





ISBN - 978-88-3335-213-8

Tutti i diritti sono riservati.

Ogni riproduzione, anche parziale con qualsiasi mezzo,
deve essere preventivamente autorizzata.

Luglio 2025

© Edizioni del Rosone «Franco Marasca»

Via Zingarelli, 10 - 71121 Foggia

www.edizionidelrosone.it

info@edizionidelrosone.it

Stampa: FGS GROUP SRL - Altamura (BA)





Vito Procaccini

Profili letterari stranieri

I - Da Sofocle a Chénier



Edizioni del Rosone







*Alla mia
carissima Elodia,
a suggello di una
pluridecennale condivisione
di affetti e sensibilità*





SOFOCLE
Colono 497 - Atene 406 a.C.



Sofocle

ANTIGONE

SUMMA

L'*Antigone* appartiene al cosiddetto ciclo di Tebe e viene rappresentata nel 442 a.C., prima dell'*Edipo re* e di *Edipo a Colono*, che ne sono l'antefatto. Edipo è, appunto, re di Tebe, vittima di un fato ineludibile, e senza sapere chi fossero uccide il padre Laio e poi sposa la madre Giocasta. Scoperta la verità, si acceca, e a Colono finisce ucciso dalle Eumenidi, perché aveva volontariamente violato il bosco sacro, vietato ai profani.



Giovanni Silvagni (1790-1853) - *Eteocle e Polinice* -



Dal rapporto incestuoso nascono Antigone e Ismene, nonché i gemelli Eteocle e Polinice. Alla morte di Edipo i due fratelli avrebbero dovuto regnare per un anno ciascuno, ma Eteocle rigetta il patto. Coinvolti nella guerra dei Sette a Tebe, si danno la morte con “reciproca mano”.

Entra ora in scena Antigone che informa la sorella Ismene che lo zio Creonte (fratello di Giocasta), nuovo re di Tebe, dopo aver disposto onori e sepoltura per Eteocle, difensore della patria, sta per proclamare il divieto di seppellire Polinice, reo di aver combattuto contro la sua città. Per Antigone sono entrambi fratelli e vanno sepolti secondo la pietà umana, instillata dalle leggi divine non scritte, senza tener conto del divieto di Creonte, dettato dalle esigenze politiche dello Stato. Ismene teme di infrangere il divieto dello zio, ma Antigone procederà da sola alla sepoltura.



Frederic Leighton (1803-96) - *Antigone* -





Il Coro celebra la vittoria di Tebe, offuscata dalla morte dei due fratelli, quando sopraggiunge Creonte che espone il suo programma di governo e, a severo monito ed esempio per i cittadini che tradiscono la patria, annuncia il suo divieto di sepoltura del corpo di Polinice

*...né tomba
trovi né pianto, ma ludibrio ed esca
si lasci a' cani ed agli augelli - vv. 194-96.*

Una guardia sopraggiunge ad annunciare che nella notte qualcuno ha tentato di dare sepoltura. Creonte lo aggredisce accusandolo di essersi venduto per danaro:

*ugual dell'oro
peste non v'è - vv. 279-80*

e minacciandolo della vita se, con i suoi compagni di guardia, non gli consegnerà i rei.

Il Coro celebra l'ingegno dell'uomo, che tuttavia talvolta egli orienta al male, causando la sua rovina. Ma ecco che torna la guardia con Antigone: è lei la colpevole ed è apparsa loro a mezzodì, una volta placato il turbine che l'aveva avvolta. Antigone confessa la sua colpa e non teme la morte

*Per chi vive com'io, tra tanti affanni,
non è lucro il cessar? - vv. 435-36.*

La condanna di Creonte è inevitabile.

Compare Ismene a chiedere invano di ottenere la stessa condanna di Antigone.

Il Coro osserva che quando una famiglia è sconvolta dai guai, questi si ripercuotono anche sui figli. Emone, figlio di Creonte, era stato generosamente chiamato in causa da Ismene, nel tentativo di indurre Creonte a revocare la condanna, considerato che era promesso sposo di Antigone. Ora appare in scena e cerca di intavolare una discussione corretta col padre.

Il Coro riporta l'opinione del popolo, che definisce alta *splendidissima impresa* quella di Antigone, e invita Creonte a ritornare sulla sua decisione:





*Vedi alla riva di gonfio torrente
salvar suoi rami arbor che piega, e l'altra
che salda sta, fin da radice è svelta - vv. 670-72.*

Emone si avvede presto che non vi sono margini e abbandona il padre:

*Fra i tuoi più fidi
liberamente delirar ti lascio - vv. 725-26.*

Antigone si rivolge in modo accorato ai suoi concittadini e riflette sul suo amaro destino.

L'indovino Tiresia viene ad annunciare a Creonte che gli dei si sono vendicati e che la città è contaminata per colpa di quel suo ordine sciagurato. Lo supplica di rimediare, ma Creonte è irremovibile, anzi accusa Tiresia di essersi venduto. Il vate offeso gli preannuncia la morte del figlio, un altro lutto *entro le tue soglie*, e una nuova guerra.

Ora Creonte è sbigottito e, seguendo anche il consiglio del Coro, chiede di recarsi personalmente a liberare Antigone ed a seppellire Polinice. Il Coro invoca Dioniso, protettore di Tebe, ma giunge un nunzio che racconta, anche alla presenza di Euridice, moglie di Creonte, di essersi recato col re a seppellire Polinice e poi nei pressi della prigione di Antigone, di aver sentito il pianto di Emone che aveva tra le braccia l'amata che si era tolta la vita. Creonte aveva supplicato il figlio di venir fuori, ma Emone *truce il guato* si era trafitto sotto i suoi occhi, stringendo l'amata Antigone:

sceso è nell'Orco a far sue nozze - v. 1166.

Euridice si ritira impietrita; sopraggiunge Creonte, recando in braccio il corpo di Emone. Non basta, perché viene annunciato anche il suicidio di Euridice:

*Ma tu di mali annunziator, che narri?
Ah! Ch'uom già morto uccidi - vv. 1204-5.*

Creonte disperato invoca la morte e il Coro:

*Parte primiera di felice vita
è l'aver senno; e calpestar non dessi*





*religion giammai. Chi di superbi
sensi fa pompa, acerbo il fio ne sconta,
e in tarda età poi moderanza impara - vv. 1249-53.*

Antigone

UN PERCORSO VIBRANTE

Per anni la giovane Antigone ha camminato accanto al padre Edipo, re di Tebe, cieco e sventurato. Alla sua morte si pone l'arduo compito di riportare la pace a Tebe, dove i suoi fratelli Eteocle e Polinice, trovano la morte contendendosi il trono sul quale si insedia Creonte, suo zio. Il nuovo re dispone solenni onori per Eteocle, vietando la sepoltura di Polinice, perché traditore della patria.

Appare subito il carattere deciso di Antigone, che non si lascia distogliere dalla titubanza di sua sorella Ismene e decide di sfidare in orgogliosa solitudine il divieto di Creonte, accettando anche l'estremo sacrificio:

*Pena toccar non mi potrà mai tale
che un bel morir mi tolga - vv. 92-93.*

La lotta contro un decreto ingiusto non ammette tentennamenti e quella di Antigone è certamente una scelta di campo decisa. Creonte, immerso nella meschina quotidianità del potere, quando la guardia annuncia il tentativo di sepoltura, non pensa neppure per un attimo che si possa trattare di un atto di pietà, ma ritiene con certezza che l'ignoto abbia agito per danaro.

Per il re l'uomo si muove solo per danaro, ma con la punizione che infligge dimostrerà che

*non di tutto
vuolsi lucro cercar - vv. 291-92.*

L'evento della sepoltura avviene in un contesto soprannaturale:

*A mezzo il corso
stava del Sol la fiammeggiante sfera,
e gran vampo era intorno; ma repente
ecco un turbo da terra sollevarsi*





*che il ciel tutto contrista, ingombra il piano,
sfronza le piante alla campagna; l'aere
s'addensa, e noi gli occhi stringiam, cotanta
aspettando che passi ira divina.*

Sembra che siano gli dei ad intervenire direttamente per favorire il rito funebre ed è con accenti di autentica poesia che Sofocle sottolinea il dolore di Antigone:

*Calma tornata alfin, costei n'apparve,
ch'alto gemea, come augel disperato
che de' piccioli nati orfano mira
tornando il nido - vv. 397-400.*

Seppellire i morti è una pia legge divina e un decreto di uomo non può modificarla. Antigone ha operato la sua scelta, preferendo rispettare la legge divina, non temendo l'*arrogante fasto* di Creonte, incurante della punizione per la violazione della legge terrena; anzi la morte è per lei un *guadagno* non un *castigo*, perché è certa di rendere giustizia a Polinice compiendo un'opera gloriosa.

In un crescendo di fiera per il proprio gesto e di superiore noncuranza per la vita terrena, giunge persino ad insultare con asprezza Creonte:

*e se stolta a te sembro
di sembrar tale ad uno stolto io godo - vv.439-4.*

L'eroina si eleva orgogliosa su un trono elevato, da cui guarda in basso sprezzante lo zio alle prese con la sua accurata gestione del potere terreno, su sudditi che per *temenza ... son muti*. Solo lei ha il coraggio di parlare e di trasgredire.

Ci pare a questo punto di cogliere però un'alterigia, una rigidità suprema, associata ad una fiera compiaciuta, un eroismo quasi ostentato, che oscurano alquanto il luminoso gesto d'amore e di pietà della sepoltura. Inutilmente Creonte tenta di spiegare le ragioni del suo divieto:

Sterminator di queste terre egli era, difensor l'altro - vv. 483-84.





Indomabile Antigone conferma la sua fede: *ugualità vuol Dite* v. 485. Possiamo non darle torto. Le leggi umane possono valere nei rapporti tra gli uomini, ma quando si intaccano i misteri della vita e della morte (misteri che trascendono la miseria della condizione umana), l'uomo torna ad essere la Creatura di Dio, e allora non vi sono distinzioni di cittadinanza, né processi da intentare, né giudizi da formulare. L'uomo ritorna nella sua condizione minima, di uguale tra gli uguali e il rito della sepoltura è un omaggio che a nessuno può essere negato.

Si riaffaccia Ismene, per chiedere la stessa condanna di Antigone. Diverse le motivazioni alla base di questa scelta tardiva. È anzitutto affetto e solidarietà per la sorella, che ora vede destinata al sacrificio supremo per aver compiuto quel gesto per il quale a lei è mancato il coraggio.

Per altro verso, teme la solitudine in cui piomberà dopo la scomparsa della sorella:

*E di te priva,
qual fia mia vita? - vv. 513-14.*

Ma soprattutto è attratta dall'*alta splendidissima impresa*, per la quale tuttavia ora Antigone viene ingiustamente punita. Nel suo piccolo animo, tremebondo ed irresoluto, aveva fatto esercizio di pragmatismo:

a chi sta in trono ubbidirò - v. 62

e aveva pensato solo alle conseguenze immediate della trasgressione ai decreti, senza spingersi più oltre; ora gli eventi tragici la strappano dal suo nascondiglio di mitezza e la costringono a respirare forte la tragedia che si sta consumando. Solo in questo momento percepisce la grandezza del gesto di Antigone, ormai circondata da un'aura di gloria, alla quale vuole associarsi e partecipare, non per vanagloria, ma per una condivisione, sia pure tardiva, di quella scelta.

Di tutt'altro avviso è Antigone, che la rimanda con asprezza nel suo angolo:

*Io no, non amo
chi sol m'ama in parole - vv. 508-9.*

Alla base di questo diniego è difficile quindi rintracciare un sentimento d'amore che tenga la sorella al riparo dalla sofferenza e dalla morte. Oltre alla percezione di un senso rigoroso di giustizia, sembra piuttosto qui prevalere ancora

Sébastien Norblin - *Antigone dà sepoltura a Polinice* - 1825

quel suo atteggiamento di sprezzante ferezza e di alterigia, teso a rivendicare solo a se stessa l'esclusiva dell'atto eroico e la conseguente palma del martirio.

Sofocle è abile maestro nel presentarci le due sorelle con caratteri così diametralmente opposti. Alla umanità remissiva, al timore femminile di Ismene, contrappone la lucida determinazione, l'irriducibile fermezza che pone Antigone sul piedestallo dell'eroina.

E il destino degli eroi, si sa, è quello di essere soli al momento dell'azione. La loro funzione è quella di seminare, di segnare la via. Accade così anche per Antigone, che compie il gesto in splendida solitudine, ma poi guadagna la solidarietà di Ismene, del popolo e, infine, anche Emone, il suo fidanzato, sposa la sua causa e decide di morire con lei.

In questo turbinio di eventi, Creonte è trascinato quasi contro la sua volontà. Dopo le lotte che hanno interessato la città, espone al Coro un programma che non si può non condividere, quando cerca di collocare gli interessi dei singoli nel contesto di quelli superiori dello Stato. L'inflessibilità nell'applicazione delle norme nei confronti di chiunque è il cardine principale della sua



filosofia del potere. L'esemplare punizione dei traditori della patria garantirà l'ordine nella città: è questa la sua religione, e su questo altare è risoluto a sacrificare anche i familiari, infrangendo quei diritti di sangue la cui custodia è affidata nientemeno che al sommo Giove. Il suo acume politico gli suggerisce anzi una mossa geniale. Una esecuzione plateale della sentenza avrebbe fatto di Antigone una eroina da venerare; ecco perché opta per una segregazione che, togliendola dalla ribalta, porti ad una lenta innocua consunzione, fidando nella corta memoria del popolo.

Oggi Creonte lo chiameremmo un tecnocrate; impegnato a garantire il governo della città, diviene egli stesso schiavo e vittima di quella religione, per così dire, terrena.

La religione di Antigone si pone invece su di un piano eticamente superiore, perché spazia oltre i confini del territorio, riportando l'Uomo ad una dignità di valore universale. Sofocle, tuttavia, pur costruendo un'Antigone-eroina, non ne dimentica la natura umana, e l'accompagna all'ultima dimora con accenti di accorata umanità. Ed ecco un'Antigone dolce, disperata e piangente per la sorte che le è toccata:

*Ecco, mirate, o della patria terra
cittadini, mirate: i passi estremi
questi sono per me;
per me l'estrema
luce del Sole è questa: il rapace Orco
viva mi tragge d'Acheronte al lido - vv. 770-74.*

La tronfia superbia dell'eroina di qualche ora prima cede il passo ad una donna che piange di dolore per una fine immeritata nella solitudine di un antro.

Qui Antigone sembra cogliere, oltre all'ingiustizia della condanna, la perfidia sottile con cui Creonte ne ha disposto le modalità di esecuzione, nel tentativo di disperdere l'alone del martirio:

*Là né viva né morta, e non tra' vivi
star degg'io, né tra' morti - vv. 801-2.*

Cerca anche di convincersi che non aveva scelta: se si fosse trattato della morte di un marito, avrebbe potuto sposarsi di nuovo, ma Polinice era suo fratello e lei non ne avrebbe mai potuto averne un altro, essendo morti i genitori.



Dubita persino di essere dimenticata dagli dei, nonostante abbia compiuto un'azione pia, ma poi si rimette alla loro volontà, non senza auspicare pene per gli altri eventuali colpevoli (è una "caduta di stile" per questa Antigone, diventata quasi una donna comune che chiede vendetta). Ci pensa il Coro a rincuorarla: avendo agito secondo la legge divina e pagando per questo, non sarà dimenticata, anzi sarà quasi assimilata agli dei. È questo il fato e nessuno può *forza a sua forza opporre* - v. 885.

Venerabile figura quella di Tiresia, che ammonisce Creonte a tornare sulle sue decisioni:

D'uomo è il fallire... Dote del rozzo è pertinacia - vv. 956-959.

Ma Creonte, ormai accecato dalla sua ostinazione, accusa il vate di essere avido di oro. Ecco riemergere la grettezza dell'uomo. Per lui non c'è azione che non compia per danaro. Già alla guardia, che gli aveva raccontato del tentativo di seppellimento, aveva supposto che il gesto fosse stato fatto per danaro. Ora è il turno di Tiresia; l'indovino cieco e avanti negli anni dovrebbe ispirargli un qualche rispetto, ma così non è. E come era accaduto per il tentativo di seppellimento, quando non aveva pensato che nell'uomo potesse albergare un sentimento di carità religiosa, così ora non immagina che Tiresia parli, dall'alto della sua saggezza, nel solo interesse della città.

Il suo limitato orizzonte ideale, fatto di piccola quotidiana gestione del potere, gli impedisce di volare alto. Solo da quella posizione potrebbe ben governare e potrebbe capire che l'uomo è un impasto misterioso di materialità e di spiritualità variamente combinate; si avvede della sua cecità solo quando Tiresia gli snocciola tutte le sciagure che insanguineranno lui e la sua città. Il suo ravvedimento sarà però troppo tardivo e Sofocle ha compassione anche per lui, confermando per Creonte, oltre che per Antigone, una scelta poetica che, a differenza di Eschilo e di Euripide, tende ad umanizzare i suoi eroi, sottolineando anche le debolezze.

Il re, ferito a morte nei suoi affetti più intimi, smarrisce la tracotanza del potente e diventa una tragica pedina, che vaga incerta nello scacchiere della vita. Sofocle ce lo presenta con le spoglie di suo figlio tra le braccia e non sa ancora del suicidio di sua moglie:

uom già morto uccidi - v. 1205.





(Ferruccio Castracane, ucciso da Fabrizio Maramaldo, aveva letto Sofocle?).

Ora incede, inebetito dal dolore, implorando inutilmente la morte, ma a lui non è consentito neppure il gran gesto del suicidio, perché il Coro gli sbarra quella via di fuga ammonendolo che il presente richiede la sua opera:

curar vuolsi il presente - v.1239.

Torna così prepotente il tema del destino, che Sofocle fa esporre dapprima al Coro:

*Grande è il potere del fato;
né turbin può, né può naviglio o torre,
né Marte in campo armato
forza a sua forza opporre - vv. 882-85.*

Poi è lo stesso Creonte ad avvedersene:

*ma con l'avverso
fato affrontarsi, ed ir pugnando, è scabro - vv. 1027-28;*

ed è infine il Nunzio a ricordare che

*Dal prefisso destin giammai per l'uomo
scampo non evvi - vv. 1241-42.*

Sofocle, dunque, non risolve il conflitto tra legge umana e legge divina, tra lo Stato e l'individuo; in entrambi i casi il mancato rispetto è all'origine della sofferenza, solo che mentre per Creonte è la giusta punizione per la sua empietà, per Antigone è il viatico per l'immortalità.

IL FASCINO DI UN MITO CHE ATTRAVERSA I SECOLI

*Insigne
gloria ti fia, se dir s'udrà che fato
pari agli dei sortisti - vv. 791-93,*

così il Coro preannuncia il destino di immortalità per Antigone, essendosi conformata pienamente alla legge divina.

Profezia avverata, considerato che il personaggio ha sfidato i secoli e dopo 2500 anni conserva quel fascino indiscutibile che l'ha accompagnato lungo tutto il tempo. Vale la pena di tentare una elencazione, inevitabilmente parziale, degli autori che si sono cimentati a vario titolo con questo personaggio.

Il primo è Aristotele (384 – 322 a.C.) Non sono trascorsi nemmeno cento anni dalla rappresentazione dell'*Antigone* quando se ne occupa, facendo subito emergere la valenza filosofica della vicenda. Nella *Retorica* sostiene infatti che Antigone è il personaggio che distingue la legge particolare dalla legge comune, laddove la prima deriva da convenzioni tra uomini, mentre la seconda, scritta o non scritta, è elaborata secondo natura ed è la legge morale con valenza etica universale. Quella della sepoltura dei morti è una esemplificazione di un comportamento giusto per natura.

Un altro autore di età antica è Pausania (110 circa-180 circa), detto il Periegeta, cioè il Viaggiatore, autore di un *Viaggio circolare per la Grecia* in 10 libri, uno per ogni regione, una sorta di guida Baedeker *ante litteram*. Vi si narra, a proposito delle mura di Tebe, di un “traino di Antigone”, del solco, cioè, che Antigone avrebbe lasciato sul terreno, trainando da sola il corpo di Polinice. A parte le riserve sulla completa attendibilità di quanto esposto in questo Viaggio (sembra che Pausania non abbia viaggiato tanto!), ci interessa qui sottolineare come, a distanza di poco più di 600 anni dalla creazione del personaggio, il mito di quel luogo storico era stato tramandato oralmente e fosse già ampiamente consolidato.

Infiniti altri autori ne hanno trattato, da Garnier alla Rossanda. Ecco una rassegna assolutamente incompleta: Racine, Alfieri, Goethe, Hegel, Hölderlin, Shelley, Kierkegaard, D'Annunzio, Rolland, Brecht, Yourcenar, Anouilh, Zambrano. In tempi più recenti la *summa* è quella di George Steiner con *Le Antigoni*, pubblicato dalla Garzanti nel 1990.

Ci soffermiamo su qualcuno di questi autori.

In epoca rinascimentale il poeta e drammaturgo francese Robert Garnier (1545-90) nel 1580 si occupa di Antigone, evidenziando il rigore di un'appartenenza familiare e la conseguente pietà per le vicende di un congiunto. Il prevalere di questo sentimento non soltanto supera l'obbligo dell'osservanza della legge umana, ma è la stessa legittimità e autorità del potere terreno che riposa nel rispetto della legge divina.

Quasi un secolo dopo, nel 1664, il drammaturgo francese Jean Racine



(1639-99) vede Antigone coinvolta nella tragica sequenza di morte che travolge la sua famiglia. La sua decisione risoluta, più che contrastare l'ordine di Creonte, completa il gesto eroico ponendo in secondo piano (dopo la famiglia) il suo amore per Emone.

In epoca romantica Vittorio Alfieri (1749-1803) accentua il moto impetuoso dell'animo di Antigone che, di fronte all'offerta di pacificazione da parte di Creonte e del suo consenso alle nozze con Emone, dichiara solennemente di scegliere la morte. È questo l'unico mezzo per vincere la sfida contro lo zio, perché rinunciando al matrimonio, determina l'estinzione della dinastia. Nell'estremismo di questa decisione si potrebbe ravvisare uno strappo rispetto alla consonanza che viene riconosciuta tra lo spirito romantico e quel mondo ellenico che era poco incline all'orgoglio eccessivo che confina con la tracotanza.

Il filosofo tedesco Friedrich Hegel (1770-1831) pone invece il conflitto tra Antigone e Creonte sul piano del genere. Antigone rappresenta evidentemente quello della vita generata dal femminile e che si ricollega alla religione della famiglia, alla legge divina, alla *pietas*, al diritto naturale che è immutabile nel tempo e nello spazio. Creonte è sul fronte opposto, quello maschile, preposto all'ordine e alla gestione della vita della comunità; per lui è prioritaria la legge umana, la *polis*, la moralità di Stato, il diritto positivo, quello che deve disciplinare la vita contingente.

Sono posizioni evidentemente antitetiche, ostinate nel loro estremismo. Quando sono poste a confronto non ne consegue nulla di buono, finiscono nel sangue, con la distruzione reciproca. Antigone muore infatti suicida nell'antro, ma non se ne avvantaggia Creonte, che vede tramontare la sua dinastia e resta solo a meditare su *hamartía*, l'errore tragico del personaggio alle prese con la dolorosa verità che non gli lascia scampo. Potrà soltanto invocare *thánatos*, la morte, l'unica vincitrice, epilogo inglorioso di una vita miseranda.

Gabriele D'Annunzio (1863-1938) rilegge il mito nell'*Alcyone* in chiave poetica:

*Il mortale,
ch'evocò la gran Niobe di pietra
su dal silenzio e trarre udi lo strale
dalla faretra,
èvochi presso il naufrago silente
la lacrimata figlia di Giocasta,
la regia virgo nelle pieghe lente*





*del pello casta,
Antigone dall'anima di luce,
Antigone dagli occhi di viola,
l'Ombra che solo nell'esilio truce
egli amò sola.*

Romain Rolland (1866-1944) è lo scrittore pacifista francese, esule in Svizzera allo scoppio della prima guerra mondiale. Rivolgendosi alle donne, pubblica nel 1915 un appello *All'Antigone eterna*, che così si conclude: "Siate la pace vivente in mezzo alla guerra – l'Antigone eterna, che rifiuta l'odio e che non sa più distinguere tra i fratelli nemici, finché soffrono".

Ecco cosa scrive George Steiner: "Per Romain Rolland, come per il Tiresia di Sofocle, ma su di una scala molto più grande, la nudità dei morti tra i fili spinati significava un oltraggio non solo all'umanità, ma all'ordine cosmico. Più specificamente, significava il crollo degli ideali e della dominazione maschile in un mondo impazzito. Solo le donne potevano ormai salvare l'umanità dall'uomo".

La filosofa spagnola Maria Zambrano (1904-91), ne *La tomba di Antigone* segue quasi con trepidazione la rielaborazione del testo, che riprende l'eroina nella tomba dove Sofocle l'aveva riposta. È proprio qui che si riaffacciano tutti i personaggi, come per un ritorno alle origini, alla ricerca delle ragioni dei loro comportamenti, nel riesame lucido delle vicende in cui il destino li ha invischiati. Per l'Antigone della Zambrano, l'essere sotterrata viva è come una seconda nascita, che consentirà al suo essere di rivelarsi in tutti i suoi aspetti. Un'Antigone sospesa quindi sulla linea indecifrabile che separa la luce della vita dall'ombra della morte e che tenta di dare risposte nuove a eterni interrogativi.

