestazione delle passioni, cioè la quotidianità, che era una normalità.

Doveva combattere con i problemi economici, doveva combattere con l'autorità del tempo, con le critiche anche e i problemi che gli creavano i nemici. Quando uno è bravo ha sempre gli invidiosi che cercano di rovinare il suo lavoro. In questo caso li abbiamo nominati prima, il Gozzi e il Chiari, che vedevano che la gente abbandonava i loro teatri per spostarsi in quello di Goldoni, dove c'era più divertimento e più coinvolgimento.

Quando si reca a Parigi e scrive le sue "Memorie", Goldoni ricorda tutti questi particolari della stagione veneziana. Andrà a Parigi perché le critiche saranno diventate a un certo punto impossibili da sostenere. Infatti saluterà il suo pubblico con una commedia che ha un sapore molto nostalgico, intitolata "Una delle ultime sere di Carnevale", appunto volendo indicare con questo il suo abbandonare la gioia della vita dentro Venezia.

Ma prima di questo distacco dal suo pubblico Goldoni aveva attraversato un momento brutto, che era stato un insuccesso. Stava mettendo in scena una commedia dal titolo "L'erede fortunata". Dopo le prime scene il pubblico rumoreggiava, perché non riusciva ad accettare certa recitazione, quella di cui parlavamo prima. Allora Goldoni chiude il sipario e in poco tempo mette tutto a posto. Osservando la gente che è intorno a lui, che gli si accalca cercando di sapere cosa bisogna fare, tra attori, capocomico, anche i critici che sono arrivati per godersi lo spettacolo e stanno lì fingendo di condividere la pena dell'autore, ma in realtà sono contenti di avere provocato anche loro con i fischi, con i capoclack e altro, questo insuccesso, osservando tutto questo, affida un testo scritto da imparare subito a memoria a un'attrice, che alla riapertura del sipario ricompare dicendo, tra le altre cose, che la commedia doveva essere intitolata "L'erede sfortunata", così suscita subito il sorriso, il coinvolgimento del pubblico; a quel punto può dare il messaggio: ma l'autore, per rimediare a tutto, decide di rappresentare questa sera un'altra commedia di successo (infatti sarà una commedia indovinata, "La vedova scaltra", tra l'altro al centro di polemiche); e, promette sempre l'attrice, l'autore per il prossimo anno vi darà ben sedici commedie nuove.

Goldoni aveva già immaginato, nei titoli, altrettante commedie. Anzi quell'anno ne avrebbe aggiunto una diciassettesima. E i loro testi erano niente altro che ispirati alle persone che gli stavano intorno nel momento in cui lui scriveva quel biglietto per l'attrice, riferiti appunto alle liti fra gli attori, ai critici, alle altre piccole manie che osservava intorno a sé, che si manifestavano come segno della debolezza dell'animo umano. Infatti Goldoni è un autore del Settecento proprio per questo: racconta razionalmente la realtà e si mantiene poi nei limiti della mediazione razionale, quasi niente concedendo all'esagerazione e soprattutto all'esasperazione delle passioni. Con questo chiudiamo questa lezione dedicata interamente a Goldoni.

DECIMA LEZIONE

EDITORI E LETTERATI NELL'ILLUMINISMO VOLTAIRE: ENCICLOPEDIA, CANDIDO, MICROMEGA

Siamo alla decima lezione di Antologia, sull'illuminismo, di nuovo con Barbara. Dobbiamo però riprendere il ragionamento da Goldoni. Infatti ci eravamo lasciati con l'idea di Goldoni illuminista, nel senso che è l'autore della razionalità e, dobbiamo aggiungere oggi, del buon senso e anche della naturalezza. Contro gli artifici della società, contro le assurdità, Goldoni accampa il suo senso della misura, che poi vedremo ritornare nel percorso che faremo più avanti, riprendendo anche Gulliver.

La razionalità è l'ispirazione di questo grandissimo movimento dell'illuminismo, che ha avuto i protagonisti soprattutto tra i francesi. Uno lo abbiamo visto, lo abbiamo anticipato due lezioni fa, era Montesquieu. Voltaire, Diderot, D'Alambert e lo stesso Rousseau animeranno l'Enciclopedia, in nome di una rigenerazione della cultura, dell'eliminazione degli errori del passato (addirittura una sorta di "tabula rasa" su tutto il medioevo), con una riorganizzazione della società, avendo come scopo l'utile sociale, quindi il benessere e la felicità. Questo è il loro scopo. Basano tutta la loro opera di rinnovamento della società su quella che era stata, tra il Cinquecento e il Seicento, l'utopia, il desiderio dell'utopia, e loro vogliono realizzarlo questo mondo migliore di cui si parlava.

Questa brevissima introduzione per affrontare, però, attraverso Goldoni stesso, il tema importante nel Settecento, quello dell'editoria. Partiamo come sempre da uno scritto di Goldoni per capire quali fossero i problemi, le difficoltà, ma anche all'interno di quello che cominciava ad essere un vantaggio per l'uomo di cultura, cioè la possibilità di stampare. Insieme con questo vantaggio di potere stampare e quindi vendere, Goldoni si trova ad avere questo problema con gli editori. Ne parla nei suoi "Memoires", scritti a Parigi, come abbiamo detto già l'altra volta. Dice questo...

Siccome la compagnia doveva andare a passar la primavera e l'estate a Livorno, avevo fatto conto di restare a Venezia, mia unica cura essendo la prima edizione delle mie opere. Pubblicati già dal libraio Bettinelli i primi due volumi, andai a portargli anche il manoscritto del terzo; ma quale non fu la mia meraviglia, quando quest'uomo flemmatico mi disse con maniere fredde, anzi ghiacciate, che non poteva ricevere da me i miei originali, perché li ritirava da Medebac, a conto del quale appunto andava ormai il proseguimento della mia edizione!

Medebac era il capocomico del teatro Santangelo, per il quale e con il quale aveva lavorato Goldoni. Era successo che Medebac aveva venduto le copie dei testi scritti da Goldoni per il teatro Santangelo, perché riteneva che per il fatto che fossero rappresentati nel suo teatro lui ne fosse il proprietario. Allora non c'erano i diritti d'autore come oggi...

Riavuto dal mio stupore, facendo succedere allo sdegno la calma: - Amico, gli dissi, siate cauto; voi non siete ricco, e avete figli; non vogliate andare incontro alla vostra perdita, né mi astringete a procurarla. - Egli insiste.

In realtà all'epoca chi dava un manoscritto all'editore, anche se non era suo ma era di un altro, era a posto. L'editore, una volta acquistato il manoscritto, poteva poi pubblicarlo prescindendo dal fatto che chi glielo avesse dato ne fosse l'autore o meno...

Bettinelli, cui forse troppo di leggeri avevo acconsentito di concedere la privativa della stampa delle mie opere, era certamente stato comprato con denaro, onde in tal condizione mi trovavo costretto a combattere contro Medebac, dal quale era contrastata la proprietà delle mie composizioni, e nel tempo stesso contro il libraio, già in possesso della facoltà di pubblicarle. Avrei vinto senz'alcun dubbio la causa, ma bisognava litigare; e litigare è scomodo dappertutto;

Quindi anche Goldoni nel Settecento ha paura di ricorrere agli avvocati, alla legge, perché i processi sono lunghi e non sempre finiscono come si vuole. Su questo tema del cattivo funzionamento della legge ritorneremo attraverso un grande illuminista meridionale, nostro, molisano, Giuseppe Maria Galanti. Quando dico “nostro” naturalmente mi riferisco a me e Barbara, mentre voi, quelli del satellite, siete anche di altre regioni. Ma questa piccola serie di Antologia viene dal Molise, sappiate, per cui devo parlare dei nostri; come un altro nostro sarà Vincenzo Cuoco: siamo nel Settecento e quindi ne parleremo tra non molto.

Tutto questo, comunque, per dirvi dell'importanza dell'editoria, della stampa, della vendita, nei limiti di cui vi abbiamo parlato. Questo era il secolo in cui si sarebbe sviluppata la grandissima esperienza editoriale dell' Enciclopedia, alla quale avrebbero lavorato gli illuministi, e tra questi Voltaire. Barbara vi leggerà un passo della voce “letterati”, curata da lui per l'enciclopedia, sul letterato filosofo, per capire che qualcosa è cambiato...

Una volta, nel sedicesimo secolo e all'inizio del diciassettesimo, i letterati attendevano molto alla critica grammaticale degli autori greci e latini: dobbiamo infatti al loro lavoro i dizionari, le edizioni corrette e i commentari dei capolavori dell'antichità. Oggi, però, questa critica è meno necessaria, e ad essa è succeduto lo spirito filosofico. E proprio lo spirito filosofico sembra caratterizzare oggi i letterati: quando esso si unisce al buon gusto, forma un letterato completo. Tra le grandi superiorità di cui il nostro secolo gode, figurano appunto gli uomini colti, che passano dalle spine delle matematiche ai fiori della poesia, e che possono ben giudicare sia un libro di metafisica, sia un dramma teatrale; lo spirito del secolo li ha resi la maggior parte idonei sia alla buona società, sia allo studio; e questo li rende molto superiori a quelli dei secoli passati. Un tempo essi se ne stavano lontani dalla società ma poi ne sono diventati elementi indispensabili. La razionalità profonda e chiara, che molti di essi hanno profuso nei loro scritti e nelle loro conversazioni, ha contribuito molto ad istruire e coltivare la nazione: il loro spirito critico non si è più logorato sulle parole greche e latine; ma, sorretto da una sana filosofia, ha distrutto tutti i pregiudizi di cui la società era infetta – predizioni di astrologi, divinazioni di maghi, sortilegi di ogni tipo, falsi prodigi, false meraviglie, costumi superstiziosi – ed ha relegato nelle scuole mille dispute puerili, che un tempo erano pericolose, e che grazie a loro sono ormai spregevoli: con ciò hanno realmente giovato allo Stato. A volte desta meraviglia che quel che un tempo sconvolgeva il mondo, oggi non lo turbi più: lo dobbiamo ai veri letterati.

Generalmente hanno più libertà di spirito degli altri uomini; e coloro che sono nati senza mezzi trovano facilmente, nelle fondazioni di Luigi XIV, il modo di mantenere viva in sé questa libertà; oggi non si vedono più, come una volta, quelle epistole dedicatorie che l'interesse e la bassezza offrivano alla vanità.

Ecco, collegandoci a quello che prima avevamo detto, l'editoria e la stampa hanno dato agli intellettuali la possibilità di diventare autonomi, di assumere quindi coscienza del proprio ruolo. Vedete l'orgoglio del letterato filosofo in Voltaire, che ritiene di poter essere la guida della società, e poi tutti i termini dell'illuminismo che abbiamo annunciato prima, cioè la razionalità, l'allontanamento dai pregiudizi, con anche quell'indicazione che il filosofo è al servizio dello stato per consentire al regnante le riforme e dirigere con il regnante le riforme che poi risaneranno la società.

Francois Marie Arouet, noto con il nome di Voltaire, è stato infatti al servizio dei grandi regnanti. Ricordo intanto questo riferimento alle fondazioni create da Luigi XIV, per dirvi che questo era un grande merito del re Sole, come un incentivo agli intellettuali. Comunque Voltaire segue e istruisce nelle loro riforme “illuminare” i regnanti del tempo. Si recherà anche in Russia. Diventa cioè il filosofo ispiratore della politica del cosiddetto dispotismo illuminato, che creerà tante novità in Europa e anche in Italia con Carlo Terzo di Borbone.

Ma di Voltaire voglio ancora ricordarvi, prima ancora di entrare in qualche altro aspetto più collegato strettamente all'illuminismo, i suoi racconti filosofici, “Candido” e “Micromega”. “Candide”, alla francese, nasce perché c'è stato il terremoto di Lisbona e quell'ottimismo che aveva animato questi primi intellettuali del Settecento era stato un po' frenato da questa tragedia che era stato il terremoto di Lisbona del 1750. Poco dopo Voltaire scrive “Candido”, che ha come sotto titolo “Dell'ottimismo”. Infatti la storia la conosci, Barbara, tu l'hai letta: Candido, allievo di Pangloss, che lo aveva istruito appunto all'ottimismo, poi deve

passare attraverso una tale serie di sventure che deve convincersi che il mondo non è il migliore dei possibili.

Di "Candido" vediamo il momento in cui si trova, tra i tanti eventi sfortunati, in un luogo felice, che è il paese di Eldorado, dove, a colloquio con la gente del posto, scopre intanto il loro atteggiamento nei confronti della religione. E' il primo passo che dobbiamo leggere: Candido e Cacambo...

(legge Barbara)

Candido infine, che avea sempre piacere alla metafisica, fece dimandare da Cacambo se nel paese vi era una religione.

Il vecchio arrossì un poco - Come dunque, diss'egli, potete voi dubitarne? ci prendete forse per ingrati?

Cacambo gli dimandò umilmente qual era la religione d'Eldorado. Il vecchio arrossì ancora. - Che forse possono esservi due religioni? diss'egli: noi abbiamo la religione, cred'io, di tutto il mondo: noi adoriamo Iddio dalla sera alla mattina. - Non adorate voi che un solo Iddio? disse Cacambo, che serviva sempre d'interprete a' dubbi di Candido - Apparentemente, disse il vecchio non ve ne sono nè due, nè tre, nè quattro: io vi confesso che mi pare che le genti del vostro mondo faccian delle dimande ben singolari.

Candido non lasciava di far interrogare questo buon vecchio: ei volle sapere come si pregava Iddio nell'Eldorado. Non lo preghiamo, disse il buono e rispettabile vecchio: non abbiamo nulla da chiedergli: ei ci dà tutto ciò che ci abbisogna, e noi lo ringraziamo senza fine.

Candido avea la curiosità veder de' preti, e fece domandare se ve n'erano. Il buon vecchio sorrise. - Amici miei, disse egli, noi siamo tutti preti: il re e tutti i capi di famiglia cantan degl'inni di rendimento di grazie; solennemente, e tutte le mattine, e cinque o seimila musici li accompagnano. - Come! voi non avete frati, che insegnino, che disputino, che governino, che brighino e che facciano bruciare la gente che non è del lor parere. - Bisognerebbe che noi fossimo ben pazzi, disse il vecchio: noi siamo tutti di un medesimo sentimento, e non intendiamo ciò che vogliate dire co' vostri frati.

Candido a tutti que' discorsi restava maravigliato, e diceva fra sè medesimo - «Questo paese è ben differente dalla Wesfalia, e dal castello del signor barone: se il nostro amico Pangloss avesse veduto Eldorado non avreb'egli più detto che il castello di Thunder-ten-tronckh era quel che v'è di meglio sulla terra. È certo che bisogna viaggiare.»

Ecco, questo "E' certo che bisogna viaggiare": il tema del viaggio, dell'esperienza di altri posti per capire quanti errori si commettano da parte nostra; il tema della prospettiva che si deve cambiare percorre tutto il settecento, lo abbiamo visto con Swift, ma era nato già molto prima. Questa idea la rivedremo, ma adesso fermiamoci alla religione, perché Voltaire ha già scritto qualcosa sulla religione in particolare. Vi leggo questo testo, poi vi dirò in che contesto è...

Tratto da "L'esame importante di M. Bolingbroke, o la tomba del fanatismo" di Françoise-Marie Arouet, meglio conosciuto come Voltaire

Ogni uomo fornito di senso, ogni uomo per bene, deve avere in orrore la setta cristiana. Il grande nome di Deista, che non si riferisce abbastanza, è il solo nome che dobbiamo assumere. Il solo Vangelo da leggere è il grande libro della natura, scritto dalla mano di Dio, su cui è impresso il suo sigillo. La sola religione che si deve professare consiste nell'adorare Dio ed essere onesto. È impossibile che questa pura ed eterna religione faccia del male, così come era impossibile che il fanatismo cristiano non ne facesse.

La prima notazione da cui si parte, con i deisti, è che il cristianesimo ha fatto del male, perché la Chiesa cattolica ha portato le guerre di religione o comunque le ha animate, insomma, dalle crociate in poi qualcosa è successo, mentre la religione naturale non permette questo...

Non si potrà mai far dire alla religione naturale: Sono venuto a portarvi non la pace ma la spada. Ed invece proprio questa è la prima confessione di fede posta sulla bocca dell'Ebreo chiamato Cristo.

Gli uomini sono ben ciechi e infelici, se preferiscono una setta assurda, sanguinaria, sorretta da carnefici e circondata da roghi - una setta che può venir approvata soltanto da coloro ai quali darà potere e ricchezza, una setta particolare accolta solamente in una piccola parte del mondo - ad una religione semplice e universale che, per riconoscimento stesso dei Cristiani, costituiva la religione del genere umano ai tempi di Seth, di Enoch e di Noè. Se la religione di questi primi patriarchi è vera, certamente la setta di Gesù è falsa. I sovrani si sono sottoposti a questa setta, credendo di diventare più cari ai loro popoli per il fatto di subire anch'essi il giogo imposto ai popoli. E non hanno visto che in tale maniera diventavano i primi schiavi dei preti: in metà dell'Europa essi non sono ancora riusciti a rendersi indipendenti.

Vedete questa durezza allarmante, oserei dire, di Voltaire nei confronti della religione cristiana. Questo per dirvi quanto sia stata forte questa spinta laica nell'ambito dell'illuminismo, perché il deismo viene poi ripreso quasi da tutti i grandi filosofi di questo periodo.

Sempre tornando a "Candido", c'è un passaggio in cui si parla del rapporto con il sovrano, sempre nel paese di Eldorado...

(legge Barbara)

Quand'essi si avvicinarono alla sala del trono, Cacambo dimandò a un grand'uffiziale come bisognava contenersi per salutare sua maestà: se si stava ginocchioni o colla pancia per terra, se si mettevano le mani sulla testa o sul di dietro, se si leccava la polvere della sala, in una parola qual era il cerimoniale. - L'uso, disse il grand'uffiziale, è di abbracciare il re e baciarlo da una parte e dall'altra.

Candido e Cacambo saltarono al collo di sua maestà, ed egli li ricevè con tutta la grazia immaginabile, e gl'invitò gentilmente a cena.

Quindi vedete la differenza del rapporto con il sovrano. Già attraverso Montaigne e altro abbiamo parlato di questa stranezza dell'eccessiva sottomissione al re. In Eldorado questa novità, di un re molto affettuoso, molto disponibile. E poi ancora, però, cosa dice?

Aspettando, furono condotti a vedere la città, gli edifici pubblici alti fino alle nuvole, i mercati adorni di mille colonne, le fontane d'acqua pura, le fontane d'acqua di rose, di liquor di canna da zucchero, che tutte sgorgavano su grandi piazze pavimentate con una specie di gemma, la quale spandeva un odore simile a quello del garofano e della cannella. Candido chiese di vedere la corte di giustizia, il parlamento: gli fu detto di non essercene, e che non si leticava mai. S'informò se vi fossero delle prigioni, e gli fu detto di no. Soprattutto lo sorprese e gli fece piacere il palazzo delle scienze, dove vide una galleria di duemila passi tutta piena d'istrumenti fisici e matematici.

Questa è la parte utopica di "Candido". In Eldorado vede una società organizzata come le mitiche comunità di Utopia di moro, Nuova Atlantide, di Bacone e altre. Una società nella quale non c'è nemmeno bisogno di avere un parlamento, perché ci si sente tutti rappresentati da se stessi, il re poi è di quella disponibilità di cui si diceva; e nemmeno una corte di giustizia, perché non si litiga mai, in quanto all'origine dei litigi fra gli uomini c'è la proprietà e tutta quella serie di combinazioni della società dei consumi, che già c'era allora, che creavano le differenze sociali. Infatti in questo stesso paese l'oro viene chiamato la "mota gialla" dagli abitanti di Eldorado, che hanno ribaltato completamente i giudizi di Candido sulla realtà, hanno messo in discussione tutte le sue convinzioni. L'oro no conta niente, quello che conta è quest'altro oro che è la convivenza pacifica di uomini.

E poi continua il romanzo: Prima e dopo la visita in Eldorado, nell'antico mondo degli Incas, ricordiamo, in Perù, ci sono state un sacco di sventure. Verranno anche riassunte fra poco nel passo che rivedremo. Siamo verso la conclusione del romanzo e si sta ragionando su che cosa bisogna fare appunto, visto che il mondo è fatto di sole disavventure. Che dobbiamo fare? Dobbiamo smettere di agire? Dobbiamo continuare a lottare? Sentiamo cosa ci dice qualche personaggio del racconto, per esempio il turco che viene incontrato da Candido...

(legge Barbara)

Certo avete - disse Candido al turco - una larga e magnifica terra. Venti iugeri appena; - rispose il turco - li coltivo coi miei figli, e il lavoro tiene lungi da noi tre grandi mali: noia, vizio e bisogno.

Noia, vizio e bisogno sono i grandi mali di chi però non sta subendo sventure. Se stai fermo e non agisci per non soffrire ti può prendere la noia, il vizio e puoi avere bisogno. Invece devi nel tuo orticello lavorare, lavorare il tuo giardino, come ben sai. Torneremo su questo tema. Ora vediamo cosa dice più avanti...

So pure – disse Candido – che bisogna coltivare il nostro giardino. Giusto, – disse Pangloss – poiché quando l'uomo fu posto nel giardino dell'eden ci fu posto "ut operaretur eum" (per lavorarlo) e questo prova che l'uomo non è nato per riposare. Lavoriamo senza ragionare, – disse Martino – è l'unico modo di rendere sopportabile la vita.

Lavoriamo senza ragionare. Quindi tre temi: l'ozio puro e semplice no; il ragionamento nemmeno, perché ragionare ci porta a ricordare quante sventure abbiamo nella nostra vita; allora, per non oziare e non ragionare, dobbiamo rimanere nella via di mezzo del lavorare, "coltivare il nostro giardino". Rinunciare sia ad agire, fuori di questa piccola realtà, sia a pensare su quello che ci aspetterebbe fuori da questa piccola realtà. E' una filosofia della rassegnazione? Questo è il problema. Continuiamo intanto...

La piccola congrega tutta, fece proprio questo lodevole disegno e ognuno si diede ad esercitare le proprie capacità. Il campicello rese bene. Cunegonda per vero era brutta assai, ma fece dei dolci eccellenti. Pasquetta ricamò. La vecchia badò alla biancheria, tanto che anche frate Garofolo fu buono a qualcosa e non solo fu ottimo falegname ma diventò perfino galantuomo. E Pangloss diceva talvolta a Candido: Gli eventi formano tutti una catena del migliore dei mondi possibili, perché finalmente, quando voi non foste stato cacciato a furia di calci nel deretano da un bel castello per amor di madamigella Cunegonda, quando non foste stato sottomesso all'inquisizione, quando non aveste fatto a piedi l'America, quando non aveste dato un buon colpo di spada al barone, quando non aveste perso tutti i vostri montoni nel bel paese di Eldorado (sta richiamando tutte le sventure di Candido), non mangereste qui cedri candidi e pistacchi. Ben detto – rispose Candido, ma bisogna coltivare il nostro giardino.

Coltivare il nostro giardino significa chiudersi in se stessi e rinunciare all'azione? Penso, interpretando bene l'idea di Voltaire, che significhi una pausa di riflessione: per recuperare la nostra capacità di pensare un mondo diverso, dobbiamo per il momento coltivare il nostro giardino. Questa la sintesi che possiamo operare.

Ma di Voltaire abbiamo un altro importante scritto che ci riporta al tema della misura che avevamo affermato e che abbiamo ripresentato in questa lezione, che prendeva le mosse dal "Gulliver" di Swift. E' il racconto "Micromega", la storia di un abitante di una delle stelle, Sirio, gigantesco, che viene sulla terra in compagnia di un altro abitante delle stelle, diverse volte più piccolo di lui, ma che sempre è gigantesco rispetto agli uomini. Uomini che per lui sono esseri minuscoli, che appena si vedono sulla punta di un pollice. Vediamo cosa si dice in questo passo...

(legge Barbara)

Né l'uno né l'altro vede né vedrà mai l'angoletto di terra di cui si tratta. E non uno o quasi fra gli animali che si scannano a vicenda vide mai l'animale per il quale si stanno scannando. Ah, disgraziato, - rispose indignato il siriano – è concepibile un tale eccesso di rabbia forsennata? Mi vien voglia di far tre passi e di spiacciare con tre calci tutto il formicaio di questi ridicoli assassini.

Sono delle formichine questi omiciattoli che stanno sulla terra. L'abitante di Sirio sta parlando con l'abitante di un altro mondo, che per lui è un nano, e se la stanno prendendo con le guerre, un tema swiftiano. Questi si scannano e non sanno nemmeno il motivo per cui lo fanno...

Non ve ne curate, – gli fu risposto – lavorano abbastanza da soli alla propria rovina. Sappiate che in capo a dieci anni non rimane mai il centesimo di tali miserabili. Sappiate che quandanche non avessero sguainato

la spada fame, stanchezza e intemperanza li tolgono di mezzo quasi tutti. Del resto non vanno puniti loro, ma i barbari sedentari che dal fondo del loro gabinetto ordinano nell'ora della digestione la strage di milioni di uomini e poi fan ringraziare solennemente iddio.

Quindi c'è la puntata contro i regnanti che organizzano le guerre dai loro salotti e i religiosi che appoggiano queste guerre combattute poi dagli affamati, come abbiamo visto. Ma chiudiamo questo e anche la nostra lezione con l'ultimo riferimento all'inutile orgoglio degli uomini.

C'era là un piccolo animaletto con un berretto quadrato, il quale tolse la parola a tutti gli animaletti filosofanti. Disse che sapeva tutto il segreto, che si trovava nella Summa di San Tommaso, guardò dall'alto in basso i due abitatori del cielo, sostenne in faccia a loro che le loro persone, i loro mondi, il loro sole, le loro stelle, tutto era fatto unicamente per l'uomo. A tal discorso i nostri viaggiatori si lasciarono cadere uno sull'altro soffocando di quel riso inestinguibile che secondo Omero è la parte toccata agli dei. Spalle e pancia andavano e venivano e in quelle convulsioni il vascello che stava sull'unghia del siriano cadde in una tasca delle brache del saturnino. Quelle due brave persone le cercarono a lungo. Finalmente ritrovarono l'equipaggio e lo riassettarono pulitamente...

Come vedete, questi uomini che credono che l'universo sia stato creato per loro sono così minuscoli da finire nella tasca di uno di questi giganti. E qui viene ferito, colpito l'insano orgoglio degli uomini... Il siriano riprese i vermiciattoli. Parlò ancora, e con molta bontà, per quanto in fondo al cuore gli sapesse un po' male di vedere che gli infinitamente piccoli avessero un orgoglio quasi infinitamente grande...

Pensate che di questo stesso orgoglio ha parlato Swift nel suo "Gulliver". Quando torna nel suo mondo dopo il viaggio, la cosa che meno sopporta nei suoi simili è proprio il loro orgoglio, avendo visto lui invece in altre dimensioni quale fosse la vera condizione degli uomini.

Promise loro di fare un bel libro di filosofia, scritto minutissimamente per uso loro e che in tal libro avrebbero in fondo alle cose. E infatti diede loro il volume prima di partire. Fu portato a Parigi all'Accademia delle Scienze, ma quando il segretario l'ebbe aperto vide nient'altro che un libro bianco da capo a fondo. Ah, - disse - me l'aspettavo.

E questa è l'ultima presa in giro da parte dei due giganti nei confronti dei filosofi, che credono che l'universo sia stato creato per noi. E' una drittata di Voltaire contro l'orgoglio dei filosofi aristotelici di tutta una tradizione del medioevo, che doveva essere sconfitta con lo stesso medioevo, dai nuovi filosofi illuministi. Chiudiamo per il momento il nostro discorso sul Settecento e sull'illuminismo, che riprenderemo nella prossima lezione. Arrivederci.

UNDICESIMA LEZIONE

IL CAFFÈ: VERRI, BECCARIA, , IL MITO DEL BUON SELVAGGIO: DIDEROT, ROUSSEAU, DEFOE

Undicesima lezione di antologia. Con me Barbara. L'ultima volta ci eravamo lasciati con il tema della misura in "Micromega". Infatti il titolo stesso di quest'opera di Voltaire ci raccontava del problema del rapporto tra piccolo e grande. Solo quando si è grandi rispetto al piccolo si riesce a vedere gli errori del piccolo. E solo quando ci si fa piccoli si assume l'atteggiamento giusto, quello appunto di non credere troppo in noi stessi. Abbiamo visto quell'orgoglio insulso che non promette niente di buono nella società.

Questo senso della misura è tra l'altro riprodotto nelle origini del "Caffè", questo grande periodico che fu fondato da Verri, che in un suo articolo ci spiega quali sono le finalità di questo giornale, che è nato dopo la metà del Settecento. C'è l'idea proprio di un Caffè nel quale un greco, di nome Demetrio, ospiti degli avventori che discutono. Ma il fatto che ci sia un greco in questo locale milanese sta a dimostrare che solo un greco, cioè uno che è vissuto in un altro luogo, che è nato in un altro luogo, può, nella conversazione con gli altri clienti, individuare i limiti delle loro convinzioni. E' sempre il tema della prospettiva: chi è fuori vede meglio. Infatti la spinta ideale della conoscenza, della trasformazione della società, sta in questo porsi fuori, però anche nel registrare quello che è il risultato di questo porsi fuori in un periodico, che viene stampato e diffuso presso un pubblico molto più vasto di quello precedente. Quindi il Settecento si conferma il secolo dell'editoria, non soltanto come pubblicazione di libri, romanzi, trattati, la grande Enciclopedia, ma anche di giornali, che non sono una novità, sono nati in Inghilterra nel secolo precedente.

Vediamo questo testo, comparso sul primo numero del periodico, in cui Pietro Verri simula un'intervista a se stesso. Io sarò l'intervistatore e tu Verri, Barbara.

(legge Barbara)

Cos'è questo Caffè?

È un foglio di stampa che si pubblicherà ogni dieci giorni.

Cosa conterrà questo foglio di stampa?

Cose varie, cose disparatissime, cose inedite, cose fatte da diversi Autori, cose tutte dirette alla pubblica utilità. Va bene: ma con quale stile saranno eglino scritti questi fogli?

Con ogni stile, che non annoi. E sin a quando fate voi conto di continuare quest'Opera?

Insin a tanto, che avranno spaccio. Se il Pubblico si determina a leggerli, noi continueremo per un anno, e per più ancora, e in fine d'ogni anno dei trentasei fogli se ne farà un tomo di mole discreta: se poi il Pubblico non li legge, la nostra fatica sarebbe inutile, perciò ci fermeremo anche al quarto, anche al terzo foglio di stampa.

Qual fine vi ha fatto nascere un tal progetto?

Il fine d'una aggradevole occupazione per noi, il fine di far quel bene, che possiamo alla nostra Patria, il fine di spargere delle utili cognizioni fra i nostri Cittadini, divertendoli, come già altrove fecero e Steele, e Swift, e Addison, e Pope, ed altri.

Ma perché chiamate questi fogli il Caffè?

Ve lo dirò, ma andiamo a capo.

Un Greco originario di Citera, Isoletta riposta fra la Morea, e Candia, mal soffrendo l'avvilimento, e la schiavitù, in cui i Greci tutti vengono tenuti dacché gli Ottomani hanno conquistata quella Contrada, e conservando un animo antico malgrado l'educazione, e gli esempi, son già tre anni, che si risolvette d'abbandonare il suo paese: egli girò per diverse Città commercianti, da noi dette le scale del Levante; egli vide le coste del Mar Rosso, e molto si trattenne in Mocha, dove cambiò parte delle sue merci in Caffè del più squisito che dare si possa al mondo; indi prese il partito di stabilirsi in Italia, e da Livorno sen venne in Milano, dove son già tre mesi, che ha aperta una bottega addobbata con ricchezza ed eleganza somma. In essa bottega primieramente si beve un Caffè, che merita il nome veramente di Caffè: Caffè vero verissimo di Levante, e profumato col legno d'Aloe, che chiunque lo prova, quand'anche fosse l'uomo il più grave, l'uomo il più plumbeo della terra, bisogna che per necessità si risvegli, e almeno per una mezz'ora diventi uomo ragionevole. In essa bottega vi sono comodi sedili, vi si respira un'aria sempre tiepida, e profumata che consola; la notte è illuminata cosicché brilla in ogni parte l'iride negli specchi e ne' cristalli sospesi

intorno le pareti, e in mezzo alla bottega; in essa bottega, chi vuole leggere, trova sempre i fogli di Novelle Politiche, e quel di colonia, e quei di Sciaffusa, e quei di Lugano, e varj altri: in essa bottega, chi vuol leggere, trova per suo uso e il Giornale Enciclopedico, e l'Estratto della Letteratura Europea, e simili buone raccolte di Novelle interessanti, le quali fanno che gli uomini che in prima erano Romani, Fiorentini, Genovesi, o Lombardi, ora sieno tutti presso a poco Europei; in essa bottega v'è di più un buon Atlante, che decide le questioni che nascondono le nuove Politiche; in essa bottega per fine si radunano alcuni uomini, altri ragionevoli, altri irragionevoli, si discorre, si parla, si scherza, si sta sul serio; ed io, che per naturale inclinazione parlo poco, mi son compiaciuto di registrare tutte le scene interessanti, che vi vedo accadere, e tutt'i discorsi, che vi ascolto degni di registrarsi; e siccome mi trovo d'averne già messi in ordine varj, così li do alle stampe col titolo Il Caffè, poichè appunto son nati in una bottega di Caffè.

C'è anche un altro grandissimo illuminista italiano, che è Cesare Beccaria. Ricordo che il fratello di Pietro Verri, Alessandro, aveva portato Beccaria a Parigi, dove si era diffusa l'ultima pubblicazione di Beccaria, il trattato "Dei delitti e delle pene", di cui parleremo tra poco. Qui vediamo invece cosa dice Beccaria a proposito dei fogli periodici.

(legge Barbara)

Quello che sono i libri stampati rispetto alla scrittura può quasi dirsi che lo siano i fogli periodici rispetto a' libri stampati: e come questi tolsero dalle mani di 'pochi adepti le cognizioni, e le sparsero nel ceto dei coltivatori delle lettere, così i fogli le cognizioni medesime che circolano nel popolo studioso comunicano e diffondono nel popolo o travagliatore od ozioso. Negli uni la fame del piacere, negli altri l'imperiosa povertà fanno sì che il più delle volte rivolgano più gli occhi alle cose medesime che ai più intimi rapporti di esse, e non vedendo in quelle altra connessione che quella del tempo con cui si succedono, ed altra relazione che quella che influisce immediatamente sul loro ben essere, le considerano come isolate tra di loro, nessun sistema formandone, o se ne formano uno lo prendono ad imprestito da chi vuoi loro risparmiarne la fatica. Gli uomini di questo genere, cioè la maggior parte, considerano un libro come un uomo che volesse entrare ne' loro affari, e riformar tutta la loro famiglia; sono dal timore di rovesciar tutto l'edificio delle loro idee; e gli uomini invischiati, per dir così, nell'abitudine, soffrono nel doverne essere tratti. Ma un foglio periodico, che ti si presenta come un amico che vuoi quasi dirti una sola parola all'orecchio, e che or l'una or l'altra delle utili verità ti suggerisce non in massa, ma in dettaglio, e che or l'uno or l'altro errore della mente ti toglie quasi senza che te ne avveda, è per lo più il più ben accetto, il più ascoltato.

Ci sta dicendo che, mentre il libro lo guardi con sospetto, qualche volta, il foglio, il periodico, ci si insinua di più nella mente, e lo vedi come un amico, perché non ha il tono elevato che può presentare un libro, ci sembra che sia un discorso un po' più vicino a noi quello di un periodico, perciò lo accettiamo di più...

La distanza che passa tra l'autore di un libro e chi lo legge mortifica per lo più il nostro amor proprio, poichè il maggior numero non si crede capace di fare un libro; ma per un foglio periodico ognuno si crede abilità sufficiente, essendo poi sempre la mole e il numero i principali motori della stima volgare. Aggiungasi la facilità dell'acquisto, il comodo trasporto, la brevità del tempo che si consuma nella lettura di esso, e vedrassi quanto maggiori vantaggi abbia con sé questo metodo d'instruire gli uomini, e per conseguenza con quanta attenzione e sollecitudine. ne debba essere adoperato da' veri filosofi, e quanto meriti di essere incoraggiato e promosso da chi brama il miglioramento della sua specie. Entrate in una adunanza ove siano libri e fogli periodici, troverete che ai primi si dà per lo più un'occhiata sprezzante e sdegnosa, ed ai secondi un'occhiata di curiosità che vi fa leggere, e fa legger tutti gli altri, e come la circolazione del denaro è avvantaggiosa perché accresce il numero delle azioni degli uomini sulle cose, così la circolazione dei fogli periodici aumenta il numero delle azioni della mente umana, dalle quali dipende la perfezione delle idee e de' costumi. Le donne poi, le leggiere e distratte donne, il di cui tacito impero cresce col numero degli oziosi, e sulle quali gli uomini per lo più si modellano, sono dispostissime a trarre profitto da' fogli periodici.

La solita nota un po' negativa sulle donne, ma siamo nel Settecento e devi perdonare questi "illuminati" che pure continuano ad avere le loro riserve sull'animo femminile.

Lo stesso Beccaria ci presenta questa sua grandissima opera, "Dei delitti e delle pene". Vi faremo vedere come l'autore ci voglia dimostrare che non è nella severità della pena, ma nella sua regolarità il segreto dell'ordinato vivere in una società. E' l'opera in cui Beccaria ha parlato contro la tortura e la pena di morte. Ma è questa riflessione che vorrei presentarvi prima. Ascoltiamo le sue stesse parole...

(legge Barbara)

Uno dei più gran freni dei delitti non è la crudeltà delle pene, ma l'infallibilità di esse, e per conseguenza la vigilanza dei magistrati, e quella severità di un giudice inesorabile, che, per essere un'utile virtù, dev'essere accompagnata da una dolce legislazione.

Quindi non la crudeltà ma la infallibilità della pena, che poi deve avere una sua dolcezza.

La certezza di un castigo, benché moderato, farà sempre una maggiore impressione che non il timore di un altro più terribile, unito colla speranza dell'impunità; perché i mali, anche minimi, quando son certi, spaventano sempre gli animi umani, e la speranza, dono celeste, che sovente ci tien luogo di tutto, ne allontana sempre l'idea dei maggiori, massimamente quando l'impunità, che l'avarizia e la debolezza spesso accordano, ne aumenti la forza. L'atrocità stessa della pena fa che si ardisca tanto di più per ischivarla, quanto è grande il male a cui si va incontro; fa che si commettano più delitti, per fuggir la pena di un solo. I paesi e i tempi dei più atroci supplicii furon sempre quelli delle più sanguinose ed inumane azioni, poiché il medesimo spirito di ferocia che guidava la mano del legislatore, reggeva quella del parricida e del sicario. Sul trono dettava leggi di ferro ad anime atroci di schiavi, che ubbidivano. Nella privata oscurità stimolava ad immolare i tiranni per crearne dei nuovi.

Vedete che Beccaria poggia l'attenzione non solo sul fatto che il castigo non debba essere eccessivo, ma anche sul fatto che sia certo. Questo è il problema. Oggi nella nostra società aumentiamo, magari anche sull'onda emotiva di un fatto recente, la gravità di una pena, però poi, se non otteniamo intanto che sia certa una pena a che serve che incrementiamo la portata del castigo? Comunque questo castigo per Beccaria non deve essere esageratamente punitivo, anche perché, quanto più è orribile tanto più il colpevole cerca di evitarlo e quindi di sfuggire alla giustizia: anche sotto questo aspetto viene meno la certezza della pena. E si commettono più delitti per fuggire quella pena che è spropositata, la pena di morte per esempio. Uno stato nel quale si afferma una legislazione molto punitiva e cruenta è anche uno stato in cui maturano di più le azioni cruento.

A proposito poi di tortura e pena di morte, nell'economia generale del ragionamento di Beccaria, vi ricordo che la pena doveva essere diretta al recupero, come ancora oggi, grazie a lui, nel nostro diritto. Il fine ultimo della carcerazione deve essere il recupero di chi ha sbagliato, per la società, cioè deve essere reinserito nella stessa società: un fine educativo. E la pena di morte è la negazione di questo fine. Qualunque delitto si sia commesso, non ha senso punire semplicemente, senza l'idea del recupero.

Per quanto riguarda la tortura in particolare, Beccaria diceva che in fondo è anche controproducente. Prima di tutto è un atto che non accetta sul piano umano e morale, ma anche sul piano proprio dell'efficacia in un procedimento giudiziario a volte, dice, cede alla tortura l'onesto, che non ha una sufficiente resistenza, mentre la supera il disonesto, che ha una forte resistenza fisica: non è con la tortura che veniamo a sapere se una persona è colpevole o innocente; come metodo per raggiungere la certezza su una colpevolezza è assurdo. Tanto più che il delinquente incallito è quello che è più portato a sopportare bene le sofferenze di una tortura, rispetto all'onesto, che per sua natura e suo comportamento quotidiano non è avvezzo appunto a questo tipo di trattamenti.

Nella pagina che abbiamo letto, poco più avanti, Beccaria dice un'altra cosa...

Due altre funeste conseguenze derivano dalla crudeltà delle pene, contrarie al fine medesimo di prevenire i delitti. La prima è che non è sí facile il serbare la proporzione essenziale tra il delitto e la pena, perché, quantunque un'industriosa crudeltà ne abbia variate moltissimo le specie, pure non possono oltrepassare quell'ultima forza a cui è limitata l'organizzazione e la sensibilità umana. Giunto che si sia a questo estremo,

non si troverebbe a' delitti piú dannosi e piú atroci pena maggiore corrispondente, come sarebbe d'uopo per prevenirgli. L'altra conseguenza è che la impunità stessa nasce dall'atrocità dei supplicii. Gli uomini sono racchiusi fra certi limiti, sí nel bene che nel male, ed uno spettacolo troppo atroce per l'umanità non può essere che un passeggero furore, ma non mai un sistema costante quali debbono essere le leggi; che se veramente son crudeli, o si cangiano, o l'impunità fatale nasce dalle leggi medesime.

Su questo problema della legislazione si ritornerà anche con altri illuministi italiani, come Giuseppe Maria Galanti, di cui parleremo. Ora invece voglio rimanere un momento all'altra grande esperienza editoriale che è la pubblicazione dell'Enciclopedia. L'editore è Denis Diderot, che ebbe il grande merito di avere presieduto a questa grandissima esperienza editoriale. E Diderot è intervenuto su un tema che è quello del "buon selvaggio", di cui vi posso parlare prendendo spunto da un passaggio della sua riflessione, che è interessantissimo. Dunque, c'era stata la relazione del conte di Bougainville sul viaggio a Thaiti, nel Pacifico. Questo viaggio intorno al mondo spinse Diderot a scrivere un "Supplemento al viaggio di Bougainville", in cui ci presenta un vecchio che assiste a tutte le cerimonie che stanno facendo al conte che se ne sta andando, dopo essere stato un po' di tempo in questa isola. E' stato sempre zitto, ha osservato i suoi compaesani, gli abitanti del villaggio che hanno venerato quasi come un dio questo Bougainville, con atti di sottomissione e così via...

E' un vegliardo che parla. Era padre di una famiglia numerosa. All'arrivo degli Europei lasciò cadere su di loro sguardi sdegnosi, senza rivelare stupore, né spavento, né curiosità. Essi lo avvicinarono, lui voltò loro la schiena e si ritirò nella sua capanna. Il suo silenzio e la sua preoccupazione non ne celavano il pensiero: rimpiangeva dentro di sé i bei giorni del suo paese, ormai perduti. Alla partenza di Bougainville, quando gli indigeni accorrevano in frotte sulla riva, si stringevano ai suoi abiti, abbracciavano i suoi compagni e piangevano, il vecchio avanzò con un'aria severa e disse: "Piangete, infelici Tahitiani! Piangete. Ma ciò sia per l'arrivo, non per la partenza di questi uomini malvagi e ambiziosi: un giorno li conoscerete meglio. Un giorno essi torneranno, col crocifisso che vedete pendere dalla cintura di quello, in una mano, e con la spada appesa al fianco di quell'altro, nell'altra, per incatenarvi, sgozzarvi o assoggettarvi alle loro stravaganze e ai loro vizi; un giorno sarete loro schiavi, corrotti, vili e infelici come loro (...)."

Questa era una riflessione che faceva nello stesso periodo Rousseau, nel "Contratto sociale", quando diceva che la migliore condizione dell'uomo era vivere secondo natura. Però un ritorno allo stato di natura, quando non c'era la proprietà, quando tutti si era felici, secondo Rousseau, perché non c'erano contese per le proprietà ed altro, è impossibile nella nuova società, ormai si vive aggregati. Infatti lui sostiene che il vivere in società non è niente altro che un contratto, nel quale l'uomo si deve per forza allontanare dallo stato di natura, insieme con gli altri, con delle leggi, torniamo ai temi di Hobbes e Grozio, Rousseau è più groziano che hobbesiano, perché ritiene che l'istinto degli uomini sia quello di volersi bene, è la proprietà che li ha resi cattivi gli uni contro gli altri, però, dice Rousseau, dobbiamo allontanarci un po' dalla natura per vivere in società, secondo "civiltà", ma non abbandona la speranza che l'uomo cerchi di conservare il più possibile un rapporto diretto con la natura, pur vivendo in società. La società lo ha allontanato dalla condizione naturale, però l'uomo deve fare tutto, pur vivendo in società, per cercare di mantenere i contatti con la natura. Questo è il fondamento della teoria roussoviana, che vediamo qui ispirare anche il tema del "buon selvaggio" presentato da Diderot...

Poi, avvicinandosi a Bougainville, aggiunse: "E tu, capo dei briganti che ti obbediscono, sciogli subito il tuo vascello dalla nostra riva: noi siamo innocenti e felici; e tu non puoi che nuocere alla nostra felicità. Noi seguiamo il puro istinto della natura; e tu hai tentato di cancellare questo carattere dai nostri animi. Tutto qui è di tutti; e tu ci hai inculcato non so che distinzione di tuo e di mio. Le figlie e le mogli sono da noi in comune; tu hai condiviso questo privilegio; e sei venuto ad eccitare in loro ignoti furori. Esse hanno perduto la testa nelle tue braccia; tu sei diventato feroce nelle loro. Hanno preso ad odiarsi; o vi siete scannati per loro, e loro sono tornate da noi macchiate del vostro sangue. Noi siamo liberi; e tu hai nascosto nella nostra terra il documento della nostra futura schiavitù. (...) Tu non sei schiavo: sopporteresti la morte pur di non esserlo, e vuoi rendere noi schiavi! Credi dunque che il Tahitiano non sappia difendere la sua libertà fino

alla morte? Il Tahitiano, del quale vuoi impadronirti come se fosse un animale, è tuo fratello. Voi siete due figli della natura; quale diritto hai su di lui che non abbia lui su di te? Sei arrivato; ci siamo forse gettati sulla tua persona? Abbiamo forse saccheggiato il tuo vascello? Ti abbiamo catturato ed esposto alle frecce dei nostri nemici? Ti abbiamo messo a lavorare i campi insieme agli animali? Noi abbiamo rispettato in te la nostra immagine. Lasciaci i nostri usi; essi sono più saggi e onesti dei tuoi. Noi non vogliamo barattare ciò che tu chiami la nostra ignoranza con il tuo inutile progresso. Tutto ciò che è buono e necessario, noi lo possediamo. Siamo forse degni di disprezzo perché non abbiamo saputo costruirci dei bisogni superflui? Quando abbiamo fame, abbiamo di che mangiare; quando abbiamo freddo, abbiamo di che vestirci. Tu sei entrato nelle nostre capanne: cosa vi manca secondo te? Inseguì finché vuoi ciò che chiami comodità della vita, ma permetti a degli esseri sensati di fermarsi, poiché non resterebbe loro che raggiungere, per mezzo di una perpetua e penosa fatica, dei beni immaginari.”

Vedete quale lunga tirata faccia Diderot contro la civiltà e il progresso pur essendo lui l'animatore di questo progresso, di questa trasformazione della società con l'esperienza dell'Enciclopedia, che doveva essere una "summa" di tutto il sapere che doveva poi guidare l'opera ispirata e illuminata dei regnanti di questo secolo.

Il "buon selvaggio" era sotterraneo anche nell'opera di Daniel Defoe, "Robinson Crusoe", che, come tutti sapete, è la storia di un naufrago, come Gulliver, che vive da solo in quest'isola e riesce a industriarsi in maniera da resistere, sopravvivere. Vi è intanto questo rapporto diretto di Robinson con la natura quando è costretto a rimanere da solo, ma anche nel fatto che nella seconda parte del racconto, tu sai, viene fuori questo selvaggio che vive sull'isola, quello che lui chiamerà Venerdì. E i comportamenti di Venerdì sono istruttivi per Robinson. Quest'ultimo vuole educare Venerdì, però da lui qualcosa raccoglie, dalla sua naturalità, dalla sua istintualità.

Quindi anche Robinson Crusoe vive questo mito del buon selvaggio, anche se dovremmo ricordare che il tuo caro Marx ebbe un concetto negativo di Defoe. Lo ritenne rappresentante degno della borghesia e il suo Robinson Crusoe il perfetto borghese, quello che quando è naufragato la prima cosa che va a cercare di rintracciare tra i resti della nave su cui costruire la sua futura sopravvivenza, secondo lui è il taccuino sul quale deve annotare e far di conto, come tutti i borghesi del tempo. E' stato molto, molto duro Marx nei confronti di Defoe. Con questa nota su Marx chiudiamo questa undicesima lezione. Arrivederci.

DODICESIMA LEZIONE

ILLUMINISMO MERIDIONALE: GENOVESI, GALANTI

Siamo arrivati alla dodicesima lezione del secondo anno di Antologia. Accanto a me non Barbara, indisponibile, ma Francesca Rossodivita, un'alunna del nostro liceo. Francesca ci seguirà, con un'altra che le subentrerà, Rosa Cerrone, in questa esperienza ancora con l'illuminismo.

L'ultima volta abbiamo chiuso con un cenno al mito del "Buon selvaggio" nel Settecento, ricavato da Diderot, dopo aver trattato soprattutto il "Caffè" e Cesare Beccaria. Con quest'ultimo eravamo all'interno dell'illuminismo italiano, e per questo facciamo un ulteriore passo. Ci spostiamo dal nord d'Italia, dalla Milano di Beccaria, al sud, dove c'è stato un grande movimento, l'illuminismo meridionale, con particolare riferimento al pilastro della nostra cultura, che era Giambattista Vico.

Tutto nasce a Napoli, nel regno di Carlo Terzo di Borbone, quando ad Antonio Genovesi viene affidata la cattedra di economia e suoi allievi sono vari intellettuali, tra cui Filangieri, Longano e Galanti, di cui leggeremo qualcosa tra poco. L'insegnamento del Genovesi a Napoli era quello di avviare le riforme alle quali si voleva dedicare il sovrano conoscendo prima il problema. Diceva Genovesi: "Conosci la tua casa" e solo allora potrai prospettare delle soluzioni. E questo indirizzo del loro maestro rispettarono i suoi discepoli, tra cui questo Giuseppe Maria Galanti, nativo di Santa Croce del Sannio, allora facente parte del contado di Molise, che compie appunto un viaggio alle origini e ricava dalla sua osservazione del territorio la "Descrizione dello stato antico ed attuale del Contado di Molise". Ma facciamo subito parlare il nostro Galanti. Leggi Francesca...

Oltre le decime feudali, deve il contadino pagare le decime ecclesiastiche, cosicché appena per lui rimane la metà del suo raccolto. Qui non finiscono gli aggravii: altri ve ne sono che interamente l'assorbiscono. Egli deve pagare i pesi dello Stato, con tasse arbitrarie sopra i beni e sopra la persona. Deve alimentare i monaci mendicanti, che anch'essi partecipano di quel pane che dee somministrare a' suoi figli. Deve alimentare un medico, e quell'altro genere di persone bisognose, che diconsi governatori. I piccioli reati, che in Napoli meritano l'indulgenza, in provincia si espiano col denaro. Si fa quasi sempre della giustizia un abuso orribile. Per ogni menomo trascorso, e talvolta supposto, un povero contadino è imprigionato, e per le cause più ingiuste gli si sequestrano e vendono i beni, fino un asino che talvolta è tutto il suo patrimonio, fino gli strumenti del suo lavoro. Egli dee dar da vivere a molti esseri che non lavorano, al governatore, all'assessore, all'agente del fondo, al suo dottore. Il suo destino è di essere sempre oppresso ed ingannato. Sono frequenti i casi che straziano il cuore dell'uomo sensibile. Come si tratta d'implorare il soccorso del magistrato superiore, il contadino si spaventa, e soffre in pace qualunque vessazione.

Come vedete, il contadino lavora per tutti, paga le tasse e subisce ingiustizie. E la legge in questo stato non funziona, perché il più debole sempre soccombe. E il contadino, quando immagina di dover essere sottoposto a un giudizio per avere ragione, già è convinto di rimanere nel torto, perché c'è qualche prepotente che paga e riesce ad avere la meglio su di lui in una contesa in tribunale. Avete visto poi quante gabelle debba pagare e quali siano le sue condizioni economiche veramente disastrose. E questo è l'impianto di tutta questa famosa "Descrizione" di Galanti. Ma facciamo proseguire il nostro autore...

Io poi lascio altrui considerare i disordini che, per difetto di un proprio tribunale, deggiono necessariamente risultare. Infatti non vi è paese dove gli omicidi e i delitti siano più impuniti. Questa provincia è soggetta alle scorrerie dei ladroni, i quali visitano tutte le popolazioni con la tranquillità medesima che farebbe una squadra sotto gli ordini del governo.

Vedete quindi una provincia soggetta alle scorrerie dei ladroni, dove non c'è ordine pubblico. E questo, Galanti lo dimostrerà, non è bene per lo sviluppo dell'economia, sia della produzione agricola che del commercio. Siamo in un periodo in cui si crede molto nell'agricoltura come base dello sviluppo economico. Siamo in piena affermazione della fisiocrazia, quella teoria che riteneva che l'agricoltura fosse la principale

delle attività degli uomini. Però non si negava importanza al commercio, secondo lo spirito del mercantilismo, che aveva preceduto questa nuova teoria economica. Continuiamo...

E' appena credibile che un masnadiere nel 1779 e nel 1780 vi sia impunemente sostenuto quindici mesi, commettendo eccessi orribili. A questo disordine è l'uso antico riparare coi subalterni, i quali, mettendo a contribuzione l'unità ed i particolari, sono rimedi che riescono più perniciosi dei mali medesimi. Essi il più delle volte li favoriscono e li sostengono. Le province sono intanto a disposizione di questi subalterni. Le rapine ed i ladronecci delle squadre degli arrendamenti sono continui. Si rovinano le famiglie con la stessa indifferenza con la quale si distruggono nella Puglia i bruchi.

Sono delle specie di governatori locali mandati lì a mettere ordine, che però sono più ladri degli altri e si mettono d'accordo con gli stessi delinquenti. Sembra di rivedere le situazioni di oggi nelle campagne della Campania...

Questo non si chiama estirpare gli abusi, ma sterminare lo Stato. Le comunità che sono tassate per ducati cinquecento di pesi fiscali deggiono pagare altrettanto per vessazioni sempre aborrite dalle leggi e sempre praticate.

Questi arrendatori, questi governanti locali che riscuotono anche le tasse, per conto del re, non sono uomini d'ordine, non sono persone di cui fidarsi. Questa melassa di società caotica, confusa la si paga in termini economici, per le risorse del regno...

In questa provincia si potavano le viti in marzo e in aprile, per la bella ragione che essendo soggetti alle congelazioni così dovevano tardi entrare in azione. Quindi il raccolto doveva essere di necessità scarso. L'abate Genovesi impresso in Napoli nel 1760 "L'agricoltor sperimentato", di Cosimo Trinci. E come si cominciò a divulgare quest'opera cominciarono alcuni, non senza scandalo dei contadini, a potare più anticipatamente che era possibile. Con questo metodo le raccolte sono diventate copiose dove è stato adottato.

Vedete l'importanza della cultura per lo sviluppo dell'attività agricola. Genovesi, il maestro di cui abbiamo parlato prima, pubblica un'opera sull'agricoltura e la fa conoscere ai produttori, in maniera da consigliare loro di potare prima...

Poche sono le contrade ove le ulive siano coltivate, per che l'olio che se ne trae non è bastevole ai bisogni della provincia. Vi sono intanto in gran numero delle basse colline difese da tramontana assai opportune per queste nobili piante, ma non ve ne sono solo perché di piantarle non vi è l'uso.

Dice che vi sono dei luoghi più adatti per la coltura di queste piante, ad esempio le colline che hanno un versante protetto dalla tramontana. Dunque, bisogna stare molto attenti, il contadino non deve essere abbandonato a se stesso, ma deve essere seguito dall'illuminato intellettuale, conoscitore, scienziato della natura, che può aiutarlo. Oggi questi concetti ci sembrano scontati, ma in quel tempo non lo erano...

Morcone fra l'altro, e Trivento, hanno un territorio immenso adatto a questa coltivazione, ma il basso popolo, per una certa natural rozzezza, non conosce altra industria che quella delle biade, delle vigne e delle ghiande.

Quindi non capiscono che invece dovrebbero diversificare, dovrebbero coltivare qualcosa di più produttore, come l'olivo...

Dove le olive sono coltivate, gli alberi non sono molto grandi, ma perché niuna diligenza e governo si pratica per averne di più belli. In molti luoghi si ignora l'uso di innestarli e di potarli finanche. Intanto gli ulivi di questa provincia danno un olio eccellente e delicato. Come sono raccolte le olive, invece di metterle

all'aperto per qualche giorno, al fine di asciugarle bene, per indi frangerle incontanente (subito), si usa in alcune parti di ammassarle in luoghi umidi e chiusi e farle così ammuffire e riscaldare. Le olive si raccolgono in novembre e l'olio si ricava a marzo. Viene di necessità brutto e di cattivo odore e così guasto e rancido che non lo soffre il palato. Mi sono io doluto di questo metodo, ma mi si è risposto che un olio bello, odorifero e delicato, che si ricava sicuramente col frangere le olive come sono raccolte ed asciugate, non può al proprietario convenire, perché la bassa gente ha il palato così grosso che lo desidera forte ed impetuoso.

Vedete, addirittura: l'olio per il gusto della gente viene prodotto così rancido, quando invece sarebbe bene farlo raffinato e tra l'altro potrebbe essere esportato, con questa qualità...

Si crede ancora, ciò che è ben pazzo e dalla speranza è smentito, che con questo metodo si crea quantità di olio maggiore.

L'ignoranza è il freno dello sviluppo, secondo Galanti. Si crede a cose così per fede, ma poi razionalmente tutto cade. E' la ragione illuminista che si afferma...

Moltissime sono le contrade capaci di un'abbondante coltivazione di gelsi. Intanto si raccoglie pochissima seta nelle terre di Macchiagodena e di Campochiaro, e di eccellente qualità. In altri luoghi se ne raccolgono tanto pochi che non meritano d'esser mentovati. In Oratino la seta di gelso rosso è preziosa, ma non se ne fa industria alcuna. In Campobasso nel secolo passato della seta si faceva grande industria, ma fu dismessa a cagione delle vessazioni che i contadini ricevevano dagli appaltatori del diritto proibitivo. Lo stesso è accaduto in altri luoghi...

Sempre questi appaltatori, che sono dannosi e hanno ostacolato anche la coltivazione del gelso che produceva poi la filatura della seta. Andiamo ai pedaggi...

Ma se il commercio esterno dei grani può soffrire qualche restrizione, quello interno poi non ne soffre di alcuna sorte. Intanto questo commercio tra di noi è arrestato da mille ostacoli ed oppresso dalle cattive strade e dai pedaggi.

Ecco, comincia ad indicare due grandi piste di analisi. Una è quella delle strade, per cui per potere avere commercio bisogna avere delle strade in buono stato, e questo non c'è nel regno di Napoli. L'altro grande e importante elemento per lo sviluppo del commercio è la riduzione dei pedaggi; e invece, ci dice Galanti, i pedaggi in che condizione sono?

I pedaggi da Campobasso fino a Napoli, per la strada di Morcone, sono otto nello spazio di cinquanta miglia, otto sono ancora per la strada d'Isernia. Per questa ultima via, se qualcuno ignora in alcuni luoghi che si deve pagare e cammina oltre, non gli si dice niente, ma appena egli si è di due passi discostato gli si arrestano le vetture e si esigono pene arbitrarie.

Si lasciano anche passare a tradimento, per poi chiedere di più di pagamento: arbitrario, non regolare, questo sistema...

Questi dazi turbano non solo la libertà del commercio, ma disgustano la gente dal traffico e sono di mille oppressioni cagioni. Gli esattori o appaltatori di questi dazi sono le persone le più cattive dello Stato. Esigono ordinariamente quello che non si deve e più che non si deve. Niente vale che le condizioni siano scritte in marmi. Se volete ad esse richiamarvi sarete esposti ad un'insolenza.

Non c'è difesa contro le ingiustizie praticate da questi appaltatori, che riscuotono le tasse per conto dello Stato e riscuotono più di quanto dovrebbero...

Se vi richiamate ai tribunali, sarete poco savio e cattivo calcolatore. Le leggi parziali della capitale e le sue costumanze favoriscono da un'altra parte il monopolio e sono ingiuste e stravaganti. Pretendono la bassezza del prezzo del grano mentre è accresciuto in tutti gli altri generi. Una buona accademia di agricoltura sarà dunque un tribunale non solo occupato a migliorare le cose dell'arte ma a riconoscere esclusivamente e senza alcuna formalità le cause degli agricoltori. Non deggiono costoro essere distratti dai loro mestieri. Non gli si deggiono per niun caso sequestrare beni ed istrumenti del loro lavoro. Essi formano la classe più utile e la più virtuosa dello Stato, la sola che meriti privilegi e protezione.

Quindi lui parla espressamente di una vera e propria accademia, che dovrebbe istruire gli agricoltori, però rispettare il loro lavoro. Ed ora vediamo cosa dice sulla religione...

Gli antichi popoli d'Italia, riguardando l'agricoltura come la comune nutrice, non trascuravano di animarla per mezzo della religione. Quasi tutte l'opre delle campagne erano allora pratiche di religione. Fino i bovi destinati all'aratro erano sacri e in quei tempi, che sono imputati barbari dai nostri, le principali feste si istituivano in onore dell'agricoltura.

Ed ora introduciamo il discorso della religione con Rosa, che prende il posto di Francesca, sua compagna di classe, per leggerci un passo interessante su un parroco di Montagano...

Montagano è una bella terra sei miglia lontana da Campobasso. Quando io vi giunsi trovai una terra tutta coperta di alberi e di frutti e di un genere più squisito. Io ne restai sorpreso e fui istruito che di beneficio così singolare per questo paese è stata opera un suo arciprete chiamato Damiano Petrone. Ei non dava altra penitenza ai peccatori che di piantare un numero determinato di certi alberi nei fondi loro propri e, quando non ne avevano, negli altri. E le piantagioni erano in proporzione al numero e qualità dei peccati. Era obbligato talvolta portarsi in regioni lontane a farne l'acquisto. Quando i peccatori si scusavano di essere poveri e di non avere istrumenti né modo, il nostro parroco era colui che di denaro l'uno e l'altro somministrava. Egli faceva servire la religione al bene della patria.

Quindi, i peccatori erano costretti a piantare un albero, come penitenza per quello che avevano commesso. Poi Damiano Petrone, ci dice Galanti, cerca di diffondere quest'uso nella regione intorno a Montagano...

Io fui curioso di sapere se il nostro Petrone era stato uomo di dottrina. Egli era ignorante e felicemente non consultava che il suo buon senso naturale. Se egli studiava, il suo spirito sarebbe stato facilmente pervertito da una falsa sapienza.

Quindi era un uomo soltanto dotato di buon senso, quel buon senso di cui parlava anche Goldoni. Non aveva una grande istruzione. Continuiamo sempre a far parlare Galanti...qui si sta parlando del foro, dello stato della giustizia a Napoli. Figuriamoci che descrizione...

Tutto il nostro foro è incertezza, contraddizione, arbitrio. La nostra miseria è tale che non possiamo possedere facoltà senza dipendere dai tribunali, né essere cittadini senza avere bisogno di avvocati. Io parlo del mio mestiere, ma in questo esame sono obbligato ad osservare l'imparzialità dell'uomo che non ha altro scopo che la verità, non altro interesse che il bene della sua patria. Quando vogliamo essere di buona fede, diremo che noi medesimi delle leggi ne comprendiamo molto poco e le cause non sono che strumenti di fortuna per una certa classe dello Stato. Noi ci abbiamo fatto un certo gergo che tiene luogo di giurisprudenza, ma non facciamo che servire alle circostanze del disordine nella costituzione o, per meglio dire, del difetto nella costituzione. Questa è quella che tra di noi assicura l'impunità a tutti i rei di malafede e che rende la condizione del debitore preferibile a quella del creditore.

Cioè è meglio essere debitore che creditore in questo Stato in cui non funziona la giustizia. Insomma è meglio essere dalla parte del torto, perché questi avvocati non fanno bene il loro dovere. Prima ha parlato del suo senso della patria invece...

Questi errori sconosciuti ai popoli barbari sono propri dei popoli colti d'Europa. Ben si può dire che la giurisprudenza è divenuta tra noi simile alla Scolastica e gli avvocati sono tanti sofisti il cui mestiero non sembra essere altro che di opporre al diritto ciò che le particolari passioni richeggiano.

Gli avvocati sono grandi parlatori, elocutori, ma non rispettano il diritto. Sono come dei filosofi che vanno divergendo dalla realtà del dibattimento per avere ragione...

Non si studia che l'uso del foro e in questo impera l'arte di difendere tutte le opinioni. Non vi è diritto che non possa essere combattuto, non vi è proprietà che non possa essere distrutta, non vi è titolo cui non si possa opporre un'eccezione capace di trionfare.

Gli avvocati sono allenatissimi a sfruttare tutte le possibilità per dimostrare che è vero quello che invece non è vero. Sembra di vedere quello che succede oggi nel nostro paese, che la legge non sia veramente garanzia di chi ha subito un torto, perché spesso, non me ne vogliano gli avvocati, l'eccessiva difesa della parte con tutti i cavilli possibili e immaginabili finisce per non stabilire il vero...

Si vede bene perché l'iniquo sia divenuto tanto necessario. Si consultano gli avvocati e si impiegano per eludere le leggi.

L'avvocato è quello a cui si ricorre per eludere la legge, non per rispettarla. E' il lestofante che ricorre all'avvocato. Chi si comporta bene, abbiamo detto prima, non si rivolge nemmeno all'avvocato, perché già in partenza si sente sconfitto, sa che il giusto sarà sconfitto...

La bassezza, l'adulazione, l'impostura, l'inciviltà sono divenute le qualità nostre. Si usano più furberie, più intrighi per guadagnare una causa che non bisognerebbero stratagemmi per vincere una battaglia. Perlopiù gli eventi felici sono dovuti meno alle leggi che a quell'arte che chiamiamo di condotta.

Il foro napoletano va riformato completamente...

Gli intriganti fabbricano la loro fortuna sulla rovina di mille famiglie ed i loro successi obbligano gli altri ad imitarli. Gli intriganti non si danno alcuna pena di aver mentito di spirito o di cuore. Un capitale di sfrontatezza imperturbabile, un amor proprio indifferente a tutte le umiliazioni e a tutti gli oltraggi.

Quindi non è il diritto romano responsabile delle lungaggini e dei gravi ritardi, ma l'uso che si fa del diritto romano. Semmai è l'influenza del diritto canonico e l'uso che la Chiesa ha fatto del diritto romano che si ripercuote nell'uso del diritto romano nel campo laico, quindi nel regno dei Borboni...

Le funzioni dei giudizi non sembrano quelle di esaminare e verificare il fatto, ma tutto si copre del velo del mistero. Un buon avvocato non pare esser d'altro sollecito che di tener segreti all'avversario i fatti e le leggi che adduce in sua difesa. Una causa civile è perlopiù un arcano di cui il commissario e lo scrivano sono i soli depositari...

La causa civile è una specie di mistero, un ufficio misterioso del quale nessuno viene a capo, se non gli addetti ai lavori. Proprio sembra di descrivere il foro di oggi...vediamo quanto si afferma sui testimoni...

Essi sono perlopiù della feccia del popolo ed una persona ben nata disdegna di fare il testimonio. Si ricevono le loro deposizioni e in caso di ritrattazione, o di affermare di aver diversamente depresso, si imprigionano e, se bisogna, si torturano. Siccome tutto lo zelo consiste di far reo colui che tale si suppone o di rendere servizio alla libertà del querelante, avviene che, in atti così segreti, si scrivano o si abbelliscano circostanze che possano favorire questo disegno, come si lasciano da parte quelle altre che potrebbero

riuscire di contrario effetto. Fabbricata l'informazione di questo gusto, si procede alla citazione dell'accusato...

Sembra proprio di parlare di cose dei nostri giorni, in certi casi. Non voglio dire che tutta la giustizia si regoli così, però spesso vengono costruiti dei teoremi di accusa. E avviene anche nel Settecento, come vedete, con i testimoni giusti che dicono il falso perché ben coltivati da chi il falso vuol far loro riferire...

(...) Tali le imperfezioni della nostra costituzione che Napoli, la prima città d'Italia, non ha cambio diretto con le piazze mercantili d'Europa, come li ha Roma, Genova, Messina e si sono fatti inutili sforzi a stabilirlo. Le ragioni per le quali ciò avviene sono tanto difficili a togliere che non dipendono da circostanze locali (...) perché lo spirito dei commerci tra di noi avesse luogo sarebbe ancora necessario avere un codice invariabile, che le lettere di cambio fossero protette dalle leggi senza averci mai luogo all'arbitrio del giudice.

Questo sta dicendo di importante Galanti. Che dove non c'è il rispetto del diritto, dove non c'è legalità, c'è anche qualche problema per lo sviluppo del commercio. Anche noi oggi nel nostro paese diciamo che la presenza di mafia, camorra, 'ndrangheta e altre organizzazioni, insomma la diffusione dell'illegalità, sono un freno all'economia. E Galanti però è d'accordo anche su un altro punto, che il freno all'economia è anche nell'eccessiva litigiosità e nell'eccessiva conflittualità dei tribunali e nel fatto che le lungaggini nei procedimenti prima di tutto non si risolvono spesso a favore dei giusti, ma a favore degli ingiusti o dei menzogneri; e spesso anche però accade che distolgano gli imprenditori, parlo del nostro paese oggi, dagli investimenti perché temono di incorrere nelle difficoltà, le lungaggini e anche le ingiustizie del nostro sistema giudiziario. Con questo chiudiamo, ringraziando Francesca e Rosa. Arrivederci alla prossima lezione.

TREDICESIMA LEZIONE

PARINI: DIALOGO SOPRA LA NOBILTÀ, IL GIORNO

Tredicesima lezione di Antologia. Accanto a me Maria Teresa Spina. L'ultima volta abbiamo trattato l'illuminismo meridionale. Oggi torniamo a Milano, nella zona dell'illuminismo settentrionale, per spostarci nell'analisi della grande personalità di Giuseppe Parini.

Parini è stato un funzionario dell'amministrazione milanese, ha lavorato sotto Maria Teresa d'Austria, è stato vicino all'ambiente del Caffè, intorno alla metà del Settecento, ha assunto delle posizioni particolari a proposito dell'aristocrazia, della nobiltà, che frequentava, è stato servitore di due grandi famiglie del tempo, conosciute nell'accademia, nell'Arcadia, che ancora esisteva nella prima metà del secolo. Anche lui, appartenendo a questo mondo, aveva scelto un soprannome, si chiamava Ripano Eupilino, perché era nato sulla riva del lago di Eupili, nome arcadico del lago di Pusiano, che ha sempre amato, luogo di benessere, di salute, di aria buona, che poi canterà nell'"Ode alla salubrità dell'aria".

Ma prima di entrare in questo campo vi voglio ricordare i suoi atteggiamenti nei confronti della nobiltà, che sono appunto di odio-amore, di aperta critica del mondo dei nobili, che però, come vedremo, poi non si spinge oltre certi limiti. Nel "Dialogo sopra la nobiltà" Parini parla di un luogo nel quale siamo tutti uguali, che è quello lì... Immagina che si incontrino in una tomba, sottoterra, un nobile e un poeta...

(Il professore nei panni del nobile, Maria Teresa in quelli del poeta)

NOBILE: Fatt'in là mascalzone!

POETA: Ell'ha il torto, Eccellenza. Teme Ella forse che i suoi vermi non l'abbandonino per venire a me? Oh! le so dir io ch'è vorrebbon fare il lauto banchetto sulle ossa spolpate d'un Poeta.

NOBILE: Miserabile! non sai tu chi io mi sono? Ora perché ardisci tu di starmi così fitto alle costole come tu fai?

POETA: Signore, s'io stovvi così accosto, incolpatene una mia depravazione d'olfatto, per la quale mi sono avezzo a' cattivi odori. Voi puzzate che è una meraviglia. Voi non oleggiate già più muschio ed ambra, voi ora. Quanto son io obbligato a cotesti bachi che ora vi si raggirano per le intestina! essi destano effluvii così fattamente soavi che il mio naso ne disgrada a quello di Copronimo, che voi sapete quanto fosse squisito in fatto di porcherie.

NOBILE: Poltrone! Tu motteggi, eh? Se io ora do che rodere a' vermi, egli è perché in vita ero avezzo a dar mangiare a un centinaio di persone; dove tu, meschinaccio, non avevi con che far cantare un cieco: e perciò anche ora, se uno sciagurato di verme ti si accostasse, si morrebbe di fame.

POETA: Oh, oh, sibbene, Eccellenza! Io ricordomi ancora di quella turba di gnaton e di parassiti, che vi s'affollavan dintorno. Oh, quante ballerine, quante spie, quanti barattieri, quanti buffoni, quanti ruffiani! Diavolo! perché m'è egli toccato di scender quaggiù vosco; ch'altrimenti io gli avrei annoverati tutti quanti nel vostro epitaffio?

NOBILE: Olà, chiudi cotesta succida bocca; o io chiamo il mio lacché, e ti fo bastonar di santa ragione.

POETA: Di grazia, Vostra Eccellenza non s'incomodi. Il vostro lacché sta ora qua sopra con gli altri servi e co' creditori facendo un panegirico de' vostri meriti, ch'è tutt'altra cosa che l'orazion funebre di quel frate pagato da' vostri figliuoli. Egli non vi darebbe orecchio, vedete, Eccellenza.

NOBILE: Linguaccia, tu se' tanto incallita nel dir male, che né manco i vermi ti possono rosicare.

POETA: Che Dio vi dia ogni bene: ora voi parlate propriamente da vostro pari. Voi dite ch'io dico male, perché anco quaggiù seguo pure a darvi dell'Eccellenza, eh? Quanto ho caro che voi siate morto! Ben si vede che questo era il punto in cui voi avevate a far giudizio. Or bene, io darovvi, con vostra buona pace, del Tu. Noi parremo due Consoli Romani che si parlino la loro lingua. Povero Tu! Tu se' stato seppellito insieme colla gloria del Campidoglio: bisogna pur venire quaggiù nelle sepolture chi ha caro di rivederti; oh! tu se' pure la snella e disinvolta parola!

NOBILE: Cospetto! se io non temessi di troppo avvilirmi teco, io non so chi mi tenesse dal batterti attraverso del ceffo questa trippa ch'ora m'esce del bellico che infradicia. Io dicoti, che tu se' una linguaccia, io.

POETA: Di grazia, Signore, fatelo, se il potete; ché voi non vi avvilitate punto. Questo è un luogo ove tutti riescono pari; e coloro, che davansi a credere tanto giganti sopra di noi colassù, una buona fiata che sien giunti qua, trovansi perfettamente appaiati a noi altra canaglia: non ècci altra differenza, se non che, chi più grasso ci giugne, così anco più vermi se 'l mangiano. Voi avete in oltre a sapere che quaggiù solo stassi ricoverata la verità. Quest'aria malinconica, che qui si respira fino a tanto che reggono i polmoni, non è altro che verità, e le parole, ch'escono di bocca, il sono pure.

NOBILE: Sì, ma tu mi devi concedere nondimeno che io merito onore da te in grazia della celebrità...

E comunque poi si va verso la conclusione. Dopo che il poeta gli ha fatto capire che non conta nulla quello che hanno fatto in vita e tutto si rivolta contro di lui, il nobile...

(...)

NOBILE: Tu m'hai così confuso, ch'io non so dove io m'abbia il capo. Io son rimasto oggimai come la cornacchia d'Esopo, senza pure una piuma dintorno. Se per questo, per cui io mi credeva di meritar tanto, io sono ora convinto di non meritar nulla, ond'è adunque che quelle bestie che vivevan con noi, facevanmi tante scappellate, così profondi inchini, davanmi tanti titoli e idolatravanmi sì fattamente ch'io mi credeva una divinità? e voi altri autori, e voi altri poeti, ne' vostri versi e nelle vostre dediche, mi contavate tante magnificenze dell'altezza della mia condizione, della grandezza de' miei natali, e il diavolo che vi porti, gramo e dolente ch'io mi sono rimasto!

POETA: Coraggio, Signore; ché voi siete giunto finalmente a mirare in viso la bella verità. Pochissimi sono coloro che veder la possono colassù tra' viventi; e qui solo tra queste tenebre ci aspetta a lasciarsi vedere tutta nuda com'ella è. Coraggio, Eccellenza.

Qui possiamo chiudere la citazione di questo famoso "Dialogo sopra la nobiltà", forse non tanto famoso, se nelle scuole di solito non si legge. Per bilanciare comunque il giudizio che emerge da questo dialogo, vi leggo quanto dice Parini in questo componimento poetico in cui parlano un filosofo e un ciarlatano...

Un filosofo viene

tutto modesto, e dice:

-bisogna a poco a poco,

pian pian, di loco in loco

levar gli errori del mondo morale:

dunque ciascuno emendi

prima di sé stesso, e poi de gli altri il male.-

Ecco un altro che grida:

-tutto il mondo è corrotto;

bisogna metter sotto

quello che sta di sopra, e rovesciare

le leggi, il governare;

non è che il mio sistema che possa render sano. –

Credete al primo; l'altro è un ciarlatano.

Parini esprime il suo giudizio moderato. Lui è contro i ciarlatani che vogliono sovvertire il mondo. Siamo nell'epoca in cui gli illuministi, prima della rivoluzione francese, alcuni di loro soprattutto, pensavano di cambiare dalle radici quella società. Parini, più moderato, pensa che bisogna prima di tutto correggere noi stessi e poi fare la morale agli altri e con progressione cambiare la società, non fare il passo più lungo della gamba. Questo imposta appunto l'atteggiamento moderato di Parini, di critica, di volontà di riforma, ma non oltre certi limiti.

Che Parini sia un riformatore, e sia un illuminista, è confermato dall'"Ode alla salubrità dell'aria", nella quale parla della salubrità della sua zona di origine, cioè del lago di Pusiano, dove era nato, e la confronta con i miasmi, l'inquinamento di Milano, in cui è costretto a vivere, tra le altre cose, con l'umidità che proviene dalle marcite, cioè dai campi invasi dall'acqua per poter produrre riso, oppure dagli stessi escrementi delle carrozze, dei cavalli che sono nelle strade della città e tante altre cose che rendono

irrespirabile l'aria della capitale. Oppure è confermato dall'altra ode in cui parla "Dell'evirazione" e si scatena contro questo uso della società ancora arretrata, di evirare i bambini alla prima adolescenza perché fossero le voci bianche nei cori delle chiese, un grande scandalo ancora nel Settecento.

Ancora esempio della sua volontà di riformare tutto è "Il giorno", l'opera nella quale fa sentire il suo grido contro l'aristocrazia parassitaria del suo tempo e contro questo "giovin signore", come lo chiama lui, che è il prototipo di tutti gli aristocratici dell'epoca, che vive una vita inutile: mentre quella degli altri è una vita operosa la sua è fatta di inerzia, di pigrizia e poi di divertimento sfrenato, che dura tutta la notte. Lui si finge precettore di un nobile, che appunto passa la sua giornata come stavamo dicendo. E il precettore, che descrive questa giornata, la distingue nelle sue fasi. Il poeta prima scrive il Mattino e il Mezzogiorno, poi aggiunge il Vespro e la Notte. E' un'opera che rimarrà incompiuta, ma la prima metà è completa.

Il suo modello ideale sono "Le opere e i giorni" di Esiodo. Era un'opera seria sulla distribuzione del lavoro nei campi, però Parini prende spunto da questa per mettere in contrasto la vita severa e austera del contadino e anche dell'artigiano con la vita dissoluta e inutile di questo "giovin signore". Vediamo naturalmente subito qualcosa, perché non rimanga tutta teoria...

Sorge il mattino in compagnia dell'alba
innanzi al sol che di poi grande appare
su l'estremo orizzonte a render lieti
gli animali e le piante e i campi e l'onde.
Allora il buon villan sorge dal caro
letto cui la fedel sposa, e i minori
suoi figlioletti intepidir la notte;
poi sul collo recando i sacri arnesi
che prima ritrovâr Cerere, e Pale,
va col bue lento innanzi al campo, e scuote
lungo il picciol sentier da' curvi rami
il rugiadoso umor che, quasi gemma,
i nascenti del sol raggi rifrange.

Allora sorge il fabbro, e la sonante
officina riapre, e all'opre torna
l'altro dì non perfette, o se di chiave
ardua e ferrati ingegni all'inquieto
ricco l'arche assecura, o se d'argento
e d'oro incider vuol gioielli e vasi
per ornamento a nuove spose o a mense.

E questa è la prima parte, che riguarda appunto contadini e artigiani: la loro operosità si manifesta già quando ancora nemmeno sorge il sole. E lavorano per chi? Per i ricchi, come abbiamo visto, il contadino per i prodotti della terra e l'artigiano per i gioielli, il lusso, il divertimento...

Ma che? tu inorridisci, e mostri in capo,
qual istrice pungente, irti i capegli
al suon di mie parole? Ah non è questo,
signore, il tuo mattin. Tu col cadente
sol non sedesti a parca mensa, e al lume
dell'incerto crepuscolo non gisti
jeri a corcarti in male agiate piume,
come dannato è a far l'umile vulgo.
A voi celeste prole, a voi concilio
di Semidei terreni altro concesse
Giove benigno: e con altr'arti e leggi
per novo calle a me convien guidarvi.

E poi passa a descrivere l'inizio della giornata di questo "giovine signore". Sentite l'ironia di Parini a che punto arrivi. E' l'ironia la sua arma nei confronti di questo mondo...

Tu tra le veglie, e le canore scene,
e il patetico gioco oltre più assai
producesti la notte; e stanco alfine
in aureo cocchio, col fragor di calde
precipitose rote, e il calpestio
di volanti corsier, lunge agitasti
il queto aere notturno, e le tenèbre
con fiaccole superbe intorno apristi,
siccome allor che il siculo terreno
dall'uno all'altro mar rimbombar feo
Pluto col carro a cui splendeano innanzi
le tede de le Furie anguicrinite.

Quindi paragona a una grande divinità questo giovane signore che fende il buio della notte con la sua carrozza...

Così tornasti a la magion; ma quivi
a novi studj ti attendea la mensa
cui ricoprien pruriginosi cibi
e licor lieti di francesi colli,
o d'ispani, o di toschi, o l'ongarese
bottiglia a cui di verde edera Bacco
concedette corona; e disse: siedì
de le mense reina...

E continua a diffondersi sui passatempi di questa gente per dire che la sua giornata poi si è chiusa quando il canto del gallo apriva quella del contadino e dell'artigiano. E poi c'è il passo in cui descrive il risveglio del signore, quando i servi si affollano intorno a lui: chi apre appena un po' le imposte perché la luce non arrivi troppo diretta sul giovane, chi gli sprimaccia il cuscino, glielo solleva un poco, perché non si deve alzare troppo rapidamente ma deve essere preparato nel suo risveglio...e poi i suoi sbadigli, il suo cominciare appena appena ad aprire gli occhi. Insomma tutto questo palazzo di servitù si scatena intorno a lui per rendere più piacevole il suo risveglio.

Ma un episodio vi voglio rileggere per chiudere questa nostra presentazione di questo poeta o avviarci alla chiusura. E' quello della "vergine cuccia". Vi faccio subito capire il contesto dicendo che la vergine cuccia di cui si parla qui è la cagnetta di un'aristocratica donna, vergine. Sta parlando una gran dama in questo salotto, scandalizzata per un episodio che le è accaduto. E' il precettore che racconta, con ironia...

Or le sovviene il giorno,
ahi fero giorno! allor che la sua bella
vergine cuccia de le Grazie alunna,
giovenilmente vezzeggiando, il piede
villan del servo con l'eburneo dente
segnò di lieve nota: ed egli audace
con sacrilego piè lanciolla: e quella
tre volte rotolò; tre volte scosse
gli scompigliati peli, e da le molli
nari soffìò la polvere rodente.
Indi i gemiti alzando: aita aita
parea dicesse; e da le aurate volte

a lei l'impietosita Eco rispose:
e dagl'infimi chiostri i mesti servi
ascoser tutti; e da le somme stanze
le damigelle pallide tremanti
precipitâro. Accorse ognuno; il volto
fu spruzzato d'essenze a la tua Dama;
ella rinvenne alfin: l'ira, il dolore
l'agitavano ancor; fulminei sguardi
gettò sul servo, e con languida voce
chiamò tre volte la sua cuccia: e questa
al sen le corse; in suo tenor vendetta
chieder sembrolle: e tu vendetta avesti
vergine cuccia de le grazie alunna.
L'empio servo tremò; con gli occhi al suolo
udì la sua condanna. A lui non valse
merito quadrilustre; a lui non valse
zelo d'arcani uficj: in van per lui
fu pregato e promesso; ei nudo andonne
dell'assisa spogliato ond'era un giorno
venerabile al vulgo. In van novello
signor sperò; ché le pietose dame
inorridiro, e del misfatto atroce
odiâr l'autore. Il misero si giacque
con la squallida prole, e con la nuda
consorte a lato su la via spargendo
al passeggiere inutile lamento:
e tu vergine cuccia, idol placato
da le vittime umane, isti superba.

Quindi questo povero servo perde il posto, non solo, ma non può più riavere lavoro da nessun altro, perché nel frattempo c'è stato il tam-tam, si sono riferite le dame, l'una all'altra, di questo servo ed hanno concluso che non era degno.

Su Parini concludiamo dicendo che è stato abbastanza vario il giudizio su di lui. Quello su cui tutti i critici moderni concordano è che è stato una persona dalla figura molto degna, onesta, rigorosa, che non è scesa a compromessi. E' lui stesso che ha creato questa sua immagine nell'ode "La caduta", in cui dice che un giorno, cadendo per strada, viene soccorso da un passante che gli dice: "Ma perché non giri in carrozza, come tutti i poeti?" E lui sdegnato a questo punto rifiuta l'aiuto del passante, rispondendo che non è cosa da lui scendere a questi compromessi, la sua penna sarà sempre libera. Vedremo questo affermato anche da Alfieri nella prossima lezione: il poeta, l'intellettuale deve essere libero. Parini infatti sarà un maestro di Alfieri e lo sarà anche di Foscolo, che è quello che più ha creduto nella figura di Parini e l'ha esaltata nelle "Ultime lettere di Jacopo Ortis", laddove ci dice che Ortis lo incontra addirittura e segue le sue istruzioni, i suoi ammaestramenti.

Su questo giudizio quindi tutti concordano. Altro invece è il giudizio sulla sua figura politica. Certamente è stato un riformatore, certamente è stato al servizio dell'Austria, ha pensato a migliorare le condizioni della sua società, ha criticato il suo mondo, il mondo aristocratico, dal quale ha preso anche comunque qualche vantaggio. E con questa conclusione sul personaggio di Parini possiamo salutarci.

QUATTORDICESIMA LEZIONE

ALFIERI: MIRRA, SAUL

Quattordicesima lezione. Vicino a me Maria Teresa. Abbiamo in programma Alfieri. E' un protoromantico, un preromantico, comincia a definirsi in lui la nuova sensibilità. E' infatti un uomo passionale. Ha attraversato tutta la seconda metà del Settecento ed è quello che ci ha lasciato l'impressione della sua forte sentimentalità nella "Vita", la sua autobiografia. Come dice lui, "Vita di Vittorio Alfieri, da Asti, scritta da esso". Questo bisogno di esprimersi in un'autobiografia gli deriva anche da una lettura attenta delle "Vite parallele" di Plutarco, che fin da giovane ha scoperto. E questo culto della personalità di un individuo è già espressione di una nuova sensibilità, quella romantica, perché nell'illuminismo sappiamo che contava più la collettività. Era un movimento cosmopolita e quindi già rispetto alla nazionalità si coltivava la cittadinanza del mondo da parte dell'uomo, e a livello sociale si considerava più la società che l'individuo. Qui cominciano a venir fuori le pulsioni dell'individuo e le vedremo espresse nelle citazioni che faremo dell'opera di Vittorio Alfieri.

L'autore ci racconta della sua giovinezza, delle prime esperienze, in una scuola, in un'accademia, nella quale dice di essere stato "asino tra asini sotto un asino", intendendo come asino principale il suo precettore, il suo insegnante. Ha sempre odiato ogni atteggiamento puramente accademico, è stato intollerante anche nei confronti dell'autorità, un ribelle, insomma dopo un po' se ne è anche andato da questa scuola. Ma tutta la sua vita è stata improntata a questo bisogno di evadere, di uscire dall'ambito puramente provinciale. Infatti è andato spesso all'estero, ha viaggiato un po' in tutta l'Europa e il riflesso dei suoi viaggi è spesso una critica dell'autorità. Per esempio non ha mai accettato di fare, come dice lui stesso nella "Vita", la "genuflessioncella", come si pretendeva da parte dell'imperatrice d'Austria, secondo il rito del cerimoniale, cosa che ha visto fare invece a Metastasio, che in quel momento era ospite della corte di Maria Teresa, la grande regnante riformatrice, che ha ispirato i grandi provvedimenti come la riforma del catasto: se abbiamo avuto un registro degli immobili e tutta una maggiore organizzazione nell'Italia settentrionale, la dobbiamo anche al suo regno.

Alfieri ha scritto le "Rime", si è appassionato anche alla Rivoluzione Francese, nei primi esiti, poi se ne è allontanato quando ha visto le esagerazioni contro la nobiltà, il bagno di sangue in cui è caduta; e ha espresso questo suo rifiuto nel "Misogallo", per chiudere poi la sua vita alle soglie dell'Ottocento.

E' stato protagonista di diverse vicende d'amore, insomma è stato un primo esempio di romantico con un certo ascendente sulle donne. Dice anche di avere cominciato a scrivere tragedie proprio al capezzale di una sua amica, una delle sue tante amanti, di avere scritto in quell'occasione la tragedia "Antonio e Cleopatra", di cui si è poi pentito o vergognato, l'ha ripudiata insomma. Successivamente si è avviato al suo grande percorso, del quale vedremo qualcosa.

Voglio soltanto prima ricordarvi le sue posizioni sul rapporto fra intellettuale e potere. Nel trattato "Del Principe e delle Lettere" dice che il letterato deve essere autonomo dall'autorità, mantenere la sua indipendenza, come abbiamo visto affermare da Parini. E in un altro trattato, "Della Tirannide", parla della necessità di abbattere la tirannia, al punto di considerare che chi vive sotto tirannia o si ribella fino ad uccidere il tiranno o, se non riesce, deve a sua volta uccidersi. E questo tema del suicidio per la libertà poi attraverserà l'opera di Foscolo.

In fondo abbiamo dato un'idea generale di Alfieri, ma facciamolo parlare direttamente, perché, come in ogni nostra lezione, cerchiamo di dare attenzione prima alle espressioni dell'autore. E cominciamo da questa straordinaria, gravissima tragedia di "Mirra". Protagonisti sono la stessa Mirra e Ciriaco, il padre, che ha appena scoperto la morte del futuro genero, Pereo, che si è ucciso perché Mirra, arrivata al matrimonio, non ha voluto più celebrarlo. Si è rifiutata, è svenuta, e Pereo, ritiratosi nelle sue stanze, è stato ritrovato morto. Io sono il padre, che, sconvolto da questo fatto, vengo a rimproverare te, che sarai Mirra, per quello che hai fatto. Vi dico subito, perché sia chiaro anche per voi, che Mirra non si sposa, pur essendo ormai maturo il suo matrimonio, preparato dalla famiglia, perché ama me, ama il padre Ciriaco, ma non me lo ha mai confessato. Prendiamo da questo momento, in cui rimprovero mia figlia per quanto è accaduto...

(Mirra, Atto V, Scena II)

CINIRO- Mirra, che nulla tu il mio onor curassi,
creduto io mai, no, non l'avrei; convinto
me n'hai (pur troppo!) in questo dí fatale
a tutti noi: ma, che ai comandi espressi,
e replicati del tuo padre, or tarda
all'obbedir tu sii, piú nuovo ancora
questo a me giunge.

MIRRA... Del mio viver sei
signor, tu solo... lo de' miei gravi,... e tanti
falli... la pena... a te chiedeva,... io stessa,...
or dianzi,... qui... - Presente era la madre;...
deh! perché allor... non mi uccidevi?...

CINIRO È tempo,
tempo ormai, sí, di cangiar modi, o Mirra.
Disperate parole indarno muovi;
e disperati, e in un tremanti, sguardi
al suolo affissi indarno. Assai ben chiara
in mezzo al dolor tuo traluce l'onta;
rea ti senti tu stessa. Il tuo piú grave
fallo, è il tacer col padre tuo: lo sdegno
quindi appien tu ne merti; e che in me cessi
l'immenso amor, che all'unica mia figlia
io già portai. - Ma che? tu piangi? e tremi?
e inorridisci?... e taci? - A te fia dunque
l'ira del padre insopportabil pena?

MIRRA Ah!... peggior... d'ogni morte...

CINIRO Odimi. - Al mondo
favola hai fatto i genitori tuoi,
quanto te stessa, coll'infausto fine
che alle da te volute nozze hai posto.
Giá l'oltraggio tuo crudo i giorni ha tronchi
del misero Peréo...

MIRRA Che ascolto? Oh cielo!

CINIRO Peréo, sí, muore; e tu lo uccidi. Uscito
del nostro aspetto appena, alle sue stanze
solo, e sepolto in un muto dolore,
ei si ritrae: null'uomo osa seguirlo.

Io, (lasso me!) tardo pur troppo io giungo...

Dal proprio acciaio trafitto, ei giacea
entro un mare di sangue: a me gli sguardi
pregni di pianto e di morte inalzava;...
e, fra i singulti estremi, dal suo labro
usciva ancor di Mirra il nome. - Ingrata...

MIRRA Deh! piú non dirmi... lo sola, io degna sono,
di morte... E ancor respiro?...

CINIRO Il duolo orrendo
dell'infelice padre di Peréo,
io che son padre ed infelice, io solo
sentir lo posso: io 'l so, quanto esser debba
lo sdegno in lui, l'odio, il desio di farne
aspra su noi giusta vendetta. - Io quindi,
non dal terror dell'armi sue, ma mosso

dalla pietá del giovinetto estinto,
voglio, qual de' padre ingannato e offeso,
da te sapere (e ad ogni costo io 'l voglio)
la cagion vera di sí orribil danno. -
Mirra, invan me l'ascondi: ah! ti tradisce
ogni tuo menom'atto. - Il parlar rotto;
lo impallidire, e l'arrossire; il muto
sospirar grave; il consumarsi a lento
fuoco il tuo corpo; e il sogguardar tremante;
e il confonderti incerta; e il vergognarti,
che mai da te non si scompagna:... ah! tutto,
sí tutto in te mel dice, e invan tu il nieghi;...
son figlie in te le furie tue... d'amore.
MIRRA Io?... d'amor?... Deh! nol credere... T'inganni.
CINIRO Piú il nieghi tu, piú ne son io convinto.
E certo in un son io (pur troppo!) omai,
ch'esser non puote altro che oscura fiamma,
quella cui tanto ascondi.
MIRRA Oimè!... che pensi?...
Non vuoi col brando uccidermi;... e coi detti...
mi uccidi intanto...
CINIRO E dirmi pur non l'osi,
che amor non senti? E dirmelo, e giurarlo
anco ardiresti, io ti terria spergiura. -
Ma, chi mai degno è del tuo cor, se averlo
non potea pur l'incomparabil, vero,
caldo amator, Peréo? - Ma, il turbamento
cotanto è in te;... tale il tremor; sí fera
la vergogna; e in terribile vicenda,
ti si scolpiscon sí forte sul volto;
che indarno il labro negheria...
MIRRA Vuoi dunque...
farmi... al tuo aspetto... morir... di vergogna?...
E tu sei padre?
CINIRO E avvelenar tu i giorni,
troncarli vuoi, di un genitor che t'ama
piú che se stesso, con l'inutil, crudo,
ostinato silenzio? - Ancor son padre:
scaccia il timor; qual ch'ella sia tua fiamma,
(pur ch'io potessi vederti felice!)
capace io son d'ogni inaudito sforzo
per te, se la mi sveli. Ho visto, e veggo
tuttor, (misera figlia!) il generoso
contrasto orribil, che ti strazia il core
infra l'amore, e il dover tuo. Già troppo
festi, immolando al tuo dover te stessa:
ma, piú di te possente, Amor nol volle.
La passíon puossi escusare; ha forza
piú assai di noi; ma il non svelarla al padre,
che tel comanda, e ten scongiura, indegna
d'ogni scusa ti rende.
MIRRA - O Morte, Morte,

cui tanto invoco, al mio dolor tu sorda
sempre sarai?...

CINIRO Deh! figlia, acqueta alquanto,
l'animo acqueta: se non vuoi sdegnato
contra te piú vedermi, io già nol sono
piú quasi omai; purché tu a me favelli.
Parlami deh! come a fratello. Anch'io
conobbi amor per prova: il nome.

MIRRA Oh cielo!...

Amo, sí; poiché a dirtelo mi sforzi;
io disperatamente amo, ed indarno.
Ma, qual ne sia l'oggetto, né tu mai,
né persona il saprá: lo ignora ei stesso...
ed a me quasi io 'l niego.

CINIRO Ed io saperlo
e deggio, e voglio. Né a te stessa cruda
esser tu puoi, che a un tempo assai nol sii
piú ai genitori che ti adoran sola.
Deh! parla; deh! - Già, di crucciato padre,
vedi ch'io torno e supplice e piangente:
morir non puoi, senza pur trarci in tomba. -
Qual ch'ei sia colui ch'ami, io 'l vo' far tuo.
Stolto orgoglio di re strappar non puote
il vero amor di padre dal mio petto.
Il tuo amor, la tua destra, il regno mio,
cangiar ben ponno ogni persona umíle
in alta e grande: e, ancor che umíl, son certo,
che indegno al tutto esser non può l'uom ch'ami.
Te ne scongiuro, parla: io ti vo' salva,
ad ogni costo mio.

MIRRA Salva?... Che pensi?...
Questo stesso tuo dir mia morte affretta...
Lascia, deh! lascia, per pietá, ch'io tosto
da te... per sempre... il piè... ritragga...

CINIRO O figlia
unica amata; oh! che di' tu? Deh! vieni
fra le paterne braccia. - Oh cielo! in atto
di forsennata or mi respingi? Il padre
dunque abborrisci? e di sí vile fiamma
ardí, che temi...

MIRRA Ah! non è vile;... è iniqua
la mia fiamma; né mai...

CINIRO Che parli? iniqua,
ove primiero il genitor tuo stesso
non la condanna, ella non fia: la svela.

MIRRA Raccapricciar d'orror vedresti il padre,
se la sapesse... Ciniro...

CINIRO Che ascolto!

MIRRA Che dico?... ahi lassa!... non so quel ch'io dica...
Non provo amor... Non creder, no... Deh! lascia,
te ne scongiuro per l'ultima volta,
lasciami il piè ritrarre.

CINIRO Ingrata: omai
col disperarmi co' tuoi modi, e farti
del mio dolore gioco, omai per sempre
perduto hai tu l'amor del padre.
MIRRA Oh dura,
fera orribil minaccia!... Or, nel mio estremo
sospir, che già si appressa,... alle tante altre
furie mie l'odio crudo aggiungerassi
del genitor?... Da te morire io lungi?...
Oh madre mia felice!... almen concesso
a lei sarà... di morire... al tuo fianco...
CINIRO Che vuoi tu dirmi?... Oh! qual terribil lampo,
da questi accenti!... Empia, tu forse?...
MIRRA Oh cielo!
che dissi io mai?... Me misera!... Ove sono?
Ove mi ascondo?... Ove morir? - Ma il brando
tuo mi varrà...

E Mirra si ferisce a morte. La sua agonia durerà in un'altra scena, in cui dirà ad Euriclea di pentirsi per il fatto che non le abbia consentito di morire prima: sarebbe morta almeno da onesta, invece adesso si è uccisa da turpe, perché il padre conosce la sua vergogna. E così, Maria Teresa, dopo avere attraversato la vergogna di una madre che si innamorava del figliastro (Fedra), in questo caso hai attraversato la vergogna e la tristezza di una figlia che si è innamorata del padre (Mirra). A questo proposito, bisogna dire che per Alfieri appunto quello che conta è il particolare così tragico per cui un uomo o una donna perdano la loro tranquillità. Non ci sono agenti esterni, spesso. E' qualcosa che nasce dentro di noi: il nemico è dentro di noi. E questa è la modernità di Alfieri. Stiamo entrando nella nuova età, quella romantica. Ma è anche un ritorno di modernità nel nostro teatro e nel teatro europeo, dopo Shakespeare, per le future generazioni. Questo lavorare di scavo nei protagonisti delle opere teatrali, che aveva avuto sì la parentesi di Molière e di Goldoni, però viveva di parecchie esperienze superficiali.

Questo scavare in profondità in teatro ritorna nel nostro Alfieri. Nel "Saul", il protagonista è uno che lotta con se stesso e si sente circondato da nemici. Saul è il re d'Israele, suocero di Davide, che sarà il futuro re d'Israele. Sua figlia è Micol, appunto innamorata e promessa sposa di Davide. Saul in certi momenti addirittura è convinto che il genero gli voglia togliere il regno, non è tranquillo e pensa che tutti siano contro di lui, il sacerdote, anche quello che si presenta come il suo fidato consigliere, Abner, ma in realtà gli suggerisce l'odio per Davide, perché è geloso dell'attenzione che il re aveva avuto per il genero. Ma alla fine Saul capisce il vero problema... Voglio inquadrarvi prima il personaggio, in qualche scena iniziale. Per esempio Saul è quello che si sveglia al mattino con questo esordio...

Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto
oggi non sorge il sole; un dì felice
prometter parmi. - Oh miei trascorsi tempi!
Deh! dove siete or voi? Mai non si alzava
Saùl nel campo da' tappeti suoi,
che vincitor la sera ricorcarsi ,
certo non fosse.

Saul rimpiange il momento in cui era più giovane ed era sempre più sicuro di sé; invece adesso si alza sempre con le incertezze, con i dubbi. E più avanti, rispondendo ad Abner...

ABNER E chi siam noi? Senz'esso
più non si vince or forse? Ah! non più mai
snudar vorrei, s'io ciò credessi, il brando,

che per trafigger me. David, ch'è prima,
sola cagion d'ogni sventura tua ...