Rossana Rossanda (1924-2020), giornalista e politica, esalta il canto della libertà dell'individuo che si oppone all'arroganza dello Stato, e che non è proprietà del satrapo di turno.

A questa rapida rassegna consegue una specifica domanda: perché questo personaggio è sempre attuale? La risposta è semplice, fino alla banalità: l'*Antigone* di Sofocle è un capolavoro assoluto. Si sono individuati ben cinque filoni di conflittualità nati con l'uomo: uomo-donna, il vecchio contro il giovane, l'individuo contro la società, vivi-morti, uomini-divinità.

Ogni autore successivo ha trattato l'aspetto a lui più congeniale: letterario, antropologico, filosofico, sociologico.

C'è dunque una miniera inesauribile di spunti, derivati tutti dall'unico



generoso ceppo di Sofocle, creatore di una sintesi mirabile ed ineguagliabile di soli 1253 versi, il cui segreto consiste probabilmente nell'affiancare Creonte all'eroina, creando così due contendenti da collocare su una ribalta isolata, illuminata da potenti riflettori. Ricordiamo per inciso che alcune fonti mitologiche narrano che nel rito della sepoltura Antigone si sia fatta aiutare da alcuni tebani che erano rimasti fedeli a Polinice. Questo contrasterebbe con il "traino di Antigone" riportato da Pausania, e allora, non per caso, Sofocle opta per la soluzione che vede Antigone unica eroina dell'azione.

ANTIGONE E CREONTE, UNO SCONTRO TITANICO

Ecco allora due titani solitari che, rigettando i compromessi, si affrontano con coraggio e senza tentennamenti, in uno scontro che fa scintille, racchiuso nei versi 413-492, con una intensità tragica senza uguali (Goethe vi ravvisa l'essenza della tragedia). I due protagonisti viaggiano su strade parallele, portatori e consapevolmente schiavi essi stessi della volontà incoercibile di imporre la propria idea, nella convinzione di essere nel giusto.

Ma cosa spinge Antigone all'azione? È il gesto di una donna libera o il rigoroso rispetto della legge divina? La fiera del suo carattere e il suo coraggio adamantino deporrebbero per il gesto di libertà che la porta a trasgredire un decreto che ritiene ingiusto. D'altro canto è vivo il sentimento religioso e il rispetto sentito di quella legge divina immutabile, quantunque non scritta. C'è spazio, come si vede, per entrambe le soluzioni, ma forse l'interpretazione più consona passa per la via dell'amore.

Polinice è là,

*esca gradita /
agli augelli rapaci - vv. 27-28;*

come può il suo cuore di sorella permettere che continui quello strazio? È dunque l'amore fraterno la pulsione irrefrenabile che la induce all'azione:

*Ai fraterni odi io non nacqui;
all'amarci bensì - vv. 489-90.*



Giuseppe Diotti - *Antigone condannata a morte da Creonte* -

Sofocle non corrobora il mito di Antigone per finalità filosofiche o morali, ma costruisce un personaggio in carne e ossa, reale, che soffre; questo ci fa propendere per la soluzione dell'amore fraterno che, a ben guardare, potrebbe inglobare e giustificare anche le altre. Sarà quel sentimento di pietà, associato alla fierezza del carattere, che ne farà paladina della libertà contro l'ingiustizia. La libertà è dunque conquista dell'amore, è l'effetto non la causa dell'azione. Sarà quello stesso sentimento che la porterà a comportarsi in conformità ai precetti divini, perché non è sacerdotessa, né la bigotta che obbedisce al rigore della fede, ma è la sorella che abbraccia nel suo amore entrambi i fratelli, obbedendo ad un istinto di fraternità che gli dei hanno instillato direttamente nell'animo umano, che è immutabile nel tempo e che non ha bisogno di leggi scritte.

Non si oppone a Creonte o all'ordine costituito in quanto tale. Sembrano forzate dunque quelle "letture" che ne fanno l'eroina in lotta contro la dittatura, anche se sarebbe facile assegnarle questo ruolo risalendo all'etimologia del nome: Antigone, contro il potere. È sprezzante, dà persino dello stolto a Creonte, ma considera nemico solo colui che reca offesa a chi lei ama. È dunque l'amore il motore dell'azione.



Sofocle eleva Creonte di fronte ad Antigone, conferendogli il ruolo di antagonista che agisce sulla sponda opposta:

*Chi fu in vita nemico, amico in morte
non diventa* - vv. 488-89.

Anche per lui almeno due chiavi di lettura. È despota intransigente, ottuso e privo di quella intelligenza politica che consente ai potenti di cogliere gli umori, di scegliere i tempi. Non teme di essere ingiusto, ma si preoccupa solo che l'ordine non sia sovvertito. Ma potrebbe essere anche il sovrano che tenta, pur con la limitatezza della visione umana, di ricostruire il tessuto di una società lacerata da anni di lutti e di tragedie.



Antigone e Creonte

In questo tentativo, invece di attivarsi per un'opera di pacificazione generale su cui ricostruire una civile convivenza, irretito dalla crudeltà della lotta





fratricida che ha insanguinato la città, adotta il pugno di ferro per ristabilire l'ordine. Ma non è questa la sua colpa principale. Il fine della ragione di stato potrebbe anche giustificare il rigore; è piuttosto il mezzo che si rivela devastante. Vietando la sepoltura di un morto egli attenta ad un ordine superiore, retaggio di un'antica civiltà, quello che vuole i morti sepolti tra i morti.

La successiva condanna alla sepoltura di Antigone viva, completa l'errore di questo chiasma tragico: Polinice morto e insepolto ammorba la città dei viventi, e Antigone dissolve la sua linfa vitale nel mondo dei morti; Creonte muore alla pietà per salvare la vita allo Stato, Antigone uccide lo Stato per salvare la vita dei morti. Questo sconvolgimento non può passare inosservato e la furia della morte si abatterà ancora sulla città. Di fronte alla tragedia, Creonte sarà persino capace di ammettere i suoi errori. Il vecchio tiranno tutto d'un pezzo, piegato dagli eventi, si rivela meno intransigente della sua antagonista, ma il suo tentativo di rimediare sarà intempestivo.

Di lui rimane l'immagine di un sovrano che, chiamato a gestire eventi più grandi di lui, non riesce a padroneggiare la situazione e viene infine trascinato da un fato ineludibile a riscattare le colpe dei suoi antenati Labdàcidi.

GLI ALTRI PERSONAGGI

Tra i due titani si muovono personaggi che cercano invano un impossibile compromesso tra posizioni inconciliabili.

Ismene è figura dolce e remissiva. La accomuna alla sorella il dolore per la sorte dei fratelli e, in particolare per la mancata sepoltura di Polinice. Condividerebbe la scelta di Antigone, ma non ha la stessa fierezza di carattere e si ritrae nel suo guscio:

*nulla in onta
de' cittadini oprar possio - vv. 74-75.*

Ad Antigone sembra più un pretesto che una giustificazione, tanto che invano, a cose fatte, Ismene cercherà di ritornare sui suoi passi, chiedendo alla sorella di associarla nella responsabilità del gesto. È un personaggio perdente su tutto il fronte, perché dapprima non riesce a trattenere il sacro furore di Antigone, poi viene respinta nel suo angolo di mediocrità





*A me compagna
esser negasti, e compagna io non ebbi -vv. 503-4,*

Antigone

ed infine fallisce anche nel tentativo di ammorbidire la condanna di Creonte, ricordandogli che Antigone è promessa sposa di suo figlio Emone. Vaso di coccio, Ismene, tra vasi di ferro.

Personaggio minore è Emone, ma merita una considerazione adeguata, perché, posto a confronto con i due titani, non si sottrae al tentativo di una mediazione:

Padre, la ragione è il bene più alto che gli dei abbiano concesso all'uomo.

La ragionevolezza, dunque, può essere la via d'uscita nell'aporia in cui i due contendenti si sono cacciati, perché la legge (*nomos*) è unica, ma per scongiurare l'inevitabile tragico epilogo delineato da Hegel, occorre applicarla con avvedutezza. Verificata l'inutilità di ogni sforzo, Emone ne trae le tragiche conseguenze, congiungendosi nel talamo mortale con l'amata Antigone. Emblema del conflitto generazionale, preferisce le nozze dell'amore-morte alla successione al trono.

La guardia è invece l'emblema della mediocrità. Non si perita di assumere posizione, perché il suo unico scopo è di aver salva la vita.

Il Coro, dapprima neutrale, assume poi una posizione favorevole ad Antigone, contribuendo con Tiresia al tardivo ripensamento di Creonte, sostenendo che *la saggezza è la prima condizione della felicità*.

Tiresia, il vate, si muove una spanna al di sopra degli altri, nel suo mondo di sensazioni e di immagini; non solo viene offeso, ma è costretto anche lui a prendere atto della cecità del potere. Il suo ingresso in scena segna un passaggio fondamentale della tragedia, perché da quel momento gli eventi precipitano. Non c'è più da discettare sulle leggi umane e divine: la freccia è partita e ora non ci sono che le amare conseguenze per un mondo che, secondo il citato Steiner, è "un pianeta dove massacri e guerre nucleari hanno lasciato un numero infinito di morti insepolti".





UN MITO ALLA SFIDA DEL TERZO MILLENNIO

Per quante ragioni possiamo trovare, non smettiamo mai di sorprenderci della vitalità dei miti della tragedia greca, anche nel terzo millennio.

Qualcuno ha parlato di autentica tirannia della Grecia sulla nostra cultura, tanto che ancora oggi, quando vogliamo riferirci a tematiche universali che interessano la condizione dell'uomo, non riusciamo a sottrarci a quel fascino misterioso che promana da quelle nostre antiche radici. (Non a caso Shelley ebbe a dichiarare: "Siamo tutti greci" e il regista greco Theodoros Terzopoulos, in un allestimento di qualche anno fa, ha presentato il Coro nella doppia versione in greco antico e italiano).

Quando poi un mito esaltante come quello di Antigone viene affidato all'arte di un poeta tragico del livello di Sofocle, i risultati sono stupefacenti. C'è in quest'opera una varietà straordinaria di temi, ma l'autore è riuscito a sintetizzarli mirabilmente. È la potenza dell'arte autentica.

Non troviamo veri vincitori e veri perdenti. Antigone realizza il suo scopo e Sofocle consegna ai posteri il mito dell'amore, ma l'eroina perde la vita; Creonte sembra prevalere, ma è condannato a vivere in un panorama disperante di morte. È l'eterno mistero del seme (Antigone) che deve morire per produrre frutti (il ravvedimento di Creonte).

Sono dunque enunciati i temi, ma non si propongono soluzioni; per queste si sono cimentati nei secoli successivi gli autori che abbiamo citato, ma le varie angolazioni smarriscono il senso unitario del mito. Ogni soluzione è parziale, provvisoria, perché i temi della vita, quelli che fanno vibrare dal profondo la nostra sensibilità, sono caratterizzati da contraddizioni insanabili; la realtà è conflittuale, cangiante, multiforme e nessuno può sperare di fissarla una volta per tutte (il gesto di Antigone è al tempo stesso un atto pio e un gesto criminoso, è un "santo delitto"). Chi avesse la ventura di leggere più volte il testo scoprirebbe ogni volta angolazioni e prospettive diverse: il caleidoscopio della vita è inafferrabile.

Questo non vuol dire, tuttavia, che bisogna rassegnarsi. L'uomo deve continuare a porsi domande, anche se non ha certezza di trovare risposte definitive. Potrà approdare a risposte parziali, valide sino alla prossima indagine, ma non domandarsi significa vegetare, appiattirsi, annullarsi nel quotidiano, inaridirsi e morire spiritualmente.

Occorre invece porsi domande per non volare basso, per tenere alta la tensione morale e portare avanti il testimone di una tradizione culturale.





Ma porsi domande significa avere sensibilità culturale e disporre di tempo per la riflessione. *L'homo technologicus* del XXI secolo è invece soggiogato dalle sirene dell'economicismo, che mortificano la sensibilità ed esaltano il mito del danaro, della fretta, della produzione, del consumo. Improntitudine e arroganza stanno mortificando la capacità di ascolto, sommersa dai rumori del mondo.

Quanto al tempo, sembra temerario chiederlo a chi il tempo l'ha venduto alla macchina e stiamo smarrendo la pazienza che consentiva di rispettare i ritmi della meditazione da cui scaturiva la conoscenza.

L'avvento dell'informatica complica ulteriormente questo quadro, perché ci conferisce una illusione di divina onnipotenza, che ci confonde la mente al punto che non ci avvediamo che il mezzo informatico consente solo un esercizio di tecnica esecutiva e non è certamente una palestra di pensiero (almeno per la stragrande maggioranza degli operatori).

Che ne sarà allora di Antigone nel terzo millennio? Si dirà che è un mito collaudato, perché ha sfidato nei secoli rivoluzioni, cataclismi, dottrine politiche di ogni genere.

Questa volta però avrà di fronte un Creonte tentacolare, onnipotente e inafferrabile, sul quale gli gnomi della finanza internazionale stanno investendo risorse astronomiche.

È possibile che Antigone resti confinata nell'angolo più riposto della sua caverna.

Ci piace allora immaginare che un omino si porti presso quella caverna per tenere in vita una speranza, il lume del pensiero umano, della sua umana sensibilità.



Miguel CERVANTES de Saavedra
Alcalá de Henares 1547 - Madrid 1616





Cervantes

DON CHISCIOTTE

DON MIGUEL

Non è possibile parlare del *Don Chisciotte* senza conoscere l'autore, Don Miguel Cervantes de Saavedra. Ebbe vita avventurosa quanto sfortunata. Scelse la vita militare e combatté valorosamente a Lepanto nel 1571, riportando ferite. Partecipò ad altre imprese, ma proprio quando era in viaggio per la Spagna per assumere un ruolo di comandante di compagnia, la sua nave fu assalita dai pirati e finì schiavo ad Algeri per 5 anni. Dopo che fu pagato il riscatto tornò in Spagna, ma la sua carriera militare era finita. Sbarcò il lunario con piccoli incarichi amministrativi, ma fu funzionario improvvido e pagò col carcere le disavventure finanziarie e le accuse di omicidio in cui fu trascinato.

Cercò anche di farsi inviare in Sudamerica, dove nel pieno sviluppo del colonialismo molti avevano fatto fortuna, ma non ci riuscì. La svolta avvenne nel 1605, con la pubblicazione di *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*; il rapido successo non gli aprì tuttavia le porte del mondo letterario spagnolo dominato da Lope de Vega, che anzi ebbe a scrivere che “nessuno è così stolto che possa lodare il Don Chisciotte”.

La seconda parte fu pubblicata dieci anni dopo, anche per rispondere ad un amico di Lope che sotto pseudonimo aveva pubblicato un *Segundo tomo* con finalità mistificatorie.

La morte lo coglie un anno dopo, povero come era stato per tutta la sua vita. Nello stesso giorno, il 23 aprile, si spegneva Shakespeare, un altro astro che aveva illuminato la cultura del tempo. Quel giorno anche l'Europa si impoverì. (In realtà, come scrive Bruno Arpaia, studioso di letteratura ispano-americana, il 23 aprile inglese - con calendario giuliano - corrispondeva al 3





maggio spagnolo - con calendario gregoriano - Cervantes, dunque, morì 10 giorni prima di Shakespeare).

I risultati conseguiti dal cavaliere errante non furono adeguati all'impegno, così come deludenti furono quelli di Cervantes che dopo Lepanto aveva visto svanire le proprie aspettative.

La gloria gli verrà tributata *post mortem*, perché il *Don Chisciotte* è considerato il primo romanzo moderno e l'elenco degli autori che vi si sono ispirati sarebbe sterminato, interessando anche musica, balletto e opere pittoriche, come quella di Gustavo Doré che riproduciamo. Ricordiamo solo Giosuè Carducci che colloca Cervantes nell'Olimpo: "Nel concilio olimpico dove siedono Dante e Shakespeare, anche la Spagna, che non ebbe egemonia mai di pensiero, ha il suo Cervantes".

DON CHISCIOTTE ...

Alonso Chesciana è un hidalgo, modesto nobiluomo di campagna, affascinato dai romanzi cavallereschi che lo suggestionano fino alla follia, facendolo ardere dal desiderio di realizzare quegli ideali di giustizia e di pace per i quali combatterono i cavalieri erranti.

Oggi donchisciottismo è sinonimo di spavalderia fine a se stessa, sganciata dalla realtà, esercizio di sognatori ingenui. Trascuriamo così le motivazioni, le spinte che muovono don Chisciotte, la purezza degli ideali, la generosità d'animo, la sete di esperienze.

Alonso diventa don Chisciotte, che in spagnolo significa cosciale, parte dell'armatura a protezione della coscia; fregia il suo ronzone con l'appellativo di "innante", tale da diventare Ronzinate, il ronzone primo fra tutti nel mondo, e parte senza indugio in cerca di avventura, "preoccupato per i danni che poteva procurare al mondo col suo ritardo". La sua follia gli fa travisare la realtà contro la quale va disastrosamente a sbattere.

...E SANCHO PANZA

Lo riportano malconcio a casa, ma appena possibile riparte alla ricerca di una nobile causa da difendere, questa volta con Sancho Panza, rozzo contadino che egli eleva al rango di scudiero.



Gustave Doré - *Don Chisciotte e Sancho Panza* -

Si snoda così la seconda parte dell'opera, giocata sulle differenze tra i due personaggi. Don Chisciotte, alto, allampanato, “asciutto di corpo e di viso” e Sancho grasso e basso; l'uno animato da slanci ideali contro ingiustizie e prepotenze, l'altro emblema del buon senso; l'uno trascinato da una straordinaria energia vitale, l'altro guidato dall'istinto dell'utile, dalla furbizia e concretezza contadina. Don Chisciotte è costruito nel dettaglio (l'autore indugia persino sul suo menu settimanale), Sancho è improvvisato, è solo “un uomo dabbene (se questo titolo può essere dato a chi è povero), ma con pochissimo sale in zucca” e Cervantes si confonde persino sul nome della moglie, che diventa Maria da Giovanna e poi ancora Teresa. Per l'eroe, saturo di letture cavalleresche, l'autore si esprime come in una pagina scritta, per Sancho utilizza il parlare quotidiano infarcito di proverbi popolari.

Ed è proprio il dialogo che vivacizza la seconda parte, evidenziando i caratteri nel confronto. È un processo delicato che quasi sfugge di mano all'autore, trasformando don Chisciotte da protagonista assoluto in coprotagonista con Sancho, la cui semplicità a contatto col condottiero si arricchisce di pagina in pagina di insospettite capacità ricettive, sorprendendo lo stesso don Chisciotte: “Sancho, ti vai facendo ogni giorno meno sciocco”.

Le differenze diventano così due modi di intendere la vita e l'autore li



segue in questa marcia di avvicinamento quando l'idalgo intellettuale, imbottito di letture, si cimenta nell'azione, mentre il rozzo "bietolone" comincia ad elaborare autonomamente pensieri e acquisire personalità. Lo dimostra la beffa che ordisce ai danni del suo padrone, facendo passare per la bellissima e vagheggiata Dulcinea una rozza contadina di passaggio.

È lui stesso a sorprendersi di questa acquisita capacità: "Questo mio padrone, da mille segni ho visto che è matto da legare, e io gli faccio concorrenza, e anzi sono più pazzo di lui, perché lo seguo e lo servo...".

Personaggi diversi quant'altri mai, finiscono per integrarsi, dando una visione composita di una stessa realtà, sicché al protagonista unico si affianca lo scudiero nella seconda parte, animando una trama che altrimenti si sarebbe estenuata in una ripetizione monocorde delle strampalate avventure. Ecco allora gli ideali di giustizia che animano don Chisciotte che s'intrecciano col pragmatismo di Sancho; il risultato è un arricchimento reciproco perché in entrambi i personaggi vengono in evidenza caratteristiche celate che emergono soltanto dopo un'analisi attenta. Del resto, lo stesso Cervantes disse di se stesso di essere allo stesso tempo don Chisciotte e Sancho Panza.

Una lettura interessante di questa evoluzione la riconduce alla temperie storica e culturale del tempo, che partendo dal rinascimento monolitico che dava risposte ordinate ad ogni problema, lo superava approdando al barocco, col suo policentrismo, le inquietudini, gli slanci audaci verso la fantasia. E Cervantes viveva il suo tempo, collegando la sua biografia avventurosa alle vicende del suo eroe, la cui fantasia intrepida crea spazi anche a progetti individuali di riscatto e di promozione sociale.

UNA PROSPETTIVA PARTICOLARE

Gli autori di varie nazionalità che in tanti secoli si sono interessati al *Don Chisciotte* hanno colto i vari aspetti rapportandoli alla temperie culturale del loro tempo. In questo contesto ci pare interessante proporre le riflessioni di autori vissuti in tempi e luoghi diversi, che si ritrovano a concordare una comune valutazione relativa alla fede di don Chisciotte nella verità e a quella di Sancho Panza nel suo don Chisciotte.

Si tratta del russo Ivan Turgenev (1818-83), che nel 1860 pubblica *Amleto e don Chisciotte*, da cui stralciamo un brano significativo.

"Che cosa rappresenta don Chisciotte? La fede innanzitutto; la fede in qual-



cosa di eterno e incrollabile, la fede nella verità insomma... Don Chisciotte è totalmente pervaso di fedeltà a un ideale, per il quale è pronto a sottoporsi a ogni possibile privazione, a immolare la propria vita, quella vita che apprezza solo in quanto essa può costituire un mezzo di espressione concreta dell'ideale, di affermazione della verità e della giustizia sulla terra... Vivere per se stesso, preoccuparsi di se stesso, per don Chisciotte sarebbe stato vergognoso”.

Quanto alla fede di Sancho Panza in don Chisciotte è lo scrittore spagnolo Miguel de Unamuno (1864-1936) a occuparsene nel 1905 col libro *Vita di don Chisciotte e Sancho Panza*, in occasione dei 400 anni dalla pubblicazione di Cervantes.

Ecco come si esprime: “La fede di Sancho in don Chisciotte non fu una fede morta, di quelle che si fondano pacificamente sull'ignoranza; non fu fede di carbonaio e tanto meno di barbiere, di quelle che si fondano su otto reali. Era invece fede vera e viva, fede che s'alimentava di dubbi. Poiché solamente coloro che dubitano credono davvero, mentre coloro che non dubitano mai e non sono soggetti a tentazioni contro la propria fede non credono realmente. La vera fede si nutre di dubbio... e se ne alimenta e si conquista momento per momento, proprio come la vera vita si alimenta della morte e si rinnova. Una vita in cui non vi fosse un po' di morte, senza alcun disfacimento nel suo continuo farsi, non sarebbe che una continua morte, una quiete di pietra”.

È dunque una fede “adulta”, come diremmo oggi, una fede che si forgia sperimentando la perplessità del dubbio. È un concetto che Unamuno avrebbe espresso in modo ancora più esplicito venti anni dopo, scrivendo *L'agonia del Cristianesimo*: “La fede che non dubita non è fede”.

Una ulteriore sfaccettatura della fede è colta da un laico credente, Gad Hammarskjöld (1905-61), Segretario generale dell'ONU, Nobel per la pace alla memoria 1961. Trattando del *Don Chisciotte* scriveva che “Aprì una nuova via, solo perché ebbe il coraggio di andare avanti senza domandare se altri seguissero... Non ebbe il bisogno di quello schermo contro il ridicolo che altri cercano in una responsabilità ripartita: possedeva una fede che rinunciava a conferme”.

Tre personaggi con vissuti diversi che, riflettendo autonomamente sul *Don Chisciotte*, considerano quell'avventura come punto di approdo umano a quella che lo stesso Unamuno definiva “insaziabile sete di eternità e di infinito”.



L'ALLESTIMENTO ODIERNO

Vexata quaestio è la collocazione del *Don Chisciotte*. È trattato di filosofia con implicazioni morali o un divertente libro per ragazzi? Vi prevale una lettura giocosa sull'onda delle disavventure, o una lettura tragica che contrappone romanticamente l'idealismo del protagonista alla dura realtà contro la quale si infrange? Per Flaubert "Quello che vi è di prodigioso nel *Don Chisciotte* è la perfetta fusione dell'illusione e della realtà, che fa di questo un libro comico e poetico al tempo stesso".

È tipico dei capolavori rendere plausibili tutte le interpretazioni, in quanto essi superano i principi contingenti per sondare temi universali connessi alla vita dell'uomo e al suo divenire. Cambiando la sensibilità del tempo, si dice ad esempio che il XVII secolo l'accolse con una risata, che divenne sorriso nel secolo successivo e una lacrima nel tempo romantico. Oggi potremmo parlare di una sfida per un futuro migliore. In questa direzione si muove la regia di Maurizio Scaparro, col tema del viaggio, che più che fuga da una realtà, è apertura all'oltre, forza di immaginazione, ansia per qualcosa di diverso, ai confini col sogno e con l'utopia.

Il personaggio, ripreso dopo molti anni da un maturo Pino Micol, assume anche toni carnevaleschi, ma non è ebbrezza dionisiaca, bensì ansia di libertà, superamento dell'orizzonte piatto del possibile.

In questa ricerca l'eroe non teme l'isolamento, né il rischio della sconfitta, ma tutto viene trasfuso in uno spirito teatrale che coinvolge anche i personaggi minori, che diventano a loro volta attori, assecondando il progressivo ridimensionamento del condottiero nella seconda parte.

Questa versione, con Augusto Fornari nella parte di Sancho, si armonizza con il contributo di Raphael Azcona e Tullio Kezich e la resa scenica di Roberto Francia, che riproduce un teatro in disarmo, dove meglio si fondono recitazione e realtà. Teatro nel teatro, come libro nel libro è la finzione letteraria di Cervantes. Completa lo spettacolo la colonna sonora originale di Eugenio Bennato e i Pupi dei Figli d'Arte Culicchio.

ATTUALITÀ DELL'OPERA

Don Chisciotte incarna la figura del perdente, fuori moda nel nostro tempo popolato da decisionisti rampanti. Il mesto rinsavimento alla vigilia della morte non deve tuttavia sfociare nel pessimismo, ma indurre a lasciare le



“oziose piume”, a ridestare la *curiosidad*, a stimolare all’azione, alla fiducia nelle proprie idee, alla determinazione a perseguirle anche contro ogni evidenza.

Sono tanti oggi i Sancho Panza, chini sul quotidiano, sulla pochezza della realtà, intenti a coltivare l’orticello, formichine operose prive di strategia. Avremmo bisogno di spalancare le finestre sbarrate dall’egoismo di piccolo cabotaggio e arieggiare gli ambienti con una ventata di ideali e di saggia follia che restituisca ali alla speranza. Ma anche don Chisciotte non può fare a meno di un Sancho Panza che ponga limiti all’immaginazione troppo fervida.

In sintesi, avremmo bisogno di Cervantes e del suo capolavoro. Per questo è immortale.



Il Globe Theatre ora SHAKESPEARE'S Theatre





Shakespeare

IL CONTESTO DEL TEATRO ELISABETTIANO

IL RINASCIMENTO INGLESE

Il regno di Elisabetta I Tudor si protrae a lungo, dal 1558 al 1603, un periodo fortunato nel quale si sviluppa il cosiddetto Rinascimento inglese, nato dalla fusione della bellezza formale dei fenomeni culturali esteri e le energie vive, la sensibilità appassionata di un popolo giovane all'inizio di uno sviluppo tumultuoso.

Basti pensare che nel 1580 Francis Drake, spericolato navigatore (1540-96) compie il secondo viaggio di circumnavigazione del mondo. Nel 1588 la flotta inglese batte la gloriosa *Invencible Armada* e segna l'inizio del declino della Spagna. Undici anni dopo è proprio la regina a fondare la Compagnia delle Indie per la conquista dei mercati e delle terre d'Oriente, che trasformano la capitale Londra in un centro nevralgico di traffici mercantili di spezie, tessuti orientali, tè, caffè, zucchero.

La seconda metà del '500 è anche una stagione felice sul piano culturale. Pensiamo a Edmund Spenser, protagonista della fusione tra poesia inglese e quella continentale (1552-99), a Philip Sidney, conoscitore della tradizione italiana e latina (1554-86), al filosofo del metodo induttivo basato sull'esperienza Francis Bacon, italianizzato in Bacone (1561-1626) e alla incredibile fioritura del teatro che prende il nome elisabettiano proprio dalla regina. Può essere interessante ricordare che Elisabetta traduce una tragedia di Seneca, legge Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, parla italiano nei consessi internazionali e usa la nostra lingua nella corrispondenza con le corti europee.



LO SVILUPPO DEI TEATRI E GLI AUTORI

Sono attivi a Londra alcuni teatri, come lo *Swan* e il *Rose*. Il più importante è il *Theatre*. Costruito nel 1576, viene demolito nel 1599. Sulle sue ceneri nasce il *Globe Theatre*, famoso per aver ospitato, oltre a Shakespeare autore, attore e socio, le prime rappresentazioni di *Amleto*, *Otello*, *Re Lear*, *Macbeth*. Nel corso della rappresentazione dell'*Enrico VIII* di Shakespeare il 29 giugno 1613 colpi di cannone a salve provocano un incendio distruttivo. Subito ricostruito è attivo fino al 1642, anno di chiusura dei teatri voluta dai puritani di Oliver Cromwell (1599-1659). Ai nostri giorni il rifacimento è stato inaugurato nel 1997 col nome di *Shakespeare's Theatre*.

Il teatro dell'epoca elisabettiana è a forma circolare, il proscenio è senza sipario e si protende fino a metà della sala. I nobili fiancheggiano il palcoscenico, mentre i *groundlings*, borghesi in piedi, sono intorno al palco o sono sistemati sulle varie file di balconate. I teatri pubblici sono scoperti e gli spettacoli avvengono di giorno; quelli privati sono coperti, con scena fissa e luce artificiale.

Moltissimi autori presentano le loro opere. Ecco qualche nome: Christopher Marlowe, autore del *Doctor Faustus* (1564-93), John Ford, poeta tragico (1586-1639), Ben Jonson, poeta, drammaturgo, attore (1572-1637), John Webster, autore di 2 tragedie di soggetto italiano, *The white devil* e *The duchesse of Malfi -Amalfi-* (1580-1625), Thomas Middleton, drammaturgo (1570-1627), Francis Beaumont (1584-1616) e John Fletcher (1579-1625) coautori di molte opere.

Scorrendo i dati anagrafici di tanti autori e la loro concentrazione temporale, si comprende bene come sia appropriata la denominazione del Rinascimento inglese.

Su tutti però primeggia il "Bardo", "Il cigno di Avon", William Shakespeare (Stratford-on-Avon, 23 -o 26- aprile 1564 – 23 aprile 1616, che secondo il calendario giuliano corrisponde al 3 maggio). Basti pensare che in 23 anni, Shakespeare dal 1590 al 1613, presenta 40 opere tra commedie, drammi e tragedie, attingendo alle vicende storiche inglesi, francesi, greche.

Per inciso, è stato rilevato che l'anno di nascita coincida con quella di Galileo e quello di morte con quello di Cervantes. Si potrebbe forse azzardare un accostamento tra le date di nascita, che coinciderebbero con l'esplorazione dello spazio e con le tecniche teatrali, mentre quelle delle morti segnerebbero la fine di un'epoca con l'avvento del barocco. Questi due giganti della

letteratura europea muoiono nello stesso anno, a distanza di 10 giorni, ma Shakespeare lascia una consistente eredità, mentre Cervantes non può fare altrettanto, quasi a testimoniare le vicende storiche di una nazione in ascesa e una in declino.

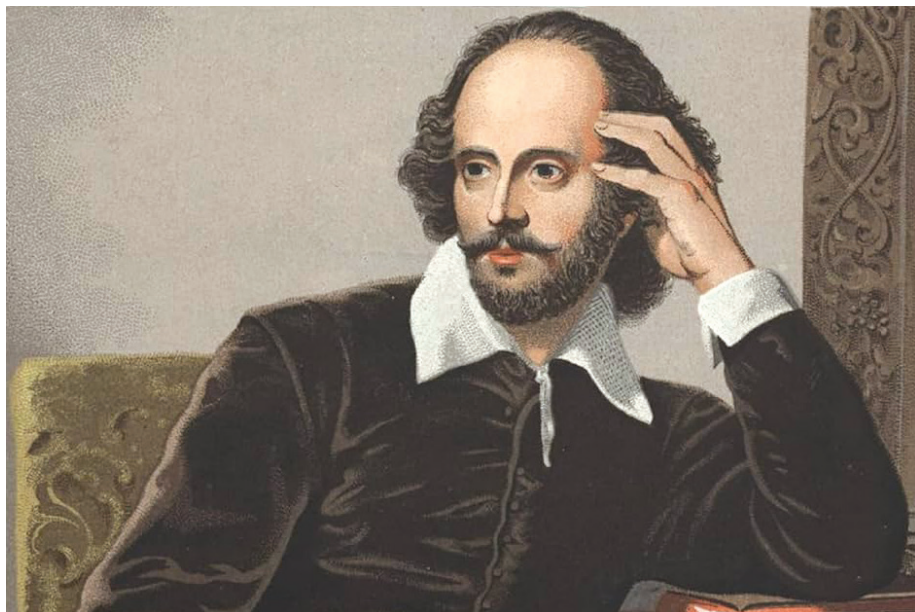
Con la novellistica italiana dal '300 al '500 è molto presente anche il nostro teatro, che però si differenzia da quello inglese, che utilizza molti personaggi ed è privo di apparecchiature scenografiche. Non è dato sapere se questa morigeratezza derivi da mancanza di risorse o sia una precisa scelta. Mancando quindi ogni riferimento alla scena, accade che si sopperisca con appositi cartelli.

Il risultato è che ci troviamo di fronte a una “teatro di parola”, in cui questa assume un ruolo fondamentale e supera la tradizionale unità di tempo, luogo e azione. Attraverso questa parola Shakespeare lascia filtrare anche una particolare qualità poetica, tanto che qualche secolo dopo Goethe avrebbe riconosciuto in Shakespeare più il poeta che l'uomo di teatro. 154 sonetti e 5 poemetti possono confermarlo.

Edward Gordon Craig (1872-1966), critico e scenografo teatrale, oltre che produttore e attore, in linea con la sua predilezione per la suggestione poetica nel testo teatrale in luogo della messinscena realistica, giunge a ritenere che i drammi del Bardo più che a teatro siano meglio fruibili alla lettura.

La questione, dunque, è aperta. Nel dubbio si potrebbe leggere i testi e poi andare a teatro, oppure far precedere il teatro alla lettura.

Di certo Shakespeare è immortale, la sua fama sopravvive a tutte le mode e non conosce limiti territoriali, essendo le sue opere rappresentate in tutto il mondo. Non a caso Luca Scarlini (Firenze 1966), in un saggio dedicato alle riscritture del Bardo, scrive che siamo prigionieri della “bardomania” (*Shakespeare & Shakespeare*, Marsilio).



William SHAKESPEARE
Stratford-on-Avon 1564 - 1616





Shakespeare

TITO ANDRONICO

LA TRAMA

La vicenda è molto articolata. Eccola a grandi linee.

Il generale Tito Andronico rientra a Roma, vincitore dei Goti, con prigionieri illustri: la regina Tamora con i suoi figli e il suo amante, Aronne il moro. Come da tradizione, viene sacrificato agli dei un figlio dei vinti, ignorando le implorazioni della regina. Divenuta imperatrice, Tamora si vendica coinvolgendo l'imbelle imperatore Saturnino e, soprattutto, Aronne, genio assoluto del male.

Cadono nella trappola Lavinia, sventurata figlia di Tito (rapita, stuprata e privata delle mani e della lingua), due dei suoi figli, giustiziati ingiustamente, il fratello di Saturnino. Alla fine il vecchio generale, fingendosi folle per il dolore, ordisce a sua volta una vendetta ancora più atroce, offrendo in pasto orrendo a Tamora i suoi stessi figli; uccide poi Tamora e viene a sua volta ucciso da Saturnino. Sarà infine Lucio, figlio superstite di Tito, ad eliminare Saturnino e a diventare imperatore con lo scopo di "ordinare lo Stato in modo che simili eventi non possano più rovinarlo".

IL CONTESTO

Il *Tito Andronico*, scritto nel 1589, si colloca nella prima delle quattro fasi in cui gli studiosi classificano l'opera di Shakespeare (1588-1605), caratterizzata dalla sperimentazione e allo studio delle tecniche dei testi teatrali. Una delle fonti a cui l'autore attinge è il filosofo e drammaturgo Lucio Anneo Seneca (4 a.C.-65 d.C.), tanto che viene definita tragedia senechiana.





Quando cala la tela subentra una sensazione di sollievo, come per la fine di un'angoscia che pesa sull'anima. L'intensità della vicenda coinvolge interamente, rendendo quasi partecipi del sangue e del dolore rappresentato e, mentre incalzano gli applausi e gli attori richiamati in scena ringraziano, si ritorna alla realtà e ci si chiede il perché di tanta truculenza.

La ragione può ricercarsi esaminando il contesto. Esaurita la finalità religiosa della produzione teatrale del medioevo, si asseconda la grande frequenza di pubblico a teatro presentando i temi che più lo interessavano: assassini, tradimenti, massacri, violenza. Tutto avviene sulla scena, sotto gli occhi di tutti, a differenza di quanto accadeva nella tragedia classica.

Samuel Woodforde - *Titus Andronicus* -

Sono di moda i classici latini e greci, tanto che la stessa regina si cimenta nella traduzione di una tragedia di Seneca, autore del quale si privilegia soprattutto il pathos tragico, il realismo ripugnante. Sono in voga anche gli italiani, Machiavelli *in primis*, sicché è proprio dal connubio tra gli eccessi delle atrocità e il cinismo machiavellico che nasce un'opera come il *Tito Andronico*.

Shakespeare non ne fu l'autore esclusivo; vi collaborò Christopher Marlowe. La questione, tuttavia, non è significativa, perché i testi derivano da copioni di scena, soggetti a variazioni, tanto che di alcune opere circolano varie elaborazioni. Il *Tito Andronico* risente dell'atmosfera culturale del tempo, con gli autori che sono quasi sempre essi stessi attori e spesso non firmavano le loro opere.

LA SAGA DELLA SPADA

È comunque uno Shakespeare acerbo, che si presenta subito con la gratuita crudeltà dell'uccisione di Muzio da parte di suo padre Tito per un diverbio, continua con la catena di violenza e vendette spietate e si conclude con quadruplice omicidio finale, seguito al macabro pasto cannibalesco.

Per quest'ultima trovata l'ispirazione risale ad Atreo nel *Tieste* di Seneca. È costui il fratello di Atreo, re di Argo. Esiliato per aver tentato di impadronirsi del trono, al suo ritorno il fratello finge di averlo perdonato e lo invita a pranzo, servendogli le carni di tre dei suoi figli. La vendetta viene poi realizzata da un altro figlio, Egisto. Prima del *Tieste*, la vicenda simile di Progne e Filomela è narrata da Ovidio (*Metamorfosi*); dalla stessa fonte deriva l'idea della mutilazione della lingua. Il tutto accade platealmente sulla scena, con una sequenza tragicamente incontrollabile, come di un masso che da una sommità precipita rovinosamente a valle e si ferma solo dopo aver distrutto tutto quanto travolge nella sua strada.

Fragilità umana di fronte ad un destino ineludibile, che richiama a una atrocità primordiale. In effetti l'approccio è ad una brutalità ancestrale, segnata da una sorta di saga della spada sguainata; è l'ordinarietà della violenza e del sangue veicolata come "religione" della fierezza e dell'eroismo. Il messaggio sotteso si ricollega all'esigenza dell'ordine sociale che può essere garantito solo da un'autorità efficiente; è la ragione di stato che giustifica le atrocità.

Opera acerba, dicevamo, e lo conferma l'insufficienza o l'assenza di analisi psicologica, il mancato approfondimento del carattere dei personaggi, la



carezza di sfumature. Verranno lavori migliori; per intanto ci sono soltanto premonizioni, avvisaglie sulla conoscenza dell'animo umano.

I personaggi si muovono come manichini soggiogati dal peso delle tradizioni, come quella che induce Tito ad immolare il nemico per placare le anime dei morti. Da questo sacrificio scaturisce la spirale delle vendette sanguinarie ordite con lucida perfidia da Tamora con la collaborazione di Aronne, il quale confessa a se stesso di voler avere "l'anima nera come la faccia". Successivamente il moro scellerato, condannato a morte, si rammarica per non essere stato più malvagio e snocciola con impudente orgoglio una lunga serie di turpitudini da incubo.

"Ancora adesso maledico i giorni, eppur penso che sian pochi a cadere sotto la mia maledizione, nei quali non ho commesso qualche notorio male, come ammazzare un uomo, o almeno divisarne la morte, violentare una fanciulla, o escogitare il modo di violentarla, accusare un innocente e giurare il falso, fomentare inimicizia tra due amici, far sì che il bestiame della povera gente si rompesse il collo, appiccare di notte il fuoco a granai e fienili e dire ai proprietari di spegnerlo con le loro lacrime. Spesso ho cavato fuori dalle tombe i morti e li ho posti ritti sulle porte dei loro amici più cari quando questi ultimi cominciavano a dimenticarsi di piangerli, e sulla pelle loro, come sulla cortecchia degli alberi, ho inciso col pugnale in lettere romane: «Non muoia il dolor vostro anche se io son morto». Oh, sì, mille cose terribili ho fatto con la stessa facilità che si può avere a uccidere una mosca; e se un dolore ora mi affligge è di non poterne fare altre diecimila".

È l'esemplificazione della malvagità pura, la raffigurazione estrema e puerile del male esposta con un campionario incredibile e persino fantasioso, che invade ogni aspetto della vita in cui si può annidare un gesto di crudeltà. Il *Tito Andronico* è un concentrato di efferatezze, collegato alle rappresentazioni medievali del diavolo e che ritroveremo in alcuni frammenti e situazioni in altre opere, che però si segnalano per finezza psicologica e approfondimento caratteriale. Pensiamo al rapporto tra Tito e Lavinia che nel *Re Lear* richiama quello tra il re e sua figlia Crudelia. Anche lo spregevole moro Aronne anticipa in qualche modo Iago nell'*Otello*, da ricongiungere alla XXI novella di Matteo Bandello (1485-1561) in cui il "crudel moro" si vendica atrocemente dei maltrattamenti infertigli dal suo padrone. Evidentemente la maledizione della pelle nera affonda nei secoli le radici.

È un'opera angosciante perché esibisce con compiacimento quasi voluttuoso ogni sorta di nequizia, rivelando una perversità d'animo senza speranza.



Nell'intrigo tra vendetta e male si inserisce la lotta per il potere, ma non è elemento preponderante. Più che sulla corruzione del potere, la tragedia si incentra sulla pulsione imperiosa di un sentimento di vendetta come ragione di vita, oscuro e tormentoso, che attraversa i personaggi. Si direbbe che a tenerli in vita sia un odio sordo, un'ansia di rivalsa che trova soddisfazione solo con l'eliminazione fisica dell'avversario.

Nelle opere più mature la rappresentazione del male culmina con la catarsi dei protagonisti, come liberazione dai mali interiori, dalla cattiveria. Questa tragedia è coinvolgente, ma non scatta la purificazione dell'anima dalle passioni e dagli impulsi irrazionali, perché indulge alla teatralità assoluta, alla rappresentazione gratuita di crudeltà, accompagnata anche dal ghigno beffardo, dallo scherno e dalla derisione per la vittima ("Il dolore schernito è doppia morte", dice Marco, fratello di Tito).

IL MALE DI OGGI

La tragedia fa comunque riflettere. Sarebbe ingenuo consolarsi pensando che le atrocità siano un ricordo di tempi remoti. Continuiamo a celebrare apposite giornate per non dimenticare gli stermini in lager, foibe e gulag, ma continuano nei giorni nostri le deportazioni in massa, le pulizie razziali nella ex Jugoslavia. A proposito di queste ultime il famoso regista Peter Brook (1925-2022) racconta che in una recita a Belgrado il pubblico non si meravigliò della perversa malvagità del *Tito Andronico*, perché "gli orrori facevano parte del quotidiano" (*La qualità del perdono*, Dino Audino Editore, 2015). E come dimenticare la spirale violenta nel Medio Oriente, i genocidi, le guerre dimenticate?

È breve la via della vendetta, lunga quella del perdono.

Ricordiamo con Henri Lacordaire, esponente del cattolicesimo liberale, che "Vendicandosi si è felici per un istante, perdonando si è felici sempre". Immane il compito che attende le nostre società "civili", ma non ci sono alternative ad un impegno urgente, sincero e rigoroso.



Shakespeare

RICCARDO III

IL CONTESTO

Composto tra il 1591 e il 1594, *King Richard the Third* si colloca nel secondo periodo dedicato alle *histories* ed è l'ultimo capitolo della tetralogia ispirata alla Guerra delle due rose (1455-85), la bianca degli York e la purpurea dei Lancaster. L'Inghilterra è appena uscita dalla disastrosa Guerra dei Cent'anni contro la Francia (1337-1453) e quella "floreale" si concluderà con Enrico VII, che governerà con energia profittando della decimazione della nobiltà feudale.

Fa parte della produzione giovanile di uno Shakespeare trentenne, che risente alquanto dell'influsso di Christopher Marlowe (1564-93) e la fonte, così come accade per le altre opere di storia inglese, scozzese e irlandese (Enrico IV, V, VI, e Riccardo II), si ispirano alle "Cronache" di Edward Hall e di Raphael Holinshed.

Questione dibattuta tra gli studiosi è la frequenza con cui Shakespeare rielabora storie già scritte. Lo aveva rilevato, con la solita arguzia, il drammaturgo di Dublino George Bernard Shaw (1856-1950): "Shakespeare ha il dono di raccontare una storia, ammesso che qualcuno gliel'abbia raccontata prima". Si può obiettare che le creazioni artistiche assolutamente originali siano molto rare e la cultura proceda per piccoli o grandi passi ricollegandosi allo stato dell'arte, a quello che altri hanno realizzato. Shakespeare rientra tra questi autori e nella rielaborazione dei fatti infonde tutta la sua ingegnosità e acutezza per dare vita nuova a quello che racconta.

Non manca, a dire il vero, qualche inesattezza storica. L'eliminazione del fratello Clarence, di Enrico VI e di suo figlio è imputabile a Edoardo IV,

non a Riccardo. Ulteriori ricerche, coordinate da Plilippa Langley, mettono in dubbio sia la morte dei fratellini, che la responsabilità di Riccardo. Abbiamo richiamato la fonte utilizzata da Shakespeare, che era in linea con le tinte fosche teatrali di moda al tempo di Elisabetta. Questa opera viene comunque ben accolta dal pubblico dell'epoca, che vi individua la fase storica che chiude il medioevo e avvia lo sviluppo dell'Inghilterra come potenza in ascesa.

L'intensità della tragedia affascina anche il pubblico del nostro tempo, tanto che sia gli allestimenti teatrali, sia le trasposizioni cinematografiche sono così numerose da rendere improba la semplice elencazione di tutti gli attori che si sono cimentati in questo ruolo.

LA TRAMA

Riccardo, duca di Gloucester, si compiace della vittoria degli York contro i Lancaster, ma per lui, sciancato e gobbo, l'obiettivo è la conquista del trono e a questo fine progetta di eliminare coloro che lo precedono nel diritto di successione e i cortigiani ostili, in un vortice di obbedienze, tradimenti e ribellioni. Mette in cattiva luce Giorgio, duca di Clarence, agli occhi del re Edoardo IV, loro fratello. Lo fa imprigionare e poi uccidere. Sposa Lady Anna, dopo averne ucciso sia il marito Edoardo (principe di Galles), erede al trono in quanto figlio di Edoardo IV, sia suo padre Enrico VI.

Appresa la morte di Clarence, il re Edoardo IV muore sconvolto. L'erede (che sarebbe stato Edoardo V), affidato alla tutela di Riccardo, è condotto a Londra per l'incoronazione, ma Riccardo lo fa imprigionare nella Torre insieme al fratellino Riccardo, duca di York. Forse sono entrambi illegittimi.

Riccardo, in vista dell'incoronazione (osteggiata da molti cortigiani) fa uccidere i due ragazzi e si libera anche della moglie Anna, puntando all'unica figlia di Edoardo IV, Elisabetta, che era già promessa al giovane Richmond, un Lancaster. Giungono pessime notizie militari, con la ribellione dei Pari, guidati proprio da Richmond. La notte che precede la battaglia è popolata dagli spettri delle vittime, che in sogno predicano al re la sconfitta. Nella "giornata affaccendata" Riccardo muore nel duello con Richmond, che, incoronato re come Enrico VII, sposa Elisabetta (una York), riunendo così le due rose e aprendo una prospettiva di pace per l'Inghilterra.



IL GENIO DEL MALE E LA LIBIDINE DEL POTERE

Vicenda terribile quella di Riccardo III. Shakespeare la racconta a partire dalla sua condizione di duca di Gloucester, seguendo le fasi tragiche della sanguinaria ascesa alla corona d'Inghilterra, fino alla sua morte in battaglia.

Il duca, malvagio e assetato di potere, attende con impazienza che muoia il vecchio re Edoardo IV, suo fratello, per poter prendere il suo posto, che in realtà non gli spetterebbe. Non gli resta allora che far uccidere l'altro suo fratello, i bambini e quanti osteggiano la sua scalata. Quando non provvede personalmente, si serve di notabili obbedienti o di volgari sicari, alimentando una incredibile scia di sangue.

I personaggi sono sempre agli estremi: obbedienti fino alla morte o traditori; ecco perché la violenza sanguinaria è pane quotidiano, un adempimento quasi burocratico. Valga per tutte l'espressione con cui sir Ratcliff sollecita il "disbrigo" dell'esecuzione di lord Hastings, ciambellano di corte, condannato su due piedi a morte: "Via, via, spicciatevi; il duca vorrebbe desinare: fate una confessione breve; egli anela di vedere la vostra testa".

Il regista di tutte le nefandezze è sempre lui, Riccardo, spirito demoniaco, beffato dalla natura per il suo fisico (perfino i cani gli abbaiano contro), ma dotato di una lucidità fredda, di quell'intuito e rapidità che oggi attribuiremmo a un *manager* decisionista: "l'indugio mena seco la miseria impotente dal passo di lumaca", e lui non ha tempo da perdere. L'obiettivo della corona lo sprofonda in un abisso di sangue, nel quale si muove a suo agio, aspro e beffardo, ma ogni tentennamento potrebbe essergli fatale. Il terrore che semina intorno a sé alimenta l'obbedienza cieca, anche quando ordina di sopprimere fanciulli.