SAUL Ah! no: deriva ogni sventura mia
da più terribil fonte ... E che? Celarmi
l'horror vorresti del mio stato? Ah! s'io
padre non fossi, come il son, purtroppo
di cari figli... or la vittoria, e il regno,
e la vita vorrei? Precipitoso
già mi sarei fra gl'inimici ferri
scagliato io, da gran tempo: avrei già tronca
così la vita orribile, ch'io vivo.
Quanti anni or son, che sul mio labbro il riso
non fu visto spuntare? (...)

Quindi se la prende non solo con la sua tragedia, ma anche con il suo rimorso nei confronti dei figli, che appunto vede infelici intorno a sé, alterna questo odio e questo amore per Davide e poi, alla fine, quando vedrà che i Filistei hanno sconfitto il suo popolo, si ucciderà, per sfuggire ai suoi nemici, ma anche per sfuggire a se stesso. Questa è la scena finale. Abner gli ha appena detto che i Filistei sono vicini, che hanno ucciso anche i suoi figli. Quella che sopravvive è Micol, che è accanto a lui...

(Atto III, Scena IV: Il professore nei panni di Saul, Maria Teresa in quelli di Micol)

SAUL - Ch'altro mi avanza?...

Tu sola omai, ma non a me, rimani.

Io da gran tempo in cor già tutto ho fermo:

E giunta è l'ora. – Abner, l'estremo è questo

De' miei comandi. Or la mia figlia scorgi

In securtà.

MICOL No, padre; a te d'intorno

Mi avvinghierò: contro a donzella il ferro

Non vibrerà il nemico.

SAUL Oh figlia!... Or taci:

Non far ch'io pianga. Vinto re non piange.

Abner, salvala, va': ma, se pur mai

Ella cadesse infra nemiche mani,

Deh! non dir, no, che di Saulle è figlia;

Tosto di' lor, ch'ella è di David sposa;

Rispetteranla. Va'; vola...

ABNER S'io nulla

Valgo, fia salva, il giuro; ma ad un tempo

Te pur...

MICOL Deh... padre... Io non ti vo', non voglio

Lasciarti...

SAUL Io voglio; e ancora il re son io.

Ma già si appressan l'armi: Abner, deh! vola:

Teco, anco a forza, s'è mestier, la traggi.

MICOL Padre!... E per sempre?...

(Atto III, ScenaV).

SAUL - Oh figli miei... - Fui padre. -

Eccoti solo, o re; non un ti resta

Dei tanti amici, o servi tuoi. - Sei paga

D'inesorabil Dio terribil ira? -

Ma, tu mi resti, o brando: all'ultim'uopo,

Fido ministro, or vieni. - Ecco già gli urla

Dell'insolente vincitor: sul ciglio
Già lor fiaccole ardenti balenarmi
Veggio, e le spade a mille... - Empia Filiste,
Me troverai, ma almen da re, qui (nell'atto ch'ei cade
trafitto su la propria spada, soprarrivano in folla
i Filistei vittoriosi con fiaccole incendiarie, e brandi
insanguinati. Mentre costoro corrono con alte grida
verso Saul, cade il sipario)... morto.

E Alfieri conclude la nostra riflessione di oggi. Con Maria Teresa, alias Mirra e Micol, vi saluto.

QUINDICESIMA LEZIONE

NEOCLASSICISMO E ROMANTICISMO: DA WINCKELMANN A GOETHE

Siamo arrivati alla quindicesima lezione del secondo anno. Di nuovo con noi Barbara. Ci lasciamo l'ultima volta con il discorso su Alfieri. La mentalità, il temperamento di Vittorio Alfieri ci ricordano che è cambiato qualcosa dell'atmosfera dell'illuminismo. Le grandi passioni, le profonde sensazioni sono entrate nella letteratura, quindi si sta trasformando qualcosa nella società. E queste trasformazioni le dobbiamo registrare ritornando in genere alla cultura europea in questo periodo, nella seconda metà del Settecento. Riprendiamo le mosse dalla scoperta dei resti di Ercolano e Pompei, che ispirano poi l'opera di Winckelmann, con la nascita del gusto neoclassico.

Ma prima di parlare del gusto neoclassico dobbiamo fare riferimento ad un inglese di questo periodo, Edmund Burke, che, riprendendo un trattato "Sul sublime" di Longino, che era stato in questo periodo riscoperto, dà la sua idea sul sublime nella natura, nella vita e nell'opera d'arte, che è un'idea fondamentale; poi diventerà una categoria kantiana e ispirerà proprio questo momento particolare che prenderà il nome di preromanticismo, che è composto di diverse tessere che vanno a determinare questo mosaico importante della seconda metà del Settecento. Sentiamo da te, Barbara, cosa dice Burke... Edmund Burke, "Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello" (1757)

Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire. Dico l'emozione più forte, perché sono convinto che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere. (...) Quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli, come riscontriamo ogni giorno. (...)

Nel chiudere questa visione d'insieme della bellezza sorge naturale l'idea di paragonarla col sublime, e in questo paragone appare notevole il contrasto. Gli oggetti sublimi sono infatti vasti nelle loro dimensioni, e quelli belli al confronto sono piccoli; se la bellezza deve essere liscia e levigata, la grandiosità è ruvida e trascurata; la bellezza deve evitare la linea retta, ma deviare da essa insensibilmente; la grandiosità in molti casi ama la linea retta, e quando se ne allontana compie spesso una forte deviazione; la bellezza non deve essere oscura, la grandiosità deve essere tetra e tenebrosa; la bellezza deve essere leggera e delicata, la grandiosità solida e perfino massiccia.

Ecco, vedete, se la bellezza è serenatrice, serenità, la grandiosità invece è terribilità, è tormento. E questi sono appunto i poli, gli estremi tra i quali naviga la sensibilità di questo periodo. Andiamo a vedere l'altro polo, che è quello appunto stabilito da Winckelmann, che fra l'altro è un autore che stai studiando, Barbara...

BARBARA: Sì, in Archeologia classica.

Come abbiamo già ricordato ai nostri ascoltatori, stai studiando Beni culturali. Vediamo cosa ci dice sulla "nobile semplicità e tranquilla grandezza"...

(Johann Joachim Winckelmann, Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura, 1755)

Infine, la generale e principale caratteristica dei capolavori greci è una nobile semplicità e una quieta grandezza, sia nella posizione che nell'espressione. Come la profondità del mare che resta sempre immobile per quanto agitata ne sia la superficie, l'espressione delle figure greche, per quanto agitate da passioni, mostra sempre un'anima grande e posata. Quest'anima, nonostante le più atroci sofferenze, si palesa nel volto del Laocoonte, e non nel volto solo. Il dolore che si mostra in ogni muscolo e in ogni tendine del corpo e che al solo guardare il ventre convulsamente contratto, senza badare né al viso né ad altre parti, quasi crediamo di sentire noi stessi, questo dolore, dico, non si esprime affatto con segni di rabbia nel volto o nell'atteggiamento. Il Laocoonte non grida orribilmente come nel canto di Virgilio: il modo con cui la bocca è aperta, non lo permette; piuttosto ne può uscire un sospiro angoscioso e oppresso

come lo descrive Sadoletto. Il dolore del corpo e la grandezza dell'anima sono distribuiti con eguale misura per tutto il corpo e sembrano tenersi in equilibrio. Laocoonte soffre; ma soffre come il Filottete di Sofocle: il suo patire ci tocca il cuore, ma noi desidereremmo poter sopportare il dolore come quest'uomo sublime lo sopporta.

Vedete che parla di tranquilla grandezza, però, descrivendoci proprio il Laocoonte, ci parla di un tormento che poi non viene tradito nel volto. Quindi c'è questa contrapposizione di una forte passione, un forte turbamento, quella terribile caratteristica del grandioso, di cui parlava lo stesso Burke, però poi contenuta in questo sforzo di mantenere sereno il suo volto. Questa è l'anima del neoclassicismo. Se andiamo a guardare bene in quest'anima, vediamo che il contenuto interno di questa forma d'arte così manifestata in fondo è sempre una forte passione. Quindi anche all'interno del neoclassicismo ci sono i germi del romanticismo, cioè questa fase di tormentata sensibilità che si esprime in questo periodo, come tra poco vedremo, anche nello Sturm und Drang tedesco e nelle prime manifestazioni della turbata esistenza di Wolfgang Goethe, soprattutto il venticinquenne autore dei "Dolori del giovane Werther". Ma parleremo dopo di questo.

Intanto, fermandoci alla classicità di questo periodo, questa classicità sempre tormentata e animata dalla passione, per darvi l'idea di quello che è questo ritorno di classicismo, passiamo a Metastasio e alla sua "Didone abbandonata". Metastasio lo avevamo appena citato parlando di Alfieri, come autore di melodrammi ospite delle grandi corti europee. Una delle sue opere più importanti è appunto la "Didone abbandonata". Sappiamo tutti la storia di Didone ed Enea, di Enea che abbandona Didone perché è spinto dal dovere. Io sono Enea, tu sei Didone...

(Pietro Metastasio, Didone abbandonata, Atto I, Scena XVII)

Didone - Enea, salvo già sei
dalla crudel ferita.

Per me serban gli Dei sì bella vita.

Enea - Oh Dio, regina!

Didone - Ancora

forse della mia fede incerto stai?

Enea - No: più funeste assai

son le sventure mie. Vuole il destino...

Didone - Chiari i tuoi sensi esponi.

Enea - Vuol... (mi sento morir) ch'io t'abbandoni.

Didone - M'abbandoni! Perché?

Enea - Di Giove il cenno,

l'ombra del genitor, la patria, il cielo,

la promessa, il dover, l'onor, la fama

alle sponde d'Italia oggi mi chiama.

La mia lunga dimora

pur troppo degli Dei mosse lo sdegno.

Didone - E così fin ad ora,

perfido, mi celasti il tuo disegno?

Enea - Fu pietà.

Didone - Che pietà? Mendace il labbro

fedeltà mi giurava,

e intanto il cor pensava

come lunge da me volgere il piede!

A chi, misera me! darò più fede?

Vil rifiuto dell'onde

io l'accolgo dal lido; io lo ristoro

dalle ingiurie del mar; le navi e l'armi,

già disperse, io gli rendo, e gli do loco
nel mio cor, nel mio regno; e questo è poco.

Di cento re per lui
ricusando l'amor, gli sdegni irrito:
ecco poi la mercede.

A chi, misera me! darò più fede?

Enea - Fin ch'io viva, o Didone,
dolce memoria al mio pensier sarai,
né partirei giammai,
se per voler de' Numi io non dovessi
consacrare il mio affanno
all'impero latino.

Didone - Veramente non hanno
altra cura gli Dei che il tuo destino.

Enea - Io resterò, se vuoi
che si renda spergiuro un infelice.

Didone - No: sarei debitrice
dell'impero del mondo a' figli tuoi.
Va pur, siegui il tuo fato:
cerca d'Italia il regno; all'onde, ai venti
confida pur la speme tua; ma senti:
farà quell'onde istesse
delle vendette mie ministre il Cielo;
e tardi allor pentito
d'aver creduto all'elemento insano,
richiamerai la tua Didone in vano.

Enea - Se mi vedessi il core...

Didone - Lasciami, traditore.

Enea - Almen dal labbro mio
con volto meno irato
prendi l'ultimo addio.

Didone - Lasciami, ingrato.

Enea - E pur con tanto sdegno
non hai ragion di condannarmi.

Didone - Indegno!

Non ha ragione, ingrato,
un core abbandonato
da chi giurogli fé?
Anime innamorate,
se la provaste mai,
ditelo voi per me!
Perfido! tu lo sai
se in premio un tradimento
io meritai da te.
E qual sarà tormento,
anime innamorate,
se questo mio non è?

SCENA XVIII

Enea - E soffrirò che sia
sì barbara mercede
premio della tua fede, anima mia!
Tanto amor, tanti doni...

Ah! pria ch'io t'abbandoni,
pèra l'Italia, il mondo;
resti in obblìo profondo
la mia fama sepolta;
vada in cenere Troia un'altra volta.
Ah, che dissi! Alle mie
amorse follie,
gran genitor, perdona: io n'ho rossore.
Non fu Enea che parlò, lo disse Amore.
Si parta... E l'empio Moro
stringerà il mio tesoro?
No... Ma sarà frattanto
al proprio genitor spergiuro il figlio?
Padre, Amor, Gelosia, numi, consiglio!
Se resto sul lido,
se sciolgo le vele,
infido, -- crudele
mi sento chiamar:
e intanto, confuso
nel dubbio funesto,
non parto, non resto,
ma provo il martire,
che avrei nel partire,
che avrei nel restar.

E come vedete, quindi, Enea è tormentato dal dubbio, tra passione e dovere. Anche qui, nel classico dramma di Metastasio, abbiamo già l'idea preromantica della passione che contrasta con il dovere. Questo stesso contrasto lo ritroviamo nell'arte. Se vediamo in questo periodo il famoso gruppo di Antonio Canova "Amore e Psiche", che si abbracciano, notiamo la levigatezza delle forme. Ma perché sia più chiaro vi faccio leggere da Barbara la storia di Amore e Psiche. Poi la commenteremo.

Psiche è una fanciulla tanto bella da suscitare la gelosia di Venere, la quale manda suo figlio Amore con la missione di farla innamorare di un uomo bruttissimo. Ma il dio stesso si innamora di lei e ne diventa l'amante, a patto che la ragazza non cerchi mai di vederlo in viso. Una notte però Psiche, istigata dalle sorelle, contempla il dio dormiente alla luce di una lanterna. Da questa una goccia d'olio cade sulla spalla di Amore, che per punizione abbandona la ragazza. Venuta a conoscenza dell'amore del figlio, Venere fa schiava Psiche e la costringe a recarsi nell'Ade, dove le sarà consegnato un vasetto contenente un po' di bellezza, ma le proibisce di aprirlo. Spinta dalla curiosità, Psiche apre il vaso, da cui si sprigiona un sonno profondo, e cade svenuta. A questo punto Amore, che non ha cessato di amare la giovane, corre da lei e la risveglia. Intenerito dalla storia dei due innamorati, Zeus dona a Psiche l'immortalità, ammettendola tra le dee come sposa di Amore.

E' appunto al momento del risveglio che Canova riprende Amore e Psiche. E vi stavo dicendo della levigatezza delle forme di queste figure e della sensualità ma anche delle contenute passione che viene espressa attraverso queste forme così terse, così pulite. Questa è la caratteristica di Canova. Ricordiamo comunque che l'equivoco per cui la grande arte classica fosse un'arte levigata durava dagli scavi di Pompei, cioè dal ritrovamento di quelle statue che erano delle imitazioni, delle copie. E' un ragionamento che abbiamo già fatto.

Sempre per quanto riguarda la sensibilità di questo periodo, anche nel campo architettonico guardiamo questa immagine del Palazzo delle Scienze di San Pietroburgo, di Giacomo Quarenghi. Qui appunto la classicità è mescolata con la nuova sensibilità moderna che si sta affermando in questo tratto del secolo.

Ma tornando al tema del contrasto tra ciò che è classico e per questo, secondo quell'equivoco di cui si diceva, sereno e ciò che è già romantico e quindi tormentato, riprendiamo il ragionamento partendo da una riflessione di Goethe sull'artista. Nei "Dolori del giovane Werther" dice...

Dopo un'ora mi accorsi di aver composto un disegno molto interessante e ordinato, senza avervi aggiunto proprio nulla di mio. Ciò mi confermò nel mio proposito di attenermi d'ora in avanti soltanto alla natura. Essa sola possiede quella infinita ricchezza che può formare il grande artista.

Questo riferimento alla natura (ricordate il mito del Buon selvaggio di Rousseau) è il punto di partenza per sostenere che il sentimento, la passione, l'individualità, il genio, l'estro sono la nuova base della sensibilità moderna. E siamo in funzione già antiilluminista...

Si possono dire molte cose in difesa delle regole, suppergiù quello che si può dire a lode della società borghese. Un uomo che si forma su di esse non produrrà mai nulla di volgare e di cattivo, esattamente come colui che si lascia guidare dalle leggi e dalle buone maniere non diverrà mai un vicino insopportabile o un malvagio degno di nota. Per contro, tutte le regole, si dica quel che si vuole, finiranno sempre per distruggere il genuino sentimento della natura e la sua vera espressione. Tu mi dirai che sono troppo duro! Essa non fa che limitare, tagliare i tralci esuberanti ecc. Amico mio, posso farti un paragone? E' la stessa cosa come nell'amore. Un giovane cuore si innamora di una ragazza, passa con lei ogni ora della sua giornata, profonde ogni suo avere, ogni energia per esprimerle in ogni momento la sua completa dedizione. Ed ecco che arriva un filisteo, un uomo che copre una carica pubblica, e gli dice: "Mio bel giovanotto! Amare è umano, ma occorre amare umanamente! Impari a dividere il suo tempo, dedicando le giuste ore al lavoro e le ore di svago alla sua fanciulla. Tenga buon conto del suo patrimonio e con ciò che le rimane di superfluo non le proibirò certo di farle di tanto in tanto un regalo, solo non troppo spesso, diciamo per il suo compleanno o per il suo onomastico ecc." Se il giovanotto ubbidirà, diverrà certo un uomo utile, e consiglierai a qualsiasi principe di dargli un posto nel consiglio; solo che il suo amore sarà finito e, se è un artista, sarà finita anche la sua arte. Oh, amici miei! Perché il fiume del genio rompe così raramente gli argini, così di rado straripa con alti flutti scuotendo le vostre anime stupefatte? Cari amici, su entrambe le sponde del fiume abitano i placidi signori le cui casette e i giardini, le aiuole di tulipani e le erbe dell'orto andrebbero distrutte dalla piena delle acque e perciò si danno cura di allontanare l'incombente pericolo con dighe e canali.

Vedete come Goethe chiede al genio di straripare, non rimanere dentro gli argini delle regole. E ora andiamo a vedere quell'altro passo, sempre dai "Dolori del giovane Werther", quello che ci parla di un colloquio tra Werther e Albert, sul tema del suicidio, che è la conclusione, come sappiamo, del grandissimo romanzo di Goethe. E' un romanzo epistolare, che ispirerà l'altro di Foscolo, "Le ultime lettere di Jacopo Ortis". Sotto la data di una di queste lettere al mio amico, 12 agosto, io, Werther, gli racconto di un incontro con Albert, che sarai tu, Barbara...

Alberto è certamente il miglior uomo che esista sotto la volta celeste. Ieri ho avuto con lui una discussione che non dimenticherò. Andai a casa sua per prendere congedo, giacché mi è venuta la fantasia di andare cavalcando per le montagne dalle quali ora ti scrivo: andando su e giù per la camera, mi caddero sotto gli occhi alcune pistole: "Prestamele per il viaggio", gli dissi. "Volentieri, mi rispose, se vuoi prender la pena di caricarle: io le tengo lì appese solo "pro forma".

Ne scelsi una, ed egli continuò: "da quando la mia previdenza mi ha giocato un brutto tiro, non voglio più avere a che fare con quegli strumenti".

Ero molto curioso di sapere la storia, ed egli raccontò: "Passavo la quarta parte dell'anno presso un amico, in campagna: avevo due pistole scariche e dormivo tranquillo. Una volta, durante un piovoso pomeriggio nel quale sedevo oziando, non so come, pensai che potevamo essere assaliti, che le pistole potessero esserci necessarie e che... basta, tu sai come vanno queste cose. Dò le armi al servitore perché le ripulisca e le carichi: egli si mette a scherzare con le ragazze, vuole spaventarle e, Dio sa come, il colpo parte: la

bacchetta che era ancora nella canna colpisce una povera ragazza ai muscoli della mano destra e le spezza il pollice. Ho dovuto ascoltare i lamenti e pagare la cura, e da allora lascio le pistole scariche.

- Mio caro amico, a che cosa serve la previdenza? Il pericolo non si lascia mai vedere per intero! Cioè...".

Ora tu sai che io amo molto Alberto, ma non amo i suoi cioè: non è cosa di per se stessa evidente che ogni regola ha le sue eccezioni? Ma quell'uomo è così scrupoloso che quando crede di aver detto qualcosa di troppo azzardato o generico, e non completamente vero, non la finisce più di limitare, modificare, di aggiungere o di sopprimere, finché di quanto ha detto non rimane più niente. E in questo caso si sprofondò proprio nel discorso cosicché io finii col non ascoltarlo più, mi misi a fantasticare, e con gesto rapido mi appoggiai alla fronte la canna della pistola, al di sopra dell'occhio destro. "Ebbene, che significa ciò?", esclamò Alberto strappandomi l'arma di mano. "E' scarica", risposi. "E se pure è scarica, che vuol dire questo?" riprese impaziente, "io non posso ammettere che un uomo sia così pazzo da uccidersi: il solo pensiero mi rivolta..."

"Ma voi uomini, esclamai, quando parlate di qualche cosa, dovete sempre dire: è pazza, è savia, è buona, è cattiva! E questo che significa? Avete voi, che dite così, indagato i moventi interni di un'azione? Sapete scoprirne con certezza le cause, e capire perché è avvenuta e perché doveva avvenire? Se l'aveste fatto, non sareste così pronti a giudicare".

"Mi concederai, disse Alberto, che alcune azioni rimangano degne di biasimo, da qualunque motivo siano determinate".

Glielo concessi, scrollando le spalle. Pure continuai: "Vi sono sempre dei casi eccezionali. E' vero che il furto è un delitto. Ma l'uomo che ruba per salvare sé e i suoi che stanno per morire di fame, merita pietà o castigo? Chi scaglierà la prima pietra contro il marito che nella sua giusta collera immola la sua donna infedele e l'indegno seduttore? Contro la fanciulla che in un'ora di voluttà si perde nelle indicibili gioie dell'amore? Le stesse nostre leggi, fredde e pedanti, si lasciano commuovere e sospendono la loro punizione!"

"Questo non c'entra, replicò Alberto, perché, un uomo che è in balia delle passioni perde ogni forza di ragione, ed è considerato come in preda all'ebbrezza o al delirio".

"Oh le persone ragionevoli!, esclamai sorridendo - Passione! Ebbrezza! Delirio! Voi siete così impassibili, così estranei a tutto questo, voi uomini per bene! Rimproverate il bevitore, condannate l'insensato, passate dinanzi a loro come il sacrificatore e ringraziate Dio, come il fariseo, perché non vi ha fatto simili a loro! Più di una volta io sono stato ebbro, le mie passioni non sono lontane dal delirio, e di queste due cose io non mi pento perché ho imparato a capire che tutti gli uomini straordinari che hanno compiuto qualcosa di grande, e che pareva impossibile, sono stati in ogni tempo ritenuti ebbri o pazzi.

Ma anche nella vita comune è insopportabile sentir dire ogni volta che qualcuno sta per compiere un'azione libera, nobile, inattesa: quell'uomo è ubriaco, è pazzo! Vergognatevi, uomini sobri e savi!"

"Ecco le tue solite fantasie, disse Alberto, tu esageri tutto, e in questo caso hai per lo meno il torto di paragonare il suicidio di cui ora è questione, con delle grandi gesta, mentre esso non può esser considerato che come una debolezza, poiché certo è più facile morire che sopportare con fermezza una vita dolorosa".

Ero sul punto di interrompere il discorso, perché niente mi mette così fuori dei gangheri come vedere qualcuno armato di insignificanti luoghi comuni mentre io parlo con tutto il cuore. Pure mi contenni, perché molte volte ho sentito addurre quell'argomento e me ne sono indignato: risposi dunque alquanto vivamente: "Tu lo chiami una debolezza? Ti prego, non lasciarti ingannare dall'apparenza. Puoi chiamare debole un popolo che geme sotto il giogo di un tiranno se infine, fremendo, spezza le sue catene? Un uomo che nel terrore di vedere la sua casa in preda alle fiamme sente le sue forze centuplicate, e solleva facilmente dei pesi che a mente calma potrebbe appena muovere? e uno che nel calore dell'offesa ne affronta sei, e li vince, tu lo chiami debole? E, mio caro, se lo sforzo costituisce la forza, perché, lo sforzo supremo dovrebbe essere il contrario?".

Alberto mi guardò e disse: "Non te ne avere a male, ma gli esempi che tu porti non hanno nulla a vedere col nostro discorso". "Può darsi, risposi, già più volte mi hanno detto che il mio modo di ragionare è spesso privo di logica. Vediamo se possiamo in altro modo figurarci quale coraggio deve avere un uomo che si decide a gettare il fardello della vita, che è generalmente gradito, perché solo in quanto noi sentiamo una cosa, possiamo parlarne con giusto criterio..."

E continua. Ma io chiudo, ricordandovi che poi si parlerà di suicidio, il momento principale di questo romanzo. Anche il suicidio è una forma di passione, è un'affermazione del sentimento, comunque vada, nei confronti della ragione.

Vedete, dunque, quanto si discuta sul tema del confronto fra ragionevolezza e irragionevolezza, ragione e sentimento, ragione e follia. Si sta avviando la nuova stagione romantica. Nella prossima lezione approfondiremo ancora questo tema. Arrivederci.

SEDICESIMA LEZIONE

ROMANTICISMO

GOETHE: FAUST - CUOCO: SAGGIO STORICO SULLA RIVOLUZIONE NAPOLETANA, PLATONE IN ITALIA

Siamo giunti alla sedicesima lezione. Accanto a me Barbara. Avevamo lasciato il ragionamento l'ultima volta con Goethe. Eravamo a "I dolori del giovane Werther". Goethe ha scritto tantissimo. Ha scritto, dopo quest'opera, il "Wilhelm Meister", che pure è stato un grande mito per le generazioni. Il primo romanzo lo ha scritto a 25 anni, l'altro dieci anni dopo, ed è stato sempre il faro dei suoi coetanei.

E infine ha scritto il "Faust". Da quest'opera vi voglio prendere un passaggio nel quale si parla appunto del famoso patto di Faust con Mefistofele. Il tema generale, ve lo ricordo, è quello della ricerca della felicità. Faust è uno scienziato che nella sua vita non riesce a trovare soddisfazione, ma non perché cerchi dei piaceri banali; è perché sente la precarietà di quello che conquista, la precarietà anche delle conquiste mentali. Niente è definitivo, niente è completamente controllabile, è questo che tormenta Faust.

Quindi, al di là delle banali conclusioni sul vendere l'anima al diavolo per poter ottenere la felicità, si deve ricordare sempre che dietro questa storia, almeno per Goethe, c'è un fatto molto più profondo della tradizione sulla vendita dell'anima. Sappiamo che questa vicenda di Faust è stata trattata già nei secoli precedenti, da Marlowe diverso tempo prima, ed è nata molto prima da una tradizione novellistica del Cinquecento, dalla figura di Belfagor, vecchie cose che vengono recuperate. Ma se sono partite con un aspetto superficiale, ripeto, banale, queste tematiche si sono sempre più approfondite, fino a raggiungere il loro vertice nella ricostruzione che ne fa Goethe.

Entriamo comunque, come sempre, direttamente nel testo, per non chiacchierare troppo e per far parlare in prima persona loro, gli autori. Prenderemo due momenti separati, molto vicini in ogni modo, per sintesi.

Cominciamo da questo...

BARBARA: Io sono Faust

E io sono Mefistofele, brava...

STUDIO

FAUST

Bussano? Avanti! Chi mi affligge di nuovo?

MEFISTOFELE

Sono io.

FAUST

Avanti!

MEFISTOFELE

Devi dirlo tre volte.

FAUST

Avanti, dunque!

MEFISTOFELE

Così mi piaci.

Noi due, mi auguro, ci accorderemo!

Perché, a scacciarti le malinconie,

eccomi qua nei panni di nobile cadetto:

abito rosso, ricami d'oro,

corta mantella di seta dura,

penna di gallo sul cappello,

lungo fioretto acuminato.

E ti consiglio, senza più ambagi:

indossa subito lo stesso abito,

così potrai sperimentare

leggero e libero cos'è la vita.

FAUST

In ogni abito sentirò il tormento
di questa angusta vita terrestre.
Io sono troppo vecchio per giocare,
troppo giovane per non desiderare.
Il mondo che cosa mi può offrire?
Rinunciare tu devi! rinunciare!
Questo è l'eterno ritornello
che risuona all'orecchio di ciascuno,
che ogni ora per tutta la vita
ci ricanta con voce roca.
Al mattino mi sveglio con orrore,
vorrei piangere lacrime amare
vedendo il giorno che nel suo cammino
non un mio voto appagherà, non uno,
che svuoterà con critiche ostinate
anche il presentimento del piacere
e con le mille inezie della vita
vieterà di creare al mio animo inquieto.
Quando cala la notte con angoscia
io debbo coricarmi sul giaciglio;
neppure su di esso trovo pace,
spaventato da incubi crudeli.
Il dio che mi abita nel petto
può commuovere il fondo del mio animo;
egli regna su tutte le mie forze,
e non può muover nulla al di fuori di me.
Io sento l'esistenza come un peso,
desidero la morte, odio la vita.
MEFISTOFELE
E tuttavia la morte non è mai benvenuta.

Dopo continueranno a discutere. Come avete visto, c'è qui il tema della libertà dalle regole. Mefistofele consiglia a Faust di uscire fuori dalle costrizioni della vita che rendono infelici. Quindi c'è già in Goethe stesso la visione quasi positiva del malefico e del diavolo. Vedremo che è un tema che entra anche in contrasto con il nuovo cristianesimo dell'epoca romantica. Ma andiamo comunque a vedere il momento del patto...

MEFISTOFELE
Io m'impegno a servirti quaggiù,
pronto al tuo cenno, senza soste e indugi;
di là poi, quando ci ritroveremo,
dovrai fare per me la stessa cosa.
FAUST
Dell'al di là poco mi può importare;
manda prima in frantumi questo mondo,
e poi che l'altro mondo venga pure.
Da questa terra sgorgano le mie gioie,
questo sole rischiara le mie pene;
che io me ne separi prima, e poi
avvenga quel che vuole e quel che può.
Non voglio più sentirne parola né sapere
se nel mondo a venire si odia e si ama ancora,

né se anche in quelle sfere
ci saranno un alto e un basso.

MEFISTOFELE

Se la pensi così puoi arrischiarti.
Impegnati, e nei giorni del presente
assisterai con gioia alle mie arti;
quel che io ti darò nessuno l'ha mai visto.

FAUST

E che vuoi dare tu, povero diavolo?
Lo spirito dell'uomo nel suo tendere all'alto
i pari tuoi lo hanno mai compreso?
Possiedi forse un cibo che non sazi,
un oro fulvo che non stia mai fermo,
ma come argento vivo ti scorra via di mano,
un gioco al quale non si vinca mai,
una ragazza che stretta al mio petto
con gli occhi già si vincoli ad un altro,
e il bel trastullo degli dèi, l'onore,
che si dilegua come una meteora?
Mostrami il frutto sfatto prima di essere colto,
e alberi che ogni giorno rinverdiscano!

MEFISTOFELE

È un compito che non mi fa paura
posso servirteli tesori come questi.
Ma poi, mio buon amico, arriva anche il momento
di assaporare in pace dei buoni bocconcini.

FAUST

Se mai mi adagerò su un pigro letto in pace,
venga immediatamente la mia ora!
Se con lusinghe potrai tanto ingannarmi
che io mi compiaccia di me stesso,
se con il godimento ti riuscirà d'illudermi,
quello sia per me l'ultimo giorno!
Questa scommessa t'offro!

MEFISTOFELE

Accetto!

FAUST

Qua la mano!
Se dirò all'attimo:
Sei così bello, fermati!
allora tu potrai mettermi in ceppi,
allora sarò contento di morire!
Allora suoni la campana a morto,
allora non dovrai servire più;
l'orologio si fermi, la lancetta cada,
e sia passato il tempo che mi è dato!

Infatti questo accadrà. Veramente poi c'è un finale sul quale lavora molto Goethe. Infatti Faust è stata una gestazione lunga, che ha attraversato tutta la vita dell'autore. Però diciamo che il finale più accreditato da Goethe è che Faust alla fine si salvi, salvi la sua anima, anche per intercessione di quel regno dei cieli che non può lasciar vincere il diavolo.

Ma in Goethe questo è stato il dissidio continuo tra ragione e istinto, che l'autore risolve forse a suo modo a favore della ragione, e dico forse perché in lui c'era un fortissimo contrasto. Certamente è un Goethe più maturo, se ripensiamo a come ragionava nel "Werther", in cui diceva che fosse necessario uscir fuori dalle regole, quando vedeva queste persone troppo razionali come grette, incapaci di sogni, incapaci di agire. Non è che questo atteggiamento di Werther lo abbia completamente abbandonato, però lo ha rispolverato, lo ha raffinato, lo ha veramente impreziosito in una sorta di filtro che soltanto l'età può portare.

Ricordo, a proposito di Goethe, che diceva un contemporaneo, Herman Hesse, un grandissimo autore del Novecento, in un saggio di più di cinquant'anni fa, nel 1965, che lui si era innamorato del Goethe del "giovane Werther", cioè del Goethe passionale e si ispirava a questo anche da un punto di vista sociale, politico, perché rappresentava il nuovo, la volontà di cambiare, trasformare il mondo; e rimase deluso, racconta, di quello che lesse nel Goethe successivo, lo vide quasi spegnersi, diventare troppo tranquillo, razionale. E dice Hesse che lo prendevano anche in giro i suoi compagni dell'idea rivoluzionaria, che dicevano: Tu leggi Goethe, lo scrittore conservatore, lo scrittore della borghesia! E lui in un primo tempo pensò di essere anche incarnognato, esasperato in questa difesa di Goethe. Ma poi sono successi dei fatti, racconta Hesse, che mi hanno fatto riapprezzare il Goethe che per un momento avevo quasi odiato perché mi creava questo scompenso e questo senso anche di colpa nei confronti dei miei grandi compagni politici. C'è stato il nazismo, c'è stata la seconda guerra mondiale e allora ho capito; perché la passione, l'istinto, abbandonati a se stessi portano a Hitler, portano alla guerra. Ho capito qual è stato l'insegnamento di Goethe, qual è stato il motivo per cui intimamente io continuavo ad amarlo anche se pensavo che non corrispondeva più ai miei sogni giovanili. Perché istintivamente, sotteraneamente, Goethe mi richiamava sempre a quello di cui ha bisogno l'umanità e ho bisogno anch'io: la saggezza. Quindi Goethe è il grande saggio: dobbiamo concludere così l'analisi della sua esperienza.

Ma riprendiamo il discorso generale. Sempre in questo dissidio tra ragione e sentimento, uno dei sentimenti che viene rivalutato in epoca preromantica è quello religioso. E facciamo ricorso a una riflessione sull'avvento del sentimento cristiano, del poeta Friedrich von Hardenbergh, noto con il nome d'arte di Novalis. Sentiamo cosa ci dice sulla cristianità e sul medioevo cristiano. Ricordiamo che l'illuminismo aveva cancellato il medioevo e il cristianesimo. Vediamo, leggi Barbara...

(Novalis. "La cristianità, ossia l'Europa", 1799)

Erano belli, splendidi tempi quelli in cui l'Europa era una terra cristiana, in cui un'unica Cristianità abitava codesta parte del mondo umanamente configurata, e un unico grande interesse comune univa le province più remote di questo vasto reame spirituale. Senza grandi possessi terreni, un solo capo supremo dirigeva e unificava le grandi forze politiche. Una numerosa corporazione, cui ognuno aveva accesso, gli era immediatamente sottoposta, ne eseguiva i cenni e si adoperava con ogni zelo a consolidarne la benefica potenza. Ogni membro di questa comunità era dovunque onorato; e se gli umili cercavano presso di lui conforto o aiuto, protezione o consiglio, e in cambio provvedevano volentieri e con generosità ai suoi molteplici bisogni, anch'egli trovava protezione, rispetto e ascolto presso i potenti; e tutti si tenevano cari questi uomini eletti, armati di forza prodigiosa, come figli del cielo la cui presenza e benevolenza diffondevano molteplici benedizioni. Un'infantile fiducia legava gli uomini ai loro messaggi. Con che serenità ciascuno poteva compiere la sua quotidiana opera terrena, poiché grazie a questi santi uomini un avvenire sicuro l'attendeva e da loro poteva aspettarsi venia per ogni passo falso e da loro veder cancellato e schiarito ogni oscuro istante della vita.(...)

Le menti migliori di tutte le nazioni erano segretamente divenute maggiorenti e, nell'ingannevole sentimento della loro missione, si ribellavano tanto più arditamente contro l'ormai decaduta costrizione. (...) Il risultato del modo di pensare lo si chiamò filosofia, in essa comprendendo tutto ciò che fosse contrario all'antico, e in primo luogo, quindi, ogni idea contraria alla religione. L'odio personale inizialmente nutrito per la fede cattolica si trasformò a poco a poco in odio per la Bibbia, per la fede cristiana e alla fine addirittura per la religione. Di più, l'odio per la religione si estese molto naturalmente e conseguentemente a tutti gli oggetti dell'entusiasmo, sconciò fantasia e sentimento, morale e amore dell'arte, speranze e tradizioni; a stento conservò l'uomo a capo della gerarchia degli esseri naturali, e la musica dell'universo, inesauribilmente creatrice, ridusse allo strepito monotono di un enorme mulino, che, mosso dalla corrente del caso e natante su di essa, doveva venire considerato come un mulino in sé, senza costruttore né mugnaio, come un vero e proprio "perpetuum mobile", come un mulino che macini se stesso.

Vedete questo automatismo della società illuminista, questa esistenza senza un perché. E allora c'è bisogno di tornare al perché dell'esistenza, che è la fede. Fu un sentimento, questo cristiano, che animò poi sia il preromanticismo che la grande corrente romantica, come a voler dare un senso, al di sopra dell'organizzazione sociale terrena, a quello che accade nel mondo, uno spirito, un'anima. Come se fosse una macchina l'uomo del tempo secondo gli illuministi, qui si richiama il valore dello spirito, dell'anima di questo movimento.

Ma c'è un altro grande tema che si affaccia in questo momento, l'altro grande sentimento, che è quello della nazione. Lo vedremo con un protagonista importante di questa fine Settecento, Vincenzo Cuoco. Quando parliamo degli illuministi meridionali, ricordiamo che idealmente i due poli nel sud sono Giambattista Vico e Vincenzo Cuoco. Vico lo abbiamo ricordato come il maestro degli illuministi meridionali Genovesi, Filangieri, Longano, Galanti; abbiamo detto però anche che l'erede di questi sarebbe stato Vincenzo Cuoco, che sarebbe stato poi l'ispiratore del romanticismo italiano, con il richiamo alla tradizione a allo spirito di nazione. Ma altro non voglio dire prima di aver fatto parlare lui. Sentiamo cosa ci dice, leggi Barbara...

(Vincenzo Cuoco, Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799)

Le idee della rivoluzione di Napoli avrebbero potuto esser popolari, ove si avesse voluto trarle dal fondo istesso della nazione. Tratte da una costituzione straniera, erano lontanissime dalla nostra; fondate sopra massime troppo astratte, erano lontanissime da' sensi, e, quel ch'è più, si aggiungevano ad esse, come leggi, tutti gli usi, tutt'i capricci e talora tutt'i difetti di un altro popolo, lontanissimi dai nostri difetti, da' nostri capricci, dagli usi nostri. Le contrarietà ed i dispareri si moltiplicavano in ragione del numero delle cose superflue, che non doveano entrar nel piano dell'operazione, e che intanto vi entrarono.

Cuoco dice che la rivoluzione napoletana del 1799 è fallita perché si è voluta ispirare a delle situazioni, a delle idee, a dei patrimoni culturali di un altro popolo. Invece doveva partire dalle radici proprie, nostre, quindi sentimenti e passioni nostri. Infatti il punto fondamentale era questo, che ci collega a quanto dicevamo prima sulla cristianità, che se la società francese era in fondo più vicina alle posizioni atee, la nostra, quella popolare soprattutto, era troppo attaccata alla fede per potere accettare idee di sedicenti rivoluzionari che però prospettavano l'ateismo degli illuministi francesi e non potevano convincere il nostro popolo così legato alla tradizione religiosa. E fu facile per i parroci di quel tempo alimentare la propaganda sanfedista contro i rivoluzionari e creare quella reazione borbonica che portò alla sconfitta dei rivoluzionari, alla morte di alcuni di questi, mentre altri furono imprigionati o fuggirono. Tra questi ultimi ci fu il giovanissimo Vincenzo Cuoco...

Io forse non faccio che pascermi di dolci illusioni. Ma, se mai la repubblica si fosse fondata da noi medesimi; se la costituzione, diretta dalle idee eterne della giustizia, si fosse fondata sui bisogni e sugli usi del popolo;

L'altro errore fatto dai rivoluzionari è stato quello di non dare subito le terre che avevano promesso, non dividerle subito fra i contadini, che questo volevano, risolvere i loro bisogni, determinati dalla fame, dalla povertà, che sono state descritte nel testo che abbiamo letto di Giuseppe Maria Galanti, la "Descrizione dello stato antico ed attuale del contado di Molise"...

Se un'autorità, che il popolo credeva legittima e nazionale, invece di parlargli un astruso linguaggio che esso non intendeva, gli avesse procurato de' beni reali e liberato lo avesse da que' mali che soffriva; forse allora il popolo, non allarmato all'aspetto di novità contro delle quali avea inteso dir tanto male, vedendo difese le sue idee ed i suoi costumi, senza soffrire il disagio della guerra e delle dilapidazioni che seco porta la guerra; forse... chi sa?... noi non piangeremmo ora sui miseri avanzi di una patria desolata e degna di una sorte migliore.

La patria! Il tema della patria che viene fuori, della nazione. Gli illuministi erano cosmopoliti, quindi patria, nazione erano termini che non si potevano usare e patria, nazione erano in uso soprattutto nel medioevo, che era stato cancellato, con tutto il "Tabula rasa". Poi Cuoco passa a delineare il concetto di "rivoluzione

passiva”, grande concetto che è rimasto nella storiografia, cioè rivoluzione che non rende protagonisti veramente i suoi artefici...

La nostra rivoluzione essendo una rivoluzione passiva, l'unico mezzo di condurla a buon fine era quello di guadagnare l'opinione del popolo. Ma le vedute de' patrioti e quelle del popolo non erano le stesse: essi aveano diverse idee, diversi costumi e finanche due lingue diverse. Quella stessa ammirazione per gli stranieri, che avea ritardata la nostra coltura ne' tempi del re, quell'istessa formò, nel principio della nostra repubblica, il più grande ostacolo allo stabilimento della libertà. La nazione napoletana si potea considerare come divisa in due popoli, diversi per due secoli di tempo e per due gradi di clima. Siccome la parte colta si era formata sopra modelli stranieri (cioè quelli francesi), così la sua coltura era diversa da quella di cui abbisognava la nazione intera, e che potea sperarsi solamente dallo sviluppo delle nostre facultà. Alcuni erano divenuti francesi, altri inglesi; e coloro che erano rimasti napoletani e che componevano il massimo numero, erano ancora incolti. Così la coltura di pochi non avea giovato alla nazione intera; e questa, a vicenda, quasi disprezzava una coltura che non l'era utile e che non intendeva.

Le disgrazie de' popoli sono spesso le più evidenti dimostrazioni delle più utili verità. Non si può mai giovare alla patria se non si ama, e non si può mai amare la patria se non si stima la nazione. Non può mai esser libero quel popolo in cui la parte che per la superiorità della sua ragione è destinata dalla natura a governarlo, sia coll'autorità sia cogli esempi, ha venduta la sua opinione ad una nazione straniera: tutta la nazione ha perduta allora la metà della sua indipendenza.

E per farvi capire ancora di più chi sia Cuoco vi racconto la sua vita, come l'ho raccontata in un altro momento. Cominciava così, si presentava lui stesso, Cuoco...Mi presento a questi signori. Sono Vincenzo Cuoco. In un paese...

(filmato girato nel centro storico di Campobasso)

CUOCO: Mi presento a questi signori. Sono Vincenzo Cuoco. In un paese del montuoso, gagliardo ed isolato Sannio, Civitacampomariano, nacqui nel dì 10 ottobre dell'anno 1770. Ammaestrato negli studi matematici e filosofici per opera abilissima del Barone di Guardialfiera, Costantino Lemaitre da Lupara, fui dai miei mandato in Napoli nel 1787, epoca in cui si preparavano meravigliosi avvenimenti politici.

Volevasi fare di me un avvocato, ma la mia natura non poté punto piegarsi alle scaltrezze ed ai maneggi della vita tumultuosa del foro, ed invece si congiunse al qui presente, chiarissimo Giuseppe Maria Galanti, presso il quale avevo fatto il mio apprendistato giuridico, nei lavori del Gabinetto Letterario che tanto utile arrecarono in quel tempo al nostro paese. Legato ai più generosi cittadini, dei più intimi nella casa cittadina della Sanfelice, fui non ultima parte dei moti della repubblica, fui inviato nelle Puglie ma fui impedito di portare a termine la missione dall'avanzare delle orde reazionarie del Cardinale Ruffo.

Gaetano Mammone, prima mugnaio, indi generale, l'ho veduto alla testa di una moltitudine di banditi e di furfanti, bere il sangue suo dopo di essersi fatto salassare, pranzare con qualche teschio ancor grondante di sangue sulla mensa, bere in un cranio e dissetarsi col sangue di quegli infelici che faceva scannare. Mentre i Repubblicani ergevano in Napoli un Tribunale rivoluzionario il quale procedeva cogli stessi principi del tremendo Comitato di Robespierre. Io caddi fra i primi nelle mani degli inquisitori della Giunta e fui carcerato.

Cadute cento teste fra le più illustri, ebbi la fortuna di essere assolto, ma fui costretto ad esulare. Dichiaro naturalmente false le affermazioni che dopo la mia morte farà un certo Michaud, che avrei denunciato i rivoluzionari dopo aver saputo i nomi dalla Sanfelice e che mi sarei rallegrato di quello che era successo.

Dopo la rivoluzione del 99 cercammo una nuova strada con Amodio Ricciardi e Francesco Lomonaco, sfuggito per miracolo alla strage. Non ci aveva capito nessuno. Era l'astrattezza delle rivoluzioni intellettuali. Avevamo creduto che l'Italia fosse la Francia. Una catastrofe. Con la paura di tornare addirittura all'antico regime.

Nel triennio giacobino avevo assistito alle esagerazioni di un'educazione popolare rivoluzionaria. Matteo Angelo Galdi aveva scritto un Saggio d'istruzione pubblica rivoluzionaria. Anche il mio amico Vincenzo Russo, al quale scrissi le mie lettere sulla Costituzione del Pagano, voleva che i fanciulli fossero obbligati a frequentare la scuola per un'ora al giorno e per quattro anni al fine di apprendere il catechismo

repubblicano e l'agricoltura ...voleva formare dei contadini filosofi come fondamento della democrazia. Lo aveva letto in Rousseau.

Solo Napoleone ci rimaneva, anche se sapevamo che non potevamo aspettarci la libertà dallo straniero. Giuseppe Bonaparte nel 1806 stabiliva l'obbligo dell'istruzione primaria in tutti i centri abitati. Ma non si trovavano maestri laici, anche se i religiosi erano nominati dallo stato.

Gioacchino Murat nel 1809 mi nomina nella commissione per la pubblica istruzione. Nel mio Rapporto a Murat dissi che la coscienza nazionale si forma nell'istruzione pubblica, fissata dallo Stato.

Ho fondato e diretto a Milano il Giornale Italiano. Parlai di spirito pubblico: lo spirito pubblico di una nazione consta di due parti. La prima è la stima di noi stessi e delle cose nostre, la seconda è l'accordo dei giudizi di tutti su quegli oggetti che possono essere utili o dannosi...non si tratta di conservar lo spirito pubblico ma di crearlo, appunto attraverso l'istruzione popolare.

Già dal 1811 ebbi i primi segni di quella demenza che mi fece vivere isolato e buttare spesso nel fuoco quello che scrivevo. Finché scendendo di letto mi fratturai il femore sinistro e morii di cancrena in Napoli il 13 dicembre 1823. Sopravvissi due lustri alla morte della mia ragione, come disse Gabriele Pepe, in una povertà gloriosa.

MAZZAMAURIELLO (maschera utilizzata nel percorso storico nel centro storico di Campobasso) – Comunque allegro, caro signore, perché qui, dopo duecento anni dalla nascita del Molise, stanno curando l'edizione della vostra opera

CUOCO – Magnifico! Sapevo che il mio Sannio non poteva tradire! Vi raccomando ancora il Platone in Italia, in cui dimostro che la nostra civiltà era superiore a quella dei greci, come vi ho già detto! Finsi di tradurre un manoscritto greco scoperto da un mio antenato nel 1774 scavando in Eraclea. Questo antenato era un vecchio borbottone malcontento che diceva che gli italiani, un tempo virtuosi, potenti, felici e inventori di quasi tutte le cognizioni, divennero poi discepoli degli stranieri. Provai che Platone era stato in Italia nel 406 a.C e aveva notato la nostra civiltà. Gli Italiani, e specialmente i Pitagorici, hanno composto moltissimi poemi omerici ed orfici. Per questo un po' di orgoglio, l'orgoglio sannita.

Abbiamo visto come Vincenzo Cuoco si presentava in una passeggiata nel centro storico della nostra città. Era il nostro allievo-attore Mauro Genovese, che tu, Barbara, riconosci, anche perché c'eri quella sera, ti abbiamo intravista fra il pubblico...

BARBARA: Sì, c'ero. Si vede...ero in prima fila...

Assistevi a questa performance. Ma ora vorrei concludere su Cuoco. Voglio ricordare l'altra sua opera, che è ricordata nelle immagini che vi abbiamo fatto rivedere, il "Platone in Italia", su cui vorrei aggiungere qualche parola. Come già si è detto, Cuoco immagina che Platone venga in Italia, la Magna Grecia, e trovi che ci sia una civiltà preesistente a quella stessa che istaurano i Greci in Italia; i Greci hanno l'orgoglio e la superbia di essere loro i grandi comunicatori di civiltà, portatori di civiltà, ma in realtà, secondo la ricostruzione che fa Cuoco, devono costatare che c'è qualcosa di più anche, comunque già pregresso, nella nostra Italia, una grande civiltà, insomma, in tutti i campi. E con questo Cuoco vuole affermare il suo orgoglio di essere italiano (come noi in quel percorso facevamo affermare il nostro orgoglio di essere sanniti), affermare il valore anche della tradizione, sulla quale si può basare il concetto di nazione italiana.

E quando si basa questa fondamentale riflessione sono poste le premesse per il Risorgimento italiano, e cioè per quella serie di sconvolgimenti, di sommovimenti che porteranno alla realizzazione dell'Unità. Non è un caso che questa lezione vada in onda proprio nel gennaio del 2011, quando si sta celebrando l'inizio proprio della realtà dell'Italia unita. Dal 1861 a questo 2011 sono centocinquanta anni. Con questo ricordo vi rimando alla prossima lezione.

DICIASSETTESIMA LEZIONE

ROMANTICISMO: KEATS, SHELLEY, SCHILLER

Diciassettesima lezione, con Barbara. L'ultima volta abbiamo trattato l'aspetto risorgimentale del romanticismo, con Vincenzo Cuoco, che porta l'attenzione sul sentimento nazionale. Adesso ci riannodiamo a quella fase particolare di passaggio dal neoclassicismo al romanticismo che è quella preromantica. Recuperando un ragionamento che avevamo fatto a proposito di Goethe, che, prima di approdare ad una posizione più equilibrata, aveva attraversato lo Sturm und Drang, la fase dell'assalto, la tempesta e l'affidamento agli impulsi più violenti, dicemmo anche che in quel contesto una componente di questa maturazione del romanticismo era il neoclassicismo.

Partiamo da un autore che ha incarnato le due anime di questo momento romantico, la neoclassica e la preromantica, John Keats. Inglese, contemporaneo di Shelley, Wordsworth, Coleridge, di cui parleremo tra poco, in un suo famoso testo, "Ode sopra un'urna greca", ha codificato un'idea di perfezione definitiva. E' un argomento che tu conosci, Barbara, perché studi queste cose...

BARBARA: Sì, le urne greche.