Ma c'è anche un altro Gloucester; l'inflessibile, il truculento, il demone, animato da plateale ferocia, alla bisogna sa essere duttile. Ed eccolo, istrione spudorato, fingere costernazioni, declamare ipocritamente una fede religiosa in tanta ferocia, simulare un amore invincibile. È quello che accade quando la sua trama prevede il matrimonio con la donna che lui stesso ha reso vedova. Rivela qui doti incredibili di attore, perché lei, che sta scortando il feretro del suocero (re Enrico VI, anch'egli ucciso dal duca), dapprima lo tratta con disprezzo ("sozzo demonio", "scellerato, tu non conosci alcuna legge, né di Dio, né degli uomini: non c'è belva tanto feroce che non abbia qualche senso di pietà" - atto I, scena II-), ma poi accetta il suo dialogo assillante e alla fine si sente lusingata dalle sue profferte d'amore, quell'amore appassionato che, secondo l'impostore, era stato all'origine degli omicidi. "Fu mai donna cor-

teggiata in tale stato d'animo?", si chiede alla fine sorpreso, compiacendosi della sua sfacciata improntitudine, della sua capacità dialettica e di recitazione. Forse non è poi tanto deforme, e vale la pena di fare la "spesaccia di uno specchio".

Riccardo III



Riccardo III

Ma forse la propria deformità è anche una causa che lo spinge verso la malvagità, come in cerca di una compensazione per quella condizione. Ne può scaturire che Riccardo diventi quasi prigioniero del rapporto ambiguo tra la condizione fisica e l'ansia di potere, in un tempo duro in cui l'ascesa ai vertici avveniva anche con l'uso violento e spregiudicato della forza.

Su questa linea si è orientata la vibrante interpretazione di qualche anno fa presso il teatro Giordano di Flavio Bucci, nostro conterraneo per via della madre originaria di Ortanova, con la regia di Nucci Ladogana, cerignolano. Ricordiamo con rammarico l'attore poliedrico spentosi il 18 febbraio 2020 a 73 anni e il regista e organizzatore teatrale che ci ha lasciati il 28 marzo 2010, a 65 anni.



Riccardo III conquista comunque la corona, ma alla notte agitata dagli spettri segue al risveglio un sentimento di smarrimento e di terrore, persino nel suo spirito avvezzo ad una sequenza interminabile di delitti: “Non c’è creatura che mi ami; e, se io muoio, non un’anima avrà pietà per me stesso?” (atto V, scena III). Re Riccardo si batte valorosamente; morto il suo cavallo, ne invoca inutilmente un altro con una frase famosa: *A horse! a horse! my kingdom for a horse!*, e soccombe nel duello finale contro il duca di Richmond, futuro re Enrico VII. Finisce qui, a Bosworth, nella contea di Leicester, la guerra trentennale delle due rose. È il 22 agosto 1485.

STORIA E TEATRO

Sovente in teatro il dramma storico è lo sfondo su cui si muovono i personaggi che raccontano le loro vicende private. In Shakespeare la Storia non è corollario, ma protagonista assoluta degli eventi.

La torbida Inghilterra del ‘400 è riconosciuta tale dallo stesso Riccardo: “Il mondo è divenuto così malvagio, chi gli scriccioli predano dove le aquile non volano” (atto I, scena III). La stessa regina Margherita aveva avvertito la perigliosità dei tempi, osservando che “coloro che stanno in alto sono scossi da molte raffiche, e se cadono, vanno in frantumi” (atto I, scena III). Riccardo è ben immerso in questa tragica realtà e con la spietatezza del suo operare contribuisce cinicamente a peggiorarla, accecato com’è dalla libidine del potere.

Affiora qua e là qualche traccia di religiosità, come quando si accenna alla pratica del rosario, quando persino i sicari si lasciano sfiorare dall’ombra della coscienza, o quando è proprio Riccardo che chiede perdono per non aver ricevuto sollecitamente i suoi amici perché era “zelante nel servizio del mio Dio”. Di fronte al martirio dei due nipoti soffocati nella Torre è poi ancora la regina Elisabetta a rammaricarsi direttamente con Dio, accusandolo di aver dormito “mentre una tale azione era commessa”.

Si tratta però di rivoli di religiosità, che non alterano il cupo fluire del fiume di sangue che attraversa tutto il dramma storico; al massimo provocano qualche fugace momento di riflessione, che viene subito diradato dalla pervicace, incrollabile sete di potere, che lo induce a proseguire nel suo truce disegno: “Ma sono a tal segno immerso nel sangue, che un delitto si trae dietro un altro delitto: la piagnucolosa pietà non dimori in questi occhi” (atto IV, scena II). Quanto alla coscienza, è sempre lui nel V atto a fugare ogni dubbio: “La co-



scienza non è che una parola usata dai codardi, inventata dapprima per tenere i forti in soggezione”.

È la storia dunque che detta le regole per la conquista del potere, che si traduce in un simbolo inequivocabile, la corona regale. A questo fine tutto è subordinato e Riccardo III è presentato per quello che è, un edificio monumentale del Male, un blocco monolitico di crudeltà. La sua ambizione smodata per il potere, la truculenza, la ferocia, così come il cinismo, l'istrioneria non sono frutto di interpretazione o rielaborazione artistica dell'Autore, che dà spazio alla sua creatività soltanto in alcune scene. Tra queste segnaliamo la poesia cupa del racconto degli infanticidi, a proposito dei quali la duchessa di York parla di suolo d'Inghilterra "slealmente ubriacato d'innocente sangue".

Il pittore parigino Paul Delaroche (1797-1856) in un dipinto del 1830 ci presenta questa storia con grande tenerezza, in linea con la sua ispirazione romantica.

I due ragazzi sono seduti su un letto. Il piccolo Riccardo ha un libro aperto tra le mani, ma il suo sguardo è diretto fuori scena, come se qualcosa di mi-



Paul Delaroche

Edoardo V, re minore d'Inghilterra e Riccardo, duca di York, suo fratello minore -1830 -



naccioso attirasse l'attenzione. Lo si legge dall'atteggiamento spaurito che lo induce a stringersi al fratello, che guarda verso lo spettatore con aria dolente e rassegnata.

Ricordiamo anche la scena densa della regina Margherita, che lancia una triplice maledizione in un rosario disperante di dolore viscerale: che Edoardo (principe di Galles), il figlio della regina Elisabetta, muoia violentemente in gioventù; che la stessa regina Elisabetta possa vivere per piangere la perdita dei suoi figli e per vedere un'altra incoronata regina; che i nobili presenti all'assassinio di suo figlio muoiano anch'essi di morte violenta.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se sia vera arte l'opera letteraria perfettamente aderente al reale. La questione è controversa, ma si può ritenere che una rappresentazione che non sia almeno verosimile non possa classificarsi come convincente. Shakespeare studia attentamente i personaggi e li ripropone rielaborandoli secondo la propria sensibilità e questo avviene sia presentando le vicende, sia nelle descrizioni fisiche.

Nel caso del Riccardo III ne abbiamo conferma per la singolare vicenda del rinvenimento nel settembre 2012 dello scheletro in un parcheggio di Leicester. L'età biologica corrisponde ai 32 anni che il re aveva nel 1485 e la patologia della colonna era proprio quella che causava la gobba e la bassa statura. La ricostruzione in 3D della colonna spinale ha poi confermato tutto, ma ha anche evidenziato che il collo e la testa erano dritti. Shakespeare li descrive invece pencilanti da un lato, peggiorando così l'aspetto fisico di questo re, rendendo per finalità letterarie presso il lettore e gli spettatori ancora meno accettabile la figura di un personaggio già molto discusso.

Ecco allora confermata la linea del dramma storico scespiriano, che naviga tra la fedeltà al reale della rappresentazione e l'elaborazione artistica dell'autore, che non inficia comunque l'attendibilità.

Ci preme infine un'ultima considerazione. La collocazione rigorosamente storica di Riccardo III e di altri truci personaggi shakespeariani non può tranquillizzarci; non possiamo archiviare queste storie con la consolante etichetta del tempo malvagio che fu. È vero che è seguito il tempo della Rinascenza, il secolo dei Lumi e quello delle "magnifiche sorti e progressive", ma cosa è accaduto nel secolo scorso? Tra dittature efferate di destra e di sinistra non c'è che l'imbarazzo della scelta e il nuovo millennio non è affatto rasserenante. Non a caso il celebre attore inglese Ian McKellen, in un allestimento di alcuni anni fa, ha ambientato il suo Riccardo III nella Germania nazista. Ma al confronto col terrore professionale di Hitler e Stalin il povero Riccardo appare un modesto



artigiano che si arrabatta con le ferraglie del tempo a seminare morte tra poche migliaia di persone, in un territorio ben circoscritto.

I nostri campioni si sono invece cimentati su milioni di essere umani, applicando tecnologie avanzate con rigore scientifico e su scala continentale, dando così libero sfogo al loro delirio di onnipotenza: i risultati sono stati spettacolari, e non a caso Stalin sosteneva cinicamente che “un morto singolo è una tragedia, un milione di morti sono una statistica”.

Historia magistra vitae, sentenziava Cicerone. Sembra un distillato di saggezza, ma forse è solo una beffa. Una beffa crudele.

Riccardo III





Shakespeare

GIULIETTA E ROMEO

UNA STORIA CHE VIENE DA LONTANO

Il tema dell'amore che finisce tragicamente, contrastato dal destino, da ragioni di stato o dalle famiglie è tra i più frequentati nella letteratura e trae la sua origine remota anche nei miti antichi.

Pensiamo alla mitologia greca con Leandro, che per raggiungere l'amata Ero attraversa a nuoto l'Ellesponto, guidato da una fiaccola. Il vento la spegne, Leandro muore tra i flutti ed Ero disperata si uccide. Sorte non diversa - come ci racconta Ovidio - tocca al mitico principe babilonese Piramo, il cui amore per Tisbe, contrastato dai genitori, finisce tragicamente a causa dell'equivoco sul velo insanguinato. Al ciclo bretone è invece legata una vicenda medievale rielaborata da Chrétien de Troyes. Si tratta di Tristano e Isotta, protagonisti di un amore inconciliabile con le regole sociali e che, dopo varie peripezie, finisce tragicamente per una questione di colore delle vele. Invece l'amore di Leonora e Ippolito (probabile opera di Leon Battista Alberti), fortemente osteggiato dalle famiglie, si conclude felicemente proprio quando stava precipitando nella tragedia.

Ma la vicenda forse più nota è quella che coinvolge Giulietta e Romeo, con la particolarità di aver attraversato innumerevoli rifacimenti nel tempo e nello spazio.

Il motivo della "morta viva" potrebbe addirittura risalire ad un autore greco del primo secolo, Caritone di Afrodizia, che con "Il romanzo di Calliroe" narra dell'innamoramento a prima vista di due giovani e della sepoltura della bella Calliroe, creduta morta.

Ma eccoci a Masuccio Salernitano (deceduto nel 1475) che nel *Novellino*

racconta le vicende sfortunate dei “ligiadri amanti” Loisi a Martina (XXXI) e Giannozza e Mariotto (XXXIII). Luigi Da Porto (1485-1529), vicentino, nel 1524 con *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* (in breve *Giulietta e Romeo*) attribuisce i nuovi nomi ai giovani e deriva da Dante i nomi delle famiglie Cappelletti (poi Capuleti in Shakespeare) e Montecchi. Trasferisce inoltre l’ambientazione da Siena a Verona, avendo cura di indicare tanti dettagli da far ritenere storicamente vera una brillante creazione letteraria. Nell’epilogo si racconta che i due giovani furono collocati nello stesso sepolcro sul quale le seguenti parole furono scritte in memoria dei due miseri amanti: “Invida sorte e iniquo fato a cruda morte condusse i due qui sepolti amanti Loisi e Martina in acerbo disio finiti. Porgi lacrime, porgi pianti tu che leggi”.

Il tema è ripreso da Matteo Bandello (1485-1561), che colloca la novellistica italiana del ‘400 e ‘500 nello snodo tra la letteratura cortese e quella borghese. Osserviamo, per inciso, che oggi l’approccio a queste novelle si presenta non propriamente agevole. Dopo le polemiche degli anni scorsi che hanno opposto Ossola, Branca e Bettarini a Santagata (“reo” di aver parafrasato le Canzoni di Leopardi), la questione della versione in italiano corrente dei nostri classici è tutt’altro che risolta. La novità è la pubblicazione (Interlinea, Novara, 2020) in lingua corrente della *Storia d’Italia* di Guicciardini, a cura di Claudio Groppetti. (Nel Regno Unito Shakespeare è normalmente reso in inglese contemporaneo).

L’argomento della novella di Bandello è diffuso all’estero da Pierre Boiteau; tradotto in inglese da William Painter, nel 1562 è reso liberamente da Arthur Brooke (*The tragical historye of Romeus and Juliet*).

Giungiamo così a Shakespeare, che nel 1591 scrive *Romeo e Giulietta*, con i nomi in italiano e antepoendo il nome di Romeo, possibile riflesso della misoginia del tempo. La derivazione (in particolare dal lavoro di Bandello) non è tuttavia semplice trasposizione. Nella novella infatti la ricerca ardente di quell’amore avversato, che termina in tragedia, si risolve in una esortazione agli uomini a “moderatamente governarsi”, mentre sulla tragedia di Shakespeare grava il peso di una rassegnata accettazione di eventi che per quanto ritenuti ineluttabili sono soffusi di un’aura di forte sentimento e profonda commozione.

La vicenda dei due giovani ha continuato ad attirare anche nei secoli successivi l’interesse di altri drammaturghi, come ad esempio il tedesco Christian Felix Weisse, il bresciano Luigi Scevola, il francese Jean François Ducis, Vittorio Betteloni, ma la tragedia di Shakespeare resta ineguagliato punto di riferimento.



LA VICENDA

Per quanto superflua, ecco una sintesi estrema. Romeo Montecchi è innamorato, non corrisposto, di Rosalina Capuleti, cugina di Giulietta. Partecipa ad una festa in maschera in casa di lei, sperando di incontrarla, ma conosce Giulietta Capuleti e tra i due è innamoramento fulmineo. Noncuranti delle ostilità delle rispettive famiglie, promettono di sposarsi e il giorno seguente frate Lorenzo celebra il rito. Accade poi che Tebaldo, il cugino irascibile di Giulietta sfidi Romeo, che si rifiuta di combattere. Nella rissa che segue Tebaldo uccide Mercuzio, amico di Romeo, che a sua volta uccide Tebaldo ed è condannato all'esilio.

Giulietta, per evitare il matrimonio col conte Paride, voluto da suo padre, beve un narcotico fornitole da frate Lorenzo che la farà sembrare morta per 42 ore. Viene sepolta e il frate invia un messo a Romeo affinché venga e prenderla dal sepolcro e fugga con lei a Mantova. Ma il messo non raggiunge Romeo, perché trattenuto per sospetto di peste, sicché Romeo, appresa dal suo servo Baldassarre la morte dell'amata, compra un veleno con l'intento di morire accanto a lei. Torna di notte a Verona, ma nel sepolcro incontra Paride che vuole impedirgli di vederla e lo uccide in duello. Non si avvede che Giulietta non è morta e ne ammira ancora la bellezza: "Oh mio amore, mia sposa! La morte che ha succhiato il miele del tuo respiro ancora non ha avuto potere sulla tua bellezza" (Atto V, scena 3). Beve il veleno e muore. Giulietta, al risveglio, vede il suo amato morto e si uccide usando il suo pugnale.

È frate Lorenzo a raccontare la triste storia alle due famiglie, che finalmente si riconciliano.

L'ULTIMO BACIO

Infinite, naturalmente, sono le opere d'arte che illustrano la tragedia. Francesco Hayez (1791-1882), maestro del Romanticismo italiano, con questo dipinto appartenente ad una collezione privata, interpreta al meglio il momento topico della vicenda, l'ultimo bacio, prima che Romeo fugga via. La scena è di ambiente medievale, con i primi chiarori dell'alba che illuminano gli elementi architettonici e i due giovani stretti in un commovente abbraccio.

L'artista coglie proprio il momento cruciale in cui devono lasciarsi, tanto che Romeo ha già il piede destro sullo scalone, mentre alla base della prima co-





Francesco Hayez - *L'ultimo bacio dato da Giulietta a Romeo* (1823) -



lonna è avvolta la corda per la discesa. Giulietta abbraccia con la mano sinistra l'amato, come per trattenerlo ancora qualche attimo, solleva appena i piedi e si accinge a baciare con gli occhi socchiusi.

Non sanno che non si rivedranno più, ma, forse non a caso, Romeo la saluta con un languido: "Addio, addio; ancora un bacio, poi scendo" (Atto III, scena V).

UN AMORE DISPERATO

Giulietta e Romeo è ritenuto un canto sublime all'amore, ma di quale amore si parla? Shakespeare ci offre un ventaglio di questo sentimento, che non si può ricondurre a quello coltivato da Paride, il giovane gentiluomo per il quale l'amore è soltanto una messa in scena, un ornamento per esaltare la dignità.

L'amore non è neppure quello della nutrice di Giulietta, che pone il godimento fisico come fine ideale dell'attività umana. E non può essere neppure quello perseguito dal padre di Giulietta, che con la sua sorda insensibilità pensa soltanto a una mera intesa economica tra famiglie, che prescinde dal sentimento.

L'amore è, invece, quel moto puro dell'animo che coinvolge l'essere umano nella sua interezza e allora per esprimerlo non basta la sola ragione, né solo il cuore, non basta la semplice passione, ma necessita di ogni parola, gesto, sguardo in grado di accendere anche la fantasia e l'immaginazione.

In Giulietta e Romeo Shakespeare attinge – come abbiamo accennato – a una molteplicità di fonti, ma riesce a fondere nel crogiuolo della sua acuta sensibilità tutte le componenti realizzando qualcosa di nuovo, di inedito. Ci viene in mente la poesia "Il poeta", che Giosuè Carducci (1835-1907) paragona al "grande artiere". Per la verità l'immagine evocata è quella robusta del fabbro che getta nella fucina "gli elementi dell'amore e del pensiero" per realizzare prodotti simil-patriottici, in linea con lo stile celebrativo e lo spirito irruente di Carducci.

Anche Shakespeare potrebbe essere un artiere che manipola materiali diversi non per celebrare l'eroismo, ma per elevare al cielo il canto dell'amore puro, sincero, appassionato, che sfida ogni avversità, accettando, anch'esso con modalità eroica, il rischio dell'insuccesso.



LE LOTTE FAMILIARI...

E le avversità per Giulietta e Romeo vengono adombrate da Shakespeare sin dal prologo, quando li definisce “coppia di amanti, nati sotto cattiva stella”.

Il contrasto o, per meglio dire, l’odio tra i Capuleti e Montecchi non è soltanto familiare, ma poiché Shakespeare ambienta la vicenda in Italia, si innesta anche nella lotta feroce tra Guelfi e Ghibellini a cui appartengono rispettivamente Giulietta e Romeo.

Il tema di queste lotte è ricordato con aspri accenti da Dante nel Purgatorio, VI canto, versi 106-8 (“Vieni a veder Montecchi e Cappelletti, / Monaldi e Filippeschi, uom senza cura: / color già tristi, e questi con sospetti!”). La tragedia è ambientata nella Verona del 1303, proprio nel tempo (1303-04) in cui Dante è esule in quella città, ospite degli Scaligeri. È il canto dell’invettiva contro l’imperatore Rodolfo d’Asburgo, accusato di negligenza per aver preferito la Germania, abbandonando l’Italia in balia di signorotti litigiosi, Capuleti e Montecchi a Verona, Monaldi e Filippeschi a Orvieto (“Ahi serva Italia...” v. 76).

Qualche secolo dopo, Stendhal (1783-1842) ammiratore dell’Italia, cerca nella nostra storia episodi che esaltino il nostro carattere passionale e nelle sue “Cronache italiane” parla di “Italia sanguinante” (*Italie sanglante*).

Ma, se questo era il nostro ambiente, non si può sostenere che gli eventi storici recenti in Inghilterra fossero improntati alla pace. Basti pensare alla Guerra interna delle due rose (1455-85) e a quella dei Cent’anni contro la Francia (1337-1453).

... E L’AMORE DEI GIOVANI

In questo contesto esacerbato ecco però brillare la stella della poesia, accesa da un amore improvviso che lega indissolubilmente due adolescenti che sono destinati a odiarsi, sulla scia delle rispettive tradizioni familiari.

È un amore che esalta la creatività poetica di Shakespeare, quando Romeo dedica a Giulietta affacciata al balcone versi di incomparabile bellezza, introducendo il tema della cosmologia, con la luna, il sole, le stelle. Ecco allora come Romeo, folgorato dall’amore, descrive Giulietta: “Parlano i suoi occhi; le risponderò. / No, sono troppo audace, non parla a me; / ma due stelle tra le più lucenti del cielo, / dovendo assentarsi, implorano i suoi occhi / di scintil-



lare nelle loro sfere fino a che non ritornino”. Non si tratta solo di stelle, ma di quelle “tra le più lucenti”.

Inoltre lo splendore dei suoi occhi è tale “che gli uccelli canterebbero, credendo finita la notte”. E che dire della suggestione tattile: “Guarda come posa la guancia sulla mano! / Oh, fossi un guanto su quella mano / e potessi sfiorarle la guancia!”. (Atto II, scena II).

È poesia d'amore che lascia traccia negli spiriti sensibili.

Ed è Mario Praz (1896-1982) che ci aiuta a scoprirne la valenza, considerando il *Romeo and Juliet* il dramma “più ricco di ardite metafore e di eufuismo”. Il famoso anglista fa riferimento allo scrittore John Lyly (1554-1506), autore di *Euphues*, personaggio di 2 romanzi da cui scaturisce la moda letteraria dell'eufuismo, ricca di concordanze, similitudini finalizzate a destare meraviglia nel lettore, anticipando il seicentismo del nostro Gian Battista Marino (1569-1625).

Nella trasposizione shespiriana non troviamo però la ridondanza, il linguaggio fiorito di Lyly e della letteratura dell'età elisabettiana; si respira invece un'aria commossa, una dolcezza malinconica, come di partecipata attenzione alla tragedia che incombe.

Ma l'amore dei due giovani potrebbe essere un germoglio che si sviluppa gradualmente. Così lascia intendere Romeo: “Dolcezza mia buonanotte. Questo boccio d'amore si maturerà nel soffio dell'estate e forse, quando ci ritroveremo, sarà uno splendido fiore” (Atto II, scena II).

Nella realtà l'incontro diventa una folgorazione improvvisa, una esplosione subitanea, un incantamento che quasi mozza il respiro. E questo si traduce in decisioni affrettate, precipitose, perché comprendono che, considerando le provenienze familiari, non c'è possibilità alcuna di coronare il loro sogno. Di qui la decisione di porre tutti di fronte al fatto compiuto, sia nell'ambito familiare, sia nel contesto sociale elisabettiano, che infatti giudica scandalosa una trama che vede due giovani non ancora adulti sposarsi non solo senza il consenso delle famiglie, ma addirittura a loro insaputa. Si pone, a questo proposito, la *vexata quaestio* del rapporto genitori / figli, assolutamente carente. *Nihil sub sole novum*, ma Shakespeare, pur non schierandosi apertamente, lascia intendere che le responsabilità investono anche le famiglie.

Rispetto ai vari autori dai quali trae ispirazione, Shakespeare restringe al massimo i tempi del racconto. Tutto avviene in soli quattro giorni e questa rapidità di tempi accentua enormemente la tensione drammatica, perché in questa un meccanismo perverso che travolge il ritmo quotidiano, come una

valanga che staccatasi dalla sommità del monte, diventa sempre più grande e distruttiva man mano che precipita a valle.

La stessa inconsulta rapidità di decisione prosegue fino all'epilogo tragico, che denuncia la difficoltà della giovane coppia di fronteggiare gli eventi, cedendo all'impulso immediato che impedisce di assumere decisioni razionali. Sono abbacinati dallo splendore del loro amore impetuoso che, lungi dall'attenuarsi con lo scorrere rapido del tempo, trova esaltazione nella morte pietosa, nel sacrificio estremo sull'altare della riconciliazione familiare.

LA TRAGEDIA IN MUSICA

Immaginiamo i grandi temi che “vestono” l'uomo (la vita, la morte, l'amore, l'arte e altro) come confluenti in un unico grande fiume che tutto accoglie e reca con sé a valle. Nell'antichità classica si è pensato che questo grande corso fosse collocato sotto la protezione di esseri mitologici, figlie di Zeus e Mnemosyne, le Muse, che in greco significano proprio ruscelli. Tacito le invocava affinché lo conducessero fuori dalle ansie quotidiane, liberandolo dagli impegni non desiderati.

Possiamo identificare la tragedia di cui ci occupiamo come il grande ceppo in cui Shakespeare, creando il mito, ha amalgamato contributi di varia provenienza per realizzare un'opera intramontabile e “polivalente”, perché vi palpita una varietà di sentimenti e di emozioni che ci riportano alle Muse.

Come non pensare a Erato, Musa della poesia amorosa, quando ci imbatiamo in frammenti lirici intensi e vibranti.

Il precedente paragrafo ci rimanda a Melpomene, la Musa della tragedia. A lei si rivolge Orazio quando consola Virgilio per la morte del comune amico Quintilio Varo: “Dettami un canto lugubre, Melpomene” (Odi, I libro).

Ma per Giulietta e Romeo ricordiamo anche un'altra Musa, Euterpe, preposta alla musica e al canto. E allora il ricordo personale vola nel tempo e plana in una serata pungente di febbraio del lontano 2001. Al Teatro del Fuoco l'Orchestra Sinfonica della Provincia di Foggia, diretta dal m° Lorenzo Castriota Skanderbeg, presenta le versioni di tre grandi musicisti, Berlioz, Ciaikovski e Prokofiev, per un unico tema, Giulietta e Romeo.

Si comincia con Hector Berlioz (1803-69), che nel 1839 preferisce non ricalcare la via dell'opera lirica che sette anni prima Vincenzo Bellini aveva portato a Parigi con *I Capuleti e i Montecchi*. Pioniere della “musica a pro-



gramma”, Berlioz compone una sinfonia drammatica che prevede anche tre soli e coro, quasi a rimarcare l’indiscutibile valenza teatrale della vicenda.

Anche Peter Ilic Ciaikovski (1840-93), con la sua *Ouverture-fantasia*, nel 1869 segue di pochi anni un’opera lirica, la *Roméo et Juliette* di Charles Gounod. Ad invogliarlo era stato Milij Alekseevi Balakirev, leader della Scuola Nazionale Russa; il soggetto gli piacque e vi lavorò con passione. “Mai in precedenza v’era stata in me una tale partecipazione spirituale”, così leggiamo in una lettera al fratello Modesto.

Del resto, il tema dell’amore contrastato non poteva non interessare Ciaikovski. Il suo temperamento incerto, il senso drammatico del destino, le sue disavventure sentimentali trovano nella vicenda dei due giovani fonte di ispirazione fluente e accorata che si semplifica soprattutto nel tema d’amore. Tenero e disperato, fragile e tuttavia intenso, il tema viene annunciato inizialmente dal corno inglese, cui seguono i flauti e gli oboi e poi ancora, con insistenza, i corni. Alla fine dell’opera ricompare, struggente, per l’ultima volta, contrastato ferocemente dal tema dell’odio tra le due famiglie che sembra prevalere. I timpani annunciano poi la morte dei due giovani; in un’atmosfera densa e rarefatta, che ricorda la marcia funebre di Sigfrido, l’eroe wagneriano; c’è ormai posto solo per il dolore, anche se la pace è infine raggiunta tra le famiglie. Ma non è una pace lieta, anzi, come dice il Principe di Verona nella chiusa del lavoro di Shakespeare, “Questa mattina è foriera di una pace che rattrista; il sole pel dolore non mostrerà la sua faccia” (Atto V, scena III). Il tema del destino, crudele e assurdo, chiude con un “tutti” intenso e vibrante.

E veniamo a Sergej Prokofiev (1891-1953), al quale un teatro di danza, il Kirov di Leningrado, affida l’incarico di realizzare un balletto, un genere nuovo nel quale la vicenda non era stata mai raccontata. E siamo così alla Tersicore, Musa della danza. Ne scaturisce un capolavoro, perché Prokofiev realizza l’equilibrio tra la necessità di esprimere realisticamente sentimenti e l’esigenza di un linguaggio moderno che richiede ritmo scarno e incalzante. Ecco la sapiente armonia tra i ritmi ossessivi accentuati dai legni triplicati e dalle percussioni con le pagine aperte di disteso lirismo.

La complessa elaborazione conferisce spessore psicologico ai due protagonisti, sicché Romeo si identifica con due temi che rivelano due differenti aspetti del suo carattere, che ora veleggia sulle ali di un sogno, ora manifesta con passione l’impeto del suo amore. Altrettanto dicasi per Giulietta, che da candida fanciulla si trasforma in eroina, quando testimonia attraverso la morte il trionfo dell’amore.



Il successo del balletto indusse Prokofiev a ricavarne tre suite; la prima si chiude con “La morte di Tebaldo” per mano di Romeo, la terza, scritta molto più tardi, è la meno eseguita. La seconda, più completa e armonica, è quella scelta dal maestro per questa sera e si segnala per l’Allegro pesante, un ritmo tronfio e greve che simboleggia con la danza dei cavalieri l’aspro antagonismo tra Capuleti e Montecchi e per l’ultimo episodio, “Romeo alla tomba di Giulietta”. Al tema del cordoglio, che investe gradualmente tutti i settori dell’orchestra, segue una fugace apparizione del tema d’amore che viene sopraffatto dal primo tema, sottolineato dai timpani. La chiusura, a differenza della lacerante disperazione del “tutti” di Ciaikovski, è affidata al soffio dei violini che diviene sempre più flebile fino a scomparire nel silenzio, a testimonianza di un destino ineluttabile giunto al suo epilogo.

Una serata intensa, dunque, al Teatro del Fuoco, che ci ha permesso di cogliere su un unico tema l’interpretazione di Berlioz dell’amore struggente, la partecipazione sensibile e accorata di Ciaikovski e il senso drammatico della morte di Prokofiev.

DUE BALLETTI PER GIULIETTA E ROMEO

Il balletto moderno nasce con Jean-Georges Noverre, che introduce due importanti novità: la danza con la mimica deve raccontare autonomamente una storia e la musica deve essere appositamente composta per il balletto. Su questa linea Sergej Prokofiev, dotato di istinto musicale e attratto dal teatro, compone nel 1935 la musica per il balletto *Romeo i Džuleta*, che da allora è banco di prova per numerose compagnie.

A Foggia ricordiamo con piacere due spettacoli.

Il primo risale al 2004, con l’Associazione Amici della Musica che presenta al Giordano il balletto con due interpreti d’eccezione, Raffaele Paganini e Monica Perego.

Romeo, solitario e schivo, si muove negli spazi lasciati da sua madre, l’imperiosa madonna Montecchi, che dalla sua sedia a rotelle dispone sui conflitti familiari, tanto che quella menomazione fisica sembra diventare in realtà un trono. Ma anche nel rapporto con Giulietta, Romeo più che promuovere l’azione è quasi coinvolto dall’amata che assume l’iniziativa della relazione e che, non identificandosi nelle assurde guerre di famiglia, si batte per superarle.

Riemerge così al centro dell’attenzione quel ruolo di protagonista che Da



Ponte aveva assegnato a Giulietta, il cui nome nel balletto di questa sera precede non a caso quello di Romeo, ripristinando quella gerarchia che Shakespeare aveva eliminato ponendo sullo stesso piano la vicenda dei due giovani innamorati.

Giulietta-Perego diventa allora simbolo di emancipazione, in linea con l'ambientazione della fine degli anni '50, che segnarono la svolta nella condizione femminile. Ma è una lotta difficile contro un mondo radicato in un meridione non precisamente identificato, dove intense sono le passioni, malriposto il senso dell'onore, inesorabili sono gli odi. La scena, assolutamente spoglia è dominata da un muro scuro, metafora della chiusura al dialogo; un allestimento di qualche anno fa ambientava addirittura il tutto in un lager, con i Capuleti nelle vesti della Gestapo. Gli ostacoli sono comunque insormontabili anche per una giovane battagliaiera come Giulietta, perché, come Romeo, anche lei deve fronteggiare sua madre, madonna Capuleti, che non sa del matrimonio segreto e che con il dito puntato le ingiunge di sposare Paride.

L'estremo gesto di ribellione è lo stratagemma della pozione suggerito da frate Lorenzo, ma tutti conoscono l'amaro epilogo.

Per la verità la struggente armonia del "passo a due" nell'ultima scena del primo atto, lascia nello spettatore quasi un'ingenua speranza che la vicenda d'amore possa concludersi felicemente. Raffaele Paganini e Monica Perego sono splendidi nelle loro evoluzioni e cantano la libertà e la gioia di un amore vissuto con innocenza e incoscienza. Conoscono fin troppo bene il fossato di odio che separa le loro famiglie, ma l'amore è una sorta di follia che rifugge dalla razionalità e che porta fuori dal proprio ambiente quotidiano.

Socrate parla di atopia, fuori luogo, di spazi dove si perdono i contatti con la vita ordinaria, che rimane come sospesa in una dimensione senza tempo e senza spazio. Ed è proprio la dimensione in cui volteggiano i due giovani, rapiti in un'estasi che sembra non debba finire mai.

La stessa sensazione si riproduce nel secondo "passo a due" del secondo atto, ma qui si intuisce già la nuvola greve che preannuncia gli scontri mortali. I dieci giovani danzatori del Balletto di Roma fanno degna cornice ai due protagonisti, e la coreografia di Fabrizio Monteverde, assolutamente moderna, si attaglia bene alla musica da balletto di Prokofiev. Il musicista ucraino realizza l'equilibrio tra la necessità di esprimere realisticamente i sentimenti e l'esigenza di un linguaggio moderno che richiede ritmo scarno e incalzante. Ecco la sapiente armonia tra la durezza ritmica, l'angolosità ossessiva e le pagine aperte di disteso lirismo.

*Giulietta e Romeo*

Per il secondo balletto nel 2007 si torna al Teatro del Fuoco, con l'albanese Kledi Kadiu (celebrità anche televisiva) e Noemi Arcangeli.

L'ambientazione, scarna fino all'essenziale, ci porta ad un luogo imprecisato e ad un'epoca che ha superato il trauma collettivo della guerra e spera di ricostruire con i giovani un futuro di pace. Ma ora è il dramma individuale a gravare sulla coppia, unita dall'amore, ma divisa dall'odio ancestrale delle famiglie, rappresentato emblematicamente da un muro grigio, massiccio e invalicabile.

Invano il giovane Romeo batte con i pugni contro quelle porte; non c'è speranza che si aprano, troppo radicato è il risentimento che separa le famiglie.

Sembra che non ci siano alternative, ma Giulietta non si arrende. L'amore, come aveva indagato Platone, è la forma più elevata di follia, ma quello di Giulietta, oltre che folle è anche sorretto da una lucida determinazione. Una





interpretazione modernista di questa figura le assegna il ruolo di eroina della libertà, vocata alla ribellione contro convenzioni sociali improponibili, contro un mondo ostile, abbruttito in un odio inestinguibile.

Ma Giulietta, innamorata folle e ribelle, è anche disperata ed è proprio la disperazione che la conduce al matrimonio segreto e poi ad ingerire la pozione soporifera per non essere costretta a sposare Paride. A frate Lorenzo, che nel testo di Da Ponte le suggerisce questa soluzione, così risponde: “Padre, se per la tal via pervenir dovessi a Romeo, senza tema ardirei di passare per l’inferno”.

La coreografia coglie bene l’ostinata determinazione, insospettabile in una tenera, quasi implume fanciulla. È una forza trascinate in cui viene coinvolto Romeo, al quale Shakespeare assegnava un ruolo di comprimario, in difformità con la stesura di Da Ponte che lo aveva collocato quasi in secondo piano.

Invertendo non a caso i nomi dei due protagonisti, il balletto di oggi conferma questa impostazione e presenta Romeo combattuto tra il sentimento per Giulietta e la presenza ingombrante di madonna Montecchi, sua madre. È una figura autoritaria e accigliata, inchiodata su una sedia, dalla quale impartisce ordini inderogabili e intorno alla quale si schierano i suoi familiari come a fare squadra. Si tratta però di una sedia a rotelle, e su quelle rotelle la vicenda scivolerà inesorabilmente verso il baratro della tragedia finale.

A questa conclusione contribuirà anche madonna Capuleti, la mamma di Giulietta. È lei che, impenetrabile all’amore e al perdono, ingiunge di vendicare la morte di Mercuzio e poi punta il dito per imporre alla figlia di sposare Paride.

Due figure, quelle delle madri, alquanto forzate, con connotazioni di un matriarcato autoritario che non si ritrova in Shakespeare, ma che nel balletto è finalizzato ad esasperare i toni.

Qui non c’è spazio per le mediazioni, la tragedia deve correre verso il suo epilogo e la musica di Prokofiev rende efficacemente questa esigenza con un ritmo febbrile, incalzante, ben interpretata dal balletto con scatti nervosi, movimenti rapidi e improvvisi che rimarcano l’inquietudine dei giovani. Ricordiamo in particolare l’Allegro pesante, che sottolinea con un timbro denso, quasi lugubre, l’antica rivalità tra le famiglie.

Pur in tanta drammatica intensità, si aprono pagine distese di serenità, con il Vivace che introduce la gaia fanciullezza della soave Giulietta e, soprattutto, con il “passo a due” sul finire della prima parte. È il celebre “tema dell’amore” che fa volare i due giovani in una sintesi felice tra l’ardore dell’amore e la grazia dei movimenti. Dimentichi delle difficoltà, coinvolgono nelle loro evoluzioni

lo spettatore, fin quasi a fargli ipotizzare che la greve atmosfera possa dissolversi. Il lieto fine, sia pure dopo tanti patemi, è infatti previsto in una delle tante rielaborazioni letterarie. Ma il richiamo alla realtà è imperioso, e lo si coglie nel secondo “passo a due”, nel quale si percepisce il presagio degli eventi.

Alla duttilità dell’orchestrazione di Prokofiev corrisponde la bravura dei due protagonisti, idonei anche nei temi del balletto classico.

Nel finale, dopo la morte dei due giovani, le tremende madri, con le rispettive famiglie si riconciliano nel cordoglio, mentre da una parete a tomba due sportelli si aprono e una luce intensa illumina i corpi dei due giovani; sembra che dormano, ma hanno sul volto il pallore della morte. Musicalmente è uno straziante Adagio funebre, che si spegne lentamente. Quel che “doveva” accadere è accaduto.

Le Muse, che hanno accompagnato Giulietta e Romeo nella loro straziante disavventura amorosa, si ritraggono ora presso i monti, alle fonti. Il loro compito – eterno – non finisce qui, perché anche nel tempo tecnologico di oggi continueranno ad ispirare nell’uomo, assediato dal dubbio, la ricerca di sempre nuovi significati che si celano ai crocicchi della vita.

GIULIETTA E ROMEO OGGI

Cosa ci dicono oggi Giulietta e Romeo. Sono i protagonisti di una storia d’amore antica, ma di perenne attualità, osteggiata da un odio ancestrale, pervasa da una triste dolcezza e alimentata da una struggente passione; una storia che nella rivisitazione shespiriana dopo tanti secoli ci fa ancora palpitare per la sorte di due adolescenti travolti da un destino imperscrutabile.

Certo, avrebbero potuto con calma e raziocinio trovare un *modus vivendi*, un accomodamento, ma sarebbe stata un’altra storia e noi non godremmo di un capolavoro della letteratura mondiale, con Shakespeare che continua ad appassionarci con la freschezza della sua inventiva poetica.



SHAKESPEARE

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

LA TRAMA

Mentre ad Atene fervono i preparativi per le nozze di Teseo e Ippolita, regina delle Amazzoni, irrompe sulla scena il vecchio Egeo che accusa sua figlia Ermia di essersi promessa al giovane Lisandro, contro il suo parere. Il padre la vorrebbe invece in sposa a Demetrio, che è invece amato da Elena. Ad Ermia e Lisandro non resta che fuggire nel bosco, abitato dalle fate, dove vengono raggiunti dagli altri due giovani. Nel bosco gli artigiani, con Quince e Bottom, preparano un allestimento ispirato alla storia di Piramo e Tisbe in occasione delle nozze, mentre Oberon e Titania, re e regina del bosco, bisticciano.

Oberon chiede al folletto Puck un filtro che, deposto sulle palpebre di Titania dormiente la farà innamorare del primo essere vivente che vedrà al suo risveglio; chiede anche di usare lo stesso succo affinché Demetrio s'innamori di Elena. Puck scambia Lisandro per Demetrio e, poiché Elena è la prima persona che vede al risveglio, se ne innamora, irritando la ragazza che ama invece Lisandro.

Il folletto tenta di rimediare versando un po' del filtro amoroso negli occhi di Demetrio che ora contende Elena a Lisandro. Puck dà inoltre sembianze asinine a Bottom e, quando Titania si sveglia è proprio dell'asino che s'innamora. Per superare la rivalità tra i due giovani, Oberon ordina che calino le tenebre per neutralizzare l'effetto del filtro e ristabilire l'armonia. Impietositosi, poi, della sorte di Titania, Oberon scioglie con altra erba l'incantesimo e si rappacifica con la moglie.

Sopraggiungono Teseo e Egeo, che perdona i fuggitivi, si celebrano i tre matrimoni, mentre gli artigiani mettono in scena una goffa rappresentazione della vicenda di Piramo e Tisbe.



UNA COMMEDIA SCINTILLANTE

L'estrema sintesi proposta è un tentativo di convogliare in una gola profonda e stretta il fiume in piena di questa scintillante commedia in cinque atti, in cui si cimentano giovani attori, guidati da un maestro, Carlo Cecchi, nel saggio di fine corso dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica.

È un "sogno" in cui tre mondi diversi si sovrappongono e s'intersecano. C'è quello, leggero e incantevole, delle fate e degli elfi, c'è quello umano della corte di Teseo e delle coppie di giovani e quello del popolo degli artigiani; il tutto è raccontato con levità, sullo sfondo magico della foresta. In questo luogo della libertà e della spontaneità anche selvaggia si svolge il tutto, in contrapposizione al palazzo, luogo della costrizione dal quale fuggono Ermia e Lisandro. La legge infatti concede solo quattro giorni alla ragazza per accettare, pena la morte, la volontà del padre. Ma il bosco è anche il luogo della creazione fantastica, del mistero, in cui il reale si coniuga col fiabesco in un mix sontuoso che la grande arte del bardo inglese riesce a realizzare. Vi ritroviamo il mondo classico, con la litigiosa coppia reale Oberon – Titania, che richiama le divinità dell'antica Grecia, Giove e Giunone. Ma non manca un esplicito riferimento alla cultura nordica, con il folletto Puck, espressione di quell'aura tenebrosa e misteriosa e simbolo della capricciosità del sentimento amoroso.

Felice interprete di questa ambientazione è il pittore svizzero Füssli (1741-1825), di cui riportiamo il *Titania e Bottom*, un'opera visionaria e sognante in cui aleggia il fremito preromantico, con la regina sveglia che, circondata dalle sue fate, stringe affettuosamente il suo Bottom-asinino.

In questo contesto si muovono i giovani e gli artigiani che, come personaggi "terreni", dovrebbero fare da contraltare al mondo fantastico, ma che invece da quel mondo sono contaminati. Eccoli allora giocare con l'amore, intrecciando movimenti che sfociano in una sorta di pantomima, un'azione scenica che il regista Cecchi completa facendo esibire gli stessi innamorati nelle musiche del premio Oscar Nicola Piovani. Una scelta moderna che glissa sulla celebre *ouverture* che Mendelssohn compose a soli 17 anni.

Il mondo fantastico contamina anche gli umili artigiani, tra i quali si "nasconde" lo stesso regista nei panni del carpentiere Cotogna (Quince). Si arrabbatano nell'allestimento della tragica leggenda raccontata da Ovidio (*Metamorfosi*, libro IV), quella di Piramo e Tisbe, che sarebbe stata poi rielaborata in quella di Giulietta e Romeo. Anche qui - a dispetto della tragicità della vicenda - la rievocazione è stravagante, trasognata e ricorre alla sinestesia, la

figura retorica che fa dire a Piramo di vedere il suono della voce e di sentire il volto di Tisbe.

Come si vede, siamo nel complesso di un'ambientazione surreale, un "sogno" come dirà Puck alla fine, quasi per scusarsi col pubblico nell'eventualità dello scarso gradimento dello spettacolo ("Se quest'ombre v'han noiato..."). Un'atmosfera in cui confluiscono gli echi più diversi. Pensiamo alla *Scoperta della stregoneria* di Reginald Scot (1538-99), che svela i trucchi e gli illusionismi della stregoneria; deriva da qui il personaggio del folletto. C'è anche *L'asino d'oro* di Apuleio (125-190 d.C.) con il giovane Lucio, vittima dell'unguento magico che per errore lo trasforma in asino e che nel "Sogno" richiama la stessa trasformazione del personaggio comico di Bottom. Senza dimenticare le allegorie rinascimentali e i romanzi cavallereschi, c'è ancora da ricordare Ovidio (70-19 a.C.), con l'infelice amore dei due giovani, Piramo e Tisbe, vittime di antichi odi familiari e incapaci di sopravvivere alla morte del proprio partner.



Johann Heinrich Füssli
Titania e Bottom

È un'atmosfera in cui aleggia anche un "assaggio" di letteratura dell'inconscio, da cui emergono su fronti contrapposti la carica rivoluzionaria della sensualità notturna e l'ordinarietà rassicurante del giorno.

Shakespeare è maestro nel miscelare nello shaker della sua fervida creatività vicende diverse per dare vita nuova a storie già raccontate. Lo annotava il drammaturgo irlandese George Bernard Shaw (1856-1950): "Shakespeare ha il dono di raccontare una storia, ammesso che qualcuno gliel'abbia raccontata prima". È una battuta maligna che nasconde tuttavia una certa ammirazione, perché il risultato finale ha comunque il pregio di una sorprendente originalità.

UNA COMMEDIA "FLESSIBILE"

Le rappresentazioni del "Sogno" hanno attraversato i secoli, coinvolgendo svariati settori artistici, a cominciare, ad esempio da quello musicale. Nel 1692, un secolo circa dopo la prima rappresentazione (1594), viene infatti "rivestito" con la musica di Henri Purcell (1659-95). Nell'Ottocento grande rilievo viene data a una vasta scenografia e il re di Prussia Federico Guglielmo IV (1795-1861) nel 1841 incarica Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-47) di scrivere le musiche di scena, che si caratterizzano per freschezza e raffinatezza. Tra queste spicca l'ouverture op. 21, che era stata composta nel 1826.

Nel XX secolo viene ridotto il cast e il "Sogno" ispira alcuni film di successo. Si potrebbe anche dire che anticipi i generi cinematografici. Pensiamo alla commedia sofisticata, che si rifà alle coppie di giovani protagonisti di amori incostanti; alla parodia degli artigiani che trasformano la tragedia di Pirano e Tisbe in un rifacimento burlesco che prefigura in modo grottesco gli ineluttabili equivoci di Giulietta e Romeo; al genere *fantasy* che ci porta nel bosco, regno mitologico di Oberon e Titiana.

Hugo Pratt (1927-95) trasforma poi il "Sogno" in fumetto per Corto Maltese, ambientandolo storicamente al tempo della prima guerra mondiale.

Questa rapida carrellata ci fa comprendere come l'ispirazione di Shakespeare sia fantasiosa, pirotecnica, fresca, surreale, adattabile alle più varie esigenze artistiche, senza perdere interesse e piacevolezza. È un estro creativo che integra reale e onirico, crudezza e sentimento, tragedia e farsa, con la sola forza della parola, madre del pensiero che sgorga come acqua dopo aver attraversato rocce e terreni assorbendone gli umori.



Shakespeare

LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR

LA TRAMA

Falstaff è in età piuttosto avanzata, è vanitoso, erotomane, ubriacone, bugiardo fantasioso. Vive a Windsor e alloggia presso la taverna della Giarrettiera. Le sue condizioni economiche sono men che modeste e, per tentare di rimediarsi, invia a due ricche signore sposate due lettere d'amore identiche. Alice Ford e Meg Page sono amiche e, una volta scoperto il raggio, decidono di burlarsi di Falstaff che, tra l'altro, è un gran ciccione e quindi tutt'altro che attraente.

Intanto Pistola, licenziato da Falstaff, per vendicarsi rivela al sig. Ford le mire del suo ex padrone. Il marito, geloso, presentandosi sotto falso nome, riceve la confidenza di Falstaff circa un appuntamento galante con la signora Ford, sicché è inevitabile che si presenti in casa proprio quando Falstaff era stato convocato dalla signora. Il povero cavaliere, al sopraggiungere del marito, viene nascosto in una cesta di panni sporchi e finisce inevitabilmente nel Tamigi.

Le comari si divertono e programmano con i loro mariti un'altra burla, attirandolo di notte, coronato di grandi corna di cervo, in un bosco. Qui travestite da fate e da folletti lo bastonano, lo punzecchiano e alle fine si rivelano e lo sbeffeggiano.

Altre burle coinvolgono le nozze di Anna, figlia dei signori Page; poi è la volta dell'oste della Giarrettiera e infine lo stesso sig. Ford viene indotto con l'inganno a benedire le nozze di Anna col suo amato Fenton.

Nella riconciliazione finale vince l'amore, perché "Nelle cose d'amore, è il cielo che comanda. I campi possono comprarsi col danaro, ma le mogli ce le dà il destino".

FALSTAFF IN MUSICA

Un personaggio singolare, come si vede, che per la sua sfrontatezza gioviale ha attratto l'attenzione di librettisti di opera e di musicisti, oltre che del cinema con il film di Orson Welles.

Pensiamo al Falstaff di Carl Otto Nicolai (1810-49), compositore tedesco che con questa sua ultima opera (*Le allegre comari di Windsor*) realizza nel 1849 il suo capolavoro. Ricordiamo lo studio sinfonico di Edward Elgar (1857-1934) e l'opera del maestro di Mozart, Antonio Salieri (1750-1825). Sarà anche l'ultima opera del nostro Giuseppe Verdi (1813-1901), che nella tarda età si lascerà conquistare dalla freschezza del personaggio di *Falstaff* ("il nostro pancione", come lo chiama nelle sue lettere all'editore Ricordi), portandolo al successo nel 1893 alla Scala; nello splendido libretto Arrigo Boito (1842-1918) fonde mirabilmente e liberamente l'*Enrico IV* e *Le allegre comari di Windsor*.