Appunto, ispirandosi a un'antica urna greca, che sarà il contenuto più interessante dei tuoi studi, penso, la ceramica, soprattutto attica, queste figure che ritrova sulla superficie di quest'urna gli suggeriscono questo componimento, pubblicato nel 1820:

I

Tu, della quiete sposa ancora intatta,
tu, pupilla del silenzio e delle ore lente,
narratrice silvana, che sai così narrare
un fiorito racconto con più dolcezza della nostra rima:
qual leggenda incorniciata di foglie abita sopra la tua forma,
di numi, o di mortali, o di mortali e numi,
in Tempe o nelle valli dell'Arcadia?
Che uomini o dei son questi? Quali vergini schive?
Qual folle inseguimento? Qual lotta per fuggire?
Quali zampogne e cembali? Qual estasi selvaggia?

II

Dolci son le melodie udite, ma quelle non udite
sono più dolci; perciò, molli zampogne, suonate ancora;
non per l'orecchio dei sensi, ma, ben più preziosi,
suonate per lo spirito canti senza suono;
bel giovinetto, là, sotto le piante, tu non puoi lasciare
il tuo canto, né possono mai quelle piante essere nude;
audace amante, giammai, giammai tu puoi baciare,
pur se la meta quasi tocchi - eppure non averne affanno;
ella non può appassire, pur se la gioia tua non hai,
tu per sempre amerai, ed ella sarà bella!

III

Ah! beati, beati rami! Che spander non potete
le vostre foglie, né mai dire addio a Primavera;
e musico felice, che non sei mai stanco,
e sempre suoni canti sempre nuovi;
e più felice amore! Più felice, più felice amore!
Per sempre caldo, e ancora da godere,
per sempre palpitante, e per sempre giovane;
d'ogni spirante passione umana assai più in alto,

che lascia il cuore sazio e colmo d'alto affanno,
fronte che arde, e lingua disseccata.

IV

Chi son costoro che vengono al sacrificio?
A quale verde altare, o prete misterioso,
guidi quella giovenca muggiante verso i cieli,
con i serici fianchi tutti di ghirlande adorni?
Qual piccola città, su un fiume o in riva al mare,
o costruita sui monti con pacifica acropoli,
si vuota di questo popolo, questa sacra mattina?
E tu, piccola città, le tue vie per sempre
saranno silenziose; e non un'anima che dica
perché deserta sei, potrà mai tornare.

V

O attica forma! Atteggiamento bello! Da una stirpe
di uomini e fanciulle di marmo ricoperta,
di rami di foresta e calpestata erba;
tu, forma silente, ci costringi a uscire dal pensiero
come l'eternità: o fredda ecloga!
Quando vecchiaia questa generazione avrà consunta,
tu rimarrai, in mezzo ad altro dolore
che non il nostro, amica all'uomo, a cui tu dici:
«Bellezza è verità, verità è bellezza» - e questo è tutto
ciò che al mondo sapete, e tutto ciò che occorre che sappiate.

Questa perfezione raggiunta una volta per sempre è appunto racchiusa in un'immagine che non può essere più modificata. E' il famoso canone della bellezza di cui parlava anche Winckelmann.

Questo è anche il periodo in cui si sviluppa la poetica romantica. Sulla rivista "Athenaeum" nel 1798 si pubblicano in Germania le prime dissertazioni su questa nuova sensibilità romantica, che sono teorizzate dai fratelli Schlegel, dal poeta Novalis, da Tieck, Hoelderlin e tanti altri. Un accenno a questa fase romantico tedesca lo abbiamo già dato. Poi questa poetica che parla di sentimento, di individualità, di istinto, di lotta contro le regole, di libertà contro le convenzioni sociali, cose già viste per lo Sturm un Drang, rappresentate attraverso il "giovane Werther" di Goethe, queste idee passano anche in Inghilterra. Nella loro Preface (prefazione) alle "Lyrical ballads", i due poeti Wordsworth e Coleridge, uniti in questa avventura letteraria, determinano la loro adesione alla poetica romantica, pochissimo tempo dopo l'apparizione di queste teorie dei fratelli Schlegel.

Ricordo che Coleridge è stato uno dei primi poeti che hanno attraversato il problema dell'uso di stupefacenti (ne vedremo un altro più avanti), è vissuto poco, è morto all'età di 25 anni, come 30 anni vive soltanto Shelley, l'altro grande romantico di questo periodo. Ha avuto anche una vita molto movimentata, rispetto all'altro, Wordsworth, che era un po' più regolato e forse per questo è vissuto di più.

Vi voglio introdurre alla grande manifestazione della poesia romantica attraverso Percy Bysshe Shelley. Questa è del 1819, "Ode al vento occidentale":

I

Oh tu selvaggio vento dell'Ovest, respiro dell'essenza dell'autunno,
tu, dalla cui invisibile presenza le foglie morte
sono trascinate, come spettri in fuga da un incantatore.
Gialle e nere e pallide e febbrilmente rosse,
moltitudini colpite dalla pestilenza: oh tu
che sospingi ai loro oscuri letti dell'inverno
i semi alati, dove giacciono freddi e profondi,
ognuno come cadavere nella sua tomba, finché
la tua azzurra sorella della primavera soffierà

nel suo corno sulla sognante terra, e colmerà
(guidando i dolci germogli come greggi a pascolare nell'aria)
di vivaci colori e profumi pianura e collina:
oh Spirito selvaggio, che spiri per ogni dove;
distruttore e preservatore; ascolta, oh ascolta!

II

Tu nella cui corrente, in mezzo al tumulto dell'alto cielo,
nuvole sciolte come foglie cadenti della terra sono sparse,
scosse dai rami aggrovigliati di Cielo e Oceano,
messaggeri di pioggia e lampi: là sono disperse
sull'azzurra superficie del tuo aereo ondeggiare,
come i lucenti capelli sollevati dalla testa
d'una feroce Menade, perfino dal fosco margine
dell'orizzonte fino all'altezza dello zenit,
le serrature della tempesta in arrivo. Tu, canto funebre
dell'anno morente, al quale questa notte che sta finendo
sarà la cupola di un sepolcro immenso,
cui fa da volta da tutta la potenza concentrata
di vapori, dalla cui densa atmosfera
esploderanno nera pioggia e fuoco e grandine: oh, ascolta!

III

Tu che svegliasti dai suoi sogni estivi
l'azzurro Mediterraneo, dove giaceva
cullato dal gorgoglio dei suoi flutti cristallini,
accanto a un'isola di pomice nella baia di Baiae,
e vedesti nel sonno antichi palazzi e torri
tremolanti nella luce più intensa dell'onda
tutti sommersi da muschio azzurro e fiori
così dolci, che nel raffigurarli il senso viene meno! Tu
al cui passaggio la potente superficie d'Atlantico
si squarcia in abissi, mentre giù in profondità
le inflorescenze marine e i boschi fangosi, che indossano
le foglie avvizzite dell'oceano, conoscono
la tua voce, e si fanno all'improvviso grigi di paura,
e tremano e si spogliano: oh, ascolta!

IV

Se io fossi una foglia appassita che tu potessi portare;
se fossi una veloce nuvola per volare con te;
un'onda che ansima sotto il tuo potere, e condivide
l'impulso della tua forza, soltanto meno libera
di te, oh tu che sei incontrollabile! Se anche
io fossi nella mia fanciullezza, e potessi essere
il compagno dei tuoi vagabondaggi nel cielo,
come allora, quando superare la tua celeste velocità
a mala pena sembrava una visione, io mai avrei gareggiato
così con te in preghiera nel mio estremo bisogno.
Ti prego, innalzami come un'onda, una foglia, una nuvola.
Cado sopra le spine della vita! Sanguino!
Un grave peso di ore ha incatenato, piegato
uno a te troppo simile: indomito, veloce e orgoglioso.

V

Fa di me la tua cetra, come lo è anche la foresta;

che cosa importa se le mie foglie cadono come le sue!
Il tumulto delle tue potenti armonie
acquisterà da entrambi un profondo canto autunnale
dolce nella sua tristezza. Che tu sia, o spirito fiero,
il mio spirito! Che tu sia me, spirito impetuoso!
Guida i miei morti pensieri per l'universo
come foglie ingiallite per affrettarmi una nascita nuova;
e con l'incanto di questi miei versi,
spargi, come da un focolare non ancora spento
ceneri e faville, le mie parole fra il genere umano!
Che tu sia attraverso le mie labbra, per una terra non ancora desta
la tromba d'una profezia! Oh, vento,
se viene l'inverno, può essere lontana la primavera?

Vedete l'idea dell'energia che il vento dà al mondo e che il poeta vorrebbe desse a lui, attraverso quegli elementi che sono nominati qui: la foglia, l'onda e la nuvola. Tra l'altro le traduzioni non sono tutte perfette. Qualcosa ho cambiato, mentre leggevo, del testo che avevo sotto mano. In questa trascrizione ho potuto riprodurre una versione più fedele all'originale, come, per esempio, nella traduzione dell'ultimo verso: *If winter comes, can spring be far?* Se viene l'inverno può la primavera essere lontana? Invece nella registrazione avevo sotto gli occhi questa meraviglia: può la primavera essere indietro d'assai? Shelley ci ha detto tutto con questo testo. Ci ha detto dell'empito, della potenza, della forza vitale, della soggettività, anche dell'incarico del vate, del poeta che sente di essere il depositario di una missione: trasfondere la sua energia al popolo.

E ora vi voglio presentare un altro esempio della poetica romantica nel teatro. Per questo ci aiuteranno Barbara e Silvia Di Lella, che ora ci raggiunge. Comincia lei. E' la "Maria Stuarda" di Schiller. C'è qualche battuta maschile e poi ci sono i due personaggi femminili, Elisabetta, la regina d'Inghilterra figlia di Anna Bolena e di Enrico VIII, e Maria Stuarda, che è la vittima di Elisabetta, colei che si è ribellata alla regina e adesso rischia la morte. L'incontro di questi due personaggi permette a Schiller di stabilire il contrasto fra sentimento e idea politica, tra sentimento e ragione, passione e organizzazione sociale...

(Silvia nei panni di Elisabetta, Barbara in quelli di Maria Stuarda)

ELISABETTA

Chi è questa signora? (Silenzio generale)

LEICESTER

Maestà, sei a Fotheringhay.

ELISABETTA (si finge sorpresa e getta a Leicester uno sguardo di rimprovero)

Chi mi ha fatto venir qui? Lord Leicester!

LEICESTER

Ormai sei qui, Maestà. E poiché il cielo ha guidato i tuoi passi, dai ascolto alla pietà e alla generosità del tuo cuore!

SHREWSBURY

Maestà, degnati di accogliere la nostra supplica e volgi gli occhi a un'infelice che qui, davanti a te, sta per venir meno!

(Maria si fa coraggio e, dominandosi, fa qualche passo verso Elisabetta ma, a metà strada, si ferma tremante. I suoi gesti esprimono un dissidio violento e irrefrenabile)

ELISABETTA

Cosa mi avete raccontato, signori? Chi mi ha parlato di un'infelice umiliata e vinta! Io vedo un'orgogliosa che non si è lasciata abbattere dalle avversità!

MARIA

E sia! Sopporterò anche questo. Addio, sterile orgoglio di un'animo nobile! Voglio dimenticare chi sono e le mie spaventose sofferenze, e gettarmi ai piedi di chi è stata la causa della mia rovina. (Rivolgendosi ad Elisabetta) Il cielo, sorella, si è schierato dalla tua parte, e il tuo capo è cinto dall'aureola della vittoria. Ed io

venero il Dio che ti ha fatto salire così in alto! (Si inginocchia davanti a lei) Ma ora, sorella, dimostrate anche voi generosità e misericordia! Non lasciatemi affondare nell'umiliazione e nella polvere! Porgetemi la vostra mano regale perché possa sollevarmi dalla vergogna che mi ha spinto così in basso!

ELISABETTA (indietreggiando)

Voi, Lady Maria, siete al posto che vi spetta ed io ringrazio Dio che non ha voluto che fossi qua ai vostri piedi come voi, ora, siete qui davanti a me.

MARIA (accalorandosi)

Pensate all'eterno avvicinarsi delle cose umane! Riflettete che gli dèi puniscono il peccato d'orgoglio! Adorate e temete quella tremenda maestà che mi ha costretta a gettarmi ai vostri piedi. E, per considerazione nei confronti di chi ci osserva e ci circonda, rispettate voi stessa nella mia persona e non profanate il sangue dei Tudor che scorre nelle mie e nelle vostre vene... Dio del cielo! Non restate gelida e inaccessibile come lo scoglio che il naufrago cerca ad ogni costo, nella sua disperazione, di accostare! Tutto, la mia vita e la sorte che mi attende, dipendono dal potere di persuasione delle mie parole, e dall'eloquenza del mio pianto! Alleviate il mio cuore, fate che si doni al vostro e vi commuova! Quando mi penetrate col gelo dei vostri occhi, il cuore tremando si chiude in se stesso, le lacrime si seccano e un atroce orrore mi impedisce di rivolgervi la supplica che ero pronta a sottoscrivere!

ELISABETTA (con severità e durezza)

Lady Stuarda, cosa volete dirmi? Avete chiesto di parlarmi. Voglio mettere da parte la regina, che è stata gravemente offesa, e comportarmi come una sorella misericordiosa: perciò ho deciso di accordarvi la mia presenza. Cedo alla generosità dell'impulso, consapevole di espormi a delle critiche per aver osato abbassarmi fino a questo punto... voi sapete che avete cercato di uccidermi.

MARIA

Da dove cominciare? Come collocare una accanto all'altra le parole perché vi commuovano e non vi offendano? Dio mio, conferite forza e persuasione alle mie parole, e privatele di qualsiasi appiglio che possa ferire! Ma non posso perorare la mia causa senza accusarvi, e non voglio farlo! Siete stata crudele con me. Sono una sovrana, come voi, e voi mi avete gettata in un carcere. Vi ho chiesto umilmente aiuto, come una supplice, e voi disprezzando il diritto delle genti e le sacre leggi dell'ospitalità, mi avete rinchiuso tra queste mura; gli amici, i servi vengono allontanati, sono ridotta a una spaventosa miseria e, per finire, sono costretta a subire le deliberazioni di un tribunale ignobile... Non voglio dire altro! L'oblio ricopra per sempre le sofferenze del mio passato... Questo, in fondo, è il gioco prediletto del destino. Né voi né io siamo colpevoli. Uno spirito maligno scaturito dal profondo è sorto ad alimentare in noi la fiamma dell'odio che ci aveva già divise nella giovinezza. È cresciuto nell'intimo di noi stesse, e i malvagi ne hanno attizzato la fiamma mentre i fanatici, nella loro follia, hanno messo in mano agli innocenti la spada e il pugnale... Questa è la maledizione dei sovrani che, nei loro conflitti, coinvolgono i popoli e dalla loro rivalità alimentano spaventosi furori. Ma adesso nessun estraneo si è messo tra noi due (le si avvicina confidenzialmente, in tono insinuante) e siamo una di fronte all'altra. Parlate, sorella! Dite di cosa sono colpevole, e vi confesserò semplicemente la verità. Oh, se mi aveste ascoltato quando tentavo ad ogni costo di incontrarvi! Non saremmo finite a questo punto, e questo doloroso incontro non sarebbe avvenuto in un luogo così triste!

ELISABETTA

La mia buona stella ha vegliato su di me e non ha permesso che mi allevassi una serpe in seno! Non incolpate il destino, ma il vostro cuore, e l'ambizione spaventosa della vostra casata. Non c'era la minima ostilità tra noi quando vostro zio, quel prete arrogante avido di potere, che allunga la mano audace verso tutti i troni disponibili, mi dichiarò guerra e vi convinse a pretendere la mia corona, ad adottare il mio stemma, e a sfidarmi ad una contesa mortale. A cosa non è ricorso per combattermi? All'eloquenza dei sacerdoti, alla spada dei popoli, alle armi ingloriose del fanatismo e della esaltazione religiosa. Persino qua, nella pace del mio regno, ha tentato di appiccare la scintilla della sedizione. Ma Dio è dalla mia parte, e quel prete superbo deve cedere il campo. Il suo colpo era diretto contro la mia testa, ed è la vostra a cadere!

MARIA

Sono nelle mani di Dio. Non vorrete abusare in modo così orribile del vostro potere.

ELISABETTA

Chi me lo impedisce? Vostro zio ha fornito una lezione esemplare ai sovrani della terra su come concludere la pace col nemico! La mia scuola sia la notte di San Bartolomeo! I vincoli di parentela, e il diritto delle genti cosa sono in definitiva? La Chiesa stessa, santificando lo spergiuro e il regicidio, ci libera dai vincoli e ci assolve dai doveri! Io mi limito a praticare l'insegnamento dei vostri preti. Rispondete: se decidessi di rimettervi in libertà, se lo facessi spinto dal mio animo generoso, voi che garanzia mi daresti in cambio? Con quale serratura potrei rinchiudere la vostra lealtà? La chiave di San Pietro potrebbe sempre aprirla. L'unica garanzia di cui dispongo è la forza, e con un nido di vipere non si scende a patti.

MARIA

Oh questa tetra diffidenza, ecco balenare di nuovo timori e sospetti! Mi avete sempre considerata un'estranea, una nemica: se mi aveste riconosciuta erede, come è mio diritto, l'affetto e la gratitudine mi avrebbero trasformata in un'amica e in una cara parente!

ELISABETTA

I vostri amici, signora, non sono qui: i vostri fratelli sono i preti, e la vostra casa è il papato. Dite che avrei dovuto nominarvi erede? Ah, che insidia ben congegnata! Perché, mentre sono ancora in vita, voi lasciate Armida possiate sedurre in pace il mio popolo e far cadere nelle vostre reti voluttuose i nobili migliori del paese, perché tutti comincino ad adorare il nuovo sole, ed io...

MARIA

Regnate in pace! Cedo a qualsiasi pretesa su questo regno. Ahimè, le ali del mio spirito sono spezzate, la grandezza non mi seduce più... Avete raggiunto il vostro scopo: non sono che l'ombra di Maria. Quell'ardente coraggio che possedevo un tempo è stato stroncato negli anni bui e nel disonore del carcere... Avete ottenuto ciò che era assolutamente imprevedibile: mi avete distrutta nel fiore degli anni! Ma adesso arrivate alla conclusione, sorella! Pronunciate quella parola! Quella che vi ha fatto venire fin qui! Ditemi: «Siete libera, Maria! Avete conosciuto il rigore inflessibile della mia forza, ed ora imparate a conoscere la mia generosità d'animo!». Dite queste parole, e allora vedrete che rinascere per merito vostro alla libertà e alla vita... Una sola parola che annullerà per sempre il passato. Io sono qui ad attenderla, non fatemi aspettare ancora! Guai a voi se mi abbandonerete senza averla pronunciata, se non prenderete congedo da me come una dea benevola e pietosa. Oh, cara sorella, per tutte le ricchezze di quest'isola e di ogni terra circondata dalle acque del mare, non vorrei stare qui davanti a voi come voi siete ora davanti a me!

ELISABETTA

Ammettete finalmente la sconfitta? Avete finito di tramare i vostri intrighi? Non c'è più nessun sicario che mi assalga a tradimento? E nessun avventuriero pronto ad essere assoldato per le vostre tristi imprese? Allora per voi non c'è più scampo, Lady Maria. Non sedurrete più nessuno, e il mondo si occuperà di ben altro. Nessuno si candiderà mai più al ruolo di vostro... quarto marito, dal momento che siete imparziale nell'eliminare sia mariti che spasimanti!

MARIA (trasalendo)

Sorella! Sorella! Dio mio, fammi restare padrona di me stessa!

ELISABETTA (fissandola a lungo con aperto disprezzo)

Sarebbero queste, Lord Leicester, le doti che nessun uomo può ammirare impunemente e che nessuna donna può mai sperare di uguagliare? Devo ammettere che la fama di cui gode è ampiamente sopravvalutata. Per diventare la bellezza universale basta diventare la bellezza di tutti!

MARIA

Questo è troppo!

ELISABETTA (con una risata di scherno)

Adesso mostrate il vostro vero volto, quello di prima era solo una maschera.

MARIA (con estrema dignità, fremente d'ira)

Ho compiuto parecchi sbagli deplorabili nella mia giovinezza, ed ognuno di noi può sbagliare. Ho adorato il potere apertamente, e con un regale orgoglio da cui non andava esente la lealtà non ho mai fatto mistero di ciò che ero. Il mondo è informato di me nei dettagli più intimi e atroci, ma posso affermare di essere migliore della fama che mi circonda. Guai a voi se un giorno vi strapperete quel manto d'ipocrisia col quale nascondete con tanta abilità le vostre ardenti e violente passioni! Da vostra madre non vi è certo stata trasmessa l'onestà: sappiamo tutti per quale eletta virtù Anna Bolena è salita sul patibolo!

SHREWSBURY (intromettendosi tra le due regine)

Dio mio! A questo dovevamo arrivare! Dove sono l'umiltà e la condiscendenza che mi avevate promesso, Lady Maria?

MARIA

Condiscendenza? Ho sopportato ciò che è umanamente sopportabile! Adesso ti abbandono per sempre, miserabile condiscendenza che si addice a una pecora! Vattene, vile pazienza, il mio cuore ti ripudia! Ira da troppo tempo repressa, spezza le tue catene ed esci dall'orrida voragine dove da troppo tempo ti eri inabissata! Tu che hai regalato al basilisco quello sguardo che è in grado di uccidere, fa' spuntare sulla mia lingua una freccia intinta di veleno...

(...)

Il trono d'Inghilterra è profanato da una bastarda, e il nobile popolo britannico è ingannato da un'astuta istriona! Se regnasse il diritto, voi ora sareste qui, nella polvere, in mia presenza perché sono io la vostra regina.

Brave tutte e due. Grazie a Silvia, alias Elisabetta, per la sua collaborazione. Chiudiamo qui questa lettura di testi romantici, con Barbara, alias Maria Stuarda. Arrivederci.

DICIOTTESIMA LEZIONE

ROMANTICISMO: POE, MELVILLE

Siamo arrivati alla diciottesima lezione di Antologia, con Barbara. L'ultima volta ci siamo lasciati con la lettura di alcuni testi romantici, di poesia e di teatro. Per quest'ultimo la "Maria Stuarda" di Schiller, per la prima erano citazioni di Keats e Shelley. Ricordiamo qui altri di cui non leggeremo nulla, Wordsworth e Coleridge, poi Byron, il grande campione che combatté per l'indipendenza in Grecia e morì in questo gesto eroico, anche lui grande sregolato, grande prototipo di romantico.

Oggi parliamo degli sviluppi di quella poetica romantica, dalla Germania e dall'Inghilterra, in Francia e Italia. Parliamo della rivista tedesca "Athenaeum" e della Prefazione alle "Lyrical ballads" di Wordsworth e Coleridge, le due dichiarazioni di poetica. La ginevrina Madame de Stael diffonde queste idee nuove in Francia e in Italia. Il suo trattato "De l'Allemagne", sulla Germania e la cultura tedesca, è fondamentale per lo sviluppo della poetica romantica in Europa. Agli italiani in particolare la de Stael rivolge un indirizzo intitolato "Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni", che viene pubblicato su un nostro periodico e suscita un grande fermento. Sentiamo, Barbara, cosa dice Madame de Stael:

Trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior beneficio che far si possa alle lettere; perché sono sì poche le opere perfette, e la invenzione in qualunque genere è tanto rara, che se ciascuna delle nazioni moderne volesse appagarsi delle ricchezze sue proprie, sarebbe ognor povera: e il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto.

(...)

So bene che il miglior mezzo per non abbisognare di traduzioni sarebbe il conoscere tutte le lingue nelle quali scrissero i grandi poeti, greca, latina, italiana, francese, spagnuola, inglese, tedesca. Ma quanta fatica, quanto tempo, quanti aiuti domanda un tale studio! Chi può sperare che tanto sapere divenga universale? e già all'universale dee por cura chi vuol far bene agli uomini. Dirò di più: se alcuno intenda compiutamente le favelle straniere, e ciò non ostante prenda a leggere nella propria lingua una buona traduzione, sentirà un piacere per così dire più domestico ed intimo provenirgli da que' nuovi colori, da que' modi insoliti, che lo stil nazionale acquista appropriandosi quelle forestiere bellezze.

(...)

Dovrebbero a mio avviso gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: nè pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori, ma per uscire di quelle usanze viete, le quali durano nella letteratura come nelle compagnie i complimenti, a pregiudizio della naturale schiettezza.

E quindi suggerisce di tradurre le letterature straniere e lascia intendere che la nostra è una cultura antiquata. Figuriamoci le reazioni degli intellettuali italiani. Si distinguono tre reazioni. Una è quella dei classicisti "ante litteram", quelli che dai romantici venivano definiti pedanti, e che comunque difendevano le origini classiche della nostra cultura. Poi ci sono i classicisti progressisti, che dicono di conoscere benissimo la letteratura romantica ma di non voler rinunciare all'equilibrio formale classico. Sono un po' gli eredi del neoclassicismo alla Winckelmann, abituati a fare come Andrea Chenier, cioè mettere dei pensieri nuovi in versi antichi. E poi ci sono i romantici, che già esistono in Italia, e sembra che la ginevrina li abbia trascurati, che reagiscono. Uno di questi è Giovanni Berchet, che pubblica la "Lettera semiseria di Grisostomo", su un foglio, "Il Conciliatore", che ebbe breve vita e si manifestò nel periodo della dominazione austriaca in Italia. Fu chiuso quando si capì che gli interventi su questo periodico nascondevano un'anima patriottica, risorgimentale, e quindi la volontà di scalzare il governo austriaco, che pure, bisogna dire, aveva l'equilibrio di favorire la cultura, dai tempi di Parini, al punto di rischiare di far nascere quelle posizioni che potevano anche metterlo in difficoltà.

Giovanni Berchet in questo scritto ci dice che la letteratura ha prima di tutto come oggetto la realtà, si deve rivolgere a problemi reali, sostanziali, e non deve quindi inseguire quella mitologia o quelle favole di cui parlava la de Stael. E poi precisa qual è il pubblico della poesia. Questo è il punto più interessante e più presentato nei corsi di letteratura. Parlando della tendenza poetica, distingue una tendenza poetica attiva, quella del poeta che crea, e una passiva, del lettore che fruisce dell'opera dell'autore. Però per fruire di quei sentimenti deve avere una sintonia con l'autore. Sentiamo cosa dice...

Il poeta, dunque, sbalza fuori dalle mani della natura in ogni tempo, in ogni luogo. Ma per quanto esimio egli sia, non arriverà mai a scuotere fortemente l'animo de' lettori suoi, né mai potrà ritrarne alto e sentito applauso, se questi non sono ricchi anch'essi della tendenza poetica passiva. Ora siffatta disposizione degli animi umani, quantunque universale, non è in tutti gli uomini egualmente squisita.

Lo stupido Ottentoto, sdraiato sulla soglia della sua capanna, guarda i campi di sabbia che la circondano, e s'addormenta. Esce de' suoi sonni, guarda in alto, vede un cielo uniforme stenderseli sopra del capo, e s'addormenta. Avvolto perpetuamente tra il fumo del suo tugurio e il fetore delle sue capre, egli non ha altri oggetti, dei quali domandare alla propria memoria l'immagine, pe' quali il cuore gli batta di desiderio. Però alla inerzia della fantasia e del cuore in lui tiene dietro di necessità quella della tendenza poetica.

Quindi non può avere la tendenza poetica passiva lo stupido ottentotto, che sarebbe una popolazione africana, il primitivo insomma. Non è rivolta a lui l'opera del letterato...

Per lo contrario un Parigino agiato ed ingentilito da tutto il lusso di quella gran capitale, onde pervenire a tanta Civilizzazione, è passato attraverso una folla immensa di oggetti, attraverso mille e mille combinazioni di accidenti. Quindi la fantasia di lui è stracca, il cuore allentato per troppo esercizio. Le apparenze esterne delle cose non lo lusingano (per così dire); gli effetti di esse non lo commuovono più, perché ripetuti le tante volte.

L'altro lettore è dunque il parigino, quello che è troppo abituato alle raffinatezze, tanto che non ha più sensibilità: l'ottentotto, quindi, è quello che non arriva mai a una sensibilità poetica e il parigino quello che non ha più una sensibilità poetica. Non a loro dunque si rivolge il poeta, ma al popolo, propriamente detto, che è la classe media borghese, una via di mezzo.

Passiamo ora ad individuare, sempre nell'ambito romantico, gli sviluppi che questa sensibilità ha avuto oltre oceano, addirittura. Dall'Europa ci spostiamo in America, con due, anzi tre grandi letterati, che sono Poe, Melville e Hawthorne. Poe, l'autore di racconti dell'orrore che conosciamo, Melville, autore soprattutto, fra i tanti, del romanzo "Moby Dick" e Hawthorne, autore della "Lettera scarlatta". Di Poe ricordi qualcosa, dai tuoi studi liceali?

BARBARA: Ricordo che è nato nel 1809, ha vissuto una vita difficile, abbandonato dalla madre, affidato a dei commercianti, non ha avuto una presenza familiare, quindi si è dato all'alcolismo, al gioco d'azzardo, tormentato anche da due grandi amori, per i quali ha scritto, si è ispirato, era un oppioman, quindi si rifugiava nelle droghe per trovare la sua ispirazione e ci ha lasciato anche questi racconti dell'orrore...

Come vedete oggi Barbara mi sostituisce...Anzi si diceva che componesse probabilmente in questi deliri provocati anche dall'alcol. E' vissuto sotto i ponti, è morto in circostanze tragiche. Di Poe leggiamo un racconto in particolare: "Lo strano caso del signor Valdemar". Una parte fondamentale del romanticismo è quella dedicata all'esotismo, cioè all'evasione dalla realtà normale di tutti i giorni attraverso i viaggi e l'esoterismo anche, che è quello che ci riguarda in questo caso, il culto di eventi fantastici, strani, inspiegabili, per la cui descrizione Poe era particolarmente versato. Sentiamo...

Naturalmente non pretenderò di ritenere un fatto straordinario che il sorprendente caso del signor Valdemar abbia provocato tante discussioni: sarebbe un miracolo se ciò non fosse stato, date soprattutto le circostanze. In seguito al desiderio di tutte le parti interessate di tenere nascosta la vicenda al pubblico, per il momento almeno, o fino a che non avessimo avuto occasioni per una ricerca più approfondita, in seguito appunto ai nostri sforzi per ottenere questo, si è sparsa tra la gente una versione del fatto arbitraria ed

esagerata, la quale è divenuta fonte di molte ipotesi sgradevoli ed errate e logicamente di grande incredulità.

È ora necessario che io dia i fatti così come li conosco. Eccoli in succinto.

La mia attenzione, in questi ultimi tre anni, è stata rispettivamente attratta dal mesmerismo (o magnetismo animale, dal nome del medico tedesco Franz Mesmer (1734-1815), ideatore di tale teoria), e circa nove mesi or sono mi venne in mente così all'improvviso che nella serie delle esperienze da me sino a quel momento compiute vi era stata un'omissione gravissima e assolutamente ingiustificabile, che cioè nessuno era ancora mai stato mesmerizzato in ARTICOLO MORTIS. Era da vedere per prima cosa se in tale condizione esistesse nel paziente una suscettibilità qualsiasi all'influenza magnetica; secondariamente, nel caso che tale suscettibilità esistesse, se questa fosse diminuita o accresciuta dalla condizione predetta. In terzo luogo sino a qual punto, e per quanto tempo, potessero essere fermate mediante questo processo le pretese inesorabili della Morte. Vi erano ancora altri punti che avrebbero dovuto essere accertati, ma i suaccennati eccitavano particolarmente la mia curiosità, l'ultimo soprattutto, per la portata vastissima delle sue eventuali conseguenze.

Nel guardarmi attorno in cerca di un soggetto grazie al quale io potessi saggiare queste mie ipotesi, venni indotto a pensare al mio amico Ernest Valdemar, il notissimo compilatore della "Bibliotheca Forensica" e autore (sotto lo pseudonimo di Issachar Marx) delle versioni in polacco del "Wallenstein" e del "Gargantua". Il signor Valdemar, il quale aveva dimorato per lo più nel quartiere di Harlem, nello Stato di New York, sin dal 1839 è (o era) caratterizzato principalmente da un'estrema magrezza della persona (i suoi arti inferiori rammentavano moltissimo quelli di John Randolph), nonché, pure, dall'immacolato biancore dei suoi baffi stranamente in contrasto con la nerezza dei capelli, i quali, di conseguenza, venivano generalmente scambiati per una parrucca. Era di temperamento spiccatamente nervoso, il che lo rendeva un soggetto ottimo per le esperienze mesmeriche. Ero riuscito un paio di volte a farlo addormentare quasi senza difficoltà, ma ero stato deluso in altri risultati che la sua particolare costituzione mi aveva naturalmente indotto a prevedere. La sua volontà non si era mai trovata positivamente o totalmente sotto il mio controllo, e in quanto alla chiarezza, non ero mai riuscito a compiere con lui nulla di concreto. Avevo sempre attribuito il mio insuccesso su questi punti alle sue alterate condizioni di salute. Già alcuni mesi prima ch'io avessi occasione di fare la sua conoscenza i medici lo avevano dichiarato irrevocabilmente tubercolotico. Del resto era sua abitudine parlare con calma della propria imminente fine, come di cosa che non poteva essere né evitata né rimpiaata. Allorché incominciai a riflettere su quanto ho accennato prima, fu logicamente naturalissimo che io pensassi al signor Valdemar. Conoscevo troppo bene la salda mente filosofica dell'uomo per temere da lui scrupoli di qualsiasi genere, né d'altronde egli aveva parenti in America che potessero intromettersi. Gli parlai francamente del mio progetto, e con mia sorpresa vidi di avere fortemente suscitato il suo interesse. Dico con sorpresa perché, sebbene egli mi avesse sempre concesso di servirmi liberamente della sua persona per le mie esperienze, non aveva mai dimostrato prima d'allora una speciale simpatia per quel che io facevo. Il male che lo minava era di quelli che permettono un calcolo esatto intorno al tempo della conclusione letale, e infine ci accordammo ventiquattr'ore prima del momento che i suoi medici avrebbero decretato essere quello del trapasso.

Sono trascorsi ormai più di sette mesi da quando io ho ricevuto da parte del signor Valdemar in persona il seguente biglietto:

"Caro P...Può anche venire ora. D... e F... sono concordi nel dichiarare che io non potrò durare oltre la mezzanotte di domani, e ritengo che abbiano colto pressoché esattamente nel segno.

Valdemar".

Ricevetti questo biglietto circa mezz'ora dopo che era stato scritto, e in capo ad altri quindici minuti mi trovavo nella camera del morente. Non lo vedevo da dieci giorni, e rimasi esterrefatto dallo spaventoso mutamento avvenuto in lui durante quel breve intervallo. Il suo volto era soffuso di una tinta plumbea; gli occhi avevano perduto ogni luce, e la sua emaciatezza era tale che la pelle gli si era rotta sugli zigomi.

Soffriva di un'espertazione abbondantissima: il polso era appena percettibile. Egli aveva conservato però in modo sorprendente non solo le sue piene facoltà mentali, ma anche una certa somma di energie fisiche. Si esprimeva udibilmente, prendeva senza aiuto alcuni medicamenti palliativi, e, allorché io entrai nella sua stanza, era intento a segnare a matita alcuni appunti su un taccuino. Era seduto sul letto appoggiato contro

una montagna di cuscini. Lo vegliavano i dottori D... e F...Dopo aver stretto la mano di Valdemar presi in disparte questi signori e ottenni da loro una relazione minuta circa le condizioni del paziente.

Il polmone sinistro era da diciotto mesi in uno stato semiosseo o cartilaginoso, ed era divenuto naturalmente del tutto inservibile agli scopi della vita. Anche il polmone destro, nella regione superiore, si era parzialmente se non totalmente ossificato, mentre la regione inferiore non era più che una massa di tubercoli purulenti confondentisi gli uni negli altri. Esistevano varie perforazioni assai vaste, e in un punto era avvenuta un'aderenza permanente alle costole. Questi sintomi rivelati dal lobo destro erano di data relativamente recente. Il processo di ossificazione era progredito con rapidità assai insolita; ancora un mese prima non ne era stato notato il minimo sintomo, e l'aderenza era stata scoperta soltanto tre giorni innanzi. Indipendentemente dal processo di consumazione, il paziente era sospetto di aneurisma dell'aorta, ma in questa regione i sistemi ossei rendevano impossibile una diagnosi esatta. Entrambi i medici erano d'opinione che il signor Valdemar sarebbe morto verso la mezzanotte dell'indomani (domenica). Erano in quel momento le sette del sabato sera.

Nell'allontanarsi dal capezzale dell'infermo per discorrere con me, i dotti D... e F... gli avevano rivolto un saluto finale. Non era nelle loro intenzioni di ritornare, ma su mia richiesta promisero che sarebbero venuti a dare un'occhiata al paziente, verso le dieci della sera successiva.

Quando se ne furono andati discussi apertamente col signor Valdemar intorno all'argomento della sua fine imminente, nonché, e con maggiori particolari, intorno all'esperienza che mi proponevo di tentare. Egli si dichiarò tuttora dispostissimo e anzi impaziente di parteciparvi, e insistette perché iniziassi subito. Ero assistito da un infermiere e da una infermiera, ma non mi sentivo d'imbarcarmi in un compito di quella fatta con testimoni così poco sicuri, nel caso avvenisse una catastrofe improvvisa. Rimandai perciò il tentativo alle otto circa della sera seguente, allorché la venuta di uno studente di medicina che conoscevo abbastanza bene (il signor Teodoro L.....) mi liberò da ogni ulteriore scrupolo e incertezza. Era stato in origine mio desiderio di attendere il ritorno dei medici, ma fui indotto a procedere, prima di tutto dalle incalzanti suppliche del signor Valdemar, e in secondo luogo dall'intimo convincimento che non avevo un minuto da perdere, poiché lo vedevo declinare rapidamente e a vista d'occhio. Ebbe la bontà di aderire al mio desiderio che egli stendesse cioè nota di tutto quanto accadeva, ed è proprio dai suoi appunti che ho raccolto riassumendoli o copiandoli parola per parola quanto sto ora per narrare.

Mancavano circa cinque minuti alle otto quando, prendendo la mano del paziente, lo pregai di dichiarare, quanto più chiaramente gli era possibile, che egli era realmente consenziente che io iniziassi l'esperimento di mesmerizzazione della sua persona nelle sue attuali condizioni.

Mi rispose debolmente, e tuttavia con voce chiaramente udibile: - Sì, desidero essere mesmerizzato; - aggiungendo subito dopo: - Temo che lei abbia rimandato l'esperienza già di troppo.

Mentre diceva questo incominciai a eseguire i passaggi che altre volte avevo trovato particolarmente efficaci in un soggetto quale il suo. Egli rimase evidentemente influenzato dal primo movimento laterale della mia mano attraverso la sua fronte, ma benché esercitassi tutti i miei poteri non ottenni alcun ulteriore effetto notevole se non alcuni minuti dopo le dieci, quando cioè sopraggiunsero, mantenendo fede al loro impegno, i dottori D... e F... Spiegai loro in poche parole quel che avevo in animo, ed essi non mi fecero alcuna obiezione, affermando anzi che il paziente era già entrato in stato agonico. Procedetti allora senza esitazione, sostituendo però ai passaggi laterali quelli con moto verso il basso, e affissando il mio sguardo unicamente entro l'occhio destro del paziente.

Il polso era ormai impercettibile e la respirazione rantolante, con pause di mezzo minuto. Questo stato rimase pressoché immutato durante un quarto d'ora. Al termine di questo periodo però dal petto del morente sfuggì un sospiro naturale benché profondissimo, e l'affanno stertoroso cessò; vale a dire, il rantolo agonico non era più udibile; le pause non diminuirono. Le estremità del paziente erano fredde come il ghiaccio.

Cinque minuti prima delle undici percepii i primi segni inequivocabili dell'influenza mesmerica. Il roteare vitreo dell'occhio si mutò in quell'espressione di inquieta disamina interiore che non si avverte mai se non nei casi di sonnambulismo, e sulla quale è del tutto impossibile ingannarsi. Con pochi rapidi passaggi laterali feci tremare le labbra come in un sonno incipiente, e con pochi altri le chiusi del tutto. Non mi sentivo soddisfatto, tuttavia, e continuai perciò energicamente nelle mie manipolazioni, esercitando al massimo la volontà, finché non ebbi irrigidito totalmente le membra del dormiente, non prima però di averle fissate in

una posizione apparentemente comoda. Le gambe erano distese in tutta la loro lunghezza, e così anche le braccia, o pressappoco, e queste posavano sul letto a una giusta distanza dai lombi. Il capo era assai leggermente sollevato.

Quando ebbi terminato tutto ciò era mezzanotte in pieno, e io chiesi ai signori presenti di esaminare le condizioni di Valdemar. Dopo brevi esperimenti costoro dichiararono di trovarlo in uno stato insolitamente perfetto di trance mesmerica. La curiosità di entrambi i medici era grandemente eccitata. Il dottor D... decise subito di restare presso il paziente tutta la notte, mentre il dottor F... si congedò con la promessa che sarebbe ritornato all'alba. L.....I e gli infermieri rimasero.

Lasciammo indisturbato Valdemar sino alle tre circa del mattino. A quell'ora mi avvicinai a lui e lo trovai esattamente nelle medesime condizioni di quando il dottor F... si era allontanato; vale a dire che giaceva esattamente nella medesima posizione; il polso era impercettibile; la respirazione lieve (o per meglio dire appena avvertibile, e verificabile soltanto avvicinando alle labbra uno specchio); gli occhi erano naturalmente chiusi, e le membra rigide e fredde come marmo. Tuttavia l'aspetto generale non era certo quello della morte.

Nell'avvicinarmi a Valdemar, feci una specie di semisforzo nel tentativo di influenzare il suo braccio destro a seguire il mio, che feci passare dolcemente innanzi e indietro sulla sua persona. In questi esperimenti su di lui non ero mai del tutto riuscito prima d'allora, e certo non speravo molto di riuscirci adesso, ma con mio stupore il suo braccio assai prontamente, seppur debolmente, prese a seguire ogni direzione da me indicata col mio. Decisi di arrischiare qualche parola di conversazione.

- Signor Valdemar, - dissi, - dorme? - Non mi diede risposta, ma avvertii un tremito intorno alle labbra e mi sentii perciò indotto a ripetere la domanda una seconda volta. Alla terza tutto il suo corpo fu agitato da un brivido lievissimo; le palpebre si dischiusero sino a lasciare intravedere un segmento bianco del globo oculare; le labbra si mossero pigramente, e da esse in un sussurro a stento udibile uscirono queste parole:

- Sì; adesso dormo. Non mi svegliate! Lasciatemi morire così...

A questo punto gli tastai le membra e le sentii più rigide che mai. Il braccio destro, come prima, obbedì alla direzione della mia mano.

Interrogai nuovamente il sonnambulo:

- Sente ancora dolore al petto, signor Valdemar?

La risposta ora fu immediata, ma perfino più impercettibile della precedente:

- Nessun dolore... Sto morendo...

Non ritenni prudente di disturbarlo oltre proprio in quel momento, e null'altro fu detto o fatto sino al ritorno del dottor F..., il quale giunse poco prima dell'alba, ed espresse il più illimitato stupore nel trovare il paziente ancora in vita. Dopo avergli tastato il polso e avergli avvicinato uno specchio alle labbra mi pregò di rivolgere nuovamente la parola al sonnambulo. Obbedii e dissi:

- Signor Valdemar, dorme ancora?

Come per l'innanzi, trascorsero alcuni minuti prima che potessi ottenere una risposta; e durante questa pausa il morente parve raccogliere tutte le sue energie per parlare. Alla quarta ripetizione della domanda disse debolissimamente, con voce appena percettibile:

- Sì, sono addormentato...Sto morendo.

I medici dimostrarono ora il parere, o meglio il desiderio, che Valdemar fosse lasciato indisturbato in quel suo stato di apparente tranquillità, sino al sopravvenire della morte, la quale, secondo l'opinione generale, era ormai questione di pochi minuti. Decisi nondimeno di rivolgergli la parola ancora una volta, limitandomi a ripetere la domanda postagli in precedenza.

Mentre parlavo si produsse nell'aspetto del sonnambulo un mutamento sensibile. Gli occhi si aprirono da soli, lentamente, roteando, le pupille scomparvero all'insù; la pelle assunse una sfumatura cadaverica, venendo a rassomigliare non tanto alla pergamena, quanto a un foglio di carta bianca. E le macchie circolari tipiche dell'etisia che sino a quel momento erano risaltate con evidenza al centro di ciascuna guancia, si estinsero a un tratto. Uso quest'espressione, poiché la subitanità della loro scomparsa mi diede la sensazione dello spegnersi di una candela sotto un soffio di fiato. Il labbro superiore, contemporaneamente, si accartocciò scostandosi dai denti, che prima ne erano stati completamente coperti, mentre la mascella inferiore cadde con uno scatto secco, lasciando la bocca spalancata e rivelando in pieno la lingua enfiata e annerita. Immagino che tutti coloro che si trovavano nella stanza fossero da

tempo abituati agli orrori della morte, ma in quel momento l'aspetto di Valdemar era così terribilmente spaventoso, che tutti si ritrassero istintivamente dal letto.

Ho l'impressione di essere giunto al punto di questa mia narrazione in cui tutti i miei lettori rimarranno irriducibilmente increduli. Ma è mio compito limitarmi a proseguire nel racconto.

Il corpo di Valdemar non presentava ormai più il benché minimo segno di vita...

E descrive perché...

Gli avevo chiesto, si ricorderà, se dormisse ancora. Egli ora mi rispose:

- Sì; no; ho dormito, e adesso, adesso... sono morto.

Varie le reazioni delle persone intorno, succede di tutto...

(...)

Nel pomeriggio ritornammo tutti insieme a visitare il paziente. Le sue condizioni erano rimaste precisamente le stesse. Discutemmo alquanto circa la convenienza e la possibilità di risvegliarlo, ma non tardammo ad accordarci che non avremmo ottenuto con questo alcun risultato positivo. Era evidente che la morte (o ciò che di solito si definisce morte) era stata arrestata dal processo mesmerico. Tutti convenimmo che risvegliare Valdemar sarebbe equivalso a provocare la sua immediata o comunque rapida disgregazione.

Da quel momento sino al termine della scorsa settimana, durante dunque un intervallo di quasi sette mesi, continuammo a recarci giornalmente a casa di Valdemar, accompagnati di quando in quando da uomini di medicina e altri amici. In tutto questo tempo il sonnambulo è rimasto esattamente come io l'ho descritto. Gli infermieri lo sorvegliavano senza interruzione.

Fu venerdì scorso che decidemmo finalmente di tentare l'esperienza del risveglio, di cercare cioè di destarlo...

(...)

- Signor Valdemar, può spiegarci quali sono attualmente le sue sensazioni o i suoi desideri?

Per un attimo le guance si reinvermigliarono delle loro caratteristiche macchie d'etisia; la lingua vibrò, o meglio roteò violentemente nella bocca (benché labbra e mascella restassero rigide come per l'innanzi) e infine quella medesima voce spaventosa che già ho descritta proruppe:

- Per amor di Dio! Presto! Presto! Mettetemi a dormire. Oppure... presto! svegliatemi! Presto! *Vi dico che sono morto!*

Ero indicibilmente sconvolto, e per un attimo rimasi incerto su quel che dovevo fare. Tentai dapprima di ricomporre il paziente, ma, fallito questo tentativo per la totale sospensione della volontà, ritornai sul mio operato e con altrettanta energia lottai per svegliarlo. Questa volta mi avvidi subito che sarei riuscito o per lo meno mi lusingai che tra breve il mio successo sarebbe stato completo, e sono certo che tutti nella stanza erano preparati ad assistere al risveglio del paziente.

Ma a quanto in realtà avvenne, non era davvero possibile essere preparati.

Mentre eseguivo rapidamente i passaggi mesmerici tra esclamazioni di "morto! morto!" che letteralmente prorompevano dalla lingua anziché dalle labbra del paziente, tutto il corpo di questi, immediatamente, nello spazio di un solo minuto, forse anche meno, si rattrappì, si sbriciolò, in una parola si corruppe e si dissolse sotto le mie mani. Sul letto, di fronte a tutti i presenti, non rimase che una massa quasi liquida di putridume ributtante, spaventoso.

E questo è il navigare nella fantasia tipico di Edgar Allan Poe, una specie di allucinazione.

Ma c'è un altro grande di questo periodo, anche lui americano, Herman Melville. Ha avuto una vita avventurosa, ha navigato tantissimo, ecco perché il suo romanzo più famoso, "Moby Dick", è ispirato alla vita del mare. E' un racconto particolare. Comincia con queste parole: Chiamatemi Ismaele. Questo Ismaele racconta quello che è accaduto. E' l'unico sopravvissuto. Anche questo nome ci ricorda l'origine ebraica, che è della cultura di Melville ed è anche il riferimento di tutto il romanzo, che chi è esperto di antico testamento e di questioni ebraiche riesce a leggere in quella dimensione, e comunque è la chiave di

interpretazione. Infatti è pieno di rimandi biblici. Anche la balena bianca fa risalire alla balena di Giona e a tutto quello che è il messaggio religioso e sociale in fondo, diciamo, di quella grande tradizione biblica. Ma noi leggiamo li romanzi da un punto di vista un po' più laico, come appunto desiderava lo stesso Melville. L'idea era che questo straordinario capitano Achab, ossessionato dalla balena bianca, che ha perso la gamba nella lotta contro Moby Dick, tenta di catturare il suo nemico mortale, con l'aiuto dell'equipaggio del Pequod, questa imbarcazione sulla quale molti sono saliti senza sapere quale fosse il loro destino e lo scoprono pian piano, ascoltando quello che il capitano Achab dirà loro sul cassero del Pequod. In realtà per diverse ore, da quando si sono imbarcati, il capitano della nave non lo hanno mai visto. C'è tutta una serie di pagine, nel racconto di Ismaele, che prepara il momento in cui si potrà vedere Achab. E questa è una creazione di una suspense, anche qui, nello spirito di Poe, di un'attesa veramente straordinaria da parte dell'autore. Fino a che lo vediamo comparire sulla tolda di questa nave. E ora ve lo facciamo vedere... (Filmato con una scena dello spettacolo "Don Chisciotte" del liceo "Galanti" di Campobasso)

Achab: Che cosa fate, marinai, quando vedete una balena?

Marinai: La segnaliamo!

Achab: Bene! E che cosa fate dopo, marinai?

Marinai: Ammainiamo e la inseguiamo!

Achab: E a che canto remate, marinai?

Marinai: Balena morta o lancia sfondata!

Achab: Vedete quest'oncia d'oro spagnola? Chiunque di voi mi segnali una balena dalla testa bianca, dalla fronte rugosa e dalla mandibola storta, che ha tre buchi nella pinna dritta della coda, riceverà quest'oncia d'oro, marinai!

Marinai: Urrà! Urrà!

Achab: E' una balena bianca, vi dico. Cavatevi gli occhi per cercarla, guardate bene se vedete acqua bianca: se vedete anche solo una bolla, segnalate!

Tashtego: Capitano Achab, quella balena bianca deve essere la stessa che molti chiamano Moby Dick.

Achab: Conosci dunque la Balena Bianca, Tash?

Capo Allegro: Dibatte la coda in un modo curioso prima di tuffarsi, signore?

Deggu: E ha uno spruzzo curioso, molto grosso e rapidissimo, capitano?

Quiqueg: E ha uno, due, tre...molti ferri sul corpo, tutti contorti, storti come il...

Achab: Cavatappi! Sì, Quiqueg, i ramponi gli stanno nel fianco tutti storti e divelti, sì, Deggu, il suo spruzzo è grosso come un fascio di grano e bianco come un mucchio della lana di Nantucket dopo la grande tosatura annuale; sì, Tashtego, e dibatte la coda come un fiocco sbrindellato nella raffica. La morte e i diavoli! È Moby Dick che avete visto, marinai, Moby Dick, Moby Dick!