IL GIOCO DELLE BURLE

Tutto qui? Pare proprio di sì. Questo lavoro, che risale al 1599, si colloca nel secondo periodo che gli studiosi individuano tra il 1595 e il 1600, in cui Shakespeare scrisse drammi storici (*Enrico IV*, *Enrico V*, *Romeo e Giulietta*, *Giulio Cesare*) e diverse commedie (*Sogno di una notte di mezza estate*, *Molto rumore per nulla*, *Come vi piace*, *La dodicesima notte*).

Si racconta che *Le allegre comari* furono richieste espressamente dalla regina Elisabetta (*more Falstaff*, *more Falstaff*), alla quale erano piaciute le gesta mirabolanti di questo cavaliere, felicemente tratteggiato da Shakespeare nell'*Enrico IV*; era grasso, beone, vanaglorioso, ma in fondo vitale e simpatico. (Per inciso, John Falstaff è davvero esistito, ed è stato un capitano distintosi nella battaglia di Azincourt del 1415, con la vittoria di Enrico V Lancaster sui francesi).

Questa volta, però, Sua Altezza richiede un Falstaff innamorato, da allestire – oltre tutto – in due settimane. Shakespeare, ligio ai desiderata regali, si mette all'opera, attingendo, *more solito*, alle trame sia di grandi autori come Giovanni Boccaccio (1313-75), con le beffe e i tentativi di seduzione, sia di autori minori come Giovanni Fiorentino (morto nel 1385), per la vicenda del cesto della biancheria, tratta dalla raccolta di novelle *Il pecorone*.

Le disavventure del protagonista, ce lo presentano squattrinato, ciccione, con una trionfale mancanza di ritegno, una vigorosa sfacciataggine, un'insa-



ziabile golosità; ha la lingua pronta, è voglioso e ubriacone. Secondo il critico letterario danese Georg Brandes (1842-1927) sono caratteristiche che rimandano a Sileno, personaggio della mitologia greca, che ha preceduto Dioniso nella divinità dell'ubriachezza.

Le burle sono anche infarcite con una serie di trovate tradizionali, a volte crudeli, dove la comicità, venata di sarcasmo, si presenta in modo grossolano, ai confini con la farsa. In questa commedia, però, viene meno quella specifica ilarità che scaturisce dai molti doppi sensi specificamente inglesi, per i quali è difficile la traduzione che ne conservi l'effetto.

A questo proposito, rimane inspiegabile il titolo italiano che parla di “allegre comari”, traducendo malamente l'originale *The merry wives of Windsor*. La comare, secondo il Gabrielli, è una “donna curiosa e pettegola”, caratteristiche che certamente non si ritrovano nelle due signore della commedia, che appartengono alla piccola borghesia inglese di provincia e sono oneste, intelligenti, fedeli ai loro ricchi mariti; sono “allegre” soltanto per punire un ciccone importuno e sfrontato.

Le *wives* sono semplicemente le mogli e non comari. Più correttamente,



l'anglista Nadia Fusini (Orbetello 1946), nel suo saggio di qualche anno fa, edito da Feltrinelli, ha infranto la tradizionale traduzione optando per *Le allegre madame di Windsor*.

John Falstaff si muove nell'ambiente piccolo borghese della cittadina di Windsor, dove c'è ampio spazio per il pettegolezzo e dove si conoscono quasi tutti, tanto che Shakespeare dovette cambiare il suo John Oldcastle in Falstaff a seguito delle proteste della famiglia che portava quel nome.

Ecco il quadretto che ne fa Shakespeare: "Windsor è un paese pieno di finestre e dietro le finestre è pieno di occhi che scrutano attraverso i vetri, che osservano e che giudicano. Windsor è un paese pieno di porte, tante porte che si aprono e si chiudono, che sbattono e cigolano. Windsor è un paese pieno di case, ogni casa nasconde un segreto, una bugia..."



Si tratta di un ambiente piuttosto getto in cui si colloca sia una nobiltà decadente, sia quella gente comune che per un *penny* affollava in piedi il Globe Theatre, in cui Shakespeare lavorava come autore e attore. Tra questo pubblico eterogeneo e falsamente perbene, l'autore irrompe col suo personaggio ingombrante, fanfarone e donnaiolo che scompagina i formalismi e, per risolvere i suoi problemi economici e sessuali, ricorre alla trovata della "lettera-circolare" di corteggiamento alle due dame.

L'idea di Shakespeare avrebbe poi trovato emuli piuttosto singolari. Il poeta romantico Aleardo Aleardi (1812-78), molto sensibile al fascino femminile, pare che rivolgesse le sue attenzioni alle donne utilizzando le stesse espressioni.



Non diversamente si è comportato qualche anno fa un politico illustre (ma evidentemente poco fantasioso), come Nicolas Sarkozy (Parigi 1955), che ha donato due anelli identici alle sue donne, Cecilia e Carla.

Falstaff, invece, è sincero nella sua allegria sfrontata, nella sua fatua vanità. Il suo corpo è lento e ingombrante e lo induce ad una sostanziale bonomia, ma il suo spirito è tagliente, vigile e non si adonta eccessivamente per i torti che gli vengono inflitti anche con sottile crudeltà, preferendo consolarsi con il *sack*, un vino dolce, una specie di Xeres che provvede a rendere ancora più dolce con aggiunte zuccherine.

Al perbenismo formale e ipocrita degli abitanti di Windsor, che si crogiolano nella vita sonnolenta di provincia, Falstaff preferisce la spontaneità dell'istinto che lo porta a combattere la noia che sonnecchia sotto la coltre della consuetudine. Alla sua lunatica immoralità fa riscontro la meschinità della gente di Windsor, e non è detto che quest'ultima sia preferibile.

OLTRE LE BURLE

Tra le pieghe del racconto, oltre alle burle, potremmo individuare spunti interessanti a sfondo anche moralistico. Falstaff è vanesio, si crede in grado di poter disporre di ogni cosa o persona che gli capita a tiro; crede anzi che tutto si muova intorno a lui, come in una immaginifica scena teatrale di cui lui è il regista.

È talmente compreso in tale funzione da non avvedersi che sono proprio coloro che lui crede di tenere in pugno a giocargli scherzi di ogni tipo, persino crudeli. Nell'epilogo rovinoso della vicenda di Falstaff si può avvertire la lezione morale che vede giustamente punito chi ha perduto ogni dignità e si comporta in modo disdicevole, credendo di poter disporre di tutto secondo le proprie scelte.

Un'altra riflessione merita l'infatuazione degli inglesi per la propria lingua, che li porta ad avere scarsa o nulla considerazione per la lingua degli altri popoli. Lo si verifica analizzando il dileggio con cui sono trattati i vari personaggi minori della commedia. Provengono da altri Paesi, ma sono tutti accomunati dalla propria cronica incapacità di destreggiarsi con una lingua, "la" lingua per eccellenza, che essi si sforzano di parlare con risultati penosi. A uno di questi personaggi che deformano la lingua rivolge il suo rimprovero: «"Formacio" e "purro"? E sarei vissuto sin qui per farmi prendere in giro da uno che fa l'inglese a frittelle?»

Ce n'è per tutte le nazionalità. Ecco il dottor Caius, medico francese, ciarlatano e collerico; Pistola, che fa parte della masnada dei compagni di Falstaff, parla di un altro personaggio chiamandolo vile ungherese; c'è anche spazio per un fiammingo ubriacone e per la scarsa stima verso i cinesi.

L'Inghilterra al tempo di Elisabetta è un gran porto di mare, il centro di intensi traffici internazionali e Shakespeare, attento osservatore, registra questa realtà poliedrica usando e forse abusando di stereotipi, lasciando anche trasparire, qua e là, una certa malizia denigratoria a fronte di una celebrazione nazionalistica della propria lingua.

Un'ultima notazione ci fa ritornare al titolo, che è padroneggiato in maniera esclusiva da personaggi femminili. Probabilmente non è fuori luogo individuare in questa scelta una specifica attenzione verso il gentil sesso, considerato che questo protagonismo non si limita al titolo, ma si estende a tutta la commedia.

La figura femminile non è più l'ombra del potente di turno, schiva e modesta, ma è quella che con intelligenza e spirito di iniziativa si vendica dell'altro sesso; è certo infatti che, attraverso la figura di Falstaff, s'intende riferirsi al genere maschile nel suo insieme. Una scelta questa di Shakespeare, profondamente innovativa, ove si tenga conto della scarsa considerazione dell'universo femminile al tempo di Elisabetta.

Come si vede, quando si ha a che fare con Shakespeare accade quasi sempre di ricavare dalle sue opere profili e insegnamenti sempre diversi e tuttavia compatibili con il complesso coacervo della sua multiforme ispirazione.

È il grande, eterno fascino del bardo, abile nel cimentarsi in forme letterarie tanto diverse (tragedia, commedia, dramma storico, pastorale e romanzesco, sonetti) da far nascere negli studiosi la questione della sua vera identità, o addirittura della sua effettiva esistenza. Probabilmente la risposta giusta a tante domande pensose è di quello spiritello arguto dello scrittore americano Mark Twain (1835-1910): "Le opere di Shakespeare non sono state certamente scritte da lui, ma da qualcun altro che si chiamava proprio William Shakespeare".



Shakespeare

MOLTO RUMORE PER NULLA

LA TRAMA

Questo “nulla” si svolge a Messina. È qui che giunge Don Pedro, dopo non meglio precisate battaglie vittoriose, ed è ospite gradito di Lionato, governatore della città. Sono al suo seguito Claudio, apprezzato perché valoroso soldato, e Benedetto, scapolo impenitente, che intreccia subito una schermaglia dialettica con Beatrice, anche lei fieramente contraria al matrimonio (“I figli di Adamo sono miei fratelli e sarebbe peccato grave sposarsi in famiglia”).

Claudio è invece folgorato da Ero, la figlia di Lionato, e lo confessa subito a Benedetto.

Tutto potrebbe filare liscio ma don Juan, fratello naturale di don Pedro, è invidioso della stima che Claudio riscuote presso suo fratello e si frappone all’intesa con Ero. Per dimostrare al promesso sposo l’infedeltà della ragazza, architetta un raggio.

Gli altri, intanto, si industriano affinché Benedetto e Beatrice si accorgano finalmente di essere in realtà innamorati, al di là dei diverbi dialettici. Il piano di Don Giovanni riesce e Claudio decide di ripudiare clamorosamente Ero sull’altare. La vicenda si risolve però felicemente perché una ronda ha raccolto confidenze sugli eventi di quella notte. Un’autentica *vis comica* si sprigiona da questi militari, combattuti tra lo zelo e l’infingardaggine e che si esprimono con strafalcioni di un maldigerito burocrate.

Anche Benedetto e Beatrice convolano a nozze.

IL RUMORE DELLA PAROLA

Molto rumore, dunque, per nulla. È il chiacchiericcio assordante che prova gusto nel pettegolezzo e si esercita in questo divertimento specie nelle feste mascherate, quando il travestimento consente di dire e non dire, alludere senza scoprirsi, gustando il piacere sottile dell'insinuazione per cogliere nel volto dell'interlocutore, non mascherato, il vacillare di una certezza, il tarlo del dubbio.

Altre volte sono mero esercizio dialettico e sono pronunciate per il gusto di partecipare ad una sorta di gara, quasi per dimostrare le proprie capacità "schermistiche". È il caso di Benedetto e Beatrice, che duellano dalla prima all'ultima scena, ma sono tenuti insieme dall'unico filo, sottile ma resistente, dell'amore, il Cupido impertinente che si serve delle vie più impensate per giungere dove vuole.

Molto rumore per nulla



Non affascina per la loro bellezza e la loro età, ma sono caratteri spigolosi che polarizzano comunque l'attenzione. Beatrice richiama alquanto la Caterina de *La bisbetica domata*, e Benedetto, misogino incallito, insegue il piacere della battuta; sono talmente perduti in questa continua gara di ironia



e scaltrezza che si avvedono di essere attratti a vicenda solo dopo che gli amici comuni aprono loro gli occhi con piccoli stratagemmi. Sono un po' presuntuosi ("Siamo troppo intelligenti noi due, per fare all'amore in pace"), ma è proprio l'interesse dialettico che prima li fa duellare e poi li fa innamorare, vittime della parola.

Si trincerano dietro le espressioni ad effetto per apparire scanzonati e disinibiti ("Preferisco sentire abbaiare il mio cane alle cornacchie che non un uomo giurarmi che mi ama"), ma non si avvedono che si tratta in realtà di un velo che non può celare la loro vera natura di timidi e scontenti. Le parole diventano allora un gioco brillante, un fuoco pirotecnico scoppiettante, ma una volta spenta la luce della frase, resta la cortina fumogena, ma poi anche questa si dissolve rivelando alla fine il loro desiderio reale di incontrarsi.

Non c'è dialogo fitto invece tra Claudio ed Ero, una coppia giovane e bella, piuttosto banale, colpita dal classico colpo di fulmine. Ma anche per loro è importante la parola, non quella briosa e arguta della prima coppia, ma quella greve e velenosa della calunnia. È la parola che si insinua in modo criminoso e manda all'aria un progetto d'amore, provocando addirittura la morte (apparente) di Ero.

Ma niente paura. Shakespeare qui vuole soltanto divertirsi e possibilmente divertire il pubblico, con una commedia leggera che, senza impelagarsi nella critica sociale, celebri attraverso la parola il gioco dell'amore, del travestimento, della festa, della danza e della musica.

Non a caso nel 2000 questa commedia ha ispirato un musical tutto italiano, *Dance!*, con Raffaele Paganini.

IL "MOTORE" DELL'INVIDIA

Si può dire, senza tema di smentita, che Shakespeare sia un profondo conoscitore dell'uomo. Non c'è infatti moto dell'animo che il Grande Bardo non abbia scandagliato, volgendolo ora al tragico, ora al giocoso. Accade così anche in questa commedia, in cui gli ingredienti sono davvero tanti, a partire da quello eterno dell'amore, con variopinto corollario di misoginia, mascheramenti, tradimenti, astuzie, intrighi, e persino morte apparente.

La vicenda principale è quella di Benedetto e Beatrice. Lui è affetto da misoginia congenita; Beatrice è una bisbetica refrattaria al matrimonio, visto che per lei l'uomo è un "tocco di polvere prepotente", una "zolla di creta caparbia".



Il loro dialogo è scoppiettante e, giocando sull'arguzia e sull'intelligenza, si sfidano con schermaglie verbali, ma alla fine scoprono di essere innamorati. Sono i protagonisti di quella che oggi chiameremmo *conversation piece*, ma la commedia si svilupperebbe senza colpi di scena se non intervenissero Claudio ed Ero, tra i quali si frappone un personaggio bieco, don Juan, esemplificazione dell'invidia pura.

Molto rumore per nulla



Giotto - *L'invidia* -

È questo un sentimento che attraversa tutta l'opera di Shakespeare, tanto che l'antropologo avignonese René Girard (1923-2015) ne coglie tutte le sfumature nelle tragedie, nelle commedie, dei drammi e persino nei sonetti (*Shakespeare – Il teatro dell'invidia* - Adelphi).

Nel nostro caso don Juan, fratello bastardo di don Pedro, soffre di questa sua condizione e, pur rappacificato dopo una vecchia ruggine, appare sempre ombroso. La sua invidia diventa allora il motore della commedia e non gli pare vero di darle sfogo esercitandola contro tutti, in maniera cieca. È proprio questa l'iscrizione quasi illeggibile (*Patet hic invidiae caecae*) che troviamo sotto il personaggio femminile che Giotto colloca tra la sequenza dei vizi nella Cappella degli Scrovegni. La sua lingua è trasformata in serpente, la sua mano destra è artigliata come in un rapace.

Tutti sono nemici di don Juan. Lo è suo fratello, perché ha stima del valoroso Claudio, ed è proprio quest'ultimo che egli intende colpire con un tranello e lo fa in modo trasversale, infangando l'onorabilità dell'innocente Ero, la prossima sposa. Non per caso l'invidia (dal latino *invidere*) richiama proprio il guardare di traverso. Claudio, poi, ha anche il "torto" di essere un valoroso soldato e – come insegna Sallustio – "alla gloria si accompagna l'invidia" (*post gloriam invidia sequitur*).

È un sentimento senza sbocco, che si consuma come il ferro aggredito dalla ruggine e brucia avvolta dalle fiamme, come nell'immagine di Giotto.

Scoperto il miserabile raggio, don Juan, sconfitto come la sua invidia, scompare dalla città e dalla commedia; alle parole della calunnia infamante seguono le parole dell'amore, della gioventù, della gioia di vivere, con il vitalismo piroettante dei giovani che, dopo la parentesi di don Juan, sono nuovamente coinvolti in una girandola senza fine, volteggiando nella danza, coadiuvati dalla esilarante esibizione di una ronda cialtrona che fa sfoggio di strafalcioni.

Anche Shakespeare si diverte in questa commedia.

IL SUBLIME MANIPOLATORE

L'ambientazione siciliana è un mero pretesto, ma c'è un'espressione che richiama l'attenzione. Quando Ero, vittima dei raggiri, è calunniata, viene paragonata all' "arancia di terra". Ecco la battuta rivolta al governatore: "Lionato, riprendetevela: è vostra. Agli amici non si offrono le arance marce". Caduta dall'albero, l'arancia sembra ancora buona, ma quando viene raccolta ci si

accorge che la parte che poggiava a terra è marcita. Si tratta di una metafora tipica della Sicilia (alquanto lontana dall'Inghilterra) e, anche su questa base, c'è chi ha avanzato ipotesi sull'origine siciliana di Shakespeare. Non per caso lo scrittore siciliano Andrea Camilleri (1925-2019) si è reso protagonista di una divertente operazione, traducendo la commedia inglese *Much ado about nothing* nella siciliana *Troppu trafficu ppi nenti*.

L'inglese Shakespeare sarebbe in realtà il siciliano Michelangelo Florio, un perseguitato che rifugiatosi per questioni religiose in Inghilterra, avrebbe assunto per prudenza il cognome di sua madre: Crollalanza o Scrollalanza, *shake speare*, scrolla la lancia.

Messer Florio è segnalato effettivamente in Inghilterra; a Londra risulta tra i soci del *Club In*. È verosimile che abbia conosciuto Shakespeare, perspicace e ricettivo, autentica spugna, capace di cogliere gli umori delle culture più diverse, antiche e contemporanee, di metabolizzarle, interpretarle, contaminarle, modificarle e metterle in scena.

Per questa commedia, ad esempio, i riferimenti illustri conducono alla XXII novella di Matteo Bandello (1485-1561) e all'Orlando furioso di Ludovico Ariosto (1474-1533). (Wolfgang Goethe, per inciso, sosteneva che Shakespeare appartiene di diritto alla storia della poesia e solo incidentalmente a quella del teatro).

Non ha mai curato la pubblicazione delle sue opere, forse proprio perché gli spunti derivavano da altre fonti. Il *corpus* di cui oggi disponiamo è frutto di trascrizioni non autorizzate, variamente rielaborate e interpretate.

Il successo della sua opera trae comunque origine dalla sua capacità di trattare l'essere umano. La natura dell'uomo, quella profonda e insondabile, ha una caratteristica di fondo costante, a prescindere dalle latitudini o dalle ambientazioni. Ecco perché Shakespeare è capace di emozionare e interessare il mondo intero, nonostante le incredibili difficoltà di traduzione.

È maestro della parola e, specie nelle commedie, i giochi sono numerosi e intraducibili. Nel nostro caso (*Much ado about nothing*), *nothing* gioca con *noting*, nel senso di "soffiare"; molto rumore a causa anche delle "spiate". Un doppio significato assolutamente inafferrabile in un'altra lingua.

La commedia è comunque godibile e aggiunge un tassello utile per comporre il complesso mosaico della conoscenza di questo grande tra i grandi di tutti i tempi. È vissuto solo pochi secoli fa (1564-1616), ma nonostante ciò, non tutta la sua vita è scandagliata.

Forse va bene così; il fascino discreto del mistero non guasta.



Shakespeare

LA DODICESIMA NOTTE (O QUELLO CHE VOLETE)

LA TRAMA

Viola, scampata al naufragio, si spaccia per maschio facendosi chiamare Cesario, entra come paggio al servizio di Orsino, duca d'Illiria e se ne innamora. Il duca, però, ama la contessa Olivia e incarica Cesario di intercedere presso di lei; accade invece che Olivia si innamori proprio del paggio. La contessa è amata segretamente anche dal suo spocchioso maggiordomo Malvolio, nei cui confronti viene ordita una beffa da due crapuloni di corte che gli fanno recapitare una lettera d'amore, fingendo che sia scritta da Olivia. Nella lettera gli promette di elevarlo di rango e gli chiede di sorridere sempre e d'indossare calze gialle con giarrettiere incrociate. Malvolio finisce in manicomio.

Uno dei burloni sfida intanto a duello Cesario "reo" di essere oggetto di attenzioni da parte di Olivia. A complicare l'intreccio, sopraggiunge Sebastiano, fratello gemello di Viola, che lo aveva ritenuto disperso nel naufragio. Al termine di ulteriori vicende, Olivia, dopo aver rifiutato le ultime profferte di Orsino, sposa Sebastiano, credendolo Cesario. Quando infine i gemelli s'incontrano, Viola rivela la sua identità femminile e Orsino le chiede di sposarlo.

TRA VITALISMO E AMAREZZA

Shakespeare è stato "visitatore" appassionato dei Paesi del Mediterraneo, dove ha ambientato molte opere, dai dintorni di Atene, dove colloca il *Sogno di una notte di mezza estate*, alla Sicilia di *Racconti d'inverno*, all'immaginaria Illiria di questa *Dodicesima notte*. Dalla novellistica italiana del Quattrocento e

Cinquecento e, più in generale dalla cultura mediterranea, ha tratto anche gli spunti narrativi; questa commedia non sfugge alla regola, essendo ispirata ad un lavoro dell'Accademia degli Intronati, operante nel XVI secolo e che, con maggiore consonanza al testo, si chiamava *Gli ingannati*.

Shakespeare sceglie un titolo a caso, forse prendendo spunto dal fatto che la prima rappresentazione avvenne nel 1601 il 6 gennaio (*La notte dell'Epifania* è l'altro titolo), che cade esattamente dodici giorni dopo Natale, e segna la fine del tempo delle festività. È la notte in cui agiscono gli spiriti e accadono prodigi di ogni tipo.

Quasi per introdurre lo spettatore-lettore al tenore leggero della narrazione, aggiunge il sottotitolo *or what you will*, o quello che volete. In effetti non troviamo qui i contrasti sulla natura umana che esplodono negli eroi titanici di tante sue opere, ma piuttosto un gioco puramente teatrale con i temi risalenti ai Menecmi di Plauto, dei gemelli che si separano e poi si ritrovano, seguendo la consolidata tecnica dell'agnizione, del disvelamento, cioè, delle vere identità e parentele a fine vicenda. Il tutto viene raccontato attraverso una serie di travestimenti, finzioni, equivoci, gesti di follia, in un'atmosfera quasi carnevalesca che non disdegna le caratteristiche della favola.

A ben guardare, tuttavia, sotto il velo della leggerezza ecco apparire un tema che la nostra contemporaneità sta affrontando con l'amarezza di una contrapposizione radicale, che non ammette una composizione ragionevole. Dietro i travestimenti si cela in realtà l'ambiguità sessuale, la fluidità di genere,



Danil Maclise - *Malvolio e la contessa* -



che contrasta con le identità rigorosamente precisate, con i ruoli codificati. Scaturisce da questa provvisorietà l'ansia per il cambiamento che pervade i vari personaggi e che conferisce alla commedia un ritmo frenetico che corre verso la fine con i chiarimenti definitivi.

Ma come classificare questa commedia?

Il sottotitolo (o quello che volete) potrebbe anche essere un suggerimento per una libera interpretazione del testo che può spaziare dalla commedia d'amore, alla farsa, alla fiaba, tanto che anche nell'ambientazione geografica lascia aperta ogni possibilità: "ciascuno di voi divaghi per suo conto alla ricerca di questo o quel regno di favola, il più vicino o il più lontano, per suo puro ed esclusivo divertimento".

Il tema predominante è tuttavia quello dell'amore. Non quello romantico di Viola, che si inebria di dolcezza elevandosi a vette soprannaturali. Per gli altri personaggi l'amore è malato. Ecco la passione che domina Orsino, come mezzo di egemonia, ecco l'ansia di possesso di Olivia, ecco l'amor proprio di Malvolio, che persegue fini di riscatto personale nella scala sociale, ecco l'amore istintuale che permea la volontà degli altri personaggi.

I PERSONAGGI

Un primo gruppo fa capo a quelli più o meno altolocati, che amano divertirsi, cogliendo le gioie della vita spensierata di corte, fatta di innamoramenti, ricambiati o contrastati o respinti, in cui gioca un ruolo importante l'allusione, il travestimento, l'ambiguità, anche oltre le norme sociali.

Nel teatro elisabettiano le donne non potevano accedere alle scene. La conseguente, inevitabile confusione di ruoli può essere anche metafora di una ricerca di identità, ma qui è resa alquanto difficile da un'ambientazione arcadica, quasi onirica di un'Illiria indeterminata, "paese dolce e ospitale", giardino di spensieratezza in cui però prendono corpo beffe che danneggiano moralmente oltre che materialmente.