Starbuck: Capitano Achab, ma non è stato Moby Dick a strapparvi la gamba?

Achab: Chi ti ha detto questo? Sì, Starbuck, sì, miei coraggiosi, è stato Moby Dick che mi ha disalberato, Moby Dick che mi ha ridotto a questo tronco su cui mi reggo ora. Sì, sì! È stata quella maledetta Balena Bianca a rasarmi, a far di me per sempre un buono a nulla incavigliato! Sì, sì! E le darò la caccia oltre il Capo di Buona Speranza, al di là del Capo Horn, al di là del grande Maelstrom di Norvegia, oltre le fiamme della perdizione, finché non sfiati sangue nero e si rivolti con le pinne all'aria. Che cosa rispondete, marinai? A vedervi sembrate coraggiosi.

Marinai: Sì, sì! Occhio puntato alla Balena bianca, lancia puntata contro Moby Dick!

Achab: Che Dio vi benedica! Dispensiere, va' a prendere la grande misura di grog!

Starbuck: Vendetta sopra un brutto che non ha la parola! Che ti colpì soltanto per il più cieco degli istinti! Follia! Essere infuriato contro una creatura muta, capitano Achab, mi sembra un'empietà.

Achab: Ascolta ancora, una parola più profonda, Starbuck. Tutti gli oggetti visibili, vedi, sono soltanto maschere di cartone, ma in ogni evento qualcosa di sconosciuto, ma sempre ragionevole, mostra il suo volto sotto la maschera brutta. E se l'uomo vuol colpire, colpisca sulla maschera! Come può il prigioniero tirarsi fuori se non si caccia attraverso il muro? Per me la Balena Bianca è questo muro, che mi è stato spinto accanto. Talvolta penso che di là non ci sia nulla. Ma mi basta. Lei mi occupa, mi sovrasta: io vedo in lei una forza atroce scatenata da una cattiveria imperscrutabile. Questa cosa imperscrutabile è ciò che odio soprattutto: e sia la Balena bianca la causa secondaria o la causa primaria, io sfogherò su di lei questo mio

odio. Non parlarmi d'empietà, marinaio: io colpirei il sole, se mi facesse offesa. Vedi quelle facce dalle chiazze abbronzate, quei quadri dipinti dal sole, vivi e respiranti? I leopardi pagani, gli esseri senza pensieri e senza culto che vivono e non danno ragioni della torrida vita che sentono! L'equipaggio, marinaio, l'equipaggio! Non sono tutti dal primo all'ultimo con Achab, in questa impresa della balena? In questa piccola caccia certo la miglior lancia di Nantucket non vorrà tirarsi indietro! Ah! Le voglie ti pigliano, lo vedo! Il tuo silenzio ti svela!

Starbuck (mormora): Dio mi guardi! Guardi tutti noi!

Achab: La misura di grog! La misura di grog! Morte a Moby Dick! Che Iddio dia la caccia a tutti noi, se non la diamo noi a Moby Dick fino alla morte!

Avete visto un allievo del nostro laboratorio, Simone Brundu, nei panni di Achab e un altro, Francesco Ippolito in quelli di Starbuck. Avete visto lo struggimento di Achab a dover dare spiegazioni a Starbuck, che lo rimprovera di fargli inseguire un sogno impossibile, anzi di andare verso l'autodistruzione. Achab gli spiega che per lui è vitale sconfiggere, uccidere Moby Dick, perché la balena rappresenta tutto quello che dentro di lui non si è risolto. Moby Dick possiamo interpretarlo come il male che è in noi, come la parte oscura di noi che non conosciamo, e che vorremmo rivelare a noi stessi conquistandola e quindi annullandone l'insidia, nel momento in cui la conosciamo. E' l'inconoscibile kantiano, è il noumeno.

E' anche qui lo spirito romantico, cioè nella passione dell'individuo che si scatena contro l'elemento naturale e cerca di dominarlo. E' l'atteggiamento prometeico. Ricordiamo che il "Prometeo liberato" era un'opera di Shelley. Ritroviamo questo spirito prometeico in Achab, che sfida la balena bianca come un gigante sfidava gli dei e trova la morte in questo. Nel naufragio periscono tutti quei giovani o vecchi ai quali ha imposto questa avventura pericolosa, e lo stesso Starbuck. E sopravvive questo Ismaele, che ha il destino di raccontare tutto.

Concludo dicendo che il mito ulisseo di Achab, che tenta di conoscere, tenta di affondare il suo sguardo e la sua azione in tutto quello che gli elementi gli vorrebbero negare di affrontare, rappresenta la inestinguibile carica dell'uomo alla ricerca di se stesso, del suo valore nel mondo e di ciò che spieghi quello che nel mondo non si spiega pienamente. E con questo vi lasciamo. Arrivederci.

DICIANNOVESIMA LEZIONE

FOSCOLO:

DELL'ORIGINE E DELL'UFFICIO DELLA LETTERATURA, SONETTI, LE ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS

Diciannovesima lezione del secondo anno di Antologia. Con me Barbara. L'ultima volta avevamo presentato Poe e Melville. Avevamo allargato i confini del romanticismo, dalla Germania all'Inghilterra, all'Italia, poi in America. Ora ritorniamo in Italia e vi presentiamo il grande romantico Ugo Foscolo. Nelle scuole lo si studia anche separato dal romanticismo che poi si sviluppa in Manzoni e in Leopardi, ma il vero grande romantico in Italia è stato proprio lui, perché Manzoni e Leopardi hanno molto che non convince sotto quell'aspetto. E' anche vero che Foscolo non è stato solo un romantico "ante litteram", ma è stato anche un neoclassico, e quindi rappresenta bene il passaggio che abbiamo cercato di descrivere, dal gusto neoclassico al gusto romantico. O, meglio ancora, quel coacervo, quell'insieme di movimenti dell'animo che hanno determinato, in fase preromantica, lo sviluppo della poetica romantica in senso stretto.

Foscolo ha attraversato tutte queste fasi, si potrebbe dire anche forse quella dello Sturm und Drang, anche se non gli appartiene pienamente, in certi impulsi del suo maggiore protagonista, che è Jacopo Ortis, nel vero romanzo che respira il romanticismo. In fondo se questo accade è proprio per influenza di Goethe, perché sappiamo tutti che "Le ultime lettere di Jacopo Ortis" sono forse una sorta di mezzo plagio dei "Dolori de giovane Werther": romanzo epistolare, la personalità di uno che rischia il suicidio; e poi c'è questa anima dello Sturm und Drang, che in Goethe è evidentissima, ma in Foscolo pure, ripeto, sembra essere un riflesso. Foscolo scrive il suo romanzo parecchi anni dopo quello di Goethe. L'Ortis comunque apre il romanticismo in Italia.

Prima di esaminare passo per passo la parabola di Foscolo, vi voglio leggere quanto dice ai suoi studenti nel momento in cui deve preparare un corso di letteratura che poi non terrà, a Pavia: è l'orazione "Dell'origine e dell'ufficio della letteratura". Sono due i passi che vi leggo, perché lui stesso esprima quello che intende del rapporto tra educatore e studente:

Il che si osserva negli uomini muti, i quali non conseguono né ricchezza né ordine di pensieri che non siano richiesti dalle supreme necessità della vita, se non quando ai segni della parola articolata riescano a supplire co' segni della parola scritta. E un segno solo della parola fa rivivere l'immagine tramandata altre volte da' sensi e trascurata per lunga età nella mente; un segno solo eccita la memoria a ragionare d'uomini, di cose, di tempi che pareano sepolti nella notte ove tace il passato. Il cuore domanda sempre o che i suoi piaceri siano accresciuti, o che i suoi dolori siano compianti; domanda di agitarsi e di agitare, perché sente che il moto sta nella vita e la tranquillità nella morte; e trova unico aiuto nella parola, e la riscalda de' suoi desideri, e la adorna delle sue speranze, e fa che altri tremi al suo timore e pianga alle sue lagrime, affetti tutti che senza questo sfogo proromperebbero in moti ferini e in gemito disperato.

Prima considerazione, quindi: la vita è tale se ci si agita, se ci si muove, altrimenti lo stare fermi nella vita è come essere morti. E' un tema goethiano. In fondo Werther lottava contro una società troppo piena di regole, lo abbiamo anche spiegato. E poi ancora...

E la fantasia del mortale, irrequieto e credulo alle lusinghe di una felicità ch'ei segue accostandosi di passo in passo al sepolcro, la fantasia, traendo dai secreti della memoria le larve degli oggetti, e rianimandole con le passioni del cuore, abbellisce le cose che si sono ammirate ed amate; rappresenta piaceri perduti che si sospirano, offre alla speranza e alla previdenza i beni e i mali trasparenti nell'avvenire; moltiplica ad un tempo le sembianze e le forme che la natura consente alla imitazione dell'uomo; tenta di mirare oltre il velo che ravvolge il creato;

Ecco il tema, la metafora del velo, che Foscolo utilizzerà nelle "Grazie", e comunque l'idea della poesia che deve incorniciare, deve arredare, ornare, elaborare e anche ingrandire gli effetti dei sentimenti e delle passioni umane...

e quasi per compensare l'umano genere dei destini che lo condannano servo perpetuo ai prestigii dell'opinione ed alla clava della forza, crea le deità del bello, del vero, del giusto, e le adora; crea le grazie, e le accarezza; elude le leggi della morte, e la interroga e interpreta il suo freddo silenzio; precorre le ali del tempo e al fuggitivo attimo presente congiunge lo spazio di secoli e secoli ed aspira all'eternità;

All'inizio di questa considerazione ha detto che quest'opera del poeta è quasi una consolazione, un conforto, rispetto ai mille colpi che dobbiamo subire nella nostra esistenza per la crudeltà della forza e del potere. Temi alfieriani che ci dipingono appunto un Foscolo romantico...

sdegnata la terra, vola oltre le dighe dell'oceano, oltre le fiamme del sole, edifica regioni celesti, e vi colloca l'uomo e gli dice: "Tu passerai sopra le stelle": così lo illude, e gli fa obliare che la vita fugge affannosa, e che le tenebre eterne della morte gli si addensano intorno; e lo illude sempre con l'armonia e con l'incantesimo della parola.

Quindi la poesia rende eterno l'uomo, lo mette al di sopra delle sue sciagure e gli dà quell'armonia che non c'è nella realtà. Anche in questo rientra il neoclassicismo foscoliano: la poesia come armonia. Non poteva immaginare una forma se non neoclassica.

L'altra considerazione che vi presentiamo, sempre in questa prolusione per il corso di letteratura, è più storicosociale...

O Italiani, io vi esorto alle storie, perché niun popolo più di voi può mostrare né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri. Io vi esorto alle storie, perché angusta è l'arena degli oratori; e chi omai può contendervi la poetica palma? Ma nelle storie, tutta si spiega nobiltà dello stile, tutti gli affetti delle virtù, tutto l'incanto della poesia, tutti i precetti della sapienza, tutti i progressi e i benemeriti dell'italiano sapere. Chi di noi non ha figlio, fratello od amico che spenda il sangue e la gioventù nelle guerre? e che speranze, che ricompense gli apparecchiate? e come nell'agonia della morte lo consolerà il pensiero di rivivere almeno nei petti de' suoi cittadini, se vede che la storia in Italia non tramandi i nobili fatti alla fede delle venturose generazioni?

Vedete quanti concetti tipicamente foscoliani, che ritroveremo, sono in queste parole. L'idea intanto che bisogna rivisitare la storia, perché nella storia c'è il nostro passato, la nostra cultura, le nostre origini. Questo tema vichiano, anche di Cuoco, nel suo "Platone in Italia", a cui abbiamo già accennato, poi si colora di un'altra dimensione, che è quella del rapporto con la società e con i problemi della vita quotidiana in questo mondo e con la morte. Il recupero della storia e il recupero attraverso la poesia di certi valori sono consolazione per la perdita della vita, non solo, ma riscattano anche la nostra vita al di là della morte...

Forse la sola poesia e la magnificenza del panegirico potranno remunerar degnamente il principe che vi dà leggi e milizia e compiacenza del nome italiano? Oh come all'esaltazioni conche Plinio Secondo si studia di celebrare Traiano, oh come il saggio sorride! ma quando legge le poche sentenze di Tacito, adora la sublime anima di Traiano, e giustifica quelle vittorie che assoggettarono i popoli all'impero del più magnanimo tra i successori di Cesare.

Per dire che la poesia è il valore che eterna tutto e che tutto rielabora e riordina e riscatta e nobilita. Foscolo, sappiamo tutti, era di madre greca, Diamantina Spathis. Il padre, veneziano, la conobbe viaggiando nell'adriatico. Nacque a Zante, che lui chiama Zacinto. Mentre raccontiamo la sua vita non possiamo non partire da qui, dalla sua terra nativa, che abbandona quando è ancora adolescente, per trasferirsi a Venezia, dopo la morte del padre. Vediamo come ci descrive la sua terra di origine, leggi Barbara...

A Zacinto

Né più mai toccherò le sacre sponde

ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar da cui vergine nacque

Venere, e fea quelle isole feconde
col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di colui che l'acque

cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.

In questo sonetto, uno dei grandi suoi sonetti, ci dice della visione classica che ha della sua terra greca d'origine, rivisita il mito, come vedete, e immagina un parallelo tra se stesso e Ulisse. Tutti e due esuli dalla propria terra, però con una differenza. Che Ulisse torna nella sua "petrosa" Itaca, anche se dopo tanti anni, secondo il mito omerico, mentre lui pensa di dover morire probabilmente fuori della patria. E in questo caso, forse non tutti lo dicono, il morire fuori della patria per Foscolo non significa tanto e soltanto morire lontano dall'Italia. In questo caso sarebbe quasi una profezia, perché doveva immaginare che sarebbe morto in Inghilterra, dove sarebbe stato sepolto a Turnham Green. Ma vuole dire invece, forse, e ancora di più, che anche morire in Italia significa morire in terra straniera, se l'Italia non è nostra, non è libera. Poi c'è l'altro concetto: Tu non avrai altro che il canto del figlio, o materna mia terra. Cioè resterà di Foscolo la sua opera, la sua poesia. E il riferimento alla madre lo riprendiamo nel carne In morte del fratello Giovanni: è una madre sofferente, perché è morto il fratello di Foscolo, suicida per debiti. Leggi Barbara...

In morte del fratello Giovanni

Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
di gente in gente, me vedrai seduto
su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
il fior de' tuoi gentili anni caduto.

La Madre or sol suo dì tardo traendo
parla di me col tuo cenere muto,
ma io deluse a voi le palme tendo
e sol da lunge i miei tetti saluto.

Sento gli avversi numi, e le secrete
cure che al viver tuo furon tempesta,
e prego anch'io nel tuo porto quiete.

Questo di tanta speme oggi mi resta!
Straniere genti, almen le ossa rendete
allora al petto della madre mesta.

E in Inghilterra chiuderà la sua vita, in modo anche discutibile, perché si indebiterà nel gioco, si farà mantenere, si manterrà un poco lui stesso, con la letteratura, con le sue pubblicazioni, con le sue lezioni. Certo è una vita mortificante quella che fa nell'ultimo periodo.

Abbiamo raccontato così in grandi linee la vita di Foscolo, ma dobbiamo riprenderla dall'inizio, dalle "Ultime lettere di Jacopo Ortis". Dobbiamo riprendere questo personaggio che rappresenta il Foscolo giovane, che è l'incarnazione dei suoi ideali, quelli napoleonici, come stavamo dicendo. Eravamo alla fine del Settecento quando Napoleone portava entusiasmo in Italia. Le sue campagne spingono gli italiani a ribellarsi e a creare diverse esperienze repubblicane, la veneziana, la romana ecc. Quando arriva il turno di Venezia, Foscolo si illude che sia arrivata la libertà per la sua patria, ma in realtà sarà lo stesso Napoleone a deludere il giovane Foscolo con il trattato di Campoformio, con il quale nel 1797 cede all'Austria proprio Venezia, per tenersi la Lombardia e Milano. Foscolo per diversi mesi coverà rancore nei confronti di Napoleone, però poi, vedendosi circondato da eventi irreparabili, non trovando altro punto di riferimento, tornerà ad avvicinarsi a questo grande condottiero nel momento delle sue campagne in Europa, si arruolerà e appunto, nei primi anni, conoscerà questa donna inglese da cui nascerà una figlia, che lo ospiterà poi nell'ultima parte della sua vita, come dicevamo.

"Le ultime lettere di Jacopo Ortis" raccontano di questa grandissima delusione politica di Jacopo, che incarna Ugo, dopo il tradimento della cessione di Venezia all'Austria con il trattato di Campoformio. Il romanzo è in forma epistolare. A Lorenzo Alderani Jacopo scrive le sue lettere, che una dopo l'altra si allineano a disegnare un percorso verso il suicidio.

L'altra grande delusione di Jacopo è una delusione esistenziale e amorosa nello stesso tempo: il suo amore per Teresa. Che probabilmente nel suo nome ripete quello di Teresa Pichler, sposa di Vincenzo Monti, poeta che Foscolo non stimava, odiava addirittura, perché era la sua antitesi: lo considerava un voltagabbana, uno che seguiva il potere del momento. E tra l'altro, rivedendo nella Teresa dell'Ortis Teresa Pichler, lui immagina che soffra perché ha dovuto sposare non lo Jacopo di cui è innamorata, ma Odoardo, il borghese tranquillo. La famosa tranquillità di cui parlavamo prima nell'orazione di Pavia. Cioè se bisogna vivere una vita soltanto tranquilla è come vivere da morti. Odoardo è proprio quello che fa la vita tranquilla, naturalmente opposto all'esaltazione affettiva e sentimentale di Jacopo, che invece è un impulsivo, pieno di vita, pieno di passione, pieno di voglia di cambiare, trasformare il mondo.

A questo proposito bisogna aggiungere che c'è un'evoluzione fra le diverse edizioni del romanzo nel personaggio di Odoardo. All'inizio, nella prima edizione, non ha gli stessi ideali di Jacopo, però non è l'anti Ortis, non è così caratterizzato negativamente. Nei tre, quattro anni successivi che dividono la prima e la seconda edizione, a cavallo dell'Ottocento, Odoardo vede approfondire i suoi difetti e diventa proprio il borghese che pensa soltanto ai suoi interessi, il codardo, l'infingardo. Perché avviene questo? Perché in quegli stessi anni, ricorderai quello che dicevo poco fa, Foscolo, deluso da Napoleone, poi gli si riavvicina perché non trova intorno a sé di meglio: appunto sperimenta i caratteri negativi della borghesia, della gente istruita, colta, benestante o meno che lo circonda, che non riusciva ad entusiasmarci a nessuna idea. E Odoardo diventa per lui il prototipo di tutta questa gente imbelli, che non reagisce alla situazione, che soprattutto è quella della patria sottomessa, che lui vorrebbe invece più attiva. E diventa l'anti Ortis.

Ma la terza delusione, collegata a questa, è l'amore: Teresa, sposa di Odoardo, non può unirsi con lui. E Teresa si veste di classicità, nel senso che incarna l'ideale della bellezza armoniosa. C'è l'episodio del bacio, famoso. Sono pagine che non leggiamo. La bellezza serenatrice, la bellezza neoclassica, la bellezza alla Winckelmann, la bellezza levigata, tersa, pura, vengono rappresentate nel ritratto che Foscolo fa fare a Jacopo di Teresa, in una lettera all'amico Lorenzo Alderani.

L'altro grande motivo, quello risorgimentale, viene descritto nella lettera da Ventimiglia, quando dice all'amico che vede l'Italia al confine e, guardando verso la sua patria, non può non considerare che questa patria è mortificata dalla dominazione straniera oggi, che segue tutte le dominazioni precedenti, e meriterebbe un riscatto.

Jacopo è anche quello che ha in Parini il suo maestro, come educatore, maestro di vita, integerrimo, con grande senso del dovere. Infatti Foscolo immagina che Jacopo incontri Parini e gli confessi tutte le sue ansie, tutti i motivi che lo fanno restare disamorato della vita; e Parini gli dice: non ti accanire, non combattere più di tanto, che questa società non merita i tuoi moti dell'animo. Jacopo arriverà poi al suicidio.

Ora con te, Barbara, voglio ripercorrere l'altro grande sonetto di Foscolo, nel quale mettiamo insieme tutto quello che abbiamo detto in questa prima lezione, cioè il combinarsi dell'animosità, vitalità, sentimentalità, passionalità con il desiderio di pace e di armonia. Qual è?

BARBARA: Alla sera
Brava. Non lo leggi...
BARBARA: Non lo leggo...
Ce lo reciti...

(Barbara recita "Alla sera")

Forse perché della fatal quiete
Tu sei l'immagine a me sì cara vieni,
O sera! E quando ti corteggian liete
Le nubi estive e i zeffiri sereni,

E quando dal nevosio aere inquiete
Tenebre e lunghe all'universo meni
Sempre scendi invocata, e le segrete
Vie del mio cor soavemente tieni.

Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
Che vanno al nulla eterno; e intanto fugge
Questo reo tempo, e van con lui le torme

Delle cure onde meco egli si strugge;
E mentre io guardo la tua pace, dorme
Quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

Ed ecco quindi la conclusione della nostra lezione. Lo spirito guerriero che ruggisce nell'animo di Foscolo viene rasserenato dalla immagine della pace che gli richiama la sera. Naturalmente è una grande metafora, appunto del soffio vitale, la freschezza, la rigenerazione, il ristoro che può dare la forma poetica alle nostre passioni, ai nostri mille motivi per dannarci l'animo di cui avrebbe parlato negli anni successivi in quel discorso per gli studenti di Pavia: la poesia che ristora, che conforta delle sciagure umane.

E con questo riferimento vi lasciamo per la prossima lezione, sempre su Foscolo, la nostra poetessa pseudo alunna Barbara e il nostro poeta pseudo professore.

VENTESIMA LEZIONE

FOSCOLO: I SEPOLCRI, DIDIMO CHIERICO

Siamo giunti alla ventesima lezione di questo secondo anno dedicato, con Antologia, alle pagine migliori della letteratura italiana. Con me Barbara. Ci eravamo lasciati con i Sonetti e l'Ortis di Foscolo. Oggi tratteremo i "Sepolcri". Foscolo li scrive in occasione della promulgazione dell'editto di Saint Cloud, che valeva per la Francia, ma anche per l'Italia, Milano in particolare. C'è una discussione in casa di Isabella Teotochi Abrizzi, una delle donne frequentate da Foscolo, presente anche Ippolito Pindemonte, che si era scagliato contro questa legge che imponeva di seppellire fuori della città di Milano e addirittura non contrassegnare più le tombe. Questo per ragioni di igiene e anche per una ragione sociale, di egualitarismo, che proveniva dai dettami della rivoluzione francese. Foscolo, imbevuto di quelle idee e napoleonico, in un primo momento aveva sostenuto le tesi di Saint Cloud contro Pindemonte. Poi ci ripensa e tra le altre cose scrive una lettera alla Albrizzi, presentando questo carme "Dei Sepolcri", dedicato proprio a Ippolito Pindemonte. Praticamente si pente della posizione dura che ha assunto nei confronti di Ippolito, che descrive come personaggio triste. La discussione, con il suo ripensamento, gli ha dato l'opportunità di parlare dell'importanza della tomba, perché, al di là della posizione materialista che Foscolo ha sempre assunto, per cui non vede nulla oltre la nostra vita, lui immagina però che noi continuiamo a vivere in qualche modo nel ricordo dei nostri cari. Entriamo appunto nella lettura dei "Sepolcri", a partire dalla cosiddetta premessa materialista. C'è prima una dicitura in latino: "Deorum manium iura sancta sunt", cioè "Siano santi i diritti degli dèi dei morti". Dopo la citazione, i versi:

All'ombra de' cipressi e dentro l'urne
confortate di pianto è forse il sonno
della morte men duro? Ove più il Sole
per me alla terra non fecondi questa
bella d'erbe famiglia e d'animali,
e quando vaghe di lusinghe innanzi
a me non danzeran l'ore future,
né da te, dolce amico, udrò più il verso
e la mesta armonia che lo governa,
né più nel cor mi parlerà lo spirto
delle vergini Muse e dell'amore,
unico spirto a mia vita raminga,
qual fia ristoro a' dì perduti un sasso
che distingua le mie dalle infinite
ossa che in terra e in mar semina morte?

Questi sono i primi ventidue versi, che esaltarono Attilio Momigliano. Li spiego intanto. La prima domanda è retorica. Può mai essere diverso il destino, dopo morti, se ci sarà una tomba che ci accoglierà quando non avremo più davanti un futuro, quando non avrà più un senso per noi una vita perché non esisterà più? La risposta sarebbe "no"...

Vero è ben, Pindemonte! Anche la Speme,
ultima Dea, fugge i sepolcri: e involve
tutte cose l'obblío nella sua notte;
e una forza operosa le affatica
di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe
e l'estreme sembianze e le reliquie
della terra e del ciel traveste il tempo.

Ecco la verità, o Pindemonte, la nostra realtà finisce con la nostra vita. Una dimenticanza totale avvolge tutto dopo la nostra morte e tutto viene travestito dal tempo, anche in nostri resti. Ebbene, di questi primi versi Momigliano dava questo giudizio:

Le immagini che esprimono questi sentimenti hanno la compiutezza, la rapidità, i contorni sfumati delle visioni: si succedono l'una all'altra con il ritmo mutevole, facile, morbido dell'onda che tien dietro all'onda. Avete appena veduto un angolo muto di cimitero, che vi si allarga dinanzi lo spettacolo del sole sotto cui la terra vive e germoglia; e subito il verso trapassa alle ore fantastiche del poeta, e la visione colorita della terra formicolante d'erbe e d'animali si attenua nei veli del sogno («E quando vaghe di lusinghe innanzi - A me non danzeran l'ore future»). E di nuovo il pensiero rifluisce verso la fine, e quelle che prima erano tombe solinghe adombrate di cipressi, diventano la vista sconfinata dell'opera incessante della morte e dell'eterne trasformazioni dell'universo. Questo in ventidue endecasillabi, dove la luce e le tenebre, la desolazione della fine, e il fascino della vita si alternano con una potenza e una morbidezza di passaggi e di chiaroscuri che fanno della poesia del Foscolo un motivo inesauribile di meditazione critica.

Il resto del carme mantiene in misura diversa il ritmo grandioso e mutevole di questa breve ed immensa sinfonia della vita e della morte.

Così la descrive, come “sinfonia della vita e della morte”, questa poesia di Foscolo. E avanti ancora, vi riassumo qualche passaggio del carme, dice l'autore: ma perché comunque prima del tempo, anche se è vero che niente c'è dopo la nostra morte, dobbiamo toglierci l'illusione di continuare a vivere nell'affetto dei nostri cari? E aggiunge:

Sol chi non lascia eredità d'affetti
poca gioia ha dell'urna; e se pur mira
dopo l'esequie, errar vede il suo spirto
fra 'l compianto de' templi acherontei,
o ricovrarsi sotto le grandi ale
del perdono d'Iddio: ma la sua polve
lascia alle ortiche di deserta gleba
ove né donna innamorata preghi,
né passeggiar solingo oda il sospiro
che dal tumulo a noi manda Natura.

Solo chi si è comportato male, non lascia un'eredità sentimentale d'affetti può temere la morte, cioè può temere di essere oltraggiato dopo morto; ma chi invece si è comportato bene vorrebbe essere ricordato. E se non c'è una tomba che segnali la sua presenza e che lo distingua da altri! E infatti lo dirà più avanti, laddove prima parla di Parini, quando immagina che i suoi resti siano confusi con quelli di un ladro, che ha lasciato sul patibolo la sua vita, e immagina, in un quadro di poesia sepolcrale, che richiama anche le idee e gli interessi del suo stesso amico Ippolito Pindemonte, che aveva scritto un poema sui “Cimiteri”, che le ossa del ladro si mescolino con quelle del Parini e che vengano oltraggiate dai cani randagi che si aggirano fra le tombe. Dopo aver detto questo, per affermare appunto che non si deve arrivare a questa commistione, e con l'editto di Saint Cloud questo avverrebbe, passa a questa parte che è importante, che è vichiana. Ma la leggo prima...

Dal dí che nozze e tribunali ed are
diero alle umane belve esser pietose
di se stesse e d'altrui, toglieano i vivi
all'etere maligno ed alle fere
i miserandi avanzi che Natura
con veci eterne a sensi altri destina.

Dal momento in cui l'uomo è diventato civile, ha pensato subito a togliere alle intemperie i resti degli estinti, con un atteggiamento di pietà...

Testimonianza a' fasti eran le tombe,
ed are a' figli; e uscían quindi i responsi
de' domestici Lari, e fu temuto
su la polve degli avi il giuramento:

Quindi la tomba diveniva segno di civiltà e punto di riferimento per le cerimonie religiose, per i matrimoni, per lo stesso esercizio della giustizia, perché si giurava sui quei morti e si temeva il giuramento fatto in quelle circostanze...

religion che con diversi riti
le virtù patrie e la pietà congiunta
tradussero per lungo ordine d'anni.

Cioè un costume, un abitudine, che si è tramandata per un lungo periodo. E poi passa in rassegna i diversi culti dei morti nei secoli. Prima ci rappresenta un tipo di culto nel medioevo, quando i morti venivano sepolti sotto i pavimenti delle chiese, per dire che questo non è l'ideale. Immagina addirittura che le donne si sveglino per consolare i loro nati che temono la morte, perché nel medioevo alla morte si associava soltanto la distruzione. E immagina anche nelle chiese il mescolarsi della puzza dei cadaveri con il profumo dell'incenso. Per dire che non sempre questo è stato il culto che si è affermato. Invece nel passato, entriamo nell'atmosfera classica, della Grecia antica...

Rapían gli amici una favilla al Sole
a illuminar la sotterranea notte,
perché gli occhi dell'uom cercan morendo
il Sole; e tutti l'ultimo sospiro
mandano i petti alla fuggente luce.

Allude al fatto che nell'antica Grecia, all'ombra dei cipressi, nelle tombe, ci fossero delle lanterne che volessero simboleggiare il fatto che si voleva rapire un poco di sole, un poco di luce, e lasciarlo in vicinanza del morto, perché quando moriamo l'ultimo desiderio è quello di continuare ad avere la luce...

Le fontane versando acque lustrali
amaranti educavano e viole
su la funebre zolla; e chi sedea
a libar latte o a raccontar sue pene
ai cari estinti, una fragranza intorno
sentía qual d'aura de' beati Elisi.

Era come stare in Paradiso, come stare in un campo beato, sedendo vicino a questi morti in questi cimiteri classici, antichi...

Pietosa insania che fa cari gli orti
de' suburbani avelli alle britanne
vergini, dove le conduce amore
della perduta madre, ove clementi
pregaro i Geni del ritorno al prode
cne tronca fe' la trionfata nave
del maggior pino, e si scavò la bara.

Vedete come è passato all'improvviso dall'epoca classica a quella moderna. E questa è una delle classiche transizioni dell'opera di Foscolo, cioè questi rapidi passaggi pindarici (perché Pindaro nell'antica Grecia faceva le stesse operazioni). Si è trasferito in un altro luogo, dalla Grecia all'Inghilterra, e in un altro tempo, nel tempo vicino a lui, quando nei cimiteri suburbani, quelli della periferia urbana, le donne inglesi possono andare a piangere i loro cari, ma soprattutto l'eroe della patria, cioè l'ammiraglio Orazio Nelson, che ha appena lasciato in mare, nella battaglia di Trafalgar, la vita per la sua nazione. E poi conclude...

Ma ove dorme il furor d'inclite gesta
e sien ministri al vivere civile
l'opulenza e il tremore, inutil pompa
e inaugurate immagini dell'Orco
sorgon cippi e marmorei monumenti.

E continua, riferendo il fatto che sì, ci possiamo preoccupare del culto dei morti, ma dove dorme lo spirito civile che ha appena rappresentato nelle donne inglesi, cioè in Italia, che senso ha parlare di tombe, di ricordo dei morti, degli eroi? Vi ricordo quello che abbiamo detto anche a proposito dell'Ortis, che la cosa che più lamentava Foscolo era di essere circondato da gente che non avesse i suoi stessi ideali. E per spronare a questi ideali un popolo inerme, ci presenta la parte più famosa dei "Sepolcri", quella che conoscono di più tutti...

(...) A egregie cose il forte animo accendono
l'urne de' forti, o Pindemonte; e bella
e santa fanno al peregrin la terra
che le ricetta. Io quando il monumento
vidi ove posa il corpo di quel grande
che temprando lo scettro a' regnatori
gli allòr ne sfronda, ed alle genti svela
di che lagrime grondi e di che sangue;
e l'arca di colui che nuovo Olimpo
alzò in Roma a' Celesti; e di chi vide
sotto l'etereo padiglion rotarsi
più mondi, e il Sole irradiarli immoto,
onde all'Anglo che tanta ala vi stese
sgombrò primo le vie del firmamento:
- Te beata, gridai, per le felici
aure pregne di vita, e pe' lavacri
che da' suoi gioghi a te versa Apennino!

Qui si riferisce alle tombe di Santa Croce in Firenze. Le urne dei forti, le tombe degli eroi spingono i contemporanei o quelli che sono vissuti dopo a egregie cose: cioè ci si può andare a ispirare presso le tombe dei grandi per le nobili imprese. E cita le tombe dei grandi che sono sepolti in Santa Croce, o che Foscolo immagina sepolti a Firenze in Santa Croce. E questi grandi sono Michelangelo, Galileo e Machiavelli. Poi parlerà anche di altri, ma questi tre li ha descritti come colui che alzò un nuovo Olimpo ai celesti in Roma, cioè l'autore del "Giudizio universale" e delle "Storie della genesi" nella cappella sistina, Michelangelo, colui che ha visto muoversi i pianeti del sistema solare e il sole illuminarli fermo, che cioè ha reso giustizia alla tesi copernicana del sistema eliocentrico, Galileo e l'altro che ha insegnato ai regnanti a governare, sfrondando però il potere dagli allori, cioè facendo capire quante lacrime e quanto sangue costi questo esercizio del potere, quanta violenza sia necessaria per fare politica, Machiavelli. E poi continua presentando la città di Firenze come lieta per aver dato i natali sia a Dante che ai genitori di Petrarca, quello che lui chiama il "dolce di Calliope labbro". E immagina infine che...

(...) E a questi marmi

venne spesso Vittorio ad ispirarsi.
Irato a' patrii Numi, errava muto
ove Arno è piú deserto, i campi e il cielo
desioso mirando; e poi che nullo
vivente aspetto gli molcea la cura,
qui posava l'austero; e avea sul volto
il pallor della morte e la speranza.

Immagina anche Vittorio Alfieri che venga alle tombe di Santa Croce a interrogare, a parlare con questi morti e a discutere con loro il fatto che nell'Italia del suo tempo nessuno si muova per imprese eroiche e per la creazione dell'indipendenza e della libertà nazionale. Adirato contro il destino perché nulla si fa per la libertà. Sappiamo che questo campione della libertà è maestro di Foscolo, insieme con Parini. Ora anche Alfieri è idealmente presente nelle tombe di Santa Croce con altri grandi che potrebbero aver fatto l'Italia, se la si facesse con il loro esempio...

Con questi grandi abita eterno: e l'ossa
fremono amor di patria. Ah sí! da quella
religiosa pace un Nume parla:
e nutria contro a' Persi in Maratona
ove Atene sacrò tombe a' suoi prodi,
la virtù greca e l'ira.

Ecco un'altra transizione molto rapida: un nume sembra parlare da questi morti in Santa Croce e quello stesso nume parlava, come messaggio dei morti di Maratona, al popolo ateniese. Si sposta da Firenze alla Grecia di nuovo, da dove era partito prima quando si era spostato in Inghilterra, e ripensa a un altro tempo passato, alla battaglia di Maratona, quando gli ateniesi si difendono dall'invasione straniera e gli eroi di quell'impresa, i morti nella piana di Maratona, Foscolo li immagina come presenze misteriose dopo la loro morte, che chi passa da quelle parti...

Il navigante
che veleggiò quel mar sotto l'Eubea,
vedea per l'ampia oscurità scintille
balenar d'elmi e di cozzanti brandi,
fumar le pire igneo vapor, corrusche
d'armi ferree vedea larve guerriere
cercar la pugna; e all'orror de' notturni
silenzi si spandea lungo ne' campi
di falangi un tumulto e un suon di tube
e un incalzar di cavalli accorrenti
scalpitanti su gli elmi a' moribondi,
e pianto, ed inni, e delle Parche il canto.

Immagina che chi si trova nei decenni, nei secoli successivi a passare per quel tratto di mare che c'è tra l'isola di Eubea e la costa di Maratona è come se vedesse ancora agitarsi i fantasmi di guerrieri che continuano a combattere per la libertà. E quello che si sente è soltanto il pianto dei moribondi e il canto delle Parche, della morte, e gli inni di guerra. E poi, nell'ultima parte, da questo spunto greco, non si muoverà più Foscolo e parlerà delle armi di Achille che ritornano alla tomba di Aiace, come a voler dire che il destino anche dopo anni stabilisce il giusto, e infine passa all'antica Troia, ai morti, i grandi di Ilio sconvolta, distrutta, che poi avrebbe ispirato il grande poema omerico dell'Iliade. E immagina, ci ripropone Cassandra, le donne troiane che hanno perso i loro cari, che finiranno schiave come quell'Andromaca di cui abbiamo già parlato. Si dovrà tornare qui, a Troia, per avere riferimento al sacrificio che è alla base delle

sventure e delle umiliazioni delle donne e dei bambini troiani, quando saranno stati strappati dalla loro terra e portati in Grecia. Dice Andromaca...

(...)

Protegete i miei padri. Un dí vedrete
mendico un cieco errar sotto le vostre
antichissime ombre, e brancolando
penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,
e interrogarle.

Questo vecchio cieco che si presenterà lì ad interrogare le tombe sarà naturalmente il grande poeta Omero...

Gemeranno gli antri
secreti, e tutta narrerà la tomba
Ilio raso due volte e due risorto
splendidamente su le mute vie
per far piú bello l'ultimo trofeo
ai fatati Pelídi. Il sacro vate,
placando quelle afflitte alme col canto,
i prenci argivi eternerà per quante
abbraccia terre il gran padre Oceàno.

Omero ascolterà questi morti e dal loro racconto ricaverà quello che poi narrerà nell'Iliade. E vedete che non parlerà solo degli eroi troiani ma anche di coloro che li hanno sconfitti, gli Argivi, i Greci. Quindi la storia raccontata dai morti troiani serve a glorificare con loro anche i vincitori, che sono dopo tanti secoli morti anche loro.

E tu onore di pianti, Ettore, avrai,
ove fia santo e lagrimato il sangue
per la patria versato, e finché il Sole
risplenderà su le sciagure umane.

Questo è il bellissimo epilogo del carme. Tu, Ettore (uno dei troiani lì sepolti), avrai onore e pianto, laddove sarà pianto il sacrificio per la patria. Naturalmente questo "se" è riferito all'Italia, all'idea che in Italia non sia pianto il sacrificio per la patria, perché da noi Foscolo l'amore per la patria, come Alfieri, non lo vede. E poi la conclusione generale: finché il sole splenderà sulle sciagure umane. Finché ci sarà vita per l'umanità Ettore sarà ricordato per il suo sacrificio. E' il tema della poesia eternatrice, consolatrice, ma che ricorda per sempre anche quello che deve essere ricordato, rappresentata in Omero, ma anche in quest'ultimo verso. Finché il sole risplenderà sulle sventure umane sarà ricordato il sacrificio degli uomini giusti, attraverso testimonianze come questa dello stesso autore, cioè con la poesia.

Foscolo alcuni anni dopo immagina un tizio che ha tradotto il "Viaggio sentimentale" di Lorence Sterne, di nome Didimo Chierico, da lui inventato. Vediamo cosa ci dice di questo Didimo. Leggi, Barbara...

Dissi che teneva chiuse le sue passioni; e quel poco che ne traspariva, pareva calore di fiamma lontana. A chi gli offeriva amicizia, lasciava intendere che la colla cordiale per cui l'uomo s'attacca all'altro, l'aveva già data a quei pochi ch'erano giunti innanzi. — Rammentava volentieri la sua vita passata, ma non m'accorsi mai ch'egli avesse fiducia nei giorni avvenire o che ne temesse. Chiamavasi molto obbligato a un Don Jacopo Annoni, curato, a cui Didimo aveva altre volte servito da chierico nella parrocchia d'Inverigo; e stando fuori di patria, carteggiava unicamente con esso. Mostravasi gioviale e compassionevole, e benché fosse alloramai intorno a' trent'anni, aveva aspetto assai giovanile; e forse per queste ragioni Didimo, tuttochè forestiero, non era guardato dal popolo di mal occhio, e le donne passando gli sorridevano, e le vecchie si soffermavano accanto a una porticciola a discorrere seco, e molti fantolini, de' quali egli si

compiaceva, gli correvano lietissimi attorno. Ammirava assai; ma più con gli occhiali, diceva egli, che col telescopio:

Ecco, più con gli occhiali che con il telescopio. Cercava di guardare quello che era vicino a lui, meravigliarsi, ma non fare grandi castelli, grandi progetti. Aveva perso la capacità progettuale. Non vedeva col cannocchiale quello che era lontano, ma proprio per quello che ha detto prima: questo è uno che ha ancora i sentimenti di quando era giovane, però quei sentimenti sono come calore di fiamma lontana, una fiamma che scalda ma non brucia più. E' deluso dalla vita Didimo, non fa più grandi progetti, non crede in grandi possibilità di trasformare questa società, che pure lui non condivide, perché la vita gli ha insegnato che i suoi sforzi sono inutili. Continuiamo...

e disprezzava con taciturnità sì sdegnosa, da far giusto e irreconciliabile il risentimento degli uomini dotti. Aveva per altro il consenso di non patire d'invidia, la quale, in chi ammira e disprezza, non trova mai luogo. E' diceva: — La rabbia e il disprezzo sono due grandi estremi dell'ira: le forti disprezzano: ma tristo e beato chi non s'adira. —

Ecco, lui disprezzava ma in silenzio, per cui gli uomini dotti lo rimproveravano di questo suo non reagire, ma in realtà lui non reagiva perché era rassegnato alla insipienza, all'incapacità, all'insensibilità, all'assurda coltivazione dei propri interessi della borghesia che lo circondava. Non dimentichiamolo questo, Didimo rappresenta Foscolo stesso, anche se lo presenta con una sorta di filtro: io conobbi Didimo. Quando ci dice "conobbi Didimo" e poi ce lo descrive è come se creasse ad arte un guardarsi allo specchio.

Non tutti colgono il senso di queste espressioni. Lui parla di due estremi, la rabbia e il disprezzo. E parla di ira. Sembra che ira e rabbia siano la stessa cosa, ma l'ira si colloca al centro di questi due estremi. Cioè chi prova rabbia e la esprime, chi prova disprezzo e lo esprime, Didimo non lo considera un suo simile, perché lui si è abituato a non arrabbiarsi e a non disprezzare, cioè a non esprimere quell'ira che lui ha. L'ira giusta chi non la conserva? L'ira è l'ostilità nei confronti di questo mondo che non funziona. Questo dobbiamo ricordarlo bene a quei critici marxisti di cui parleremo più in là, che hanno disprezzato Foscolo perché l'hanno considerato un qualunque, cioè uno che induce, se si guarda alla superficie di quanto appena detto a proposito di Didimo, alla rassegnazione, la stessa che viene rimproverata a Manzoni.

Non è così. Foscolo considera bene e ha presente la giusta ira che bisogna avere nei confronti di un mondo che non funziona, attraversato soltanto dagli interessi.

Insomma, pareva uomo che essendosi in gioventù lasciato governare dall'indole sua naturale, s'accomodasse, ma senza fidarsene, alla prudenza mondana. E forse aveva più amore che stima per gli uomini; però non era orgoglioso, né umile. Pareva verecondo, perché non era né ricco né povero. Forse non era avido né ambizioso; perciò pareva libero. Quanto all'ingegno, non credo che la natura l'avesse moltissimo prediletto, né poco. Ma l'aveva temprato in guisa da non potersi imbeverare degli altrui insegnamenti e quel tanto che produceva da sé, aveva certa novità che allettava, e la primitiva ruvidezza che offende.

Didimo non era uno che ricalcava le opere degli altri, non era un imitatore, e quindi le sue opere avevano sempre quella rudezza, quella spontaneità che derivavano dall'essere originali. E questo approccio così brutale alle cose poteva anche offendere...

Quindi derivava in esso per avventura quell'esprimere in modo tutto suo le cose comuni; e la propensione di censurare i metodi delle nostre scuole.

Anche questo: a Didimo Foscolo attribuisce un concetto attualissimo: il rifiuto di certa scuola, qui intesa come tutti i tipi di organizzazione del sapere, ma anche sostanzialmente proprio la scuola del suo tempo. Foscolo era contro, come Alfieri, certa rigidità, certe regole, certi compromessi che allontanavano dal vero sapere, dal vero rapporto con la cultura, certi filtri sbagliati che vivevano e vivono ancora oggi nella scuola...

Inoltre, sembravami ch'egli sentisse non so qual dissonanza nell'armonia delle cose del mondo: non però lo diceva.

Ecco, Didimo non parlava, però sembrava che sentisse la disarmonia che era nel mondo. E la disarmonia è quella cosa che non ci convince, la realtà in cui viviamo. E per contrappeso Foscolo immagina, poco dopo questa presentazione di Didimo, nelle "Grazie" la presentazione di quell'armonia che invece viene dall'arte, dalla bellezza, dalla poesia, che in quel momento rintracciava nelle sculture di Canova, nella quale si andava a spegnere un poco la disarmonia che l'uomo vive nel suo tempo.

Ma abbiamo esaurito il nostro tempo e chiudiamo qui. Di Foscolo diremo ancora nella prossima lezione. Arrivederci.

VENTUNESIMA LEZIONE

FOSCOLO: LE GRAZIE
MANZONI: LA FORMAZIONE

Ventunesima lezione, con Barbara. Parliamo oggi ancora di Foscolo, prima di passare a Manzoni. Per quanto riguarda Didimo Chierico, l'ultima volta stavamo riflettendo sul fatto che visse la disarmonia del suo tempo e silenziosamente soffrì, con questo "calore di fiamma lontana", con questo sentimento un po' nascosto di ribellione nei confronti del suo tempo, nascosto anche perché gli anni, le esperienze avevano invitato questo personaggio a non indulgere più agli impulsi, agli istinti della natura giovanile e accettare un equilibrio, un momento di decantazione delle sue sofferenze o insofferenze, dei suoi impulsi, dei suoi ideali, in un atteggiamento più sorvegliato, più controllato, una sorta di autodomínio raggiunto.

Però in questo riferimento a Didimo Chierico avevamo colto il punto di connessione con l'altra grande opera delle "Grazie", laddove Foscolo immagina che l'arte, la poesia, la bellezza determinino quell'armonia che consola della disarmonia che l'uomo vive nel suo mondo. Avevamo quindi preparato il passaggio a quest'opera che per Foscolo è incompiuta. Forse incompiuta perché lui l'aveva scritta intanto in diversi frammenti; poi si è reso conto, negli anni in cui ha tentato di concluderla, che questi frammenti avevano un valore ognuno per sé ed era difficile stabilire un collegamento fra questi. Mentre nei Sepolcri gli era riuscita quest'opera di collegamento fra parti staccate, quelle che lui aveva chiamato le idee cardine, che venivano presentate con delle rapide transizioni dall'una all'altra (e abbiamo cercato l'altra volta in poco tempo di stabilire questo), nel caso delle Grazie non gli è riuscito dunque concludere la sua opera.

Le "Grazie" sono ispirate al Foscolo da quel grande scultore che è Antonio Canova, che proprio in quel periodo, nel 1814, in cui comincia a progettarle, stava scolpendo una Venere per l'imperatrice d'Austria, sempre secondo i canoni dell'arte e della scultura dalle forme levigate, terse e pure del neoclassicismo imperante, proprio la rappresentazione dell'armonia. Questo ispira appunto a Foscolo le Grazie, che sono le tre divinità di Venere, Vesta e Pallade, raffigurate come coloro che consentono di far dimenticare all'uomo, attraverso l'arte e la bellezza, le sue sofferenze, le sue passioni, i suoi intrighi, le difficoltà, tutto quello che è disarmonia appunto nella nostra vita. Vi leggo appena alcuni versi del proemio delle "Grazie", ma non tanto per elogiare Foscolo, quanto per farvi capire perché forse è giustificato quello che diremo fra un momento, ma giustificato fino a un certo punto...

Cantando, o Grazie, degli eterei pregi
Di che il cielo v'adorna, e della gioja
Che vereconde voi date alla terra,
Belle vergini! a voi chieggo l'arcana
Armoniosa melodia pittrice
Della vostra beltà; sì che all'Italia
Afflitta di regali ire straniera
Voli improvviso a rallegrarla il carne.

Questo carne deve rallegrare un'Italia sofferente per la dominazione straniera. Questo è il contenuto, ma vedete che forma usa Foscolo. Non è fluida come quella dei Sepolcri...

Nella convalle fra gli aerei poggi
Di Bellosguardo, ov'io cinta d'un fonte
Limpido fra le quete ombre di mille
Giovinetti cipressi alle tre Dive
L'ara innalzo, e un fatidico laureto
In cui men verde serpeggia la vite
La protegge di tempio, al vago rito
Vieni, o Canova, e agl'inni. Al cor men fece
Dono la bella Dea che in riva d'Arno
Sacra alle tranquille arti custode;

Ed ella d'immortal lume e d'ambrosia
La santa immagine sua tutta precinse.
Forse (o ch'io spero!) artefice di Numi,
Nuovo meco darai spirto alle Grazie
Ch'or di tua man sorgon dal marmo. Anch'io
Pingo e spiro a' fantasmi anima eterna:
Sdegno il verso che suona e che non crea;
Perché Febo mi disse: Io Fidia primo
Ed Apelle guidai con la mia lira.

Si capisce, leggendo questi versi, soprattutto da parte di chi ha più esperienza del disegno della poesia, perché Foscolo poi non ha concluso quest'opera. È bellissima l'idea del velo delle Grazie, che rappresentano tutte le arti, tutte le capacità creative dell'uomo, che rendono più deliziosa, più piacevole, più accettabile questa vita, l'idea che senza le arti l'uomo avrebbe soltanto motivi di tragedia, di dolore. Sono queste che lo consolano, sono queste che filtrano la nostra esistenza amara e consentono all'uomo di sopravvivere. E quasi vale la pena vivere la vita solo per questo, cioè per la possibilità di consolarsi attraverso l'arte. Però questa idea è espressa in versi che hanno un meccanismo un po' inceppato rispetto ai nostri gusti moderni. Ma sentiamo cosa dice di Foscolo Carlo Emilio Gadda, il grandissimo romanziere, che nel 1967 immagina, in una trasmissione radiofonica, sul terzo programma, un dialogo, di cui noi riproduciamo soltanto una piccola parte, i cui personaggi sono l'avvocato Damaso de' Linguagi, Donna Clorinda Frinelli, donna semplice e incolta, e con loro il professor Manfredo Bodoni Tacchi, classico pedante borioso. Io sarò sia il borioso sia Gadda stesso, cioè Damaso. Lo capirete dal tono che userò, perché l'avvocato è critico nei confronti di Foscolo, e quindi fortemente ironico; appena sentirete un atteggiamento superbo è quello dell'altro. Tu, Barbara, sei la donna. Si comincia da Damaso, alter ego di Gadda...

(“Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo”)

DE' LINGUAGI: Nella poesia del Foscolo tutto si riduce a una ricerca onomastica ellenizzante o comunque classica, a un macchinoso ed inutile vocabolario; ad una sequenza d'immagini ritenute greche e marmorine, a un vagheggiamento di donne di marmo in camicia, o preferibilmente senza, da lui dette “vergini”. Mi sa che gli piacessero di quattordicenni: anche se in pratica, a scanso di grane, le sue amanti ultraconiugate ne ebbero un po' di più...