Di queste si rende protagonista il secondo gruppo di personaggi, buffoni di corte, spesso volgari, che si trastullano con pesanti raggiri, incuranti delle sofferenze che infliggono.

Da questi due gruppi si discosta Malvolio, una figura noiosa, malinconica che Shakespeare deliberatamente presenta come un moralista puritano non integrato nel contesto, per esaltarne la differenza rispetto agli altri personaggi.



Non è per lui il dramma amoroso, né la farsa; è un po' vanaglorioso, ma paga persino con la detenzione gli atteggiamenti un po' folli che, sfruttando il suo sentimento per Olivia, la beffa lo induce ad assumere.

Per lui non c'è spazio di promozione sociale in una società sostanzialmente classista, gelosa delle proprie prerogative e indisponibile ad accogliere nel proprio contesto i *parvenu*, nei cui confronti è abile invece nell'architettrare burle anche crudeli.

La dodicesima notte sembrerebbe, in conclusione, una commedia divertente, a tratti anche esilarante, ma volendo approfondire potremmo sorprenderci scoprendo una vena di amarezza, sia pure non disperata.

Non manca infine qualche spunto di riflessione, giocato sulla rigidità dell'assetto sociale, sulla linea ambigua delle identità, tra la consolazione e la disperazione, tra la gioia e il dolore. Il poeta scapigliato Arrigo Boito (1842-1918), quando definisce la vita ne *Il libro dei versi*, è ancora più esplicito:

*Questa è la vita! L'ebete
Vita che c'innamora,
Lenta che pare un secolo,
Breve che pare un'ora;
Un oscillare eterno
Fra paradiso e inferno
Che non s'accheta più".*

Un'oscillazione che è in fondo il sale della vita.



Shakespeare

AMLETO

INTORNO ALL' *AMLETO*

Di Shakespeare e di Amleto in particolare, sappiamo (o crediamo di sapere) tutto. Nella rappresentazione teatrale e cinematografia si sono cimentati in tanti, con risultati a volte significativi, altre volte dubbi o discutibili. La stessa durata varia enormemente, da quella media di 90-120 minuti, a quella sterminata di 4 ore di Ingmar Bergman o al film di pari durata di Kenneth Branagh; operazioni, queste ultime, coraggiose, se consideriamo che lo stesso Shakespeare non fece mai recitare il suo Amleto per intero.

Si potrebbe continuare con l'esperimento di Federico Tiezzi, che anni fa ha proposto spettacoli diversi in cui ha frammentato l'opera di "Scene di Amleto", o con un gruppo teatrale perugino che realizzò il gioco drammaturgico di una lettura a ritroso, che partiva dall'ecatombe finale per terminare con l'arrivo dei comici che avrebbero rappresentato l'assassinio del re, padre di Amleto.

La varietà di approcci è di per sé rivelatrice dell'immensità dell'opera, in cui si condensa un vasto campionario di umanità, dalla bellezza all'atrocità, dallo sbigottimento dell'anima smarrita alla risolutezza della decisione finale, dal sogno alla realtà, dalla volgarità del potere all'eroismo tragico, al gusto amaro della vendetta. Una miniera di spunti intriganti che nelle varie regie sono stati volta a volta "dilatati" o trascurati, offrendo una varietà incredibile di interpretazioni.

L'ecclettico saggista parigino George Steiner, morto il 3 febbraio 2020 (era nato il 23 aprile 1929, lo stesso giorno in cui nacque e morì Shakespeare), riferisce che già alla fine del '700 sui significati dell'Amleto erano stati catalogati quasi 25.000 scritti tra saggi, contributi di eruditi, tesi di laurea e articoli.

Nel suo testo *Vere presenze* sostiene che tutta la critica sia “assolutamente effimera” e che occorre puntare sulla lettura dei testi: “Agli studenti bisogna dire di non leggere le critiche, ma di leggere i testi. Tutto il mio libro è un grido d’orrore per ciò che accade nel mondo universitario. I miei studenti a Cambridge hanno un esame in cui discutono l’opinione di T.S. Eliot su Dante senza dover leggere Dante, un solo verso di Dante. (...) Quello che ci vuole è un’interpretazione dinamica, un’interpretazione che sia azione e non passività”. Strenuo paladino della lettura dei testi, a chi gli attribuiva l’appellativo di *maître à penser*, replicava che preferiva essere ricordato come *maître à lire*, come colui che insegna a leggere.

UN GENIO VERSATILE

Straordinaria la versatilità del genio scespiriano, ma soprattutto la sua capacità di attingere spunti dalle fonti più disparate, dalla cultura greca a quella romana, dalla medievale alla novellistica italiana del ‘300 e dei secoli successivi. Quello che più intriga è la rielaborazione di questi spunti, secondo la sua fertile sensibilità, per ricavarne opere diverse, profonde, significative.

Nel nostro caso, l’origine è nella “Storia dei re e degli eroi danesi”, pubblicata in Francia nel 1514, un’opera monumentale (16 libri) di Sassone Grammatico (Saxo Grammaticus), un erudito latinista attivo intorno al XII secolo. Per quello che ci interessa, la storia di Amleto ha punti significativi di contatto. Amleth, che diventa Hamlet in Shakespeare, è figlio di Geruth (Gertrude) e di Orvendel, re di Danimarca, che viene avvelenato per invidia da suo fratello Fengi, che poi sposa anche quella che era stata la moglie del re. Origina da qui il “disorientamento” di Amleto, adottato per allontanare i sospetti di tramare contro il re; su questo tema si sono esercitati esegeti di varia estrazione: era pazzo davvero, o simulava? Il racconto originario non lascia dubbi sulla simulazione, che viene raccontata in numerosi episodi. Tra gli altri riferimenti recuperati da Shakespeare, ricordiamo l’uccisione da parte di Amleto del personaggio che, nascosto dietro la tenda, ascoltava la conversazione con sua madre. Deriva dall’antica storia anche l’ordine di partire per l’Inghilterra che il re fratricida impartisce ad Amleto, per liberarsene con un agguato mortale. Nella versione di Grammaticus, comunque, Amleto regna dopo aver ucciso lo zio, mentre muore in quella di Shakespeare.



LA TRAMA IN SINTESI

Nel castello di Elsinore, in Danimarca, dalla nebbia notturna il fantasma di re Amleto padre compare ad Amleto figlio, rivelando che la sua morte non era stata causata da un incidente, ma da suo fratello Claudio, con la complicità di sua moglie Gertrude, che lo tradiva. Poco dopo la morte del re, Claudio aveva sposato Gertrude. Per quanto accaduto, lo spettro chiede ad Amleto di vendicarlo, ottenendo giuramento formale.

Amleto temporeggia per avere certezza della colpevolezza, mentre si annuncia l'arrivo a corte di una compagnia di attori. Quello che ha appreso lo sconvolge e nel celebre monologo tanti sono gli interrogativi sulla vita e sulla morte che affollano la sua mente. Decide di fingersi pazzo per meglio indagare.

Il comportamento ignobile di sua madre lo induce al disprezzo per il genere femminile; in questa esasperazione maltratta la sua amata Ofelia e in un momento successivo uccide per errore Polonio, suo padre.

Intanto arrivano i teatranti e Amleto concorda di modificare il testo mettendo in scena l'omicidio del padre. Il re Claudio s'infuria e va via. È la prova di colpevolezza che Amleto cercava.

Laerte sfida a duello Amleto, ritenendolo responsabile anche della morte di sua sorella Ofelia, che nel frattempo si era uccisa. In accordo con il re, cosparge poi la punta della spada di veleno, che immette anche nella coppa che Amleto avrebbe bevuto in caso di vittoria. Nella concitazione accade però che sia Gertrude a bere, mentre i duellanti si scambiano le spade ferendosi mortalmente.

Prima di morire Laerte rivela il suo piano nefando ad Amleto che, infuriato, trafigge il re, chiede al suo amico Orazio di rimanere in vita per raccontare tutta la vicenda e di nominare nuovo re il fidato Fortebraccio, principe di Norvegia e nemico storico della Danimarca.

GLI SPETTRI

Un ruolo singolare e ricorrente hanno gli spettri nelle opere di Shakespeare. Li ritroviamo nei fantasmi che angustiano *Riccardo III*, nella notte che precede lo scontro decisivo; nello spirito di *Giulio Cesare*, che come vendetta della storia, appare ai congiurati prima della battaglia di Filippi; c'è ancora l'ombra di Banquo che terrorizza *Macbeth*, e non mancano gli spiritelli di varia natura anche nella *Tempesta*. Nell'*Amleto*, però, lo spettro è essenziale perché tutto



ha origine proprio dall'apparizione del fantasma di suo padre assassinato da poco. Victor Hugo definisce l'*Amleto* "capolavoro dei drammi onirici", dove "la verità dubita, la sincerità mente".

Per molto tempo gli spettri sono stati considerati emanazione del maligno, portatori di funesto presagio. Poi sono stati riferiti ad anime irrequiete, che si manifestano ai viventi per chiedere conforto o per avanzare richieste. Non possono, queste anime, essere quelle accolte in Paradiso, perché nella loro beatitudine non possono aver null'altro da chiedere, né possono essere quelle condannate all'Inferno, luogo di perdizione definitiva. Si tratta dunque di anime che si trovano in una posizione intermedia, nel Purgatorio, per scontare un periodo di purificazione. Il medievista Jacques Le Goff colloca la credenza nel Purgatorio intorno al XII secolo, mentre sarà il Concilio di Firenze del 1439 a consacrarlo dogma di fede.

Shakespeare era di famiglia cattolica ed era cattolico egli stesso, pur vivendo in quell'ambiente protestante che non riconosceva l'esistenza del Purgatorio a causa del commercio di suffragi e indulgenze che alcuni casi era stato praticato. Ecco allora che il cattolico Shakespeare presenta ad Amleto il fantasma del padre, anima irrequieta che gli svela la causa della sua morte, chiedendo vendetta.

Quell'apparizione diventa per Shakespeare materia teatrale che lo porterà a scrivere un'opera che ha lasciato il segno anche nel nostro linguaggio quotidiano. Basti pensare al celebre monologo del terzo atto o ad altre espressioni come "V'è qualcosa di marcio in Danimarca" e "I tempi sono sconnessi" (atto I), "Parole, parole, parole..." (atto II) o, infine, alla celebre frase che nel monologo sintetizza egregiamente la malattia della volontà, il carattere di Amleto, malinconico, travagliato e meditabondo: "La tinta nativa della risoluzione è resa malsana dal pallido aspetto del pensiero".

IL GUSTO AMARO DELLA VENDETTA

Si può ritenere che l'*Amleto* sia per antonomasia la tragedia della vendetta? Pensiamo di sì, anche se il tema della vendetta in ambito strettamente familiare, viene da lontano, da Eschilo (525-456 a.C.). Nelle *Coefore* (seconda tragedia della trilogia *Oresteia*) si racconta di Oreste, figlio di Agamennone e Clitennestra, che uccide sua madre e il suo amante Egisto, rei dell'assassinio di Agamennone al suo rientro dalla guerra di Troia. Il commento del coro è



lapidario e amareggiato: accade “tutto per la donna di un altro”. Vendetta, comunque, è fatta.

Nel nostro caso è lo spettro del padre che rivela al figlio la causa vera della sua morte e la condotta fedifraga di sua madre, chiedendo espressamente di essere vendicato.

È tutto perfettamente coerente con la cultura nordica, che assegna un ruolo fondamentale all'onore della stirpe, da difendere sempre per non cadere nella ignominia del disonore. La vendetta è dunque l'unica soluzione per ripristinare l'ordine infranto, la dignità calpestata.

“Ricordati di me”, così il padre conclude il suo triste racconto e Amleto promette che cancellerà dalla sua mente i ricordi sciocchi e triti mentre “il tuo comandamento solo vivrà nel libro del mio cervello... Io l'ho giurato” (Atto I, scena V). È un impegno gravoso, non una semplice promessa; è un giuramento confermato da un'annotazione precisa che Amleto fa sui suoi appunti personali (*on my tables*), quasi a corroborare la parola data e da non dimenticare.

Questa intenzione configge chiaramente con quanto progettato da re Claudio, l'usurpatore, che punta invece a seppellire i fatti accaduti sotto la coltre dell'oblio. Il giovane Amleto, pallido, gentile, irrequieto viene così investito da un compito immane. Quello che ha appreso sconvolge la sua esistenza, lo sradica dalle sue certezze sull'umanità, la bellezza, la verità, il sogno e lo proietta improvvisamente nel ruolo di protagonista assoluto che si erge sugli eventi, relegando a ruoli marginali tutti gli altri personaggi.

Grava ora su di lui la responsabilità di essere l'unico possessore di un tremendo segreto che lo richiama all'azione per ottemperare al giuramento. Il compito è immane e lui avverte la difficoltà ad affrontarlo. Emergono allora severe perplessità di carattere filosofico e morale che alimentano l'inazione. È il dubbio “amletico” celebrato nel monologo.

IL MONOLOGO

È un piccolo ma prezioso gioiello della letteratura mondiale. Il protagonista si lacera nel dubbio tra essere e non essere, vivere o morire. È preferibile l'azione risoluta contro le avversità e le ingiustizie della vita o la rinuncia alla stessa esistenza affrontando il suicidio?

È questione di grande complessità che non scaturisce da una emozione improvvisa, ma da una meditata riflessione. La capacità di pensare è proprio



quella che contraddistingue Amleto, ma con una conseguenza. “Il pallido aspetto del pensiero” blocca l’azione (“la tinta nativa della risoluzione”), che sarebbe dettata dall’impulsività dell’eroe invincibile protagonista della tragedia classica. Amleto è invece roso dal tormento della scelta tra un comportamento storico o l’accettazione della morte.

Nel primo caso la dignità e la saldezza morale sono le risorse che consentono di affrontare le avversità della vita con grande forza d’animo, contemplandole anche con un certo distacco, come legge inderogabile che regola gli avvenimenti. È una scelta non facile, che richiede un forte desiderio di intervenire sul proprio destino, rivela nobiltà nella sopportazione della vita come “mare di affanni” e punta a un impegno severo per perseguire principi di giustizia e il recupero di valori morali.

È la scelta di essere, di vivere.



La statua di Amleto a Stratford on Avon

L’alternativa è la rinuncia alla vita, è la scelta della morte come liberatrice delle pene terrene. Amleto è sconvolto dalla rivelazione paterna che egli colloca in un disegno connaturato alla condizione umana, dove non c’è spazio per il bello, mentre prevalgono le sofferenze. Il loro superamento potrebbe avvenire rinunciando “filosoficamente” alla vita (creando una certa “distanza”



dalla frenesia della condizione terrena), oppure optando drasticamente per una fine fisica (anche come risposta a un destino ineludibile).

Ma il pensiero di Amleto va oltre, ponendo la questione della moralità della scelta che viene fatta. Cosa c'è oltre la morte, questa "terra sconosciuta da cui nessun viaggiatore fa ritorno"? C'è un mondo di beatitudine eterna oppure è il regno del nulla assoluto? Dopo la morte c'è solo il sonno eterno o questo sonno potrebbe popolarsi di sogni che alimentano l'incertezza dell'aldilà?

La religione promette una vita "altra" dopo la morte, ma è un premio che si consegue operando in vita secondo un preciso codice morale. Ecco allora che il timore di fare scelte sbagliate (configurabili come peccato) genera l'inazione, la paralisi decisionale.

In definitiva, anche la riflessione più attenta non dà certezza alcuna sul dopo morte e incombe la scelta tra l'accettazione dei mali noti terreni a fronte di quelli ignoti dell'aldilà. Ofelia non si cimenta nei ragionamenti sofisticati sul senso della vita e della morte e sceglie la soluzione drastica del suicidio per annegamento.

Lo stesso Amleto non indica una soluzione chiara e definitiva, ma alla fine agisce, rinuncia al suicidio e si attiva con scaltrezza per vendicare il padre. Il suo essere – *to be* – testimonia dunque la sua opzione presenzialista sulla scena del mondo, che va oltre il semplice vivere che caratterizza ogni essere di qualunque specie. Emerge così un Amleto attivo, che si assume le sue responsabilità, che confligge con l'immagine che viene solitamente veicolata del giovane emaciato, irresoluto, inetto sognatore, dall'animo inquieto, pensieroso, malinconico, alle prese con questioni esistenziali che lo sovrastano.

È in realtà un principe, erede al trono di Danimarca, vanta degli amici, è colto, abile sia come schermidore che nella dialettica verbale, in cui rivela anche una certa vena ironica. Matura la sua decisione dopo aver messo a frutto la sua capacità di pensare, senza la quale sarebbe stato agevole "darsi quietanza con un semplice pugnale". È meditabondo, riflessivo e la rappresentazione figurativa e teatrale consolidata lo mostra a testa china e con le mani che tengono un cranio. In realtà nel testo di Shakespeare è in una scena successiva che Amleto, dopo la morte di Ofelia, scopre il teschio di Yorick, buffone di corte.

IL PENSIERO E L'AZIONE

L'Amleto che si "attarda" a pensare è stato oggetto di grande attenzione interpretativa da parte di molti studiosi.

Per il filosofo tedesco Friedrich Schlegel (1772-1829) l'*Amleto* è la tragedia della riflessione, un atteggiamento che si adatta bene al protagonista che non si slancia in azioni impulsive e preferisce meditare sulla sua condizione nel mondo perverso in cui vive.

Più tardi il poeta e critico letterario Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) parla di Amleto che si smarrisce nel labirinto del pensiero, impedendo o ritardando l'azione. Per Wolfgang Goethe (1749-1832) è la sensibilità d'animo che rende poco adatto al gesto clamoroso dell'eroe.

Per dipanare la questione potrebbe essere utile rivolgere l'attenzione al momento cruciale che il protagonista si trova ad affrontare. La rivelazione paterna sconvolge il suo orizzonte di vita, che già non era orientato verso la leggerezza. In un colpo solo apprende che la morte del Padre non è stata accidentale, ma un turpe, vile assassinio. Improvvisamente vede svanire il suo amore filiale verso una madre infedele, che complotta col cognato per sopprimere il marito. L'amara disillusione o, più propriamente, il disgusto per questo tradimento viene esteso da Amleto anche alla sua amata Ofelia, in quanto donna.

Emerge così in tutta la sua amarezza la percezione di un mondo becerato, ossessionato dall'ansia di possedere e dalla libidine del potere che impediscono di pensare. Severo è il suo giudizio su questa umanità. "Cosa è un uomo, se del suo tempo fa mercato e poi il guadagno è solo dormire e mangiare? Una bestia, niente più. Lui che ci ha dato un così maestoso intelletto, capace di capire le cause e gli effetti delle cose, non ci ha dato questi preziosi doni affinché ammuffissero, non venendo usati" (Atto IV, scena IV).

Su tutto grava poi l'impegno della vendetta sottoscritto col giuramento. È un turbine di emozioni, una montagna di sofferenza che frana e che farebbe vacillare temperamenti anche robusti. Amleto non si lascia trascinare dal vortice del dolore e si sofferma a riflettere.

Il suo pensare non è, comunque, fine a se stesso, perché ne scaturisce un lucido piano d'azione che parte con la finta pazzia, prosegue con la rappresentazione dei teatranti e si conclude nell'ecatombe del tragico finale.

Gli eventi infausti che si sono abbattuti sono sufficienti per disorientare chiunque, al punto da far perdere il lume della ragione. Amleto, che già non

si riconosce nella realtà che lo circonda, non ha difficoltà ad accentuare questa sua estraneità simulando una pazzia che gli consente di celare il suo desiderio di vendetta.

In secondo luogo, ci pare particolarmente acuta l'idea della rappresentazione, che deriva dall'idea che Amleto assegna al teatro, "offrire uno specchio alla vita". Si può dunque giungere al vero osservandolo nello specchio della finzione teatrale che lo imita. Nasce così il racconto breve inserito in uno più grande. La narrazione della morte di suo padre organizzata con i teatranti rispecchierà l'azione del teatro, provocando la reazione stizzita di re Claudio e ne confermerà la colpevolezza.

Con questo stratagemma della rappresentazione nella rappresentazione Shakespeare si esercita in quello che il saggista svizzero Lucien Dällenbach (Newchâtel 1940) ha trattato nel suo libro "Il racconto speculare", definendolo come "ogni inserto di un'opera d'arte che intrattiene una relazione di somiglianza con l'opera che lo contiene". È la cosiddetta *mise en abyme* (messa in abisso), che in araldica indica una figura che viene rimpicciolita ma è uguale a quella rappresentata nel campo di uno stemma più grande.

In terzo luogo, il tragico finale rivela poi ampiamente la decisione di portare avanti il piano senza tentennamenti, nella solida convinzione della giustizia del proprio operato. Circostanze accidentali porteranno anche alla sua morte,



ma il giuramento della vendetta è onorato e la Danimarca è affidata in mani sicure, a Fortebraccio.

Si potrebbe forse concludere che per questa straordinaria creatura che è l'uomo, è inappropriato contrapporre il pensiero all'azione, perché si tratta di cognizioni diverse, ma al tempo stesso profondamente connesse.

Il pensiero rischia di essere vuota esercitazione se non si materializza nell'azione e quest'ultima, quando è dettata dall'emozione del momento è mera esibizione di potenza che allontana l'uomo dalla sua condizione di essere razionale.

Il filosofo francese Henri Bergson (1859-1941) sintetizza questa realtà con un monito efficace e di luminosa chiarezza: "Agisci come uomo di pensiero e pensa come uomo di azione".

AMLETO, PERSONAGGIO MODERNO?

È opinione corrente che gli spiriti sensibili dei maggiori autori riescano a cogliere il segno dei tempi che attraversano per realizzare opere ragguardevoli. Shakespeare respira l'aria del Rinascimento inglese, sviluppatosi a cavallo tra il XVI e XVII secolo, al centro di una vasta crisi che investe vari settori.

Pensiamo a quello politico, che registra il contrasto tra sovrani assoluti e la rivendicazione sempre più percepibile di diritti da parte dei popoli. Non meno inquieti sono il settore religioso e quello scientifico, che vivono una transizione complessa che registra da un lato l'aspra contesa religiosa che sfocia nella Riforma, cui segue la Controriforma, e dall'altro la nuova metodologia scientifica che sgombera il campo, governato da approcci non proprio rigorosi. Basti pensare all'*ipse dixit*, formula lapidaria con cui nel medioevo, di fronte all'evidenza di nuove scoperte scientifiche sui movimenti astrali, si preferiva non cambiare opinione e ci si adagiava su quello che lui aveva stabilito tanto tempo prima. "Lui" era identificato in Aristotele, vissuto tra il 384 e il 322 a.C.

Shakespeare vive queste contraddizioni e le trasfonde in molte sue opere e, specialmente nell'*Amleto*, in cui si ravvisa la percezione moderna della complessità dell'uomo, che vede svanire in un breve arco di tempo le certezze consolidate che avevano guidato il suo operare quotidiano.

Ora è il tempo in cui ci si interroga sul mistero della vita e della morte, del ruolo dell'uomo nel mondo contemporaneo, del suo rapporto con i propri

simili. È il tempo delle grandi domande universali e per questa ragione l'*Amleto* non è un testo valido solo per il suo tempo, ma sfida i secoli alla ricerca di risposte convincenti rispetto alla complessità delle domande. È lo stesso Amleto a esplorare un territorio di pensiero che non riguarda soltanto se stesso, ma ha un respiro universale. Il suo monologo è infatti declinato non sull'io, ma sul noi.

È una complessità di fronte alla quale anche l'uomo del XXI secolo si trova incerto e stenta a trovare soluzioni. Amleto, conscio di queste difficoltà, aveva lungamente indugiato, tanto che alcuni commentatori ravvisano in questo comportamento gli estremi della viltà, mentre quelli meno severi si limitano a diagnosticare la cosiddetta malattia della volontà. Quest'ultima patologia ci fa venire in mente l'antieroe del XX secolo, che Italo Svevo racconta ne *La coscienza di Zeno*.

La similitudine del tempo di Amleto con la nostra contemporaneità non è però completa.

Ricordiamo infatti che Amleto trova alla fine una sua soluzione nell'azione, che però scaturisce soltanto dopo una lunga meditazione, dopo aver scavato nel profondo del proprio io.

Nel tempo d'oggi l'esercizio del pensare non gode di grande frequentazione. Certamente accadeva anche in passato: "Ci sono persone che parlano un momento prima di pensare", come ne *I caratteri* ci ricorda con sarcasmo il moralista francese Jean de La Bruyère (1645-96).

Ma, a parte questi sprovveduti, oggi è il contesto frettoloso che assorbe molte energie, sottraendole inevitabilmente al tempo della riflessione. La fretta è quella "eccitantissima perversione di vita" (Ernest Hemingway, *Verdi colline dell'Africa*) che domina oggi ogni aspetto della nostra vita; tutto deve essere svolto per risparmiare tempo, in fabbrica, in società, in famiglia. È il frutto dell'economicismo esasperato, che non consente deroghe se non si vuole essere tagliati fuori dal "mondo che conta". E allora, come tanti piccoli robot addomesticati, ci agitiamo evitando di porre una semplice domanda: *cui prodest?*, nell'interesse di chi operiamo?

Dal canto loro i gestori del potere hanno buon gioco nel raccomandare di non preoccuparci più di tanto, perché pensare è faticoso e generosamente si offrono di farlo per tutti.