(...)

DONNA CLORINDA: E le britanne vergini?

DE' LINGUAGI: Per il Foscolo siete tutte vergini, anche quando siete britanne. Era questa anzi la sua specialità. Inneggiare alle vergini e andare a nanna con le maritate.

DONNA CLORINDA(implorante): Avvocato! Non mi costringa ad alzarmi!

DE' LINGUAGI: No, stia comoda. Ci sono più vergini nei millenovecento versi del Foscolo che in tutta la storia di Roma antica. Nelle “Grazie” poi, sono vergini anche i quadrupedi.

DONNA CLORINDA(ridendo): Oh Dio, avvocato! La smetta.

DE' LINGUAGI(imperterrito): Vergini gli uomini, vergini le donne, vergini i cavalli, vergini le cavalle, vergine la cerva di Diana. E Diana stessa. E le muse. E minerva. Nessuno si salva dalla verginità.

BODONI TACCHI: E' in errore. E la smetta.

DE' LINGUAGI: Lui sguazza, lui sogna di sguazzare tutta la vita in un collegio di Pimplee, in un mare di educande che strimpellano non si sa che mandolini o arpe. Lui nuota a rana in quell'oceano, felice, estasiato, con basette elettrizzate, roteando gli occhi: nella certezza di riuscire irresistibile.

BODONI TACCHI: non rechi ingiuria al poeta, alla dolce tristezza del suo verso: non offenda la povertà, la lontananza dalla patria, l'ingegno fervidissimo, l'esilio senza ritorno. Come si può irridere alla memoria di chi ha scritto il sonetto:

Né più mai toccherò le sacre sponde
Ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
Del greco mar da cui vergine nacque

Venere...

DE' LINGUAGI: E dalli! Anche Venere! Sono endecasillabi che fanno ridere i polli! Le sacre sponde, il greco mare, Teresa mia e Venere che è nata vergine; come me: come tutti! Ma vada al diavolo!

DONNA CLORINDA: Chi?

DE' LINGUAGI: Il grecista! Il figlio della Diamantina! Il basetta! (balbettando nell'ira) Lui e la sua Ve-venere ve-vergine!

Perché alla fine il nostro Gadda immagina anche che cominci a balbettare questo avvocato che lo rappresenta, tanto è emozionato in maniera negativa. Ma perché quest'acredine nei confronti di Foscolo da parte di Gadda? Perché lo ha visto, come tutti i marxisti di quel tempo, come un imbecille, rinunciatario, rassegnato. Ha dimenticato il Foscolo giovanile, il Foscolo che lotta per la patria. O forse questo lottare per la patria è un obiettivo sbagliato rispetto a un marxista che invece crede che non sia nella nazione il problema, ma nell'umanità? Il mito dell'internazionale comunista o socialista non riesce ad accettare scrittori che abbiano scritto per l'ideale di patria. Sarà questo il motivo. C'è un'altra posizione, quella di Andrea Zanzotto. Ve ne leggo soltanto un passo...

(Andrea Zanzotto, Omaggio al poeta, in Atti dei Convegni foscoliani)

Quando noi ci troviamo di fronte alla creatività di Foscolo nei modelli fondamentali in cui egli ce l'ha offerta, e in lingua italiana; quando poi egli parla della sua – nostra – italianità, sentiamo nel suo discorso aprirsi numerosissime faglie. Più egli cerca il fantasma dell'uno – dell'Italia-unità – e anche della sua lingua – poesia come unità, più egli sembra costretto ad allontanarsene. Ma è questo che rende Foscolo assolutamente attuale. Si pensi al punto massimo della sua espressione, ai "Sepolcri", di cui nessuno riesce a vincere il fascino una volta che sia entrato nel vortice di tanto "estro armonico". (...)

Sembra che egli ci renda una tremenda testimonianza di ambiguità perfino nella scelta di questo titolo, per quanto anch'esso allineato ad una tradizione. La patria – il padre – i padri – certo vivono nell'eredità di affetti preconizzata; ma sona anche polvere, teschio, stele funebri che rischia in ogni momento di restare illeggibile. L'identità (incerta) gravitante sul recupero "da" una perdita, e quindi su un mancamento, si addice a paesi i quali non possono sentirsi patrie o nazioni se non "rispecchiandosi" in un enigma: il passato. E questo doveva essere particolarmente vero per i Greci e per gli Italiani (...)

E' proprio il tema ossessivo del Risorgimento e del Rinascimento, l'assunzione del confronto coi Padri e con i grandi Istituti del passato, ciò che pesa soprattutto sull'Italia e che fa dell'Italia qualcosa di meno e qualcosa di più di una nazione: resta il sentimento di un coacervo da una parte, e una specie di idea che sfuma sempre più in contorni vaghi e universaleggianti dall'altra. In quest'area doveva comunque strutturarsi la nuova Italia, con tutte le oscillazioni, le esitazioni, i "refoulements" inevitabili in ciò che per rinascere deve sobbarcarsi uno schiacciante peso di memoria.

In fondo indirettamente Zanzotto ci spiega la ragione di certi giudizi negativi nei confronti di Foscolo. Cioè sarebbe stato troppo genericamente risalente a temi del passato nel suo nazionalismo, nella sua difesa della necessità di creare una nazione; questo allontanerebbe Foscolo dal contemporaneo e giustificerebbe ogni analisi negativa.

Certo, quando parliamo di questo, non possiamo dimenticare che lo stesso destino ha subito il nostro Alessandro Manzoni, al quale dedicheremo la seconda parte di questa lezione di oggi. Cominceremo a trattare il grande monumento nazionale che è Manzoni, che più di Foscolo ha subito questo allontanamento. Pensate che Umberto Eco ha detto di Manzoni che è il più odiato fra gli autori forse perché è il più studiato nella scuola. Lui non è andato oltre, ma forse si sottintende a questo che il danno glielo hanno fatto gli insegnanti, non Manzoni stesso. Cioè più si studia a scuola una cosa e meno la si ama. Questo quando accade? Quando gli insegnanti sbagliano e ci fanno odiare anziché apprezzare gli autori. Però un po' di suo ci mette anche Manzoni, perché ce l'ha qualche difettuccio, qualche limite, no?

BARBARA: Sì, qualche difettuccio ce l'ha.

Specie nei "Promessi sposi", con questo fatto che i sentimenti non si esprimono mai. Questa Lucia che non dà mai nemmeno un bacio a Renzo, questa prudenza che non so se definire cristiana o cattolica, nemmeno cattolica, ma addirittura giansenista, di Manzoni, lo spiegheremo tra poco, allontana il lettore. Però non si può dimenticare la grandezza delle sue riflessioni, che appunto un docente dovrebbe riuscire a

far apprezzare agli studenti. Forse l'altro danno è quello di far leggere a tutti i costi i "Promessi sposi" nel biennio, quando si potrebbe cominciare a leggere anche altri autori italiani, uscire fuori da questa tradizione così dominante e anche condizionante.

Manzoni sappiamo tutti che è nato da Giulia Beccaria, a sua volta figlia di Cesare Beccaria, il grande autore dell'opera...

BARBARA: "Dei delitti e delle pene"

...illuminista milanese intorno agli intellettuali del Caffè. Il padre ufficialmente era Pietro Manzoni, ma è ormai acclarato che era uno dei fratelli Verri, Giovanni, fratello di Alessandro, il fondatore del Caffè. E nascendo il povero Alessandro da questa relazione adulterina, dovette vivere poi tutti i traumi di una famiglia separata. Fu allontanato dalla famiglia, tenuto presso una zia e poi in collegio, dei Padri Somaschi e dei Padri Barnabiti. E lì gli fu istillata un'educazione religiosa, però di quelle tradizionali e violentemente autoritarie, per cui uscì fuori da questa esperienza completamente ateo. Avviene per Manzoni quello che prima dicevamo per la scuola. Più lo presenti in una certa veste e più lo fai odiare anziché amare; così la religione, più veniva presentata dai somaschi come la ragione della vita, e presentata in quella maniera, e più il giovane Manzoni prendeva ad odiarla. Ne esce fuori ateo.

Nel frattempo la madre intreccia un'altra relazione con Carlo Imbonati, che vive con lei a Parigi. Manzoni raggiunge a Parigi sua madre, a vent'anni, nel 1805, quando è appena morto Carlo Imbonati. Nel frattempo la madre, in un rapporto epistolare, gli ha fatto amare la figura del suo compagno, che Alessandro considera quasi un padre; e ne parla benissimo nel carme "In morte di Carlo Imbonati". Sente la necessità di dedicargli, a ventuno anni, quest'opera, in cui dice che è stato il suo maestro di vita, è stato colui che gli ha insegnato ad apprezzare il vero, la virtù e la storia, che diventeranno i fulcri della sua esperienza di narratore e poeta. In quegli anni a Parigi frequenta i circoli, i salotti nei quali Giulia Beccaria, dinamica, di grandissima personalità (per questo non andava d'accordo con Pietro Manzoni, perché erano due nature completamente diverse) è protagonista e li conosce i tanti eredi delle rivoluzioni francese e soprattutto Claude Fauriel, uno storico che gli trasfonderà altro amore per la storia, che non abbandonerà mai e unirà con gli stessi interessi a lui suggeriti, per quel poco che lo aveva conosciuto, dall'Imbonati.

Poco dopo, nel 1808, è il momento del matrimonio. Giulia Beccaria è una madre molto invadente e invasiva, decide tutto lei per il figlio, decide anche il matrimonio con Enrichetta Blondel, che è la donna giusta. Alessandro, che è assolutamente dedito alla madre, sceglie, crede di scegliere, si fa scegliere come sposa Enrichetta, che però è calvinista. E allora si chiamano due padri giansenisti, ecco il riferimento di prima, che vengono a convertire Enrichetta, nel senso di letture dei vangeli e dei testi di riferimento della Chiesa cattolica, per espungere da lei la fede calvinista. Manzoni si trova così ad ascoltare le conversazioni con i due giansenisti, Luigi Tosi ed Eustachio Degola, e finisce per scoprire, quando lui non aveva l'intenzione in fondo di venir fuori tanto dal suo ateismo, che il vangelo contiene quelle idee che sono già nella rivoluzione francese, di uguaglianza fra tutti gli uomini, di fondamentale libertà e di fratellanza. Scopre che in fondo il vangelo non è niente altro che, ante litteram, l'incarnazione di quanto poi avevano predicato in buona parte i rivoluzionari e trova un punto di incontro fra le tesi illuministe francesi e questa religione.

Chiaramente è un fatto abbastanza strano, perché sappiamo che l'illuminismo era ateo, o deista al più. Manzoni trova questo punto d'incontro e si dedica alla religione, si converte. È la famosa Conversione, non soltanto superficialmente religiosa (anche se l'avverbio in questione non sembra adeguato al sostantivo), ma anche culturale, è una profonda rivisitazione del suo essere, per cui tutto quello che aveva finora posto a base della sua riflessione lo ridetermina e lo riassume e lo rielabora in funzione cattolica.

Entra in questo mondo con le "Osservazioni sulla morale cattolica", in cui difende la Chiesa cattolica dalle accuse del Sismondi, uno storico che aveva sostenuto che il male del mondo e dell'Italia era la Chiesa e la sua morale. In fondo Manzoni fraintende, o vuole fraintendere: Sismondi se l'era presa con la Chiesa e non con la morale che veniva fuori dai testi evangelici. Manzoni finge di non aver capito o comunque coglie il pretesto per poter fare la sua riflessione sulla morale cattolica e dire che nella storia essa non ha avuto peso e per questo motivo gli avvenimenti sono andati contro le ragioni del genere umano. I crudeli si sono imposti sui pietosi, i violenti sui rispettosi dell'altro. E conclude queste sue Osservazioni affermando che se la morale cattolica si fosse veramente affermata nel mondo e nella storia ci sarebbero state meno ingiustizie, meno violenze, meno difficoltà, anche per la stessa nazione italiana. Quindi non si poteva

addebitare alla Chiesa i guai dell'Italia, ma più al fatto che non si fosse diffuso pienamente un sentimento cristiano e cattolico.

Da lì parte per la grande stagione degli "Inni sacri", dei quali non parleremo, almeno per ora, per ragioni di tempo. Invece vi voglio portare alle prime posizioni romantiche di Manzoni e alle sue tragedie. Qui abbiamo pronto il contenuto della "Lettera sul romanticismo", del 1823. Facciamo leggere Barbara, partiamo dalle parole dell'autore per poi riflettervi...

Omettendo quindi i precetti o i consigli positivi proposti per casi particolari e con applicazione immediata (...) mi limiterò ad esporle quello che a me sembra il principio generale a cui si possono ridurre tutti i sentimenti particolari sul positivo romantico. Il principio di necessità tanto più indeterminato quanto più esteso mi sembra poter essere questo: che la poesia e la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo. Debba per conseguenza scegliere gli argomenti pei quali la massa dei lettori ha o avrà, a misura che diverrà più colta, una disposizione di curiosità e di affezione, nata da rapporti reali, a preferenza degli argomenti, pei quali una classe sola di lettori ha una affezione nata da abitudini scolastiche, e la moltitudine una riverenza non sentita né ragionata, ma ricevuta ciecamente. E che in ogni argomento debba cercare di scoprire e di esprimere il vero storico e il vero morale, non solo come fine, ma come più ampia e perpetua sorgente del bello: giacché e nell'uno e nell'altro ordine di cose, il falso può bensì dilettere, ma questo diletto, questo interesse è distrutto dalla cognizione del vero: è quindi temporario e accidentale. Il diletto mentale non è prodotto che dall'assentimento ad una idea, l'interesse, dalla speranza di trovare in quella idea, contemplandola, altri punti di assentimento e di riposo: ora quando un nuovo e vivo lume ci fa scoprire in quell'idea il falso e quindi l'impossibilità che l'idea vi riposi e vi si compiaccia, vi faccia scoperte, il diletto e l'interesse spariscono. Ma il vero storico e il vero morale generano pure un diletto, e questo diletto è tanto più vivo e tanto più stabile, quanto più la mente che lo gusta è avanzata nella cognizione del vero: questo diletto adunque debbe la poesia e la letteratura proporsi di far nascere.

Quindi Manzoni dice che il bello sta nel vero, e tanto più si rispetta il vero tanto più si diletta il lettore perché questo vero il lettore lo sente intimamente vicino a se stesso. E per questo motivo ha detto all'inizio che questo riconosce come elemento positivo nel romanticismo, cioè il riferirsi alla realtà del proprio tempo; come del romanticismo accetta la lotta contro ciò che non ci appartiene, quindi contro la mitologia, in nome della libertà di ispirazione dell'autore. E del romanticismo condivide anche il rifiuto delle regole. Interviene così nella polemica tra classici e romantici, sostenendo le ragioni del romanticismo, per quello che vi ho appena detto, però rifiutandone solo un aspetto, che qui non è ancora evidente, ma lo sarà in altri scritti, cioè l'esagerazione, l'eccessivo sentimentalismo, un eccessivo indulgere alla descrizione delle passioni. Che il cattolico Manzoni un po' diventato bigotto, di cui parlavamo all'inizio, non accetta come argomento morale nella sua opera. Ma di questo e altro dovremo parlare nella prossima lezione. Arrivederci.

VENTIDUESIMA LEZIONE

MANZONI: LE TRAGEDIE

Siamo arrivati alla ventiduesima lezione del secondo anno. Con me Barbara. Avevamo lasciato Manzoni...

BARBARA: Sempre amato dagli studenti...

Sì, infatti non lo amate molto...

BARBARA: No. Non è mai stato amato.

Perché, secondo te?

BARBARA: Forse gli studenti lo trovano, uso un termine non so se appropriato, un po' pesante, per il linguaggio e per i temi trattati, quando invece si scopre, si apprezza, quando finisce il liceo. Questo è il mio punto di vista.

Torneremo su questo discorso di quel senso soprattutto di rassegnazione che sembra ispirare Manzoni. Non suscita l'entusiasmo dei giovani...

BARBARA: Infatti.

Però vorrei ricordare a questo proposito intanto che Manzoni lo prendono anche per troppo bigotto, codino e altro, ma la religiosità sua è moderna, in fondo, al di là di tante altre cose che adesso sottolineeremo. Prendiamo per esempio "La Pentecoste", che è uno degli Inni sacri scritti da Manzoni dopo la conversione di cui abbiamo parlato l'altra volta. La discesa dello spirito santo sugli uomini viene da lui rappresentata come una sorta di energia interiore, vitalità, che deve animare i giovani, quando non hanno ancora salde le basi per la loro vita, quando hanno momenti di esitazione, di difficoltà, anche di incertezza; per i vecchi, invece, la discesa dello spirito santo va intesa come rianimazione dallo scoramento, dal venir meno, dopo averla avuta da adulti, della fiducia nella vita, per la loro condizione fisica. E quando quindi si vede così interpretare la religione, il senso religioso, da parte di Manzoni, in fondo, se si riesce a farlo apprezzare dagli studenti, appare sotto una luce diversa, come colui che, analogamente a Foscolo ma in forma diversa, cerca di ispirare la voglia di vivere e di agire nel mondo dei giovani. Questo però non viene fuori molto spesso.

Comunque riprendiamo il nostro discorso sulla poetica manzoniana. Avevamo lasciato le "Osservazioni sulla morale cattolica", in cui Manzoni precisava come la morale cattolica avrebbe potuto ispirare la storia del mondo se fosse stata seguita, mentre il mondo è pieno di abusi, di prepotenze e i giusti vengono messi in secondo piano. Sono i vincitori che scrivono la storia, o la storia si scrive per i vincitori, non per gli sconfitti. E questo è il tema che Manzoni sviluppa nelle due tragedie, "Il Conte di Carmagnola" e "Adelchi".

Nel "Conte di Carmagnola" immagina un uomo giusto che, per un senso di pietà, risparmia ai suoi nemici la morte sul campo di battaglia e viene subito sospettato di tradimento perché era inconcepibile questo sentimento in quel tempo. Siamo nel Quattrocento, in questa ricostruzione storica della tragedia. Il Conte di Carmagnola era un capitano di ventura che aveva combattuto prima per Milano e poi era stato ingaggiato dallo stato di Venezia contro lo stesso ducato di Milano. Quando sconfigge, nella battaglia di Maclodio, i milanesi, ha pietà nei confronti dei vinti e i veneziani interpretano questa sua pietà come tradimento. Viene accusato e si deve difendere in un processo per evitare la condanna a morte, che invece alla fine arriva in quanto il mondo va avanti così: cioè le ragioni dei giusti non vengono ascoltate. E non si concepisce nemmeno l'atto di pietà in un mondo di violenza.

Il "Conte di Carmagnola" ha tra l'altro suscitato la reazione di uno studioso di quel tempo, Monsieur Chauvet, che scrisse, a proposito di questa tragedia, che non rispettava le unità di tempo, luogo e azione, quindi era un'opera sbagliata. Non si limitò a questo, ma fece sapere a Manzoni come l'avrebbe riscritta lui per rispettare le unità aristoteliche, per cui tutto si doveva svolgere in una giornata, secondo un'unica azione e in un luogo. Il "Conte di Carmagnola", dice con grande presunzione a Manzoni, io lo avrei ambientato nel processo intentato al conte: nel giorno del processo sarebbe stato così ricordato quanto era accaduto prima e nello stesso giorno sarebbe poi stata emessa la condanna. Così tutto si sarebbe circoscritto a Venezia, nell'azione fondamentale del processo e nell'arco di una giornata.

Manzoni, quando sente questo, si infuma: non solo mi critica, ma mi riscrive la tragedia questo presuntuoso! E scrive la famosa "Lettre a Monsieur Chauvet", in cui si difende e dice che le unità di tempo,

luogo e azione non hanno più senso in una stagione come quella romantica, in cui l'autore deve essere libero da schemi, da regole. Leggiamo...

Prima di esaminare la regola dell'unità di tempo e di luogo nei suoi rapporti con l'unità d'azione, sarebbe bene intenderci sul significato di quest'ultimo termine. Con l'unità d'azione, non si vuole certamente intendere la rappresentazione di un fatto semplice e isolato, ma la rappresentazione d'un susseguirsi d'avvenimenti legati tra loro. Ora questo legame tra più avvenimenti, che li fa considerare come un'unica azione, è forse arbitrario? Certamente no; altrimenti l'arte non avrebbe più fondamento nella natura e nella verità.

Dunque questo legame esiste ed è nella natura stessa della nostra intelligenza. Però, in effetti, una delle più importanti facoltà della mente umana quella di afferrare, tra gli avvenimenti, i rapporti di causa e d'effetto, d'antiorità e di conseguenza, che li legano; di ricondurre ad un unico punto di vista, come per una sola intuizione, più fatti separati dalle condizioni del tempo e dello spazio, scartando gli altri fatti collegati ad essi solo per coincidenze accidentali.

Questo è il lavoro dello storico. Fa, per così dire, negli avvenimenti, la cernita necessaria per arrivare a questa unità di vedute; [...] lo storico si propone di far conoscere una serie indefinita di avvenimenti: anche il poeta drammatico vuole rappresentare degli avvenimenti, ma con un grado di sviluppo esclusivamente proprio della sua arte: cerca di mettere in scena una parte staccata della storia, un gruppo di avvenimenti il cui compimento possa aver luogo in un tempo all'incirca determinato. Ora, per separare così alcuni fatti particolari dalla catena generale della storia e offrirli isolati, bisogna che sia deciso e diretto da una ragione; che questa ragione risieda nei fatti stessi e che la mente dello spettatore possa senza sforzo, anzi con piacere, soffermarsi su questa parte distaccata della storia che gli si pone sotto gli occhi. [...]

Che fa dunque il poeta? Sceglie, nella storia, degli avvenimenti interessanti e drammatici, che siano legati fortemente l'uno con l'altro, ma debolmente con quelli che li precedono e li seguono, in modo che lo spirito, così vivamente colpito dal rapporto esistente tra di essi, si compiaccia di formarne un unico spettacolo, e si applichi avidamente a cogliere tutta l'estensione e tutta la profondità del rapporto che li unisce, e a chiarire il più nettamente possibile le leggi di causa e di effetto che li governano.

Questa unità è ancor più precisa e più facile a capire, quando tra più fatti legati tra loro si trova un avvenimento principale, intorno al quale si raggruppano tutti gli altri come mezzi o come ostacoli; un avvenimento che si presenta qualche volta come il compimento dei disegni degli uomini, qualche volta, al contrario, come un colpo della Provvidenza che li annienta, come un termine segnalato o intravisto da lontano, che si voleva evitare, e verso il quale ci si precipita per la stessa strada in cui ci si era gettati per correre verso una meta opposta. Questo avvenimento principale è quello che si chiama catastrofe e che troppo spesso è stato confuso con l'azione, che è invece l'insieme e la progressione di tutti i fatti rappresentati.

[...] Certamente se si dice che un'azione più occupa spazio e tempo, e più rischia di perdere questo carattere di unità così delicato e importante sotto il punto di vista dell'arte, si avrà ragione; ma, da questo al fatto che bisogna mettere limiti di tempo e di luogo all'azione, non si può concludere che si possano stabilire prima questi limiti, in modo uniforme e preciso per tutte le azioni possibili; arrivare a stabilirli con il compasso e l'orologio alla mano, ecco ciò che non potrà mai accadere, se non in virtù di una convenzione puramente arbitraria.

Anche questo deve far apprezzare un po' Manzoni a voi giovani, questo suo porsi contro le regole, gli schemi culturali. Bisogna essere liberi e l'autore può organizzare una tragedia anche allungando i tempi, cambiando i luoghi, usando diverse azioni, tutte riconducibili a un'azione principale che Manzoni definisce la "catastrofe", nella quale si condensa tutto quello che è accaduto prima e si stabilisce il messaggio che lo scrittore vuole dare attraverso la vicenda narrata. Anzi Manzoni distingue tra "vero storico" e "vero poetico", comincia a fare cioè questi ragionamenti sull'idea che il poeta rielabora la storia secondo delle sue interpretazioni e voglia dare un suo messaggio su quanto è accaduto. Infatti il messaggio è che in un mondo di violenze e di prepotenze bisognerebbe ristabilire le ragioni della giustizia; e quindi il conte diventa il prototipo di questo eroe positivo che ispira il sentimento di pietà cristiana, quella che Manzoni accoglie dalla conversione.

Un altro scritto teorico è quello sulla funzione del coro, che è un “cantuccio”, un angolo nel quale l’autore può esprimere direttamente le sue interpretazioni della realtà. Se lo riserva perché nel resto della tragedia i sentimenti dello scrittore non devono trasparire troppo. Deve essere il più possibile oggettiva la narrazione, la struttura dei dialoghi. Dopo aver parlato del coro nella Prefazione al “Conte di Carmagnola”, lo utilizzerà anche nell’altra tragedia “Adelchi”. Sono tutte e due scritte nel 1820-21, sfiorando il 1822. L’“Adelchi” lo conosci bene, mi sembra, Barbara, perché nel teatro del LOTO...

BARBARA: Abbiamo fatto uno spettacolo, dal titolo “Tamburi di guerra”, che parlava della guerra inserendo testi della letteratura e tra gli altri il coro dell’“Adelchi”, ritmato secondo la metrica.

E’ il primo dei due grandi cori dell’Adelchi. La tragedia è la storia della lotta tra franchi e longobardi, tra Carlo Magno e Desiderio, che si conclude con la sconfitta del re dei longobardi Desiderio. E’ una guerra che nasce anche perché il papa chiama i franchi in Italia a combattere contro i longobardi, che dominavano sugli italiani. E gli italiani, che vedevano affrontare i loro padroni da parte dei franchi, gioivano, immagina Manzoni, perché pensavano che arrivasse qualcuno a liberarli. Questa è la situazione che presiede a quella parte che voi avete ripreso dall’Adelchi. Infatti questo coro comincia così...

Dagli atrii muscosi, dai fori cadenti,
Dai boschi, dall’arse fucine stridenti,
Dai solchi bagnati di servo sudor,
Un volgo disperso repente si desta;
Intende l’orecchio, solleva la testa
Percosso da novo crescente romor.

Si parla dunque di un “volgo disperso”, che sarebbe il popolo italiano, che sente il rumore della guerra che si avvicina e si sente animare dalla speranza di allontanare finalmente i nemici dominatori, oppressori. Manzoni parla poi di “guardi dubbiosi”, di “pavidi volti”, di questa gente che è timorosa, ha paura di muoversi, perché è abituata alla schiavitù da diversi secoli. Si radunano lì tutti quanti a cercare di sapere cosa sta accadendo di nuovo e vedono arrivare dei guerrieri...

Ansanti li vede, quai trepide fere,
Irsuti per tema le fulve criniere,
Le note latebre del covo cercar;
E quivi, deposta l’usata minaccia,
Le donne superbe, con pallida faccia,
I figli pensosi pensose guatar.

Sono gli sconfitti che stanno retrocedendo dalla battaglia...e dietro quelli...
(recita Barbara)

E sopra i fuggenti, con avido brando,
Quai cani disciolti, correndo, frugando,
Da ritta, da manca, guerrieri venir:
Li vede, e rapito d’ignoto contento,
Con l’agile speme precorre l’evento,
E sogna la fine del duro servir.
Udite! Quei forti che tengono il campo,
Che ai vostri tiranni precludon lo scampo,
Son giunti da lunge, per aspri sentier:
Sospeser le gioie dei prandi festosi,
Assursero in fretta dai blandi riposi,
Chiamati repente da squillo guerrier.

Ecco, Manzoni dice al suo popolo: udite, quelli che stanno arrivando, che sono impegnati nella battaglia e che fanno tutto quello che hai appena recitato tu, Barbara...

Lasciar nelle sale del tetto natio
Le donne accorate, tornanti all'addio,
A preghi e consigli che il pianto troncò:
Han carca la fronte de' pesti cimieri,
Han poste le selle sui bruni corsieri,
Volaron sul ponte che cupo sonò.

Hanno fatto tutto questo, quindi hanno lasciato le loro spose, sorelle, madri e poi sono passati di terra in terra, hanno trascorso notti all'addiaccio, hanno fatto tappe forzate con la paura di essere assaliti nel sonno...

(...)

E il premio sperato, promesso a quei forti,
Sarebbe, o delusi, rivolger le sorti,
D'un volgo straniero por fine al dolor?

E il premio sperato sarebbe quello di togliere la schiavitù a un altro popolo? Sono venuti per liberare gli italiani? Manzoni vuol dire con questo coro che gli italiani non debbono aspettarsi la libertà da altri popoli. Sta parlando anche agli italiani del suo tempo. Perché questa è una caratteristica di Manzoni, che attraverso situazioni del passato vuole dare lezioni per il presente, come farà nei "Promessi sposi".

Nella tragedia poi la vicenda si dipana così: Carlo sconfigge Desiderio e nella battaglia finale viene ferito a morte il figlio di Desiderio, Adelchi, che l'autore ci presenta come un uomo che non crede nella guerra. Combatte per la difesa della sua patria, del suo popolo, di suo padre, perché così vuole il destino, ma non ritiene che la violenza sia la giusta medicina per la società. E arriva al sacrificio finale in presenza di Carlo. Viene portato morente nella tenda del re dei franchi, dove è già Desiderio prigioniero, e la scena finale è questa che ora vi recitiamo, fra Desiderio e Adelchi. Io sono Desiderio e Barbara Adelchi.. Ti vedo arrivare morente...

DESIDERIO - Ahi, figlio!

ADELCHI - O padre, io ti rivedo! Appressa;
Tocca la mano del tuo figlio.

DESIDERIO - Orrendo

M'è il vederti così.

ADELCHI - Molti sul campo

Cadder così per la mia mano.

DESIDERIO - Ahi, dunque

Insanabile, o caro, è questa piaga?

ADELCHI - Insanabile.

DESIDERIO - Ahi lasso! ahi guerra atroce!

Io crudel che la volli; io che t'uccido!

ADELCHI - Non tu, né questi, ma il Signor d'entrambi.

DESIDERIO - Oh desiato da quest'occhi, oh quanto

Lunge da te sofferarsi! Ed un pensiero

Fra tante ambasce mi reggea, la speme

Di narrartele un giorno, in una fida

Ora di pace.

ADELCHI - Ora per me di pace,

Credilo, o padre, è giunta; ah! pur che vinto

Te dal dolor quaggiù non lasci.

DESIDERIO - Oh fronte

Balda e serena! oh man gagliarda! oh ciglio

Che spiravi il terror!

ADELCHI - Cessa i lamenti,

Cessa o padre, per Dio! Non era questo
 Il tempo di morir? Ma tu, che preso
 Vivrai, vissuto nella reggia, ascolta.
 Gran segreto è la vita, e nol comprende
 Che l'ora estrema. Ti fu tolto un regno:
 Deh! nol pianger; mel credi. Allor che a questa
 Ora tu stesso appresserai, giocondi
 Si schiereranno al tuo pensier dinanzi
 Gli anni in cui re non sarai stato, in cui
 Né una lagrima pur notata in cielo
 Fia contro te, né il nome tuo saravvi
 Con l'imprecar de' tribolati ascreso.
 Godi che re non sei; godi che chiusa
 All'oprar t'è ogni via: loco a gentile,
 Ad innocente opra non v'è: non resta
 Che far torto, o patirlo. Una feroce
 Forza il mondo possiede, e fa nomarsi
 Dritto: la man degli avi insanguinata
 Seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno
 Coltivata col sangue; e omai la terra
 Altra messe non dà. Reggere iniqui
 Dolce non è; tu l'hai provato: e fosse;
 Non dee finir così? Questo felice,
 Cui la mia morte fa più fermo il soglio,
 Cui tutto arride, tutto plaude e serve,
 Questo è un uom che morrà.
 DESIDERIO - Ma ch'io ti perdo,
 Figlio, di ciò chi mi consola?
 ADELCHI - Il Dio
 Che di tutto consola.

Riflettiamo sulle parole di Adelchi al padre. Gli dice che al mondo non resta che fare torti o subirli. E' un messaggio di rassegnazione, quello di cui parlavamo all'inizio, l'idea cioè che è inutile agire in questo mondo, perché agisci o per fare ingiustizie verso gli altri o per difenderti da ingiustizie di altri. Amara considerazione, questa di Adelchi. Tanto vale quindi uscire fuori da questo mondo di sofferenze e di prepotenze. E dice al padre di stare tranquillo perché lui sta andando verso un mondo migliore.

Ma dice anche al padre che deve essere felice di avere smesso di essere re, ora che è prigioniero di Carlo, perché non causerà più sofferenze agli altri. In questo mondo infatti chi governa, chi comanda, necessariamente, inevitabilmente, fa violenza sugli altri e crea sofferenze in altre persone.

BARBARA: Quindi non agire per non fare del male.

Poco dopo Adelchi si rivolge a Carlo e chiede di poter parlare al padre tranquillo e di essere clemente nei confronti di suo padre, perché come sempre gli sconfitti vedono gli sciacalli arrivare subito per approfittare della fine del tiranno, pronti a vendicarsi su Desiderio. Carlo recepisce il messaggio, allontana tutti e siamo alla scena finale, in cui rimangono soli Desiderio e Adelchi...

DESIDERIO - Ahi, mio diletto!

ADELCHI - O padre,

Fugge la luce da quest'occhi.

DESIDERIO - Adelchi,

No, non lasciarmi!

ADELCHI - O Re de' re tradito

Da un tuo Fedel, dagli altri abbandonato!...

Vengo alla pace tua: l'anima stanca
Accogli.
DESIDERIO - Ei t'ode: oh ciel! tu manchi! ed io...
In servitude a piangerti rimango.

Certo, vedete, pur cercando di comunicare agli alunni una certa simpatia per l'autore, non posso non rilevare, per lui come per Alfieri, il gusto un po' "retrò" di questo linguaggio. Intanto sono versi, poco adatti alla scena, poi sono parole che suonano un po' false in un contesto teatrale, troppo caricate. Per esempio anche le Odi famose di Manzoni, "Il 5 maggio" e "Marzo 1821", non le leggiamo perché hanno quel ritmo quasi di filastrocca: Ei fu siccome immobile stette la spoglia immemore orba di tanto spiro ...Soffermati sull'arida sponda...eccetera.

Per concludere su "Adelchi", vi ricordo l'altra grande figura di quest'opera, Ermengarda, di cui non leggeremo nulla. E' la storia di una donna ripudiata dal suo re Carlo: quando deve fare guerra a suo padre Desiderio, perché la Chiesa così vuole, Carlo si sente obbligato a mandarla via. Ermengarda finisce nel convento di Brescia, della sorella Ansberga, sofferente, e muore di malinconia, di amarezza, per avere perso sia l'uomo che amava che la corte, il successo, l'ambiente ambizioso che frequentava. Tutto quello che aveva vissuto come un grande sogno si è frantumato per questa guerra.

A questa Ermengarda Manzoni dedicherà un coro e la riflessione sul fatto che una donna così disperata in punto di morte troverà aiuto nel Signore. E' lo stesso discorso della "Pentecoste", che lo spirito santo scende su quelli che hanno bisogno di rianimarsi e di rincuorarsi in un momento di disperazione. In questo caso la disperazione di una morente che sente che le viene meno tutto. Come aveva fatto Manzoni nel "Cinque maggio" per Napoleone. Anche lì immaginava che lo spirito santo discendesse su Napoleone, nel senso che Dio avesse pietà di lui e gli donasse gli ultimi secondi di serenità prima del distacco supremo.

Nello stesso periodo Manzoni scrive la "Lettera sul romanticismo", in cui affronta il problema della polemica fra classici e romantici, quando si era discusso, dopo l'articolo di Madame de Stael, ti ricordi, della funzione della letteratura moderna. La de Stael richiama gli italiani a frequentare la stagione romantica. Manzoni era favorevole alle idee nuove del romanticismo, lo abbiamo già visto, per esempio riteneva che l'artista dovesse essere libero da regole nella sua interpretazione. Un'altra cosa che condivide con i romantici è che bisognasse eliminare la mitologia, tipica del classicismo pedantesco degli italiani, quindi eliminare tutti i riferimenti agli antichi miti, che non erano più corpo della nostra società, della nostra mentalità nell'Ottocento. Quindi il suo bersaglio polemico era lo stesso Foscolo, che abbiamo visto quanto recuperasse il mito classico. Manzoni parlava anche di una nuova mitologia, cioè una serie di immagini, di fatti che si dovevano ricavare dai testi sacri: la mitologia cristiana come risorsa, come repertorio di immagini per un autore.

Però del romanticismo non condivideva l'exasperazione dei sentimenti, l'eccessiva sentimentalità, la concessione esagerata alle passioni, perché dopo la conversione reagiva cattolicamente secondo l'idea che le passioni vanno tenute a freno per il dovere morale e tante altre cose. E questo è il campo per cui i giovani non lo seguono per niente. Togli ai giovani le passioni e togli tutto. Infatti poi vedremo i "Promessi sposi", un romanzo d'amore nel quale, come abbiamo già detto, i protagonisti non si scambiano nemmeno un bacio, quasi nemmeno una frase d'affetto che denunci il loro sentimento e tanto altro. Per esempio anche l'idea che Manzoni pone, trattando del suo romanzo, che la sua sia una storia che possano leggere tutti, un sacerdote, anche una suora, senza avere sconvenienti pensieri, un autore che ragiona così, non può certamente suscitare gli entusiasmi delle giovani generazioni.

Però, all'interno di questi limiti, noi cercheremo di notare, attraverso una lettura pure episodica dei "Promessi sposi", quali sono gli altri motivi di grandezza di questo straordinario autore che è poi uno dei pilastri della nostra cultura, della nostra letteratura. Aggiungo soltanto, a proposito della "Lettera sul romanticismo", che Manzoni vi pone le basi della sua poetica, dicendo che l'opera d'arte deve avere il vero come oggetto (cioè l'argomento deve essere la realtà), l'utile per scopo e l'interessante come mezzo.

Infatti nel romanzo applicherà queste tre categorie. L'utilità della sua opera sarà animare gli italiani a cercare nelle proprie radici e nelle sconfitte precedenti le ragioni per riscattare la nostra nazione. Per questo ci presenta la verità di un'Italia che nel Seicento è sotto la dominazione spagnola e cercherà di suscitare attraverso il romanzo la reazione degli italiani contro la dominazione austriaca del momento. Ma

per fare tutto questo è necessario che il romanzo sia letto, e perché sia letto non deve essere come un testo di storia, ma deve interessare: e perciò Manzoni immagina la storia di un amore ostacolato, un matrimonio impedito da un prepotente, Don Rodrigo, nei confronti dei due giovani Renzo e Lucia, pensando che leggendo di questo amore contrastato la gente beva tutto il resto, il contenuto sulla dominazione spagnola, sulle ragioni cristiane della nostra vita e tante altre cose di cui parleremo la prossima volta. Arrivederci.

VENTITREESIMA LEZIONE

MANZONI: I PROMESSI SPOSI (PRIMA PARTE)

Ventitreesima lezione. Barbara ci aiuterà a completare il ragionamento su Alessandro Manzoni. Siamo arrivati al momento in cui si parla del romanzo: *I Promessi sposi*. Questo romanzo ha una gestazione abbastanza complessa. Manzoni scrive prima il "Fermo e Lucia", poi lo rivede negli "Sposi promessi" e infine nei "Promessi sposi". Pubblicazioni che si muovono tra il 1821 e il 1828. Poi farà la famosa "risciacquata" in Arno dell'altra edizione del 1842, quando avrà rivisto tutto il linguaggio del romanzo, avrà eliminato quelli che lui definisce i "lombardismi", per richiamarsi di più alla lingua toscana.

I "Promessi sposi" nascono dall'idea che ricordavamo l'altra volta, di parlare di una dominazione straniera in Italia nel Seicento. Infatti l'inizio del romanzo, dopo quel famoso "Quel ramo del lago di Como...", il passo che si imparava a memoria nella scuola, dopo la descrizione del paesaggio, nella quale l'autore era oggettivamente straordinario, è questo, in un passaggio più decisivo e significativo...

Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia.

Con ironia, "insegnavano la modestia", "accarezzavano le spalle", "alleggerire le fatiche della vendemmia", si sta parlando degli abusi della dominazione...

Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette, più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, donde, alzando lo sguardo, non iscoprite che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte...

Eccetera, finché arriviamo a questo punto...

Per una di queste stradiccole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra...

E così continua. E poi c'è questo ritratto di don Abbondio, uno dei protagonisti del romanzo, per molti il protagonista del romanzo, di uomo insicuro, timoroso...

BARBARA: Non era un cuor di leone.

Non era un cuor di leone, vaso di coccio in mezzo a tanti altri di ferro, nato in un'epoca non certo adatta al suo cuor di leone, che per sfuggire alle difficoltà di questo periodo, in cui bisognava aggredire e azzannare gli altri per potersi difendere, si era dato alla vita di parroco. Era una sorta di contenitore nel quale il povero curato si difendeva dalle violenze della vita. E qui nasce la storia, che incontra questi malintenzionati, i bravi. La descrizione di questi, che trova a una svolta del sentiero, è significativa: avevano un grande ciuffo, un grande cinturone, pulitissimo, un vestire esagerato, anche colori accesi e stravolti, tutto era nei canoni dell'esagerazione tipica del barocco del Seicento. Anche la rappresentazione dei bravi corrisponde alla particolare atmosfera di questo periodo.

In questo, dobbiamo aggiungere, Manzoni è molto preciso. Per ricostruire l'ambientazione barocca, immagina di avere trovato questa storia in un manoscritto del Seicento e premette al romanzo un'introduzione nella quale presenta un brano di questo manoscritto, naturalmente di sua invenzione, perché l'anonimo non è mai esistito, e riporta quanto dice lo stesso anonimo in linguaggio barocco, pieno di metafore; e dopo essere andato avanti per una pagina di metafore, interviene lui, l'autore del romanzo, per dire che così continuava questo manoscritto e se lo avesse fatto pubblicare in questi termini nessuno lo

avrebbe letto. La sua intenzione, dunque, era di riscriverlo per loro, i lettori. Ma la finzione di cui abbiamo detto serve non solo, attraverso il linguaggio barocco, per ambientare la storia in quel gusto esagerato, ma anche per dare verità a quanto lui descrive. Spesso l'anonimo gli serve anche per attribuirgli responsabilità che non vuole siano sue, quando non sa come districarsi in certe situazioni o vuole evitare discussioni su certi fatti.

Don Abbondio viene invitato a non celebrare il matrimonio e interviene poi l'altro personaggio, don Rodrigo. C'è l'ambientazione del palazzo di questo signorotto, un prepotente che si appoggia al potere spagnolo, e la conversazione tra Renzo e il curato. Renzo che va per stabilire la data delle nozze e don Abbondio che gliela rinvia. Poi comincia una serie di progetti per risolvere questo problema. Uno lo fa padre Cristoforo, di andare a parlare con don Rodrigo, e si concluderà in maniera negativa. Un altro lo fa Agnese, la mamma di Lucia, di rivolgersi al dottor Azeccagarbugli.

Andiamo a vedere questa storia. Renzo va dall'avvocato, che lo accoglie con favore, per i capponi che gli ha portato. Intanto già si nota nel suo studio che c'è tanta polvere, tanto disordine, la poltrona sulla quale riceve i clienti è tutta consumata, la toga è vecchia, i libri sugli scaffali non sono letti da diverso tempo. E' un'immagine di disfacimento, che era il disfacimento della legge nel Seicento. Questo avvocato poi si chiama Azeccagarbugli, che è un termine che indica bene che fare legge in quel periodo significa azzeccare garbugli, cioè cercare di risolvere cose confuse, imbrogli, o addirittura creare, indovinare l'imbroglio giusto contro gli altri imbrogli. E' una situazione nella quale l'imbroglio governa.

L'avvocato ascolta Renzo che gli parla di impedimento di matrimoni da parte di bravi e immagina che lui sia il bravo che impedisce il matrimonio. Gli snocciola le varie "gride", leggi bandite in quel tempo, tutte rivolte alla necessità di comprimere questo fenomeno dei bravi, questo banditismo dell'epoca, gride che denunciano, nel loro ripetersi, il fatto che il fenomeno non venga mai eliminato. Poi sono significative per le loro espressioni...

- Se bene, per la grida pubblicata d'ordine del signor Duca di Fera ai 14 di dicembre 1620, et confermata dall'Illustriss. et Eccellentiss. Signore il Signor Gonzalo Fernandez de Cordova, eccetera...

In quegli eccetera ci sono tutti i titoli che portavano questi nobili. Altra caratteristica del Seicento, l'apparenza, il contare per i titoli; infatti ce ne sono tanti e il Manzoni a questo punto non li ripete più. E poi...

- E cominciando dagli atti tirannici, mostrando l'esperienza che molti, così nelle Città, come nelle Ville... sentite? di questo Stato, con tirannide esercitano concussioni et opprimono i più deboli in varii modi, come in operare che si facciano contratti violenti di compre, d'affitti... eccetera: dove sei? ah! ecco; sentite: che seguano o non seguano matrimonii. Eh?

E' il mio caso, - disse Renzo.

- Sentite, sentite, c'è ben altro; e poi vedremo la pena. Si testifichi, o non si testifichi; che uno si parta dal luogo dove abita, eccetera; che quello paghi un debito; quell'altro non lo molesti, quello vada al suo molino: tutto questo non ha che far con noi. Ah ci siamo: quel prete non faccia quello che è obbligato per l'ufficio suo, o faccia cose che non gli toccano. Eh?

- Pare che abbian fatta la grida apposta per me.

- Eh? non è vero? sentite, sentite...

E continua. Quando ha finito di enumerare tutti i casi che vi risparmio, parla del ciuffo che portano i bravi e Renzo...

- In verità, da povero figliuolo, - rispose Renzo, - io non ho mai portato ciuffo in vita mia.

- Non facciam niente, - rispose il dottore, scotendo il capo, con un sorriso, tra malizioso e impaziente. - Se non avete fede in me, non facciam niente. Chi dice le bugie al dottore, vedete figliuolo, è uno sciocco che dirà la verità al giudice. All'avvocato bisogna raccontar le cose chiare: a noi tocca poi a imbrogliarle.

Quando poi viene a sapere che Renzo veramente non è un bravo, lo caccia. E questo è il primo progetto che fallisce. Come vedete, la legge al servizio dei potenti. L'azzecagarbugli lo ritroveremo alla tavola di don Rodrigo, quindi poteva mai mettersi contro gente come lui?

Poi padre Cristoforo, dopo essere andato da don Rodrigo, averne ricevuto una risposta da prepotente e averlo minacciato con un dito (verrà il giorno...), cosa che l'altro ricorderà al momento della peste, in punto di morte, come una vendetta divina annunciata e arrivata per un disegno provvidenziale, farà un altro progetto, quello di affidare Lucia alla protezione della monaca di Monza, Gertrude.

Ma prima ancora Renzo porta avanti il suo progetto, quello di far celebrare il matrimonio al di là della volontà del curato, avendo sentito che basta pronunciare la formula di rito davanti al prete e a testimoni perché il matrimonio abbia valore. E' una sottintesa e sotterranea critica dello stesso Manzoni nei confronti di certo formalismo anche religioso: quello che conta è la sostanza, non la forma; non basta che due persone dicano un "sì" davanti a un prete e a testimoni, se quello non sa nulla e se i testimoni sono stati pagati, come accade per Tonio e Gervaso, reclutati con la promessa di una ricompensa.

Per fare questo si precipitano di soprassalto di notte da don Abbondio, mentre il curato riceve Tonio e Gervaso che sono andati lì con il pretesto di una questione con lui. E mentre il curato si gira verso questo stipo dal quale dovrebbe prendere i soldi, tutto custodito da lui, taccagno, insicuro e timoroso, compaiono davanti a lui Renzo e Lucia, cercando di pronunciare la formula, ma il prete capisce la situazione, fa saltare tutto per aria e in questa confusione il progetto fallisce.

Ma fallisce anche il contemporaneo progetto di don Rodrigo, di rapire Lucia, perché i bravi vanno a casa di Lucia nella stessa notte in cui i due promessi stanno tentando di attuare il loro. Manzoni come un giallista riesce a combinare una serie di eventi e a gestirli, a raccontarli con grande perizia, curando benissimo i particolari. E poi si parte con questo episodio, al quale arriviamo finalmente con te, Barbara, di Gertrude. Lucia viene avviata da padre Cristoforo al convento di Monza, dove si trova questa monaca, diventata tale perché ha subito la prepotenza del padre.

Manzoni ci ricostruisce con criterio tutta la storia del maggiorascato di questo periodo, cioè che il primogenito doveva ereditare tutto e gli altri dovevano arrangiarsi. Chi entrava nella carriera religiosa, chi andava a cercarsi fortuna altrove o si sposava con altri che avessero un buon patrimonio. La figlia femmina, Gertrude, era destinata a diventare madre badessa in un convento. Già da bambina le regalano bambole vestite da suore, tutto cospira in questa direzione e lei non se ne accorge; però quando diventa adolescente e comincia a sentire la voglia di vivere, accoglie questa idea del convento come un carcere e inizia a ribellarsi. E anche qui nasce una serie di progetti del padre per scardinare questa resistenza della figlia. E' una violenza psicologica straordinaria, notevole. Utilizza anche un cedimento di Gertrude con un suo paggio, un servo della famiglia con cui si scambia dei biglietti d'amore. Il padre sfrutta il disonore che potrebbe suscitare il mettere la gente a conoscenza della tresca tra sua figlia e il servo e, appellandosi all'orgoglio di Gertrude, riesce a convincerla a dare le risposte giuste a un prete che verrà a interrogarla per costatare la sua effettiva volontà di entrare in convento. Questo passo vi ricostruiamo come puro dialogo: io sono il prete, Barbara è Gertrude...

VICARIO: Signorina, io vengo a far la parte del diavolo; vengo a mettere in dubbio ciò che, nella sua supplica lei ha dato per certo; vengo a metterle davanti agli occhi le difficoltà, e ad accertarmi se le ha ben considerate. Si contenti ch'io le faccia qualche interrogazione.

GERTRUDE: Dica pure.

VICARIO: Sente lei in cuor suo una libera, spontanea risoluzione di farsi monaca? Non sono state adoperate minacce, o lusinghe? Non s'è fatto uso di nessuna autorità, per indurla a questo? Parli senza riguardi, e con sincerità, a un uomo il cui dovere è di conoscere la sua vera volontà, per impedire che non le venga usata violenza in nessun modo.

GERTRUDE: Mi fo monaca, mi fo monaca, di mio genio, liberamente.

VICARIO: Da quanto tempo le è nato codesto pensiero?

GERTRUDE: L'ho sempre avuto.

VICARIO: Ma quale è il motivo principale che la induce a farsi monaca?

GERTRUDE: Il motivo è di servire a Dio e di fuggire i pericoli del mondo.

VICARIO: Non sarebbe mai qualche disgusto? qualche... mi scusi... capriccio? Alle volte, una cagione momentanea può fare un'impressione che par che deva durar sempre; e quando poi la cagione cessa, e l'animo si muta, allora...

GERTRUDE: No, no, la cagione è quella che le ho detto.

Ecco, il vicario, quando sente questa risposta, è convinto che Gertrude voglia veramente farsi monaca, ma in realtà la causa è proprio quella: evitare il disonore. E Gertrude comincia a dire dei "sì". Li dice pensando di potere sempre evitare l'ultimo, quello definitivo. Fino a che pronuncerà il "sì" definitivo e diventerà monaca.

A questa storia Manzoni dedica due capitoli dei "Promessi sposi", ma nel "Fermo e Lucia" gliene aveva dedicati molti di più e la storia si sviluppava soprattutto nell'altra parte, quella di Gertrude al convento, quando Gertrude intreccia una relazione con Egidio. Nel "Fermo e Lucia" l'autore aveva descritto nei particolari questa storia dell'adescamento, degli incontri. Tutto questo nei "Promessi sposi" viene tolto. Per esempio il punto in cui incomincia la vicenda di attrazione tra Egidio e Gertrude si riduce alla frase che interviene quando un giorno il giovane si affaccia da un finestrino e fa un cenno di saluto: "La sventurata rispose". Questa espressione fa sottintendere tutto quello che accadrà dopo, che non verrà raccontato come invece, con tutti i particolari, nel "Fermo e Lucia". E si ricomincia la narrazione dal momento in cui l'altra conversa ha una conversazione con Gertrude e minaccia di dire tutto. Poi appunto si dice che questa conversa non la si vede più e che avrebbero dovuto cercare nel giardino per trovarla. Questo soltanto si riferisce nei "Promessi sposi", rispetto alla descrizione particolareggiata della prima stesura.

Perché Manzoni ha tolto tanta parte dei capitoli che riguardano Gertrude? Intanto per ridare unità alla narrazione, perché era nato un romanzo nel romanzo. Poi perché, sempre per la sua riserva cristiano-cattolica, la sua riservatezza religiosa, non voleva descrivere troppo le passioni, come avevamo detto a proposito della "Lettera sul romanticismo".

Infatti lo stesso trattamento subiranno altri luoghi del romanzo. C'è un passo del "Fermo e Lucia" in cui si racconta un episodio della vita dell'Innominato, il signorotto che organizza ogni sorta di delitti, al quale don Rodrigo fa portare Lucia dopo averla rapita dal convento di Monza. Ebbene, Manzoni nei "Promessi sposi" non racconta più quel fatto che è all'origine di questa sua storia di banditismo, che si svolge sul sagrato di una chiesa. Infatti nella prima stesura il personaggio si chiamava il Conte del sagrato. Tutto sarebbe nato dal fatto che, affrontando un suo rivale, lo uccise in quel luogo, cosa che fece scalpore e lo portò poi ad incamminarsi sulla via del male. Manzoni elimina questo riferimento perché ritiene sconveniente parlare di un delitto sul sagrato di una chiesa. A quel punto gli cambia anche il nome, anzi applica ancora un non nome. E' un personaggio storico, veramente esistito, ma non può e non vuole riferire chi sia. Le notizie storiche Manzoni le ricava non dall'anonimo da lui inventato, ma dalla Storia del Ripamonti e di altri. Si documenta molto, prima di scrivere il suo romanzo.

C'è una terza differenza tra le due versioni, che riguarda don Rodrigo. Quando nel finale sarà trovato nel Lazzaretto, malato di peste, in punto di morte, secondo il disegno provvidenziale che condanna gli ingiusti e salva i giusti, come Lucia, nei "Promessi sposi" Manzoni descrive don Rodrigo morente accanto a padre Cristoforo, che può vedere in lui sofferente il segno della sconfitta. Invece nel "Fermo e Lucia" accadeva quello che tu, Barbara, ci leggerai.

Ritto sul mezzo dell'uscio, stava un uomo smorto, rabuffato i capegli e la barba, scalzo, nudo le gambe, le braccia, il petto, e nel resto mal coperto di avanzi di biancheria pendenti qua e là a brani e a filaccica; stava con la bocca semi-aperta guatando le persone raccolte nella capanna con certi occhi nei quali si dipingeva ad un punto l'attenzione e la disensatezza; dal volto traspariva un misto di furore e di paura, e in tutta la persona una attitudine di curiosità e di sospetto, uno stare inquieto, una disposizione a levarsi, non si sarebbe saputo se per fuggire, o per inseguire. Ma in quello sfiguramento Lucia aveva tosto riconosciuto Don Rodrigo, e tosto lo riconobbero gli altri due. Quell'infelice da una capanna, posta lungo il viale, nella quale era stato gittato, e dove era rimasto tutti quei giorni languente e fuor di sè, aveva veduto passarsi davanti, Fermo, e poi il Padre Cristoforo; senza esser veduto da loro. Quella comparsa aveva suscitato nella sua mente sconvolta l'antico furore, e il desiderio della vendetta covato per tanto tempo, e insieme un certo spavento, e con questo ancora una smania di accertarsi, di afferrare distintamente con la vista quelle

immagini odiose che le erano come sfumate dinanzi. In una tal confusione di passioni, o piuttosto in un tale delirio s'era egli alzato dal suo miserabile strame, e aveva tenuto dietro da lontano a quei due. Ma quando essi uscendo dalla via s'internarono nelle capanne, il frenetico non aveva ben saputa ritenere la traccia loro, né discernere il punto preciso per cui essi erano entrati in quel labirinto. Entratovi anch'egli da un altro punto poco distante, non vedendo più quegli che cercava, ma dominato tuttavia dalla stessa fantasia, era andato a guardare di capanna in capanna, tanto che s'era trovato a quella in cui mettendo il capo su la porta aveva rivedute in iscorcio quelle figure. Quivi ristando stupidamente intento, udì quella voce ben conosciuta che nel suo castello aveva intuonata al suo orecchio una predica, troncata allora da lui con rabbia e con disprezzo, ma che aveva però lasciata nel suo animo una impressione che s'era risvegliata nel tristo sogno precursore della malattia. Quella voce lo teneva immobile a quel modo che altre volte si credeva che le biscie stessero all'incanto; quando Lucia s'accorse di lui. Dopo la sorpresa il primo sentimento di quella poveretta fu una grande paura; il primo sentimento del Padre Cristoforo e di Fermo: bisogna dirlo a loro onore, fu una grande compassione. Entrambi si mossero verso quell'infermo stravolto per soccorrerlo, e per vedere di tranquillarlo; ma egli a quelle mosse, preso da un inesprimibile sgomento, si mise in volta, e a gambe verso la strada di mezzo; e su per quella verso la chiesa. Il frate e il giovane lo seguirono fin sul viale, e di quivi lo seguivano pure col guardo: dopo una breve corsa, egli s'abbattè presso ad un cavallo dei monatti che sciolto, con la cavezza pendente, e col capo a terra rodeva la sua profonda: il furibondo afferrò la cavezza, balzò su le schiene del cavallo, e percotendogli il collo, la testa, le orecchie coi pugni, la pancia con le calcagna, e spaventandolo con gli urli, lo fece muovere, e poi andare di tutta carriera. Un romore si levò all'intorno, un grido di «piglia, piglia»; altri fuggiva, altri accorreva per arrestare il cavallo; ma questo spinto dal demente, e spaventato da quei che tentavano di avvicinarsi, s'inalberava, e scappava vie più verso il tempio.

I due dei quali egli era stato altre volte nemico tornarono tutti compresi alla capanna, dove Lucia stava ancora tutta tremante.

«Giudizii di Dio!» disse il padre Cristoforo: «preghiamo per quell'infelice».

Questo episodio viene tolto, viene modificato nei "Promessi sposi", perché Manzoni pensa che un don Rodrigo pazzo su un cavallo non sia l'espressione di una sottomissione di un ingiusto da parte di Dio, non funzioni bene in questo senso; sia meglio vederlo prostrato, inerme, assolutamente inoffensivo, steso su un giaciglio nel Lazzaretto, anziché così ribelle ancora, con la vecchia natura che affiora in questo suo aggredire la folla sul cavallo. Chiudiamo con questo episodio e vi rinviamo a una conclusione su Manzoni nella prossima lezione. Arrivederci.

VENTIQUATTRESIMA LEZIONE

MANZONI: PROMESSI SPOSI (SECONDA PARTE) – LA CRITICA

Ventiquattresima lezione, con Barbara. Continuiamo con Manzoni. L'altra volta ci eravamo lasciati con una riflessione sull'andamento della giustizia in quel periodo della dominazione spagnola in Italia: avevamo parlato dell'Azzeccagarbugli e di don Rodrigo e del fatto che la legge non fosse certo al servizio dei deboli, ma dei potanti. Avevamo richiamato il fatto che quell'avvocato al quale Renzo si rivolge e che per un equivoco prima vuole difenderlo, ma poi, quando viene a sapere che è lui il danneggiato da un bravo, lo manda via, andava a banchettare alla tavola di quel don Rodrigo che Renzo avrebbe voluto con la legge combattere, con l'aiuto dell'avvocato stesso.

Aggiungiamo oggi, sempre su questo tema, che sul piano politico sociale Manzoni interviene, nella ricostruzione storica di quel 1628 in cui è ambientato il romanzo, con il ricordo della rivoluzione per il pane, quando Renzo, fuggito come sappiamo in cerca poi di una ospitalità al di là del confine, prima si reca a Milano, dove padre Cristoforo lo ha indirizzato a un convento, però, entrando nella città, trova i segni di questa rivolta. C'è del pane sparso per terra e se ne meraviglia. La prima riflessione che fa il semplice Renzo è che in tempi di carestia sia strano che si butti del pane per terra. Poi si rende conto che qualcosa sta accadendo.

C'era stata tutta la questione che riguardava la riduzione del prezzo del pane imposta ai fornai, che, in periodo di carestia, avevano poco grano con cui fare il loro lavoro, non potevano sostenere questi prezzi e avevano reagito chiudendo la vendita; il popolo protesta e pensa che siano loro e certi altri, anche il Vicario di provvisione, quello che ha l'incarico dell'amministrazione dei beni alimentari, i responsabili, anzi è dalla parte di Ferrer, cancelliere di origine spagnola, questo governatore che era venuto a Milano a fare interventi demagogici, come si era detto, senza considerare le risultanze di quello che lui stava decidendo. E quindi il popolo si schiera dalla parte sbagliata, come sempre o spesso accade, ci vuole dire Manzoni, e protesta contro l'innocente, che è il Vicario di provvisione: stanno sotto la sua casa per portarlo via, addirittura c'è un vecchio con una corda per impiccarlo. Insomma Manzoni parla in termini molto duri contro la violenza popolare, che lui non condivide.

In questa confusione si ritrova Renzo. E voglio prendere, di Renzo, un momento in cui fa un discorso al popolo. Si trova in piazza, si sente protagonista, e parla, finalmente parla, si sfoga con le sue idee. Intanto vi dico che Ferrer si sta recando lì a difendere il vicario di provvisione, se lo porta via, lo libera e blandisce la folla con i suoi motti spagnoli. Sentiamo Renzo...

E persuaso, per tutto ciò che aveva visto in quel giorno, che ormai, per mandare a effetto una cosa, astasse farla entrare in grazia a quelli che giravano per le strade, "signori miei!" gridò, in tono d'esordio: "devo dire anch'io il mio debil parere? Il mio debil parere è questo: che non è solamente nell'affare del pane che si fanno delle bricconerie: e giacché oggi s'è visto chiaro che, a farsi sentire, s'ottiene quel che è giusto; bisogna andar avanti così, fin che non si sia messo rimedio a tutte quelle altre scelleratezze, e che il mondo vada un po' più da cristiani. Non è vero, signori miei, che c'è una mano di tiranni, che fanno proprio al rovescio de' dieci comandamenti, e vanno a cercar la gente quieta, che non pensa a loro, per farle ogni male, e poi hanno sempre ragione? anzi quando n'hanno fatta una più grossa del solito, camminano con la testa più alta, che par che gli s'abbia a rifare il resto? Già anche in Milano ce ne dev'essere la sua parte".

"Pur troppo," disse una voce.

"Lo dicevo io," riprese Renzo: "già le storie si raccontano anche da noi. E poi la cosa parla da sé. Mettiamo, per esempio, che qualcheduno di costoro che voglio dir io stia un po' in campagna, un po' in Milano: se è un diavolo là, non vorrà esser un angiolo qui; mi pare. Dunque mi dicano un poco, signori miei, se hanno mai visto uno di questi col muso all'inferriata. E quel che è peggio (e questo lo posso dir io di sicuro), è che le gride ci sono, stampate, per gastigarli: e non già gride senza costrutto; fatte benissimo, che noi non potremmo trovar niente di meglio; ci son nominate le bricconerie chiare, proprio come succedono; e a ciascheduna, il suo buon gastigo. E dice: sia chi si sia, vili e plebei, e che so io. Ora, andate a dire ai dottori, scribi e farisei (Renzo usa il linguaggio di chiesa, quello che usano i preti sugli ipocriti o i malviventi), che vi

facciano far giustizia, secondo che canta la grida: vi dànno retta come il papa ai furfanti: cose da far girare il cervello a qualunque galantuomo (questa Renzo l'ha capita benissimo: se vai a chiedere giustizia non ti danno retta). Si vede dunque chiaramente che il re, e quelli che comandano, vorrebbero che i birboni fossero gastigati; ma non se ne fa nulla, perché c'è una lega (dunque Renzo sta dicendo che il re fa le cose giuste, sono questi di mezzo che si comportano male). Dunque bisogna romperla; bisogna andar domattina da Ferrer, che quello è un galantuomo (sbaglia anche qui Renzo), un signore alla mano; e oggi s'è potuto vedere com'era contento di trovarsi con la povera gente, e come cercava di sentir le ragioni che gli venivan dette, e rispondeva con buona grazia.

Infatti Ferrer diceva "Adelante, adelante, Pedro" al suo cocchiere, che lo portava via insieme con il vicario, e poi diceva, rivolto contemporaneamente alla folla e al vicario, "Con juicio!. Sì, pagherà, si es culpable". Una cosa al popolo per calmarlo e una al vicario per tranquillizzare anche lui. Classico ipocrita, questo Ferrer, come molti politici di casa nostra...

Bisogna andar da Ferrer, e dirgli come stanno le cose; e io, per la parte mia, gliene posso raccontar delle belle; che ho visto io, co' miei occhi, una grida con tanto d'arme in cima (il simbolo sulla grida), ed era stata fatta da tre di quelli che possono, che d'ognuno c'era sotto il suo nome bell'e stampato, e uno di questi nomi era Ferrer, visto da me, co' miei occhi: ora, questa grida diceva proprio le cose giuste per me; e un dottore al quale io gli dissi che dunque mi facesse render giustizia, com'era l'intenzione di que' tre signori, tra i quali c'era anche Ferrer, questo signor dottore, che m'aveva fatto veder la grida lui medesimo, che è il più bello, ah! ah! pareva che gli dicessi delle pazzie. Son sicuro che, quando quel caro vecchione sentirà queste belle cose; che lui non le può saper tutte, specialmente quelle di fuori; non vorrà più che il mondo vada così, e ci metterà un buon rimedio (naturalmente il caro vecchione è Ferrer, ricordato con affetto). E poi, anche loro, se fanno le gride, devono aver piacere che s'ubbidisca: che è anche un disprezzo, un pitaffio col loro nome, contarlo per nulla. E se i prepotenti non vogliono abbassar la testa, e fanno il pazzo, siam qui noi per aiutarlo, come s'è fatto oggi. Non dico che deva andar lui in giro, in carrozza, ad acchiappar tutti i birboni, prepotenti e tiranni: sì; ci vorrebbe l'arca di Noè. Bisogna che lui comandi a chi tocca, e non solamente in Milano, ma per tutto, che faccian le cose conforme dicono le gride; e formare un buon processo addosso a tutti quelli che hanno commesso di quelle bricconerie; e dove dice prigionie, prigionie; dove dice galera, galera; e dire ai podestà che faccian davvero; se no, mandarli a spasso, e metterne de' meglio: e poi, come dico, ci saremo anche noi a dare una mano. E ordinare a' dottori che stiano a sentire i poveri e parlino in difesa della ragione. Dico bene, signori miei?"

-Bravo! Sicuro! Ha ragione! E' vero purtroppo!

Renzo ha parlato tanto di cuore che tutti si sono rivolti a lui, lo hanno ascoltato. Perché ho riletto questo discorso di Renzo? Perché fa il capopopolo, si scopre tale, però, se riflettiamo bene, chiede l'intervento del re. Il popolo si ribella per chiedere al re che risolva i suoi problemi. E su questo si è innestata una serie di giudizi politici, che tu adesso ci ricostruirai, Barbara, sull'opera di Manzoni. Cominciamo a sentire...

In un certo senso il percorso letterario di Manzoni, dalle odi civili alle tragedie al romanzo, si può leggere come una marcia di avvicinamento agli umili, che acquistano uno spazio via via maggiore nella sua opera, fino a diventarne protagonisti.

A questo proposito dico subito che, quando nelle "Osservazioni sulla morale cattolica" Manzoni aveva detto che bisognava rivedere la storia dalla prospettiva degli oppressi anziché degli oppressori, riscriverla dalla parte degli sconfitti e non dei vincitori (abbiamo fatto questo discorso con Adelchi), aveva operato poi una concreta realizzazione di questi suoi propositi sia nel "Conte di Carmagnola" che nell'"Adelchi", dove aveva reso protagonisti gli sconfitti. Però poi, andando avanti, prima di scrivere i "Promessi sposi", si è reso conto che aveva parlato sempre di grandi, di elementi non del popolo, ma dell'aristocrazia, della società più alta. Quindi aveva deciso di passare al mondo non degli oppressi soltanto, ma degli oppressi che erano anche "umili". C'è appunto, nella dichiarazione di poetica dell'autore, l'intenzione di rivolgersi agli umili quando decide di scrivere il romanzo...

Data la dimensione eminentemente ideologica che fu ben presto attribuita al romanzo, molte delle discussioni si concentrarono su questo tema: che significato assume, nei "Promessi sposi" la presenza del popolo? Quale visione della società ne scaturisce? Generalmente gli intellettuali legati all'anima laica e democratica del risorgimento interpretarono negativamente il messaggio politico del romanzo. Giuseppe Mazzini ne criticò la visione "passiva", troppo rassegnata davanti agli eventi della storia. Luigi Settembrini lo definì il "libro della reazione":

Scrivere e pubblicare un libro che loda i preti e i frati e consiglia pazienza, sommissione, perdono (...) quando i preti spadroneggiavano, l'Austria incrudeliva nel Lombardo-Veneto e i nostri tirannelli infuriavano a straziarci, significava (...) consigliare la sommissione nella servitù, la negazione della patria e di ogni sentimento civile.

La risposta più autorevole a questa linea interpretativa venne da Francesco De Sanctis, che, dall'interno dello stesso schieramento laico e risorgimentale, vide nei "Promessi sposi" "un contenuto religioso e patriottico penetrato visibilmente da un soffio democratico".

De Sanctis è il più moderato nelle sue valutazioni. Ricordiamo che questi giudizi molto negativi di Mazzini e Settembrini sono determinati da questa prospettiva nello stesso tempo religiosa ma anche laica, in funzione anticlericale. Quando in un romanzo trovano invece questo ambiente religioso così supportato da Manzoni, non accettano l'idea, anche se apprezzano personaggi come padre Cristoforo e il cardinale Federigo Borromeo. Ma quello che emerge dal romanzo, per i giudizi di questi critici, è una sorta di rassegnazione, di passività che viene suggerita da Manzoni. Vediamo la critica marxista, che è molto più dura...

Nel Novecento il dibattito sulla politicità dei "Promessi sposi" ha coinvolto principalmente gli intellettuali di ispirazione marxista. In particolare Antonio Gramsci ha riproposto il tema del paternalismo manzoniano nei confronti degli "umili":

L'atteggiamento di Manzoni verso i popolani è l'atteggiamento della Chiesa cattolica verso il popolo: di condiscendente benevolenza, non di medesimezza umana(...) egli trova "magnanimità", "alti pensieri", "grandi sentimenti" solo in alcuni della classe alta, in nessuno del popolo, che nella sua totalità è bassamente animalesco.

Gramsci dice che i grandi pensieri sono solo nei grandi personaggi, mentre quelli del popolo sono trattati come dei semplicioni. Infatti un po' ha ragione per quello che abbiamo letto di Renzo, che è oggetto dell'ironia dell'autore in questa circostanza come in altre. Ma vediamo cosa dice invece Carlo Salinari...

La connotazione ideologica più profonda di Manzoni (...) è quella di un intellettuale organico della borghesia lombarda nel periodo della restaurazione, vale a dire della classe sociale più progressiva in quel periodo storico.

Il giudizio di Salinari è ben diverso da quello di Gramsci. Se quest'ultimo ha detto che Manzoni maltratta il popolo, Salinari afferma che il suo è il pensiero della borghesia più progressista di quel periodo, cioè Manzoni non poteva andare oltre questi limiti nel suo giudizio sul popolo, perché vigeva l'idea che fosse la borghesia, fossero gli intellettuali, fosse un élite che doveva guidare il popolo. Nessuno credeva ancora, come Marx avrebbe creduto, dalla metà alla fine dell'Ottocento, quando si sviluppano tali temi, che potesse essere il popolo protagonista di un cambiamento, da solo, senza essere guidato. Anzi anche nel marxismo c'è l'idea della guida da parte della borghesia, sotto certi aspetti. Andiamo avanti...

Il dibattito è proseguito senza troppo scostarsi dal ritratto ironico tracciato da Cesare Cases:

In ogni città italiana c'è una fazione di intellettuali di sinistra che trova il Manzoni "progressista" e un'altra che, pur cavandosi il cappello, lo trova "reazionario" o perlomeno conservatore.

Questo è il punto: Manzoni reazionario o progressista? Infatti c'è anche Cesare Luporini, che ha scritto un celebre saggio su "Leopardi progressivo", indicando Manzoni come conservatore e Leopardi come progressivo, cioè progressista. Luporini parte dall'assunto che, essendo Manzoni perfettamente integrato nel processo risorgimentale, ed essendo invece Leopardi colui che se ne è escluso, poiché il processo risorgimentale per Luporini è un processo conservatore, che sostanzialmente difendeva gli interessi della borghesia contro il popolo, Manzoni era conservatore come il fenomeno in cui si integrava e Leopardi, che se ne era dissociato, lo si poteva immaginare, con una forzatura comunque, come uno che aveva capito tutto, cioè che il risorgimento, molto lontano da voler veramente riscattare il popolo, in realtà era nato per cambiare tutto per non cambiare nulla, come avrebbe poi affermato Tomasi di Lampedusa nel "Gattopardo", cioè per assicurare la durata di certi privilegi che già c'erano dai decenni precedenti.

Come vedete, così già si sposta il ragionamento che si stava facendo prima; però il grosso problema è sempre quello: Come dobbiamo vedere Manzoni, come un reazionario o come un progressista? Io sarei sulla posizione di Salinari, cioè che Manzoni era un progressista per il suo tempo e non poteva andare oltre certi limiti per quel tempo. Per esempio Renzo che arringa al popolo difficilmente lo avrebbe potuto vedere come Marx avrebbe visto un proletario che guida la rivoluzione. Però è anche da dire un'altra cosa, che ancora di più dà ragione a Salinari e torto a Gramsci, che Renzo è un personaggio del Seicento. E se nell'Ottocento potevamo discutere su questo, cioè sul fatto che il popolo potesse avere o meno una coscienza politica tale da muoversi autonomamente, sicuramente nel Seicento questo non esiste. Nel Seicento si chiede sempre l'intervento al re, come abbiamo visto. Renzo reagisce contro le ingiustizie, ma non è che pensi che ci sia un parlamento o il popolo stesso che possa risolvere la questione, il popolo si ribella, ma chi deve legiferare, chi deve far rispettare le leggi è il re. Siamo nel periodo dell'assolutismo, lo abbiamo spiegato all'inizio di questo secondo anno, con Grozio, Hobbes eccetera, in cui si rinuncia alle proprie libertà per affidare al re la garanzia della felicità, della libertà eccetera. E quindi Renzo fa quello che può fare un popolano del Seicento, non di più. Dunque Manzoni storicamente è preciso. Vediamo qualche altro intervento...

Negli ultimi decenni il dibattito si è spostato su un altro terreno, mettendo in evidenza, più che la proposta positiva dei "Promessi sposi", il loro carattere critico, la demistificazione di ogni tentativo di ricondurre il funzionamento della società e del mondo ai programmi e agli schemi umani. In una lucida analisi dei rapporti di forza su cui si basa la trama del romanzo, Italo Calvino ha sostenuto che nel capolavoro manzoniano si intrecciano un "romanzo moderato" e un "romanzo rivoluzionario", ma che entrambi si rivelano alla fine impossibili da realizzare:

E' solo passando dall'orizzonte degli individui a quello universale che può risolversi la vicenda dei due fidanzati di Lecco. E quando ci accorgiamo che la parte della Provvidenza è sostenuta dalla peste comprendiamo che il discorso dell'ideologia politica spicciola è saltato in aria da un pezzo. Le vere forze in gioco del romanzo si rivelano essere cataclismi naturali e storici di lenta incubazione e conflagrazione improvvisa, che sconvolgono il piccolo gioco dei rapporti di potere.

Tutto è un sistema di forze che sono in rapporto e che prevalgono una sull'altra. Naturalmente si affermano sui deboli. L'unico sistema per rompere questo meccanismo è il cataclisma, in questo caso la peste, che è nel disegno provvidenziale, che sconvolge tutto e rimette le cose a posto. Ma senza questo tornerebbero i vecchi rapporti di forza, come dice giustamente Italo Calvino. La peste nel romanzo, come già dicemmo, travolge gli ingiusti, sia i bravi, il Griso e altri che don Rodrigo, e salva invece i giusti come Lucia.

Chiudiamo. Pensiamo di avere dato un'indicazione generale complessiva su Manzoni, senza toccare minimamente il problema religioso nel romanzo, che è sempre il rapporto fra elementi di chiesa di un certo tipo ed elementi di un altro tipo. Infatti si distingue tra un padre Cristoforo eroico, che combatte per la giustizia, il padre provinciale che si mette d'accordo coi potenti e il cardinale Borromeo, il santo, presentato positivamente da Manzoni, però anche come quello che ha organizzato processioni e preghiere collettive che diffondevano il contagio, per non parlare della caccia agli untori. Manzoni in questo è stato molto duro, contro le idee che si potesse con un unguento diffondere questo contagio.

E poi c'è nel romanzo il ragionamento sul tema dell'ignoranza e della pedanteria, che non servono per risolvere problemi che sono scientifici, come quello del contagio: per esempio don Ferrante, per coltivare il

suo sogno di cultura molto approssimativa, una cultura molto arretrata, da pedante del Seicento, finisce poi per trascurare e minimizzare il problema della peste e muore di peste.

Con questo concludiamo, spingendovi ad amare Manzoni più di quanto non lo amiate voi studenti. Intento di questa lettura, appunto, non volendo soffermarci sulle cose che tradizionalmente vengono ricordate e annoiano gli studenti, era far rinascere in voi un interesse per questo romanzo che, ripeto, dovremmo togliere dallo studio del biennio, finalmente, per lasciarlo a uno studio più approfondito nel penultimo anno di corso. Arrivederci.

VENTICINQUESIMA LEZIONE

LEOPARDI: LA FORMAZIONE, IL PENSIERO, L'INFINITO

Venticinquesima lezione, con Barbara. Oggi cominciamo a parlare di Leopardi, l'altro grande romantico italiano. Introducemmo questa idea che né Manzoni né Leopardi sono stati i veri grandi romantici italiani, ma lo è stato Foscolo. Comunque Leopardi è un protagonista di questo periodo. Tutti lo conoscono per un uomo che ha avuto un'esperienza particolare. La sua vita è stata segnata da alcuni fatti impressionanti, possiamo dire, per le conseguenze che hanno lasciato su quest'uomo già quando era adolescente addirittura.

Noi oggi, infatti, vogliamo subito ripercorrere le tappe di questa sua prima infanzia, adolescenza e giovinezza attraverso quello che lui stesso dice di sé o quello che il fratello Carlo dice di lui, perché Giacomo Leopardi è nato a Recanati, nella marca anconetana, come sappiamo tutti, dal conte Monaldo e da Adelaide Antici, in un palazzo signorile, in una famiglia benestante, che però fa i conti con i primi problemi patrimoniali di queste famiglie nell'ambito di una società che non progrediva e non produceva. E quindi il conte Monaldo lo dovremmo vedere un po' come quell'antiquario di Goldoni che spendeva tanto. Infatti Adelaide Antici è l'economia, la donna che pensa al patrimonio della casa, mentre il conte spende i soldi per la sua biblioteca. E la biblioteca, che è la passione del padre, che è la dannazione della moglie, perché deve rimettere a posto il bilancio familiare, è anche la dannazione, sotto certi aspetti, di Leopardi, perché in questa straordinaria biblioteca entrerà già da piccolo e si rovinerà la salute, come lui stesso dirà, in "sette anni di studio matto e disperatissimo" fra i 10 e i 17 anni. La biblioteca è però anche il luogo in cui Leopardi ha maturato la sua straordinaria cultura e quindi il luogo nel quale si è formato questo grande genio della nostra letteratura.

Cominciamo subito ad approfondire le tematiche attraverso gli scritti di Leopardi. Intanto questo giudizio sulla madre. Questo è dello "Zibaldone", datato 25 novembre 1820. Lo Zibaldone è una serie di appunti che Leopardi prende dal 1817, quando aveva 19 anni, fino al 1832. In questi quindici anni di diario l'autore nota delle cose che saranno molto importanti per ricostruire la sua personalità anche come poeta, oltre che come uomo. Vi ricordo che questo scritto fu riscoperto soltanto alla fine dell'Ottocento e solo allora si poté quindi dare una giusta lettura di certe affermazioni di Leopardi, non solo, ma anche della sua opera poetica. Ne ripareremo, ma vediamo ora cosa ci dice della madre:

Quanto anche la religione cristiana sia contraria alla natura, quando non influisce se non sul semplice e rigido razocinio, e quando questo solo serve di norma, si può vedere per questo esempio. Io ho conosciuto intimamente una madre di famiglia che non era punto superstiziosa, ma saldissima ed esattissima nella credenza cristiana, e negli esercizi della religione. Questa non solamente non compiangeva quei genitori che perdevano i loro figli bambini, ma gl'invidiava intimamente e sinceramente, perché questi erano volati al paradiso senza pericoli, e avevano liberato i genitori dall'incomodo di mantenerli. Trovandosi più volte in pericolo di perdere i suoi figli nella stessa età, non pregava Dio che li facesse morire, perché la religione non lo permette, ma gioiva cordialmente; e vedendo piangere o affliggersi il marito, si rannicchiava in se stessa, e provava un vero e sensibile dispetto.

E qui c'è un indiretto giudizio affettuoso nei confronti del padre, che è sensibilissimo alle malattie dei figli, come la madre non è, per quei motivi che ha detto prima, perché la religione la porta a pensare che se soffrono guadagnano meglio il paradiso, come dirà fra poco...

Era esattissima negli uffizi che rendeva a quei poveri malati, ma nel fondo dell'anima desiderava che fossero inutili, ed arrivò a confessare che il solo timore che provava nell'interrogare o consultare i medici, era di sentirne opinioni o ragguagli di miglioramento. Vedendo ne' malati qualche segno di morte vicina, sentiva una gioia profonda (che si sforzava di dissimulare solamente con quelli che la condannavano); e il giorno della loro morte, se accadeva, era per lei un giorno allegro ed ameno, né sapeva comprendere come il marito fosse sì poco savio da attristarsene. Considerava la bellezza come una vera disgrazia, e vedendo i

suoi figli brutti o deformati, ne ringraziava Dio, non per eroismo, ma di tutta voglia. Non procurava in nessun modo di aiutarli a nascondere i loro difetti, anzi pretendeva che in vista di essi, rinunziassero intieramente alla vita nella loro prima gioventù...

Questo il giudizio durissimo nei confronti della madre. Sentiamo cosa ci dice il fratello Carlo, dopo tanti anni, della sua infanzia...

La fanciullezza di Giacomo passò fra giuochi e capriole e studi; studi, per la sua straordinaria apprensiva, incredibili in quella età. Mostrò fin da piccolo indole alle azioni grandi, amore di gloria e di libertà ardentissimo. Non poteva soffrire alcun disprezzo. Sdegnavasi fortemente e piangeva se alcuno della famiglia cedeva in cosa di onore. Nei giuochi e nelle finte battaglie romane, che noi fratelli facevamo nel giardino, egli si metteva sempre primo. Ricordo ancora i pugni sonori che mi dava!

Quindi onore e grandezza già nel piccolo Leopardi: grandi temi, l'eroismo...

Ebbe fin da fanciullo l'abilità straordinaria di inventar fole e novelle e di seguitarne alcuna per più giorni come un romanzo. Questo faceva la mattina a letto per il mio spasso. Una volta ne inventò una che durò più settimane. Vi assicuro che sarebbe ancor bella oggidì. L'onorare dei genitori non intendeva esserne schiavo. Ne fu dichiarato empio dal prete. Noi tre fratelli più grandi, Giacomo, io e la Paolina, davamo talvolta in casa saggi quasi pubblici dei nostri studi. Giacomo ci faceva subito di nascosto le composizioni e ci suggeriva spesso con segni e movimenti rappresi delle dita ogni cosa. Facevamo sempre buona figura. A dodici anni egli aveva dato pubblico saggio di filosofia ed anche di teologia. Uscivano sempre di casa accompagnati dall'aio (l'istitutore) o dai nostri. La prima volta che Giacomo non uscì da solo fu quando venne a trovarlo il Giordani, al quale andò incontro. E ne fu poi ripreso dal padre. Ho ben anch'io in memoria la sua visita e le lunghe passeggiate fatte insieme e il conversare di quest'uomo eloquentissimo.

Pietro Giordani diventerà grande amico di Leopardi, il punto di riferimento, un secondo padre, sarà l'uomo a cui ricorrerà per maturare il suo sogno di evasione dalla famiglia. Leggiamo ancora, perché il passo che segue è significativo della posizione della famiglia Leopardi tutta sul risorgimento...

Quando Giacomo stampò le prime canzoni, i Carbonari pensarono che le scrivesse per loro o fosse uno di loro. Nostro padre si pelò per la paura, ma Giacomo non seguì mai nessuna fazione, non gli passarono mai per la mente le sette. Avea troppo ingegno e giudizio da non curarle e fuggirle.

I carbonari sono delle sette per il padre, per il fratello, erano visti come i terroristi di oggi. Vedete come cambiano i tempi. Ora vi dico quello che dice a Giordani il giovane Leopardi in una sua lettera del 1817...

(...)Oh quante volte, carissimo e desideratissimo Signor Giordani mio, ho supplicato il cielo che mi facesse trovare un uomo di cuore d'ingegno e di dottrina straordinario, il quale trovato potessi pregare che si degnasse di concedermi l'amicizia sua. E in verità credeva che non sarei stato esaudito, perché queste tre cose, tanto rare a trovarsi ciascuna da sé, appena stimava possibile che fossero tutte insieme. O sia benedetto Iddio (e con pieno spargimento di cuore lo dico) che mi ha concesso quello che domandava, e fatto conoscere l'error mio. E però sia stretta, la prego, fin da ora tra noi interissima confidenza, rispettosa per altro in me come si conviene a minore, e liberissima in Lei. Ella mi raccomanda la temperanza nello studio con tanto calore e come cosa che le preme tanto, che io vorrei poterle mostrare il cuor mio perché vedesse gli affetti che v'ha destati la lettura delle sue parole, i quali se 'l cuore non muta forma e materia, non periranno mai, certo non mai.

E continua con queste offerte di amore e di sentimento. Vedete, c'è la nota di Giordani stesso che gli consiglia di essere temperante nello studio, cioè moderarsi, perché tutti ormai sono preoccupati della salute sua nel 1817, quando ha 19 anni. Vediamo più avanti...

(...)Qui, amabilissimo Signore mio, tutto è morte, tutto è insensataggine e stupidità. Si meravigliano i forestieri di questo silenzio, di questo sonno universale. Letteratura è vocabolo inudito. I nomi del Parini dell'Alfieri del Monti, e del Tasso, e dell'Ariosto e di tutti gli altri han bisogno di commento. Non c'è uno che si curi d'essere qualche cosa, non c'è uno a cui il nome d'ignorante paia strano.

Insomma ha detto che Recanati è un luogo di ignoranza, non c'è spazio per la letteratura. E allora uno come lui, letterato, poeta, lì non può avere nessun motivo di esistere, nessuna prospettiva. Ecco perché medita di andar via da Recanati, ne parla con Giordani e poi, quando decide di partire, scrive questa lettera al padre. Leggi Barbara...

Mio Signor Padre. Sebbene dopo aver saputo quello ch'io avrò fatto, questo foglio le possa parere indegno di esser letto, a ogni modo spero nella sua benignità che non vorrà ricusare di sentir le prime e ultime voci di un figlio che l'ha sempre amata e l'ama, e si duole infinitamente di doverle dispiacere. Ella conosce me, e conosce la condotta ch'io ho tenuta fino ad ora, e forse quando voglia spogliarsi d'ogni considerazione locale, vedrà che in tutta l'Italia, e sto per dire in tutta l'Europa, non si troverà altro giovane, che nella mia condizione, in età anche molto minore, forse anche con doni intellettuali competentemente inferiori ai miei, abbia usato la metà di quella prudenza, astinenza da ogni piacer giovanile, ubbidienza e sommissione ai suoi genitori ch'ho usata io.

Quindi quando vuol lasciare i genitori con questa lettera, Leopardi si presenta come il figlio perfetto, che se decide di andar via non lo fa perché è un ribelle. Però spiega perché lo fa...

Per quanto Ella possa aver cattiva opinione di quei pochi talenti che il cielo mi ha conceduti, Ella non potrà negar fede intieramente a quanti uomini stimabili e famosi mi hanno conosciuto ed hanno portato di me quel giudizio ch'Ella sa, e ch'io non debbo ripetere. Ella non ignora che quanti hanno avuto notizia di me, ancor quelli che combinano perfettamente colle sue massime, hanno giudicato ch'io dovessi riuscir qualche cosa non affatto ordinaria, se mi si fossero dati quei mezzi che nella presente costituzione del mondo, e in tutti gli altri tempi, sono stati indispensabili per fare riuscire un giovane che desse anche mediocri speranze di se.

Se tutti giudicano bene me, appunto bisogna darmi i mezzi per farmi onore, visto che ho le possibilità di partenza...

Era cosa mirabile come ognuno che avesse avuto anche momentanea cognizione di me, immancabilmente si meravigliasse ch'io vivessi tuttavia in questa città, e com'Ella sola fra tutti, fosse di contraria opinione, e persistesse in quella irremovibilmente. Certamente non l'è ignoto che non solo in qualunque città alquanto viva, ma in questa medesima, non è quasi giovane di 17 anni che dai suoi genitori non sia preso di mira, affine di collocarlo in quel modo che più gli conviene: e taccio poi della libertà ch'essi tutti hanno in quell'età nella mia condizione, libertà di cui non era appena un terzo quella che mi s'accordava ai 21 anno.

Gli altri a 17 anni sono già liberi, non solo, ma i genitori si preoccupano del loro futuro. Io a 21 anni non sono ancora libero e nessuno si preoccupa del mio futuro. Ecco la ribellione di Leopardi. Sappiamo che poi non è più andato via da Recanati quell'anno. Si recherà dove voleva andare, a Roma, ben tre anni dopo, e ne rimarrà deluso. Roma la noterà per la sua ipocrisia...

Carlo mio. Se non siete persuaso di quello ch'io cercai di provarvi nell'ultima mia, n'en parlons plus. Io v'accerto che non solo non ho provato alcun piacere in Roma, ma sono stato sempre immerso in profondissima malinconia. Non nego però che questo non venga in gran parte dalla mia particolare costituzione morale e fisica. V'accerto ancora che quanto alle donne, qui non si fa niente nientissimo più che a Recanati. V'accerto che gli spettacoli e divertimenti sono molto più noiosi qui che a Recanati, perchè in essi nessuno brilla, fuori dello stesso spettacolo e divertimento. Questo è il solo che possa brillare, e non si va allo spettacolo se non puramente per veder lo spettacolo, (cosa noiosissima), oppure per trattenersi

con quelle tali poche persone che formano il piccolo circolo di ciascheduno; il qual piccolo circolo s'ha nelle città piccole meglio ancora che nelle grandi, e certamente nelle grandi è più ristretto che nelle piccole. (...) Orrori e poi orrori. I più santi nomi profanati, le più insigni sciocchezze levate al cielo, i migliori spiriti di questo secolo calpestati come inferiori al minimo letterato di Roma, la filosofia disprezzata come studio da fanciulli, il genio e l'immaginazione e il sentimento, nomi (non dico cose ma nomi) incogniti e forestieri ai poeti e alle poetesse di professione...

E più avanti ancora dirà che ha notato ipocrisia. L'unica sincerità, verità l'ha trovata nel popolo, la gente che conta è nella periferia di Roma. Quindi questa grande delusione lo porterà poi a chiudersi in un pessimismo più grave. E a proposito del pessimismo leopardiano facciamo una breve riflessione sull'evoluzione del suo pensiero.

Leopardi, sappiamo tutti, per lo studio che ha fatto nella sua biblioteca ha minato la sua salute, si è escluso dai giochi e dai divertimenti della giovinezza tipici e poi ha cominciato a pensare di essere infelice, a riflettere sulla sua infelicità. Questa è la fase che noi chiamiamo del pessimismo individuale. Poi ha iniziato ad allargare la sua visione e ad immaginare che la sua infelicità fosse l'infelicità di tutti gli uomini della sua epoca, dovuta alla presenza della ragione, che ci rende meno spontanei e ci allontana dalla natura, che per lui è veramente grande. Ci sono delle riflessioni di Leopardi su questa opposizione tra natura grande e ragione piccola addirittura, in questa fase che si chiamerà del pessimismo storico, quella nella quale ritiene che in questo momento storico gli uomini sono infelici, mentre nel passato sono stati più felici perché più vicini alla natura e meno condizionati dal ragionamento, dalla riflessione sulla verità.

Prima che il suo pessimismo si evolvesse ancora, Leopardi partecipò alla polemica tra classici e romantici e si mise dalla parte dei classicisti, perché riteneva appunto che l'opera classica, proprio per le ragioni del pessimismo storico, fosse ispirata ai poeti da grande fantasia e sentimento proprio perché erano vicini alla natura e non si facevano condizionare troppo dalla riflessione, mentre i moderni non possono fare poesia all'altezza degli antichi in quanto la ragione, la riflessione, toglie loro la possibilità di spontaneità, fantasia e immaginazione. La immaginazione più grande è quella della poesia degli antichi.

Dalla fase del pessimismo storico Leopardi evolverà verso la fase del pessimismo cosmico. E c'entra Roma con questo, perché quando Leopardi va nella capitale questa delusione approfondisce ancora di più il suo pessimismo. Quando poi, leggendo testi antichi, si rende conto che ci sono grandi personaggi infelicissimi, per esempio la poetessa Saffo, che si uccide per amore, o altri, si rende conto che l'infelicità non è una categoria della modernità, ma una circostanza connaturata all'uomo e allora arriverà a immaginare che tutti gli uomini, in ogni epoca, sono stati infelici, e anzi con loro tutto l'universo. Questa è la fase che chiameremo del pessimismo cosmico, che Leopardi attraverserà in tutta la seconda parte della sua vita e che ispirerà la gran parte delle sue opere più mature.

Ma nella fase del pessimismo ancora storico c'è questo carne, "L'infinito", in cui Leopardi muove da una riflessione che farà qualche mese dopo nello "Zibaldone", sul piacere. Dice questo pensiero dello "Zibaldone" che l'uomo aspira sempre al piacere infinito, però trova nella sua vita soltanto piaceri limitati. Per questo motivo la vita dell'uomo è fatta di continua tensione verso l'infinito piacere, che desidera e non trova. I piaceri sono limitati sia per durata che per estensione, cioè non sono grandi quanto li vorremmo e non durano quanto noi vorremmo. Ma per questo motivo, cercando continuamente il piacere infinito, finiamo per associare all'idea stessa di infinito il piacere. Ecco la ragione di questa riflessione che troviamo in questo carne, "L'infinito". Lo leggo io...

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

Ma sedendo e rimirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello

infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Qualcuno ha interpretato questa seconda parte come un'ansia di infinito religioso. Ma Leopardi in questo periodo, anche se non è ancora diventato ateo, sta maturando quella sua idea. Qualcun altro ha fatto strane analisi su "L'infinito". La realtà è che il carne si spiega proprio con quelle riflessioni che pochi mesi dopo, nello "Zibaldone", farà sul tema del piacere. Quando dice che gli è "dolce" naufragare in questo mare di infinito che immagina all'orizzonte, vuole dire che è piacevole immaginare l'infinito. Cosa che è consentita solo a chi non può vedere oltre la siepe, perché si scatena così l'immaginazione. Se potesse vedere oltre la siepe, avrebbe il senso della finitezza, del limite, e non potrebbe immaginare l'infinito. Il colle di cui si parla è il monte Tabor che sta su Recanati. Poi lui si trova al di qua di una siepe che incontrava nelle sue passeggiate quotidiane. Leopardi al di là della siepe immagina l'infinito non soltanto nello spazio, sotto un aspetto visivo, ma anche da un punto di vista auditivo, cioè il silenzio, che viene poi interrotto da un rumore. E questo rumore lo riporta al presente: quando sente il vento che muove le fronde, viene richiamato al presente, che lo richiama all'idea di tempo, all'idea che tutto scorre, passa e che c'è un rapporto fra passato e presente. Questa riflessione dolorosa su questo presente gli fa ripercorrere ancora quella immaginazione dell'infinito e il piacere che ha provato nell'immaginare l'infinito. E' come se provasse piacere nel dimenticare e lenire i dolori del presente immaginando quello che non è. Con questo carne che ci introduce nella grandissima poesia di Leopardi chiudiamo questo primo approccio e riserviamo una lettura del Leopardi poeta soprattutto alla prossima lezione. Arrivederci.

VENTISEIESIMA LEZIONE

LEOPARDI: SERA DEL DI' DI FESTA, ULTIMO CANTO DI SAFFO, DIALOGO DELLA NATURA E DI UN ISLANDESE

Ventiseiesima lezione del secondo anno, con Barbara. Avevamo lasciato la vostra attenzione sul carne "L'infinito" di Leopardi. Riprendiamo dal pensiero leopardiano e dalla sua evoluzione da pessimismo individuale a storico a cosmico. Partiamo da una sua riflessione sulla diversità dell'atteggiamento degli antichi e dei moderni di fronte alla natura. Dice in uno dei pensieri dello "Zibaldone"...

Gran verità, ma bisogna ponderarle bene. La ragione è nemica d'ogni grandezza; la ragione è nemica della natura; la natura è grande, la ragione è piccola. Voglio dire che un uomo tanto meno o tanto più difficilmente sarà grande, quanto più sarà dominato dalla ragione; ché pochi possono esser grandi; e nelle arti e nella poesia forse nessuno, se non sono dominati dalle illusioni.

Questo è quello che Leopardi stabilisce nell'ambito del pessimismo storico: chi è vicino alla natura può essere grande, chi è lontano dalla natura e più vicino alla ragione difficilmente lo è, perché gli mancano le illusioni, che la ragione toglie. Questo spiega anche il suo intervento sulla poesia, nel periodo della polemica tra classici e romantici. Dicemmo già che Leopardi si schiera dalla parte degli antichi. Afferma, in un altro pensiero del 1820...

Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione. (...)La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819. dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose

Da quando ha cominciato a riflettere di più su se stesso, sulla sua situazione, perché non poteva leggere (infatti ebbe un grave abbassamento della vista), si è allontanato dalla fantasia e dall'immaginazione, si è avvicinato alla riflessione sulla verità della sua condizione così negativa, è diventato più moderno e meno antico di spirito e la sua poesia ne risente. I veri poeti, dirà più avanti, sono stati gli antichi. Altrove dice anche che la ragione scioglie la società e inferocisce le persone.

E ancora, sulla riflessione di Leopardi nello "Zibaldone", le note che si riferivano all' Infinito, la questione del piacere. Richiamammo il fatto che il piacere lo possiamo solo immaginare, perché lo vogliamo infinito e invece è finito. Conclude quel ragionamento così...

Quindi è manifesto: 1) perché tutti i beni paiano bellissimi e sommi da lontano, e l'ignoto sia più bello del noto; effetto delle illusioni volute dalla natura. 2) Perché l'anima preferisca in poesia e da per tutto, il bello aereo, le idee infinite. Stante la considerazione sopraddetta, l'anima deve naturalmente preferire agli altri quel piacere che ella non può abbracciare. Di questo bello aereo, di queste idee abbondavano gli antichi, abbondano i loro poeti, massime il più antico, cioè Omero, abbondano i fanciulli, veramente Omerici in questo gli ignoranti ecc. insomma la natura. La cognizione e il sapere ne fa strage, e a noi riesce difficilissimo il provarne.

Ritorna sul discorso che la ragione è nemica della poesia. Questo nella fase storica del suo pessimismo. E poi più avanti ancora ricorda l'uso dei termini indefiniti, che sono più poetici. Ma a questo arriveremo in seguito attraverso la lettura della sua poesia. Portiamoci subito su "La sera del dì di festa", del 1820:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela

serena ogni montagna. O donna mia,
già tace ogni sentiero, e pei balconi
rara traluce la notturna lampa:
tu dormi, che t'accolse agevol sonno
nelle tue chete stanze; e non ti morde
cura nessuna; e già non sai né pensi
quanta piaga m'apristi in mezzo al petto.
Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno
appare in vista, a salutar m'affaccio,
e l'antica natura onnipossente,
che mi fece all'affanno. A te la speme
nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.
Questo dì fu solenne: or da' trastulli
prendi riposo; e forse ti rimembra
in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
piacquero a te: non io, non già ch'io spero,
al pensier ti ricorro. Intanto io chieggo
quanto a viver mi resti, e qui per terra
mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi
in così verde etate! (...)

Non l'abbiamo letta tutta. Si dovrebbe farlo come con ogni componimento. Ma voglio fare subito una riflessione sul contrasto che c'è tra questo esordio così idillico (idilli li chiamò appunto Leopardi), tra questo paesaggio sereno di notte rischiarata dalla luna e il suo stato d'animo così tormentato. C'è anche il contrasto fra la sua veglia notturna e il riposare tranquillo della donna alla quale lui si rivolge, a volere testimoniare che lei pensa, come racconterà, alle persone a cui è piaciuta in questo giorno di festa, mentre lui non ha goduto nemmeno di questo giorno di festa, tormentato dai suoi affanni ed escluso da queste gioie, come si sentiva Leopardi in giovane età.

Ma la considerazione che dobbiamo fare è su quanto disse Benedetto Croce a proposito di questa come di altre poesie di Leopardi. Lui distingueva l'esordio ("dolce e chiara è la notte e senza vento"), che noi pure istintivamente diremmo poetico come immagine, e il resto, per esempio il punto in cui il poeta dice: "Intanto io chieggo quanto a viver mi resti, e qui per terra mi getto, e grido, e fremo". Passi come questi Croce li definisce non poetici. Di questo dobbiamo discutere, del fatto che questa è un'operazione illegittima, come dobbiamo ritenere oggi ormai, questo distinguere in uno stesso componimento poetico tra poesia e non poesia, che era tipico di Croce, che poi era spiegato dal fatto che il critico idealista non accettava il materialismo di Leopardi, non accettava il suo pessimismo. Respingendo il pensiero dello scrittore, non riusciva a dichiarare come poetico ciò che ne risentiva di più. In realtà Croce avrebbe dovuto già da tempo, con gli altri critici, recepire la lezione dello "Zibaldone". Cioè se i critici dell'Ottocento, che non conoscevano questo diario, potevano incorrere in questo rischio, chi lo aveva letto, come lo stesso Croce, doveva sapere che ciò che Leopardi mette in versi è già stato steso negli appunti dello "Zibaldone" in prosa. Quindi c'è uno strettissimo rapporto fra poesia e pensiero di Leopardi e non si può distinguere tra poesia e non poesia in un componimento in cui sono strettamente legati il pensiero e la poesia. Per Croce non ci sarebbe poesia quando emergerebbe troppo la riflessione filosofica. E' un'operazione assurda.

E d'altra parte, ultima considerazione, la serenità di questa notte lunare ha una sua vitalità maggiore proprio messa in contrasto con il tormento del poeta. E viceversa. Il tormento del poeta appare ancora più efficacemente rappresentato, messo in contrasto con la serenità del paesaggio e della donna alla quale si rivolge. Questo componimento è quindi un dato fondamentale che ci consente una riflessione profonda su Leopardi. Il seguito non lo leggiamo, ma parla appunto di un giorno di festa appena finito e del tempo che scorre, che fa terminare anche i momenti di gioia della vita dell'uomo.

Ora ci portiamo su un altro componimento importantissimo di Giacomo Leopardi, che è "L'ultimo canto di Saffo". Questo lo leggi tu, Barbara...

Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno; oh dilette e care
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
sembianze agli occhi miei; già non arride
spettacol molle ai disperati affetti.
Noi l'insueto allor gaudio ravviva
quando per l'etra liquido si volve
e per li campi trepidanti il flutto
polveroso de' Noti, e quando il carro,
grave carro di Giove a noi sul capo,
tonando, il tenebroso aere divide.
Noi per le balze e le profonde valli
natar giova tra' nemi, e noi la vasta
fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
fiume alla dubbia sponda
il suono e la vittrice ira dell'onda.

Fermiamoci qui, a questa prima strofa. Chi parla è Saffo, grandissima poetessa greca di cui si raccontava che si fosse uccisa per amore di Faone. Parla del fatto, simile a quello della "Sera del dì di festa", che non c'è in lei consonanza fra la natura gioiosa, bella, splendida e il suo stato d'animo. Leggi la seconda strofa...

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
infinita beltà parte nessuna
alla misera Saffo i numi e l'empia
sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
vile, o natura, e grave ospite addetta,
e dispregiata amante, alle vezzose
tue forme il core e le pupille invano
supplichevole intendo. A me non ride
l'aprico margo, e dall'eterea porta
il mattutino albor; me non il canto
de' colorati augelli, e non de' faggi
il murmure saluta: e dove all'ombra
degli'inchinati salici dispiega
candido rivo il puro seno, al mio
lubrico piè le flessuose linfe
disdegnando sottragge,
e preme in fuga l'odorate spiagge.

Fermiamoci qui. Come vedete, Saffo parla del fatto che la bellezza della natura non splende per lei, che non si sente che come un'ospite aggiunta e sopportata dalla natura. E l'ultima immagine è addirittura quella che si sente così sfuggita ed evitata che anche le acque di un torrente, di un ruscello sembrano non volere toccare il suo piede quando scivola nell'acqua, per non avere, questa natura, il contatto con la brutta figura di Saffo. Naturalmente avete già capito che in Saffo si rappresenta lo stesso Leopardi. Continuiamo...

Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
il ciel mi fosse e di fortuna il volto?

In che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovinezza, e disfiorato, al fuso
dell'indomita Parca si volvesse
il ferrigno mio stame? Incaute voci
spande il tuo labbro: i destinati eventi
move arcano consiglio. Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor. Negletta prole
nacemmo al pianto, e la ragione in grembo
de' celesti si posa. Oh cure, oh speme
de' più verd'anni! Alle sembianze il Padre,
alle amene sembianze eterno regno
diè nelle genti; e per virili imprese,
per dotta lira o canto,
virtù non luce in disadorno ammanto.

Prima di tutto Saffo dice: che errore ho mai commesso, che per nemesi storica (la nemesi in cui credevano i Greci) potessi essere punita io, magari per le colpe di qualcun altro, visto che non mi sembra di avere commesso errori? Quale dannazione c'è su questo filo avvolto dalle Parche, che è diverso da quello degli altri, un filo rugginoso, non scorrevole come gli altri, a voler rappresentare la difficile esistenza di una donna brutta e trascurata? E poi conclude: "arcano è tutto fuor che il nostro dolore". Una delle espressioni famose di Leopardi. Tutto è mistero, la sola cosa certa è che soffriamo. Nascemmo al pianto, la prima persona plurale a voler indicare la comunanza di destino fra Saffo e il poeta. E poi il cenno alle speranze, alle preoccupazioni dei più verdi anni, della giovinezza, che si perdono. E questa considerazione finale che il padre Giove ha riservato attenzione solo alle sembianze, alle amene sembianze, alle apparenze, solo alle belle apparenze. Chi non ha una bella apparenza sembra non avere diritto a vivere in mezzo agli altri. Leggo io l'ultima strofa...

Morremo. Il velo indegno a terra sparto
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo fallo emenderà del cieco
dispensator de' casi. E tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
d'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice, se felice in terra
visse nato mortal.

Moriremo, dice Saffo, e finalmente si correggerà questo errore di un'anima bella contenuta in un corpo brutto, perché l'anima si separerà dal corpo. Ricordiamo che poco prima ha detto che "virtù non luce in disadorno ammanto". Puoi essere bello dentro e virtuoso quanto vuoi, ma se il tuo involucro è brutto quella virtù che hai dentro non viene notata. Quindi ribadisce in questo punto che questo contrasto tra una bellezza interiore e una bruttezza esteriore si correggerà con la sua morte.

Poi si rivolgerà a Faone per dirgli: tu, al quale mi ha legato un lungo amore, una dedizione straordinaria, vivi felice dopo la mia morte. Però aggiunge: se felice in terra visse nato mortale. Cioè ammesso pure che un essere nato per morire sia mai potuto vivere felice su questa terra. Questo è il punto fondamentale di questo "Ultimo canto di Saffo". Lo abbiamo letto proprio per potere stabilire il discrimine preciso tra il pessimismo storico e il pessimismo cosmico. In questo punto, e siamo nel 1822, Leopardi sta passando al pessimismo cosmico, intanto per la considerazione che ha scoperto che una grande, una devastante infelicità c'è anche in una poetessa dell'età antica, che nel pessimismo storico aveva stabilito fosse un'età di gioia, perché si era spensierati, lontani dalla ragione. E poi per questo riferimento preciso a Faone, che, pur bello, pur fiducioso in se stesso, probabilmente è infelice anche lui, come tutti quelli che sono nati per

morire, come tutti gli esseri viventi. Quindi sono tutti infelici, sia i moderni che gli antichi. A questo punto sta cambiando anche il riferimento tra natura e ragione. Leggo la conclusione...

Me non asperse
del soave licor del doglio avaro
Giove, poi che perir gl'inganni e il sogno
della mia fanciullezza. Ogni più lieto
giorno di nostra età primo s'invola.
Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra
della gelida morte. Ecco di tante
sperate palme e dilettoni errori,
il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno
han la tenaria Diva,
e l'atra notte, e la silente riva.

Siamo ritornati in prima persona, e questa persona ormai non è più Saffo, ma è Leopardi stesso. Morrò anch'io e questo luogo finale riservato ai morti mi accoglierà, e tutto sarà dimenticato, probabilmente. Dopo questo passaggio al pessimismo cosmico, che è determinato anche dal viaggio a Roma, quella Roma che aveva desiderato come evasione da Recanati, che lo lascia invece deluso, perché vi ritrova ipocrisia, niente di quei valori che aveva immaginato nella piccola Recanati, nel 1822, Leopardi ben presto perde la capacità di fare poesia. Lui dice che gli manca la "volontà di canto". E prende a scrivere le "Operette morali".

Sono delle opere filosofiche, chiamate "moralì". Per Leopardi filosofia e morale sono la stessa cosa, perché è scienza del comportamento umano, in maniera sensista vede tutto come aderente alla materia. Tutto è materia in continuo divenire. E' il famoso materialismo meccanicistico di cui si è già parlato a proposito di Foscolo. La materia è da sempre, non nasce e non viene distrutta, ma si trasforma continuamente. Quelle che sono create e distrutte di volta in volta sono le forme. L'operetta più significativa di questa serie di riflessioni sul pessimismo cosmico è proprio il "Dialogo della Natura e di un Islandese", che ora vi leggiamo in buona parte, sintetizzando molti momenti. Tu, Barbara, sarai la Natura e io l'Islandese. C'è una premessa comunque...

Un Islandese, che era corso per la maggior parte del mondo, e soggiornato in diversissime terre; andando una volta per l'intiere dell'Affrica, e passando sotto la linea equinoziale in un luogo non mai prima penetrato da uomo alcuno, ebbe un caso simile a quello che intervenne a Vasco di Gama nel passare il Capo di Buona speranza; quando il medesimo Capo, guardiano dei mari australi, gli si fece incontro, sotto forma di gigante, per distorlo dal tentare quelle nuove acque. Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse.

NATURA: Chi sei? che cerchi in questi luoghi dove la tua specie era incognita?

ISLANDESE: Sono un povero Islandese, che vo fuggendo la Natura; e fuggitala quasi tutto il tempo della mia vita per cento parti della terra, la fuggo adesso per questa.

NATURA: Così fugge lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi.

ISLANDESE: La Natura?

NATURA: Non altri.

ISLANDESE: Me ne dispiace fino all'anima; e tengo per fermo che maggior disavventura di questa non mi potesse sopraggiungere.

NATURA: Ben potevi pensare che io frequentassi specialmente queste parti; dove non ignori che si dimostra più che altrove la mia potenza. Ma che era che ti moveva a fuggirmi?

ISLANDESE: Tu dei sapere che io fino nella prima gioventù, a poche esperienze, fui persuaso e chiaro della vanità della vita, e della stoltezza degli uomini; i quali combattendo continuamente gli uni cogli altri per l'acquisto di piaceri che non dilettono, e di beni che non giovano; sopportando e cagionandosi scambievolmente infinite sollecitudini, e infiniti mali, che affannano e noccono in effetto, tanto più si allontanano dalla felicità, quanto più la cercano.

Qui poi continua un lungo resoconto delle sue esperienze. Ha cercato in ogni luogo del mondo di stare meglio, ma non ci è riuscito. O erano cataclismi o erano malattie o erano gli uomini stessi che gli davano problemi. E conclude questo racconto con questa frase...

(...)In modo che appena un terzo della vita degli uomini è assegnato al fiorire, pochi istanti alla maturità e perfezione, tutto il rimanente allo scadere, e agl'incomodi che ne seguono.

Cioè la nostra vita è fatta solo di consumazione continua. La natura risponde...

NATURA: Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei.

ISLANDESE: Ponghiamo caso che uno m'invitasse spontaneamente a una sua villa, con grande istanza, e io per compiacerlo vi andassi. Quivi mi fosse dato per dimorare una cella tutta lacera e rovinosa, dove io fossi in continuo pericolo di essere oppresso; umida, fetida, aperta al vento e alla pioggia. Egli, non che si prendesse cura d'intrattenermi in alcun passatempo o di darmi alcuna comodità, per lo contrario appena mi facesse somministrare il bisognevole a sostentarmi; e oltre di ciò mi lasciasse villaneggiare, schernire, minacciare e battere da' suoi figliuoli e dall'altra famiglia. Se querelandomi io seco di questi mali trattamenti, mi rispondesse: forse che ho fatto io questa villa per te? (...)

NATURA: Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento.

Tutto serve solo alla conservazione di me stessa, della natura. Non solo non me ne accorgo, ma quello che accade, il dolore di alcune forme viventi, la sofferenza, è necessario per la conservazione della materia...

ISLANDESE. Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma poiché quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco andare è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?

Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia, che appena ebbero la forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa.

Sono ambivalenti le conclusioni, ma per dire semplicemente che la risposta della natura è il suo proseguire nel processo di distruzione di una forma per conservarne un'altra. E con questa riflessione chiudiamo questa lezione. Arrivederci.

VENTISETTESIMA LEZIONE

LEOPARDI:

A SILVIA, DIALOGO DI TRISTANO E UN AMICO, DIALOGO DI PLOTINO E DI PORFIRIO, CANTO NOTTURNO

Ventisettesima lezione del secondo anno di Antologia, con Barbara. Continuiamo con Leopardi. Avevamo letto il "Dialogo della Natura e di un Islandese". Ancora un ragionamento su queste Operette morali, in cui si manifesta il materialismo meccanicistico di Leopardi e il suo pessimismo cosmico. Ce n'è un'altra, il "Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere", che non possiamo leggere, in cui si parla di un venditore di oroscopi e di uno che passa e gliene chiede uno. Ci si domanda perché la gente compri tanto questi oroscopi e si conclude che lo si fa perché, non essendo nessuno soddisfatto né del proprio passato né del proprio presente, rivolge tutte le sue attenzioni al futuro, l'unica cosa in cui può sperare.

Un'altra importante operetta è il "Dialogo di Plotino e di Porfirio", in cui si parla di suicidio. Il suicidio di cui si era parlato nell'"Ultimo canto di Saffo" viene superato all'interno delle Operette morali con il ragionamento che Plotino fa a Porfirio, che vuole uccidersi, per convincerlo a non farlo. Naturalmente non può convincerlo dimostrandogli che non è infelice, perché siamo tutti infelici. Allora lo convince dicendogli che non deve farlo per non aumentare l'infelicità di altri, aggiungere infelicità ai parenti e amici che soffrirebbero per la sua mancanza. L'altro motivo convincente è che deve accettare di dividere con gli altri questo destino infelice. Uccidersi significa venir meno a un dovere di solidarietà con gli altri nel sopportare questo dolore. E' una premessa importante di quel tema della solidarietà, dell'associazione tra gli uomini, che poi vedremo dominare nell'ultimo Leopardi.

Ma questo dialogo appartiene agli anni che vengono dopo il ritorno alla poesia da parte di Leopardi. Siamo nei primi anni '30. Mentre abbiamo un momento, il 1827, dopo tre anni di abbandono della poesia, in cui Leopardi torna a fare poesia. E' il momento del soggiorno pisano, in cui si trova meglio anche fisicamente. Ci sono pagine dello "Zibaldone" che raccontano del clima, che a noi oggi non sembrerebbe tanto secco e positivo, di Pisa, che a suo avviso è molto mite e favorevole. E così riprende in lui la "volontà di canto". Naturalmente è poesia di un autore disilluso. Riprendiamo appunto da "A Silvia", una canzone che segue "Le ricordanze" e fa parte di quel ciclo in cui il poeta recupera, attraverso il ricordo, il suo passato giovanile. Nel suo passato giovanile c'è appunto la figura di Teresa Fattorini, la figlia del cocchiere di casa Leopardi, che per lui è Silvia...

Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventù salivi?

Sonavan le quiete
stanze, e le vie dintorno,
al tuo perpetuo canto,
allor che all'opre femminili intenta
sedevi, assai contenta
di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
così menare il giorno.

Io gli studi leggiadri
talor lasciando e le sudate carte,
ove il tempo mio primo
e di me si spendea la miglior parte,

d'in su i veroni del paterno ostello
porgea gli orecchi al suon della tua voce,
ed alla man veloce
che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
le vie dorate e gli orti,
e quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
quel ch'io sentiva in seno.

Che pensieri soavi,
che speranze, che cori, o Silvia mia!
Quale allor ci apparìa
la vita umana e il fato!
Quando sovviemmi di cotanta speme,
un affetto mi preme
acerbo e sconsolato,
e tornami a doler di mia sventura.
O natura, o natura,
perché non rendi poi
quel che prometti allor? Perché di tanto
inganni i figli tuoi?

Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
da chiuso morbo combattuta e vinta,
perivi, o tenerella. E non vedevi
il fior degli anni tuoi;
non ti molceva il core
la dolce lode or delle negre chiome,
or degli sguardi innamorati e schivi;
né teco le compagne ai dì festivi
ragionavan d'amore.

Anche peria tra poco
la speranza mia dolce: agli anni miei
anche negaro i fati
la giovinezza. Ahi come,
come passata sei,
cara compagna dell'età mia nova,
mia lacrimata speme!
Questo è quel mondo? Questi
i dilette, l'amor, l'opre, gli eventi
onde cotanto ragionammo insieme?
Questa la sorte dell'umane genti?
All'apparir del vero
tu, misera, cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano.

Questo bellissimo componimento di Leopardi parla di Silvia, cioè Teresa Fattorini, che è morta in tenera età. Ma Silvia è anche la rappresentazione simbolica della speranza e della giovinezza stessa, che sono morte in Leopardi. Va letto appunto secondo questo riferimento simbolico. Qualcuno addirittura è arrivato

a immaginare un voluto gioco tra le parole "Silvia" e "salivi", che aprono e chiudono il primo quadro, con "salivi" che è un anagramma di "Silvia". Ma abbandoniamo queste considerazioni assurde, a mio parere. Semmai c'è questa assonanza, questa musicalità che il Leopardi ricerca, ma non immaginava certo di fare un anagramma. Rimanendo sulle note stilistiche, ricordiamo ancora molti termini arcaici: "verone", "ostello", per dire balcone, casa. E poi molti termini indefiniti: "cotanta", "tanto". Questa aggettivazione indefinita, questi termini arcaici, secondo degli scritti dello stesso "Zibaldone", sono per Leopardi lo strumento per creare quel vago e quell'indefinito che erano istintivi e naturali negli antichi, in chi non aveva l'arida riflessione razionale che lo tormentava. Ma in chi è già appunto attraversato dalla ragione, dalla riflessione pessimistica, la ricerca del vago e dell'indefinito serve a creare almeno l'atmosfera della poesia. Perché la ragione definisce e, dove tutto è definito, secondo Leopardi, è impossibile fare poesia. La poesia ha bisogno di questa indefinitezza e la creiamo attraverso l'uso di strumenti stilistici che ci danno un'impressione diversa dalla realtà, che invece è troppo concreta e determinata. Poco c'è da dire ancora, perché la tua lettura, Barbara, ha reso pienamente il senso. Non c'è bisogno di commento, quando si legge così bene.

Passiamo al "Dialogo di Tristano e di un amico", del 1832, in cui immagina che Tristano, lo scrittore stesso, parli con un amico a proposito del suo libro delle "Operette morali". Vediamo cosa ci dice il dialogo. L'amico sei tu, Barbara, Tristano sono io. Ricordiamo che con Tristano Leopardi si caratterizza come eroe. L'eroismo di Tristano-Leopardi vedremo che consiste nel difendere un libro che nessuno vuole accettare, perché parla dell'infelicità...

AMICO: Ho letto il vostro libro. Malinconico al vostro solito.

TRISTANO: Sì, al mio solito.

AMICO: Malinconico, sconsolato, disperato; si vede che questa vita vi pare una gran brutta cosa.

TRISTANO: Che v'ho a dire? io aveva fitta in capo questa pazzia, che la vita umana fosse infelice.

AMICO: Infelice sì forse. Ma pure alla fine . . .

TRISTANO: No no, anzi felicissima. Ora ho cambiata opinione. Ma quando scrissi cotesto libro, io aveva quella pazzia in capo, come vi dico. E n'era tanto persuaso, che tutt'altro mi sarei aspettato, fuorché sentirmi volgere in dubbio le osservazioni ch'io faceva in quel proposito, parendomi che la coscienza d'ogni lettore dovesse rendere prontissima testimonianza a ciascuna di esse. Solo immaginai che nascesse disputa dell'utilità o del danno di tali osservazioni, ma non mai della verità: anzi mi credetti che le mie voci lamentevoli, per essere i mali comuni, sarebbero ripetute in cuore da ognuno che le ascoltasse.

Leopardi è molto ironico, finge di accettare ogni tanto le conclusioni dell'amico. E conclude, dopo aver ricordato il tema dell'infelicità, che a lui sembrava così piano, scontato, che però si è convinto...

(...) m'acquetai, e confesso ch'io aveva il torto a credere quello ch'io credeva.

AMICO: E avete cambiata opinione?

TRISTANO: Sicuro. Volete voi ch'io contrasti alle verità scoperte dal secolo decimonono?

AMICO: E credete voi tutto quello che crede il secolo?

TRISTANO: Certamente. Oh che meraviglia?

(...)

AMICO: Ma in fine avete voi mutato opinioni o no? e che s'ha egli a fare di questo libro?

TRISTANO: Bruciarlo è il meglio. Non lo volendo bruciare, serbarlo come un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici, ovvero come un'espressione dell'infelicità dell'autore: perché in confidenza, mio caro amico, io credo felice voi e felici tutti gli altri; ma io quanto a me, con licenza vostra e del secolo, sono infelicissimo; e tale mi credo; e tutti i giornali de' due mondi non mi persuaderanno il contrario.

AMICO: Io non conosco le cagioni di cotesta infelicità che dite. Ma se uno sia felice o infelice individualmente, nessuno è giudice se non la persona stessa, e il giudizio di questa non può fallare.

TRISTANO: Verissimo. E di più vi dico francamente, ch'io non mi sottometto alla mia infelicità, né piego il capo al destino, o vengo seco a patti, come fanno gli altri uomini; e ardisco desiderare la morte, e

desiderarla sopra ogni cosa, con tanto ardore e con tanta sincerità, con quanta credo fermamente che non sia desiderata al mondo se non da pochissimi.

In questa presentazione del suo coraggio di affrontare la riflessione sulla infelicità Leopardi è eroico. Stiamo introducendo il tema di Leopardi eroico, così caro a Walter Binni...

TRISTANO: Né vi parlerei così se non fossi ben certo che, giunta l'ora, il fatto non ismentirà le mie parole; perché quantunque io non vegga ancora alcun esito alla mia vita, pure ho un sentimento dentro, che quasi mi fa sicuro che l'ora ch'io dico non sia lontana. Troppo sono maturo alla morte, troppo mi pare assurdo e incredibile di dovere, così morto come sono spiritualmente, così conchiusa in me da ogni parte la favola della vita, durare ancora quaranta o cinquant'anni, quanti mi sono minacciati dalla natura.

(...) Né in questo desiderio la ricordanza dei sogni della prima età, e il pensiero d'esser vissuto invano, mi turbano più, come solevano. Se ottengo la morte morirò così tranquillo e così contento, come se mai null'altro avessi sperato né desiderato al mondo. Questo è il solo beneficio che può riconciliarmi al destino. Se mi fosse proposta da un lato la fortuna e la fama di Cesare o di Alessandro netta da ogni macchia, dall'altro di morir oggi, e che dovessi scegliere, io direi, morir oggi, e non vorrei tempo a risolvermi.

Non vorrei tempo per decidermi a morire. Nei passi che abbiamo saltato ci sono almeno un paio di immagini che il poeta usa e che vanno ricordate. Una è quella degli uomini che sono immaturi ma anche deboli. Non vogliono affrontare il loro destino di infelicità e sono come i mariti cornuti, che non vogliono accettare di essere stati traditi dalle loro mogli, non ne vogliono nemmeno sentire parlare. Li assimila all'umanità che non accetta di sentirsi dire che il destino suo è l'infelicità. L'altra immagine che usa è quella sul sapere dell'età moderna rispetto a quello dell'età antica. L'amico gli obietta che questa è un'epoca migliore delle precedenti, perché c'è più gente istruita. E Leopardi risponde che dove tutti sanno poco si sa poco. Nel passato pochi erano istruiti, però avevano un sapere più profondo e più alto del sapere che circola oggi. Sembra di vedere un'anticipazione dei nostri tempi, in cui tutti sanno perché sono su internet ma nessuno è veramente informato, perché tutti raccolgono solo la superficie di tutto.

Per passare poi alla fase del Leopardi eroico, dobbiamo prima fermarci al "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia", in cui si esprime la poesia cosmica. Immagina un pastore errante per l'Asia in dialogo con la luna. Scrive questo componimento sull'eco della lettura del "Voyage d'Oenbourg à Boukhara" del barone di Meyendorff. Era uno di quei viaggi che si facevano al termine del Settecento e agli inizi dell'Ottocento. Il motivo esotico era una delle componenti fondamentali del romanticismo. Sconvolto da quanto ha letto, proprio l'immagine di questo deserto, questi pastori dietro ai loro armenti, isolati, di fronte alla natura, Leopardi scrive questo...

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?
Somiglia alla tua vita
la vita del pastore.
Sorge in sul primo albore
move la greggia oltre pel campo, e vede
greggi, fontane ed erbe;
poi stanco si riposa in su la sera:
altro mai non ispera.
Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,

la vostra vita a voi? dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?

Vedete in questa prima strofa il pastore che chiede alla luna che senso abbia questa vita sempre uguale a se stessa: anche tu, luna, non ti stanchi di percorrere sempre lo stesso tratto del cielo? Poi c'è una strofa che riprende un motivo petrarchesco...

Vecchierel bianco, infermo,
mezzo vestito e scalzo,
con gravissimo fascio in su le spalle,
per montagna e per valle,
per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
al vento, alla tempesta, e quando avvampa
l'ora, e quando poi gela,
corre via, corre, anela,
varca torrenti e stagni,
cade, risorge, e più e più s'affretta,
senza posa o ristoro,
lacerato, sanguinoso; infin ch'arriva
colà dove la via
e dove il tanto affaticar fu volto:
abisso orrido, immenso,
ov'ei precipitando, il tutto obblia.
Vergine luna, tale
è la vita mortale.

Il pastore dice alla luna che la vita è simile a quella di un vecchietto che si affanna tanto per raggiungere qualcosa e poi cade in un dirupo, la morte. E poi quest'altra strofa, che invece è un'immagine lucreziana...

Nasce l'uomo a fatica,
ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
per prima cosa; e in sul principio stesso
la madre e il genitore
il prende a consolar dell'esser nato.
Poi che crescendo viene,
l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre
con atti e con parole
studiasi fargli core,
e consolarlo dell'umano stato:
altro ufficio più grato
non si fa da parenti alla lor prole.

Lucrezio nel "De rerum natura" aveva parlato dell'infelicità della nascita stessa. Si nasce soffrendo e lamentandosi, tanto che i genitori sembra che vogliano consolare il bambino appena nato, che urla, con le loro cantilene, del fatto di averlo creato per la sofferenza...

Ma perchè dare al sole,
perchè reggere in vita
chi poi di quella consolar convenga?
Se la vita è sventura,

perchè da noi si dura?
Intatta luna, tale
è lo stato mortale.
Ma tu mortal non sei,
e forse del mio dir poco ti cale.

Vedete, questa luna alla quale si rivolge il pastore ha diversi aggettivi. La chiama “vergine”, “intatta”, prima ancora “silenziosa”. Sembra appunto non esserci comunicazione tra il pastore e la luna, che non raccoglie le sue offerte di dialogo. Ma ricordiamo, naturalmente, che non è il ragionamento di un pastore, è un grande filosofo e poeta, è Leopardi che parla, che vive in quest’opera una contraddizione fondamentale, un paradosso, una sorta di elemento surreale, quello di potere attribuire certe parole così importanti ad un semplice pastore...

Pur tu, solinga, eterna peregrina,
che sì pensosa sei, tu forse intendi,
questo viver terreno,
il patir nostro, il sospirar, che sia;
che sia questo morir, questo supremo
scolorar del sembiante,
e perir dalla terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
il perchè delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo.
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
rida la primavera,
a chi giovi l'ardore, e che procacci
il verno co' suoi ghiacci.
Mille cose sai tu, mille discopri,
che son celate al semplice pastore.

Sottolineiamo questa espressione: “amante compagnia”. La morte è il venir meno all’amante compagnia, venir meno all’affetto dei cari. Quest’idea dell’amore dei compagni, l’amore della società, dei solidali, dei sodali, di quelli che sono intorno a noi, è un altro degli elementi fondamentali di quest’ultima fase della poesia leopardiana, che riemergerà nella “Ginestra”. Dice: tu forse sai a che serva questa sofferenza. Sono le stesse parole, gli stessi dubbi che l’islandese esprimeva alla natura...

Spesso quand'io ti miro
star così muta in sul deserto piano,
che, in suo giro lontano, al ciel confina;
ovver con la mia greggia
seguirmi viaggiando a mano a mano;
e quando miro in cielo arder le stelle;
dico fra me pensando:
a che tante facelle?
che fa l'aria infinita, e quel profondo
Infinito Seren? che vuol dir questa
Solitudine immensa? ed io che sono?
Così meco ragiono: e della stanza
smisurata e superba,
e dell'innumerabile famiglia;

poi di tanto adoprar, di tanti moti
d'ogni celeste, ogni terrena cosa,
girando senza posa,
per tornar sempre là donde son mosse;
uso alcuno, alcun frutto
indovinar non so. Ma tu per certo,
giovinetta immortal, conosci il tutto.
Questo io conosco e sento,
che degli eterni giri,
che dell'esser mio frale,
qualche bene o contento
avrà fors'altri; a me la vita è male.

So soltanto questo, dice Leopardi, che di questa fragilità potrà avere un bene qualcun altro, ma per me la vita è soltanto male. Non riesco a trovare un senso all'universo. Le ultime due strofe...

O greggia mia che posi, oh te beata,
che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perchè d'affanno
quasi libera vai;
ch'ogni stento, ogni danno,
ogni estremo timor subito scordi;
ma più perchè giammai tedio non provi.
Quando tu siedi all'ombra, sopra l'erbe,
tu se' queta e contenta;
e gran parte dell'anno
senza noia consumi in quello stato.
Ed io pur seggo sopra l'erbe, all'ombra,
e un fastidio m'ingombra
la mente, ed uno spron quasi mi punge
sì che, sedendo, più che mai son lunge
da trovar pace o loco.
E pur nulla non bramo,
e non ho fino a qui cagion di pianto.
Quel che tu goda o quanto,
non so già dir; ma fortunata sei.
Ed io godo ancor poco,
o greggia mia, nè di ciò sol mi lagno.
Se tu parlar sapessi, io chiederei:
dimmi: perchè giacendo
a bell'agio, ozioso,
s'appaga ogni animale;
me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?

Leopardi stabilisce il contrasto fra il suo gregge, che a riposo sembra stare placido, e lui, che quando riposa è preso dalla noia, dal "tedio", come lo chiama, e dalla riflessione sulla vita, perché gli animali non riflettono. Però l'ultima strofa ci dice qualcosa di diverso...

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi,
e noverar le stelle ad una ad una,

o come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, dolce mia greggia,
più felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero,
mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì natale.

Dice Leopardi: forse se potessi volare al di sopra di questo mondo così pieno di sofferenze starei meglio. Poi però corregge il tiro e dice: ma forse invece non c'è nessuna possibilità ed è funesto il giorno della nascita per chiunque nasca: non solo per chi nasce in una culla ma anche per chi nasce dentro un covile o una tana. E qui conclude che quindi è infelice non solo lui, il pastore, ma è infelice anche il suo gregge, è infelice anche la luna, siamo infelici tutti. E' il pessimismo cosmico, il pessimismo universale. Con questa riflessione vi lasciamo per la prossima e ultima lezione su Leopardi.

VENTOTTESIMA LEZIONE

LEOPARDI: CICLO DI ASPASIA, LA GINESTRA, LA CRITICA

Ultima lezione del secondo anno, con Barbara. Si chiude il ciclo relativo al secondo anno di un triennio, con l'ultima lezione su Leopardi. Ci eravamo fermati l'altra volta al "Canto notturno" e avevamo ormai approfondito il tema del pessimismo cosmico. Avevamo parlato di un ritorno della "volontà di canto" dopo le Operette morali, con "A Silvia", poi di questa grande stagione di un Leopardi che viene definito "eroico", che prende l'avvio con il "Canto notturno", dove immagina che il dolore sia universale, mettendo le sue parole in bocca ad un pastore del Kirghizistan, per concludere sulla generale negatività dell'esistenza, soprattutto sul tema della noia, che è il momento in cui, non avendo altra attività, ci soffermiamo a riflettere su noi stessi, sulla nostra esistenza.

Leopardi poi ha avuto una fase in cui si è innamorato di una cugina, ha pensato di essere ricambiato da questa donna e ha avviato il cosiddetto Ciclo di Aspasia, in cui l'argomento principale è diventato l'amore. Questa esperienza nel giro di qualche mese si esaurisce con la inevitabile conclusione che la donna fa capire a Leopardi che ha equivocato, non poteva esserci il sentimento che lui intendeva; e la delusione finale fa uscire il poeta da questa esperienza in cui aveva tanto riposto la sua fiducia. Leopardi dà un nome mitico a questa donna, "Aspasia", che è anche il titolo di uno dei cinque componimenti del ciclo, con "Consalvo", "Amore e morte", "Il pensiero dominante" e "A se stesso".

Nei primi quattro si svolge il tema che è sintetizzato nel "Pensiero dominante", che è l'amore stesso, che lui definisce come il "dolcissimo, possente dominator di mia profonda mente". Già questa espressione ci indica che la caratteristica di questo sentimento che Leopardi prova per la donna è l'energia, la forza, quella potenza che entra dentro di lui e gli dà una capacità che prima non sentiva. E infatti su questo motivo dell'energia che il poeta sente nell'esperienza d'amore poi farà leva chi vedrà in quest'ultimo Leopardi l'atteggiamento "eroico" come predominante, Walter Binni. Ma ne parleremo dopo.

Ci fermiamo invece adesso sul componimento con cui Leopardi chiude questa serie di canti del Ciclo di Aspasia, "A se stesso", del 1835...

Or poserai per sempre,
stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
in noi di cari inganni,
non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
palpitasti. Non val cosa nessuna
i moti tuoi, né di sospiri è degna
la terra. Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
l'ultima volta. Al gener nostro il fato
non donò che il morire. Omai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto.

Vedete la potenza espressiva con cui Leopardi dice "a se stesso" di smettere di credere in quell'inganno. E' morto, è svanito l'inganno estremo, l'inganno di poter fare innamorare di sé una donna. Amara considerazione. E poi c'è questa espressione: "amaro e noia la vita, altro mai nulla". La vita è amarezza e noia e niente altro. E' tipico della sua forma poetica sostituire l'aggettivo al sostantivo corrispondente: invece di "amarezza" dice "amaro". Ritene che sia più forte, più ridondante, più pregnante l'indicazione se si usa l'aggettivo. Così invece di "dolcezza" dice "dolce", in altri luoghi.

Dunque, rimprovera se stesso perché si è illuso ancora una volta. Il segreto del resistere a questa infelicità è non illudersi mai. Perché all'illusione poi seguono una delusione e una depressione insopportabili, che aumentano la nostra infelicità. Questa è la conclusione che il poeta usa con se stesso. Però, al di là di tutto, quello che ricaviamo da questo componimento costruito sulla negazione è l'elemento positivo di ciò che questo amore, pur nel suo aspetto ingannevole, ha lasciato in Leopardi: l'energia, questa forza che sentiamo anche nel tono del rimprovero nei confronti di se stesso. Quindi Leopardi è eroico nel negare a se stesso ogni altra illusione possibile. L'amore che ha vissuto lo ha reso più energico, più fiducioso in se stesso, anche se poi lo ha deluso. E su questo appunto farà leva Walter Binni, come dicevamo, per sostenere che in questa fase, gli ultimi cinque, sei anni della vita poetica di Leopardi, il motivo dominante è l'atteggiamento eroico, che avevamo visto essere già preparato dal poeta in altri momenti della produzione precedente, ma che, mentre in quei canti era quasi di sfondo o secondario, qui diventa primario.

Il componimento che ormai tutti conosciamo come l'affermazione del Leopardi "eroico" è "La ginestra", il fiore del deserto, come la definisce, scritta a Napoli, dove era ospite dell'amico Ranieri. Nasce da una visione, quella del mare di Napoli sotto il Vesuvio, questo straordinario paesaggio che si apre alla sua vista e gli ispira l'idea che quella ginestra che lui vede sulle falde del Vesuvio testimonia la resistenza dell'uomo alla desolazione della vita, che in questo caso è rappresentata nel percorso della lava lungo le pendici del vulcano. Leggi Barbara, c'è una premessa in greco, che è una recente conoscenza recuperata nello studio universitario per te, non avendo tu frequentato il classico, ...

Καὶ ἠγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς
E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce.
Giovanni, III, 19

E' ripreso dal vangelo di Giovanni, che qui voleva dire che gli uomini hanno preferito le tenebre del male alla luce del bene, ma Leopardi usa la frase in un altro senso, che gli uomini hanno preferito le tenebre del non sapere alla luce del sapere, cioè conoscere il proprio destino infelice. Perché tutta la "Ginestra" è impostata sul tema che gli uomini non amano sentirsi dire che il loro destino è sola infelicità, preferiscono pensare che siano nati per essere felici. E' il tema che emerge dal vecchio "Dialogo di Tristano e di un amico", quando Tristano pensava di bruciare il suo libro che parlava dell'infelicità perché nessuno voleva sentirsi dire che doveva essere infelice. Leggiamo...

Qui su l'arida schiena
del formidabil monte
sterminator Vesevo,
la qual null'altro allegra arbor né fiore,
tuo cespi solitari intorno spargi,
odorata ginestra,
contenta dei deserti. Anco ti vidi
de' tuoi steli abbellir l'erme contrade
che cingon la cittade
la qual fu donna de' mortali un tempo,
e del perduto impero
par che col grave e taciturno aspetto
faccian fede e ricordo al passeggero.
Or ti riveggo in questo suol, di tristi
lochi e dal mondo abbandonati amante,
e d'afflitte fortune ognor compagna.
Questi campi cosparsi
di ceneri infeconde, e ricoperti
dell'impietrata lava,
che sotto i passi al peregrin risona;
dove s'annida e si contorce al sole

la serpe, e dove al noto
 cavernoso covil torna il coniglio;
 fur liete ville e colti,
 e biondeggjà di spiche, e risonaro
 di muggito d'armenti;
 fur giardini e palagi,
 agli ozi de' potenti
 gradito ospizio; e fur città famose
 che coi torrenti suoi l'altero monte
 dall'igneo bocca fulminando oppresse
 con gli abitanti insieme. Or tutto intorno
 una ruina involve,
 dove tu siedì, o fior gentile, e quasi
 i danni altrui commiserando, al cielo
 di dolcissimo odor mandi un profumo,
 che il deserto consola. A queste piagge
 venga colui che d'esaltar con lode
 il nostro stato ha in uso, e vegga quanto
 è il gener nostro in cura
 all'amante natura. E la possanza
 qui con giusta misura
 anco estimar potrà dell'uman seme,
 cui la dura nutrice, ov'ei men teme,
 con lieve moto in un momento annulla
 in parte, e può con moti
 poco men lievi ancor subitamente
 annichilare in tutto.
 Dipinte in queste rive
 son dell'umana gente
 le magnifiche sorti e progressive.

In questa prima parte Leopardi appunto dice che ha visto la ginestra sulle pendici del Vesuvio, che sono ricoperte dalla lava, insieme con una civiltà, nell'eruzione famosa. E questa eruzione, questa lava pietrificata sui resti di un insediamento umano è la testimonianza di quanto il nostro destino sia a cuore degli dei o della divinità intesa in senso generale, rispetto a quello che gli uomini pretendono, cioè che tutta la vita sulla terra sia stata organizzata per loro. Rappresenta la ginestra come la pianta del profumo soprattutto. E' il profumo che si impone su questo deserto. In questa immagine di squallore e distruzione ciò che richiama alla speranza e alla vita è il profumo della ginestra. Poi ricorderà anche il colore della ginestra, il giallo, ricorderà la flessibilità di questa pianta che si piega, ma per resistere, non per arrendersi, e il suo sorgere in cespugli, che rappresenta quel motivo che tra poco vedremo, della unione che ci deve essere per resistere al male tutti insieme.

Dipinte qui, dice Leopardi, sono "le magnifiche sorti e progressive" dell'umanità. Era un'espressione di Terenzio Mamiani, suo contemporaneo, che parlava del progresso, già adesso, tema che si sarebbe poi sviluppato e avrebbe dato l'avvio all'età del positivismo, basato sul progresso scientifico. Ma Leopardi si pone fuori da questa indicazione, da questa visuale, da questo trend, e aggiunge, leggo io...

Qui mira e qui ti specchia,
 secol superbo e sciocco,
 che il calle insino allora
 dal risorto pensier segnato innanti
 abbandonasti, e volti addietro i passi,
 del ritornar ti vanti,

e procedere il chiami.
al tuo pargoleggiar gl'ingegni tutti,
di cui lor sorte rea padre ti fece,
vanno adulando, ancora
ch'a ludibrio talora
t'abbian fra sé.

Guardati, o secolo sciocco (l'Ottocento), tu che credi di segnare il passo verso il meglio e invece sei la testimonianza del ritornare indietro, perché hai abbandonato la ragione e ti sei affidato al sentimento; guardati qui allo specchio, sulle pendici del Vesuvio, a capire quanto sia scriteriato il tuo ottimismo. Tutti gli ingegni, i begli intelletti, esaltano questo tuo ottimismo, ma lo fanno ipocritamente, perché sanno bene che il destino non è quello della felicità; ma in mezzo a loro non io...

...Non io
con tal vergogna scenderò sotterra;
ma il disprezzo piuttosto che si serra
di te nel petto mio,
mostrato avrò quanto si possa aperto:
ben ch'io sappia che obbligo
preme chi troppo all'età propria increbbe.

Io non mi mescolerò agli altri e dirò quanto disprezzo questo ottimismo dell'Ottocento, anche se so che poi mi eviteranno, mi isoleranno...

Di questo mal, che teco
mi fia comune, assai finor mi rido.

Rido di questo male che è comune a te e a me. E' il tema della risata, del Leopardi che reagisce in maniera sardonica alla sua infelicità...

Libertà vai sognando, e servo a un tempo
vuoi di novo il pensiero,
sol per cui risorgemmo
della barbarie in parte, e per cui solo
si cresce in civiltà, che sola in meglio
guida i pubblici fati.

Tu vai cercando la libertà, però abbandoni il pensiero fondamentale che ci dà la vera libertà, quello della ragione. Allude al fatto che la ragione esaltata dall'illuminismo del Settecento è stata poi negata dai romantici dell'Ottocento, che si sono appellati al sentimento. Poi dirà altre cose, ma portiamoci all'inizio della strofa successiva...

Uom di povero stato e membra inferme
che sia dell'alma generoso ed alto,
non chiama sé né stima
ricco d'or né gagliardo,
e di splendida vita o di valente
persona infra la gente
non fa risibil mostra;
ma sé di forza e di tesoro mendico
lascia parer senza vergogna, e noma
parlando, apertamente, e di sue cose

fa stima al vero uguale.

Un uomo che sia povero e malato non si presenta in maniera ridicola come ricco e sano, ma dice la verità, si definisce quello che è, povero e malato. E' irrazionale definirsi quello che non si è...

Magnanimo animale
non credo io già, ma stolto,
quel che nato a perir, nutrito in pene,
dice, a goder son fatto,
e di fetido orgoglio
empie le carte, eccelsi fati e nove
felicità, quali il ciel tutto ignora,
non pur quest'orbe, promettendo in terra
a popoli che un'onda
di mar commosso, un fiato
d'aura maligna, un sotterraneo crollo
distrugge sì, che avanza
a gran pena di lor la rimembranza.

Non definisco persona di grande animo quella che promette felicità a gente che invece basterebbe un terremoto o appunto un'eruzione vulcanica per travolgerla. Invece...

Nobil natura è quella
che a sollevar s'ardisce
gli occhi mortali incontra
al comun fato, e che con franca lingua,
nulla al ver detraendo,
confessa il mal che ci fu dato in sorte,
e il basso stato e frale;
quella che grande e forte
mostra sé nel soffrir, né gli odii e l'ire
fraterne, ancor più gravi
d'ogni altro danno, accresce
alle miserie sue, l'uomo incolpando
del suo dolor, ma dà la colpa a quella
che veramente è rea, che de' mortali
madre è di parto e di voler matrigna.

Nobile persona è quella che dice la verità, dice quanto la natura sia matrigna e non promette cose impossibili agli uomini...

Costei chiama inimica; e incontro a questa
ongiunta esser pensando,
siccome è il vero, ed ordinata in pria
l'umana compagnia,
tutti fra sé confederati estima
gli uomini, e tutti abbraccia
con vero amor, porgendo
valida e pronta ed aspettando aita
negli alterni perigli e nelle angosce
della guerra comune.

E questa nobile persona chiama nemica proprio la natura e ritiene che tutti gli uomini debbano riunirsi in una lega, in una solidale lotta contro il comune avversario....

Ed alle offese
dell'uomo armar la destra, e laccio porre
al vicino ed inciampo,
stolto crede così qual fora in campo
cinto d'oste contraria, in sul più vivo
incalzar degli assalti,
gl'inimici obbliando, acerbe gare
imprender con gli amici,
e sparger fuga e fulminar col brando
infra i propri guerrieri.

Gli uomini che fanno guerra gli uni agli altri sono i più stolti, perché è come, in un campo circondato da nemici, invece che pensare a difendere il proprio accampamento, cominciare a litigare tra di noi. Quindi Leopardi contro la guerra...

Così fatti pensieri
quando fien, come fur, palesi al volgo,
e quell'orror che primo
contra l'empia natura
strinse i mortali in social catena,
fia ricondotto in parte
da verace saper, l'onesto e il retto
conversar cittadino,
e giustizia e pietade, altra radice
avranno allor che non superbe fole,
ove fondata probità del volgo
così star suole in piede
quale star può quel ch'ha in error la sede.

Dice insomma che la base della convivenza civile è in questa razionale considerazione della necessità di stare uniti contro il comune destino. E qui poi c'è la parte cosmica...

Sovente in queste rive,
che, desolate, a bruno
veste il flutto indurato, e par che ondeggi,
seggo la notte; e su la mesta landa
in purissimo azzurro
veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,
cui di lontan fa specchio
il mare, e tutto di scintille in giro
per lo vòto seren brillare il mondo.
E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
ch'a lor sembrano un punto,
e sono immense, in guisa
che un punto a petto a lor son terra e mare
veracemente; a cui
l'uomo non pur, ma questo
globo ove l'uomo è nulla,
sconosciuto è del tutto; e quando miro

quegli ancor più senz'alcun fin remoti
nodi quasi di stelle,
ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo
e non la terra sol, ma tutte in uno,
del numero infinite e della mole,
con l'aureo sole insiem, le nostre stelle
o sono ignote, o così paion come
essi alla terra, un punto
di luce nebulosa; al pensier mio
che sembri allora, o prole
dell'uomo? E rimembrando
il tuo stato quaggiù, di cui fa segno
il suol ch'io premo; e poi dall'altra parte,
che te signora e fine
credi tu data al Tutto, e quante volte
favoleggiar ti piacque, in questo oscuro
granel di sabbia, il qual di terra ha nome,
per tua cagion, dell'universe cose
scender gli autori, e conversar sovente
co' tuoi piacevolmente, e che i derisi
sogni rinnovellando, ai saggi insulta
fin la presente età, che in conoscenza
ed in civil costume
sembra tutte avanzar; qual moto allora,
mortal prole infelice, o qual pensiero
verso te finalmente il cor m'assale?
Non so se il riso o la pietà prevale.

Quando guardo le stelle sul mare di Mergellina, sulla costa di Napoli (ci ha fatto vedere già questo paesaggio straordinario), penso che noi siamo niente rispetto ad esse. E quando mi metto a considerare che con tutto il sistema solare siamo una cosa infinitamente piccola rispetto alle nebulose e alle galassie, mi domando che senso abbia pensare che l'uomo sia una cosa così importante nell'universo. Se penso che tu, o umanità, hai creduto di essere la regina del cosmo, che tutto fosse stato creato per te, hai creduto di essere l'elemento fondamentale, quando non sei niente rispetto all'universo, non so se prevalga in me il riso o la pietà. E poi ha un'altra immagine, che, poiché il tempo stringe. Vi devo riassumere.

Leopardi immagina che cada un frutto da un albero, per la sua sola maturità, e cancelli un popolo di formiche e dice che la condizione degli uomini è simile a quella delle formiche, che muoiono sol perché un frutto è maturato sull'albero. Noi moriamo solo perché è normale, come che un frutto cada, che il magma che sta sotto la superficie della terra fuoriesca dalla bocca del vulcano. Per un fatto naturale, consustanziato con il cosmo, con la natura, noi moriamo.

E poi, dopo aver fatto un riferimento a quei poveracci che si ritrovarono nella famosa eruzione, conclude sulla ginestra. Leggi tu, Barbara...

E tu, lenta ginestra,
che di selve odorate
queste campagne dispogliate adorni,
anche tu presto alla crudel possanza
soccomberai del sotterraneo foco,
che ritornando al loco
già noto, stenderà l'avar lemo
su tue molli foreste. E piegherai
sotto il fascio mortal non renitente

il tuo capo innocente:
ma non piegato insino allora indarno
codardamente supplicando innanzi
al futuro oppressor; ma non eretto
con forsennato orgoglio inver le stelle,
né sul deserto, dove
e la sede e i natali
non per voler ma per fortuna avesti;
ma più saggia, ma tanto
meno inferma dell'uom, quanto le frali
tue stirpi non credesti
o dal fato o da te fatte immortali.

Il segreto dell'esistenza della ginestra e dell'uomo è quello di resistere al male senza credere in ottimismo ingiustificati. E ora, per chiudere, Barbara leggerà i giudizi che sono stati dati su Leopardi. Questo qui, famoso, di Benedetto Croce. Sentiamo...

Quel riso cattivo, quello sfogo di rabbia, è veramente da mettere sul conto della natura a lui matrigna e crudelissima, sul Leopardi malato (...), e se merita le nostre riserve di critici, comanda la nostra pietà di uomini.

Assurdo questo giudizio di Croce: Leopardi ha quel pensiero negativo perché malato. Risponde Sebastiano Timpanaro...

Bisogna riconoscere che la malattia dette a Leopardi una coscienza particolarmente precoce e acuta del pesante condizionamento che la natura esercita sull'uomo. Il torto dei cattolici alla Tommaseo, dei positivisti alla Sergi, degli idealisti alla Croce non sta nell'aver affermato l'esistenza di un rapporto tra vita strozzata e pessimismo, ma nel non aver riconosciuto che l'esperienza della deformità e della malattia non rimase affatto nel Leopardi un motivo di lamento individuale, ma divenne un formidabile strumento conoscitivo.

Quindi la malattia di Leopardi è uno strumento conoscitivo, non un elemento negativo che spiega il suo pessimismo. Ancora Gramsci...

In Leopardi si trova, in forma estremamente drammatica, la crisi di transizione verso l'uomo moderno, l'abbandono critico delle vecchie concezioni trascendentali, senza che ancora si sia trovato un "ubi consistam", un punto di riferimento morale e intellettuale nuovo che dia la stessa certezza di ciò che si è abbandonato.

Evidente la positività di questo giudizio di Gramsci: Leopardi come precursore di un sistema diverso di analisi della realtà, anche politica. Vediamo cosa aveva detto De Sanctis un po' di tempo prima...

Leopardi produce l'effetto opposto a quello che si propone. Non crede al progresso e te lo fa desiderare. Non crede alla libertà e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù e te ne accende in petto un desiderio inesausto.

Questa è una straordinaria e famosa definizione di De Sanctis, che leopardi ti fa amare quello in cui non crede. Di nuovo Croce...

Per ritrovare sotto il rispetto artistico Leopardi schietto e sano, bisogna cercarlo non dove egli polemizza, ironizza e satireggia e ride male, ma dove si esprime serio e commosso.

A conferma di quello che avevamo detto prima. Vediamo Binni, per chiudere...

Walter Binni individua nell'opera leopardiana, a fianco della poetica idillica, "una poetica eroica, in cui la personalità del poeta batte con energia aggressiva e tende a presentarsi integralmente nella sua affermazione di passione in forme risolte e impetuose, dando voce alla maturazione conclusiva del persuaso pensiero ateo e antimaterialistico, antireazionario e antimoderato".

E poi abbiamo ricordato, quando abbiamo presentato Manzoni, il giudizio di Luporini, l'autore di un saggio su "Leopardi progressivo", intendendo come Leopardi fosse non reazionario come qualcuno lo aveva presentato, ma addirittura annunciatore di tempi nuovi, perché aveva intuito che il risorgimento stesso, in cui era calato, era un moto reazionario, invece che rivoluzionario come veniva spacciato, cioè lo aveva implicitamente considerato così nel suo tirarsi fuori dal processo risorgimentale. Ne aveva istintivamente visto i limiti. E in tempi in cui non solo celebriamo l'unità d'Italia, ma anche la discutiamo con un po' di revisionismo storico, cioè non discutiamo l'unità in sé, ma i meccanismi per cui il risorgimento poi ha avuto dei limiti, Leopardi torna ad essere attuale.

Con questa considerazione vi salutiamo e chiudiamo questo secondo anno di corso, dandovi appuntamento al terzo anno.