Il filosofo Giovanni Gentile (1875-1944) ci ricorda che "Pensare... è sempre filosofare" (*Discorsi di religione*), ma oggi la filosofia è perdita di tempo ed è riservata a circoli ristretti di intellettuali nullafacenti. Amleto, invece, viene

anche definito il principe filosofo, perché, pur nel tumulto degli eventi, riesce a ritagliare il tempo per se stesso alla ricerca delle soluzioni. È un tempo che invece l'uomo contemporaneo non riesce a trovare, come annota l'etologo austriaco Konrad Lorenz (1903-89): "Uno dei peggiori effetti della fretta, o forse dell'angoscia che ne è la causa diretta, è l'evidente incapacità degli uomini moderni di rimanere soli con se stessi, sia pure per breve tempo". Siamo infatti totalmente assorbiti dalla supposta necessità di essere permanentemente in contatto virtuale con tutti gli altri, per non essere tagliati fuori. È la nuova ansia sociale, per la quale è stato anche coniato un nuovo acronimo, naturalmente inglese: FOMO, *fear of missing out*, paura di rimanere esclusi.

Una rilettura dell'*Amleto* potrebbe dunque sovvenire a questa necessità di recuperare momenti personali di introspezione. È un supporto che scaturisce dal fatto di trovarci davvero di fronte a un classico, un testo a cui bisogna sempre accostarsi con spirito nuovo per cogliere ogni volta motivi originali di riflessione e occasione di arricchimento.

"Un classico – scriveva Italo Calvino (1923-85) – non ha mai finito di dire quello che ha da dire".



Jean Baptiste Poquelin, detto MOLIÈRE

Parigi 1622-1673

Dipinto di Nicolas Mignard, 1658





Molière

SGANARELLO O IL CORNUTO IMMAGINARIO

LA VICENDA

Sganarello, avendo sorpreso sua moglie con un ritratto di Lelio, fidanzato di Celia, sospetta della sua fedeltà e si arrovela pensando alle sue corna. Durante l'assenza di Lelio, Gorgibus, padre di Celia, contro la sua volontà, la promette a Valère, un partito migliore. Lelio, avvertito della novità, si dispera, ma il suo fido valletto lo conforta e gli suggerisce: “Rimpinzatevi senza riserve contro i colpi della fortuna, per impedire al dolore di entrare in voi, mettete intorno al vostro cuore un baluardo di venti bicchieri di vino”.

Lelio torna precipitosamente, ma per una serie di vicissitudini, crede di capire che la sua fidanzata sia ormai sposa di Sganarello, mentre altre circostanze inducono Celia a ritenere che Lelio la tradisca con la moglie di Sganarello, sicché, disperata, si vendica dichiarando a suo padre di accettare il marito che le ha designato.

L'intreccio viene infine dipanato dalla servetta di Celia. Molière non le dà un nome, ma per la prima volta in teatro assegna a questo personaggio doti di buon senso in un panorama umano piuttosto squinternato. Tutto sarebbe sistemato, se la ragazza non si ricordasse della promessa fatta al padre, ma a risolvere ogni cosa per il meglio, giunge la notizia che il nuovo pretendente era in realtà già impegnato con altra donna.

Sganarello, perciò, è veramente un cornuto immaginario e prima che cali il sipario avverte il pubblico: “C'è mai stato uno che abbia creduto più di me di essere cornuto? Vedete bene che in queste cose le apparenze più evidenti possono generare le convinzioni più sbagliate. Ricordatevi di questo esempio, signori, e se anche vedete tutto, non credete mai a niente”. (*Et, quand vous verriez tout, ne croyez jamais rien*).





TRA FARSA E COMMEDIA

“Sganarello o il cornuto immaginario” debuttò a Parigi il 28 maggio 1660 al *Théâtre du Petit-Bourbon*. Nelle vesti del protagonista si cimentò lo stesso Molière, riscuotendo consensi come autore, attore e regista, ispirandosi anche



alla Commedia dell'Arte italiana "Il ritratto, ovvero Arlichino cornuto per opinione".

Dopo molte rappresentazioni, a metà del Settecento venne proibito per la "materia scabrosa che tratta". Fu riportato in scena agli inizi dell'Ottocento con il titolo modificato: *Sganarello ou le mari qui se croit trompé*.

Si tratta di un breve atto unico, dall'andamento snello, in cui si mette a fuoco il tema della gelosia e dell'infedeltà coniugale piuttosto frequente nella società dell'epoca (e non solo di quella...). Sganarello impersona molto bene la figura del borghese becco; non riesce a darsi pace per la situazione nella quale la moglie lo ha cacciato e soprattutto si lamenta di una grossolana ingiustizia: "Visto che tutti convengono a ragione che i delitti vanno imputati a chi li commette, che cosa ci ha a che fare il nostro onore? Danno le colpe a noi di quello che fa un altro. Se le nostre mogli hanno relazioni indegne, a nostra insaputa, tutto il guaio deve ricadere addosso a noi? Mi piace! Loro fanno le sciocchezze e noi siamo gli sciocchi! È un abuso intollerabile: dovrebbe pensarci la polizia a regolare questa ingiustizia".

Sembrerebbe però che più che al dolore (che pure prova) per l'infedeltà della moglie, Sganarello abbia quasi terrore per la sua situazione, pensando alla derisione di cui sarà oggetto in società. Lui è sostanzialmente un tipo pacifico, ma ciononostante dovrebbe tentare di vendicarsi col sangue, facendo violenza al suo perbenismo. Alcuni inconvenienti e la sua sostanziale viltà lo inducono ad astenersi.

In linea con tale suo carattere è l'invito finale a non credere, per certi delicati argomenti, neppure ai propri occhi.

Sganarello si colloca tra la vecchia farsa francese e la nuova commedia italiana. Molière prende però le distanze dalla prima, poco fine e quasi volgare, perché, con abilità sceniche e con la creazione di vecchi marchengegni aveva elaborato una sorta di *cliché* ripetitivo, al quale l'autore si sottrae, considerandolo sulla via del tramonto o, meglio ancora, superato.

Si spiega in questa ottica la scelta specifica di Molière di presentarsi per la prima volta in scena senza maschera. È una scelta di campo con cui precorre i tempi di Goldoni.

I personaggi sono stravaganti, ma hanno evidenti riferimenti con la realtà e questo consente allo spettatore di riconoscerli una parte di se stesso. Si passa così dalla comicità della farsa alla commedia di costume, con cui Molière, pur senza ostentare toni moralistici, cerca di alleviare col sorriso la coscienza che la società ha dei propri difetti.



Molière

IL MISANTROPO

LA VICENDA

In rapida sintesi, Alceste, di integra moralità, si trova a dover convivere in una società degradata, popolata da cicisbei, opportunisti, ipocriti. A lui si contrappone Filinto, l'unico vero amico, che, amante della realtà, è più indulgente e cerca di trovare una mediazione per sopravvivere.

Alceste è innamorato di Celimene, molto più giovane di lui, leggera, disinvolta, amante della mondanità; si trova a suo agio proprio nell'ambiente che Alceste detesta e dal quale egli cerca di sottrarsi per isolarsi con lei, lontani dal mondo.

Celimene non rinnega la società mondana e Alceste è destinato a una vita solitaria.

IL TEMPO BAROCCO E L'UTOPIA DELLA VERITÀ

Uno spaccato impietoso della società barocca. Personaggi incipriati, al tempo della corte fastosa di Luigi XIV, "indaffarati senza aver nulla da fare", impegnati da mane a sera a spettegolare del prossimo, sottolineandone tutte le miserie e vanità.

Ma, come se non bastasse, hanno anche il difetto della doppiezza, perché quando si trovano in presenza di coloro che fino a un attimo prima hanno criticato ferocemente, non mancano di profondersi in adulazioni, in attestazioni di stima, protestando la propria assoluta dedizione, con un linguaggio vacuo e ridondante.



Mai che nella mente piccina di costoro baleni la scintilla dell'autocritica, dell'onesto riconoscimento dei propri limiti. Ritengono di essere al centro dell'universo e niente può turbare il loro mondo esclusivo, ovattato nel dolce far niente, il diritto al perenne godimento di una vita scevra da pensieri e preoccupazioni, della quale si ritengono beneficiari esclusivi in virtù di mai meglio precisati "fulgidi meriti" e "virtù".

Senza che ci sia un'azione vera e propria, il tenue filo del racconto si dipana in un salotto mondano tra salamelecchi, untuosità, modi esteriori di elegante etichetta, in uno stucchevole minuetto. La forma involuta del barocco riveste la sostanza fino a soffocarla e a diventare essa stessa sostanza.

In tanto squallore emerge la figura di Alceste; acuto osservatore della realtà del suo tempo, se ne ritrae disgustato, non riconoscendosi in quel mondo falso e ambiguo. Di carattere ombroso, saturnino, malinconico, è fuori del suo tempo anche nell'abbigliamento: Molière lo descrive semplicemente come "l'uomo dai nastri verdi", unico elemento decorativo in tanta assurda sovrabbondanza.

Ha una sua dirittura morale, un suo rigore intransigente, pretende di dire sempre la verità, anche quando è scomoda. È quel che succede quando giudica "cianfrusaglie che ripugnano il buonsenso" i versi che il poeta Oronte sottopone al suo giudizio.

Si potrebbe anche dire che provi un gusto particolare ad essere scostante, pur di essere sincero fino in fondo, ignorando qualunque forma di un diplomatico buon senso. Per lui "gli adulatori devono essere sempre incolpati per primi dei vizi dell'umanità".

È consapevole che questa strada lo porterà all'isolamento, ma è questo il destino di chi è votato a lottare per qualcosa, di chi si sente investito di una missione. Nella psicologia contemporanea si parla di delirio dell'io, che porta il soggetto a ergersi al ruolo di protagonista assoluto, anche a costo di finir fuori della società.

È, dunque, un isolato, che scava intorno a sé un abisso incolmabile, nel quale finisce col sprofondare anche il suo amore.

Già, l'amore. L'ultimo filo che lo lega al mondo è il suo amore per Celimene, molto più giovane di lui. La cecità della sua dedizione lo induce a chiedere a lei l'atto di coraggio di seguirlo nel suo disperato tentativo di fuga dal mondo. Mai speranza fu peggio riposta. Celimene è espressione della sua epoca, civettuola per antonomasia, accetta la corte di tutti e la sua testolina leggera non è nemmeno sfiorata dal dubbio sulla liceità del suo comportamento. Lei



svolazza nei suoi salotti, leggiadra e superficiale, ama tutti alla sua maniera, ma forse più che amare preferisce essere amata, trovarsi al centro delle attenzioni. Il vero amore comporterebbe una scelta. I suoi spasimanti la costringono più volte all'angolo, quasi supplicandola per una decisione, ma decidere è tremendamente faticoso, meglio lasciarsi andare.

Si divincola così da ogni impegno, sgucciando via dalla morsa dei suoi pretendenti e corre a destreggiarsi nello sport imperante della maldicenza anche feroce e nel pettegolezzo ridanciano. In questa arte è meno sprovvista di quanto sembri. I suoi giudizi sui conoscenti sono sferzanti e impietosi, ma ciononostante non se ne ritrae disgustata come fa Alceste. La giovane età e il desiderio di non problematizzarne l'esistenza non le fanno compiere il gesto che sarebbe conseguente e che invano Alceste le chiede come prova inconfutabile del suo amore per lui.

Giunge così per Alceste (dopo la disavventura giudiziaria e lo scontro con la vanità di Oronte che lo aveva denunciato) anche la sconfitta nell'amore, che un destino cinico ha voluto personificare proprio nella figura di Celimene.

Il Nostro, dunque, non parte sconfitto, ma lo diventa dopo una lotta che combatte nella solitudine del suo orgoglio, sorretto da una fede cieca nella bontà delle sue idee. Tappa per tappa finisce con lo scoprire che non c'è posto per lui in quel mondo; è la fine dell'utopia della verità, il naufragio di un'idea, piuttosto che un volontario isolamento.

TRA IL COMICO E IL DRAMMATICO

Alceste è personaggio complesso e ambiguo, a volte anche comico, più spesso quasi tragico. Di questa ambivalenza è traccia nelle tante interpretazioni teatrali nelle varie epoche. Nel XVII e XVIII secolo è prevalso l'Alceste comico per evidenziare i difetti umani e le frivolezze della società.

Ma per Nicolas Boileau (1636-1711), maestro francese dell'estetica, il Molière migliore è certo quello del Misanthropo e non quello ridanciano di Sganarello o Scapino. Sulla stessa linea sono Racine, Voltaire, Goethe, Schiller. Rousseau, che in qualche modo si identifica con Alceste, non perdona a Molière di aver ridicolizzato la virtù. Sul finire dell'Ottocento il noto attore della *Comédie Française*, Coquelin Ainé, impone una svolta radicale verso la comicità, perché ritiene che in questa direzione di svilupperà la commedia.

La *querelle* è irrisolta ancora oggi: Alceste è un moralista grottesco o *homme*



de douleur, vittima dolente di un ambiente sociale ostile? Goldoni è inequivocabile: Il Misantropo è “di perfezione senza pari”.

Probabilmente caratteristica dei capolavori di qualunque epoca storica è proprio quella di consentire interpretazioni antitetiche e al tempo stesso plausibili per rappresentare la poliedricità della condizione umana.

IL MISANTROPO – MOLIÈRE

Il misantropo è proprio lui, Molière. Soffre per il proprio carattere umbratile, anche se possiamo dire che è da quel carattere che nasce il rigore della sua virtù. È per questo istintivo processo di identificazione che sarà lui ad assumere sulla scena i panni del protagonista.

Dopo le burrascose vicende del Tartufo, ha ormai capito che non si può dire tutto sulla scena e allora l'amarezza prende il posto dell'ironia. Non c'è più spazio per l'arte comica a lieto fine, per l'intreccio arguto delle trame, per i lazzi ridanciani con cui allettare un pubblico dal palato mediocre. È tempo invece di attuare un processo di smascheramento di una società vuota, ambigua, ipocrita, dove l'ingordigia soffoca la sincerità; è tempo di ridicolizzarne le debolezze con una commedia amara, e poco importa se la lotta è votata all'insuccesso.

Molière affida ad Alceste il difficile compito di destreggiarsi tra l'infettabilità di un rigoroso censore e l'amore distruttivo per Celimene, frivola e anche maligna, che si colloca esattamente agli antipodi rispetto al suo modello di vita.

Lo sfondo autobiografico di Molière-Alceste si completa qui con l'identificazione di Celimene con Armande Bèjart, la figlia ventenne della sua amante. Molière quarantenne la sposò nel 1662 ritenendo che con lei avrebbe trovato la felicità. Non fu così perché “perse con quel matrimonio tutta la serenità che i suoi meriti e la sua buona stella avrebbero potuto assicurargli se fosse stato tanto filosofo da non curarsi di una donna” (Jean-Léonor Gallis de Grimarest, *Vita di Monsieur Molière*).

Alceste è dunque affetto da una sorta di malattia del comportamento, che compare nello stesso titolo completo dell'opera: *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*. Secondo la medicina antica l'atrabilia è proprio l'umore maligno che scorre nel corpo umano, con conseguenze sul carattere che diviene malinconico e astioso. La malattia è poi aggravata da un'ingenuità quasi in-



fantile che lo porta incautamente a sperare che l'amore possa redimere Celimene. Amore come missione, sfiorita la quale non c'è che il pessimismo del fallimento.



Pieter Bruegel il Vecchio - *Il Misanthropo* -

Non è tuttavia questa l'indicazione finale di Molière, che, pur credendo nelle idee di Alceste, non sembra additarlo a noi come modello di comportamento. A questo scopo l'autore affianca ad Alceste il suo amico Filinto, *raisonneur*, espressione del buon senso comune, del garbo, messaggero di una indulgenza filosofica, personaggio quasi defilato che però alla fine è l'unico che raccoglie risultati considerevoli.

È a questa sorta di *alter ego* che viene affidata una lezione sulla tolleranza: "Cerchiamo di non essere eccessivamente rigorosi verso di essa (la natura uma-



na) e di considerare più benignamente i suoi difetti. Nella società ci vuole una virtù più malleabile, se non vogliamo incorrere nel biasimo a forza di saggezza: la ragione fugge gli estremi e vuole che si sia saggi con una certa sobrietà”.

E, più avanti: “No, sono d’accordo con voi su tutto quello che volete: ogni cosa va avanti a forza di intrighi e interesse, oggi solo la furberia ha importanza, e gli uomini dovrebbero essere fatti in un altro modo. Ma la loro scarsa equità è forse una ragione per abbandonare il loro consorzio? Tutti questi umani difetti ci permettono di esercitare la nostra filosofia, l’attività più bella a cui può dedicarsi la virtù. Se tutto si ammantasse di probità, se tutti i cuori fossero giusti, schietti e benevoli, la maggior parte delle virtù sarebbe inutile, perché esse servono solo a sopportare pazientemente l’ingiustizia altrui contro i nostri diritti”.

Sembra, dunque, che Molière, pur indicando in Alceste colui che traccia la direttrice di marcia verso i grandi obiettivi, prenda atto che i risultati concreti vengono poi conseguiti dalle persone dotate di buon senso e di una “certa sobrietà”.

Quanto al destino ultimo di Alceste, l’autore offre un finale senza conclusione: i buoni amici, Filinto ed Elianta, si impegnano a farlo recedere dal suo proposito isolazionista, ed è possibile che ci riescano. Alceste è personaggio tormentato, ed è plausibile che accetti la sofferenza di un amore non corrisposto, ma al quale sa bene di non essere in grado di rinunciare.

ATTUALITÀ DEL MISANTROPO

Cosa può dire all’uomo d’oggi? Il quadro della corruzione della società non dà spazio a indulgenze o infingimenti. Un “integrato” come Filinto annotava che “oggi solo la furberia ha importanza”.

E oggi? Quale il percorso dell’uomo a 350 anni da Molière? Sul piano degli infingimenti si potrebbe osservare che poco sia cambiato. Nel secolo scorso Pirandello ha dato dignità letteraria alla necessità delle “maschere” per rispondere ai codici dell’apparire e per poter sopravvivere in una società in cui si galleggia nella mediocrità degli accomodamenti e non c’è spazio per prese di posizione coraggiose e risolutive.

Ai damerini incipriati, preoccupati solo di procurare per sé e per i propri amici i favori della corte, abbiamo poi sostituito sfruttatori del potere, faccendieri, maneggioni, finanziari senza scrupoli, capaci di muoversi a proprio agio



nelle stanze del Palazzo, come i pesci nel loro ambiente naturale. In tempi più recenti, con l'eclissi della politica soppiantata dall'economia e della finanza, i Palazzi sono ubicati nei consigli di amministrazione delle grandi società che operano a livello globale.

Non è comunque cambiata la *nonchalance* con cui si infrange la legge, né l'arroganza nell'esercizio del potere, né l'improntitudine con cui si irridono i diritti degli "altri", di quelli fuori del sistema.

E allora, tutto come prima? Forse peggio, se si considera che negli anni da Molière a oggi c'è stato Montesquieu, la rivoluzione francese, il socialismo. Quanti peana sono stati intonati sulle "magnifiche sorti e progressive" per l'umanità e quali i risultati concreti?

Le montagne hanno partorito i topolini dell'ascesa della borghesia e della comparsa delle classi subalterne nel panorama sociale. Povere cose, se si pensa che col decorso dei decenni la presa di coscienza (prima inesistente) dei problemi e dei diritti avrebbe autorizzato la speranza di cogliere risultati più preziosi.

Si è invece assistito a un certo ampliamento della sfera del potere, una sorta di "democratizzazione", che ha consentito anche ad altri soggetti di varcarne la soglia, ma intatta o quasi è rimasta la tecnica della gestione: gli intrighi, gli interessi, le furberie sono gli stessi lamentati da Filinto. Si potrebbe constatare che siano connaturati all'uomo, che facciano parte del suo DNA. Difficile liberarsene.

Ci sono Alcesti oggi, chi sono, cosa fanno? Probabilmente si macerano nel dubbio amletico: è più nobile soffrire i dardi dell'oltraggiosa fortuna, ritirandosi sdegnosamente in uno splendido isolamento, o prendere le armi contro un mare di guai e contrastandoli por fine ad essi?





Molière

L'AVARO

LA TRAMA

ATTO I - Elisa, figlia di Arpagone, e Valerio, introdottosi nella sua casa come maggiordomo per poter esserle vicino, sono segretamente innamorati, ma temono che l'avaro genitore non acconsenta alle nozze. Cleante, fratello di Elisa, è a sua volta innamorato di Mariana, una vicina di casa onesta ma povera; chiede alla sorella di appoggiarlo nella lotta che sosterrà col padre, la cui unica passione è il danaro.

Decidono di affrontare l'argomento, ma il padre li lascia sbigottiti, partecipando a loro la sua intenzione di sposare Mariana; Valerio è destinato a una ricca vedova ed Elisa sposerà la sera stessa Anselmo, un ricco cinquantenne. Elisa si rifiuta, giunge Valerio e Arpagone propone di interpellarlo. Valerio dà ragione ad Arpagone, tanto più che il matrimonio avverrebbe senza dote. Rimasti soli Valerio spiegherà a Elisa che è meglio assecondare Arpagone, per poi manovrarlo meglio; per intanto lei, per ritardare le nozze, inventerà un malore.

ATTO II - Il servitore Saetta, per mezzo dell'intermediario Simone aveva trovato un usuraio disposto a prestare a Cleante 15.000 lire. Al momento conclusivo della trattativa si trovano – manco a dirlo – padre e figlio! Intanto la mezzana Frosina è stata incaricata da Arpagone di trattare il suo matrimonio con Mariana. Frosina conosce bene il suo mestiere, adula Arpagone e gli racconta che a Mariana non piacciono i giovani; inoltre, anche se povera, gli porta in dote 12.000 lire all'anno, perché consuma poco cibo e vestiario e non ama il gioco.

Per intanto nel pomeriggio andranno insieme alla fiera e, a cena, sarà testimone delle nozze di Elisa. Frosina chiede, per il tutto, un aiuto finanziario per un certo processo, ma Arpagone non se ne dà per inteso.



ATTO III - Preparativi per il ricevimento. Arpagone dà disposizioni alla sua sgangherata servitù per la cena raccomandando di risparmiare al massimo, ma Sor Giacomo, cuoco-cocchiere, vedendo Valerio arruffianarsi col padrone, rivela ad Arpagone che è lo zimbello di tutti per la sua avarizia.

Arriva Mariana e confessa a Frosina che malvolentieri acconsente alle nozze, perché è innamorata di un “giovane biondino”; è, naturalmente, il figlio di Arpagone, che diventerebbe perciò il suo figliastro. Schermaglia verbale tra i due.

Cleante aveva intanto, all'insaputa del padre, ordinato un succulento rinfresco e trova la maniera di “rubare” dal dito del padre un favoloso diamante che infila al dito di Mariana, quale regalo di nozze.

ATTO IV - Cleante, Mariana, Elisa e Frosina studiano un piano per mandare a monte le nozze: un'amica di Frosina si fingerà ricca ereditiera innamorata di Arpagone e gli chiederà di sposarla. In tal modo Arpagone rinuncerà a Mariana.

Arpagone chiede al figlio la sua opinione su Mariana e Cleante si esprime sfavorevolmente. Peccato, perché il padre aveva deciso di rinunciare in suo favore alle nozze. Cleante cerca di rimediare confessando tutto, ma il padre è irremovibile. Ad arbitrare nella disputa sor Giacomo finge di mediare, lasciando le cose al punto di prima. Padre e figlio scoprono di essere stati raggirati e confermano i rispettivi propositi.

Saetta chiama in disparte Cleante: ha trovato il tesoro che Arpagone aveva nascosto in una cassetta in giardino. Irrompe Arpagone urlando disperato per il furto e rammaricandosi quasi che anche il pubblico ride di lui.

ATTO V - Sor Giacomo davanti al commissario convocato da Arpagone per le indagini, accusa per vendetta Valerio, che sopraggiunge e confessa il suo amore; è perfettamente normale che, per Arpagone egli parli con tenerezza del tesoro, né il vecchio viene neppure sfiorato dall'idea che Cleante si riferisse invece a Elisa. Ne nasce un divertente equivoco.

Ecco Anselmo e dopo un lungo racconto di Valerio sulle proprie vere origini, si apprende niente meno che Anselmo è padre di Valerio e Mariana e che la sua vera identità è quella del ricco nobile don Tommaso d'Alburci che, fuggendo da Napoli con la famiglia al tempo dell'insurrezione (di Masaniello 1647) era miracolosamente scampato ad un naufragio, tanto che ognuno di loro pensava di essere il solo superstite.

Arpagone cede al ricatto del figlio che gli restituirà la sua cassetta in cambio del consenso per le nozze. Il padre cederà, ma dopo aver ottenuto che le spese del doppio matrimonio saranno sostenute dal sig. Anselmo.



L'OSSESSIONE DELL'AVARIZIA

È una commedia imperniata sulla descrizione dell'angoscia dell'avarato Arpagone che, disperatamente assillato dalla tutela e dall'arricchimento del suo patrimonio, vede nemici dappertutto, negli estranei, nella servitù e persino nei figli. Dall'incubo della povertà nasce l'ansia di accumulare ricchezze che induce l'avarato a tenere a stecchetto oltre che se stesso, anche tutti gli altri, i figli, la servitù e persino il cane e i cavalli che vengono quasi lasciati morire; non tirano la carrozza, non si guadagnano da mangiare, non si stancano e perciò perché dovrebbero mangiare? Si attaglia bene al nostro Arpagone un pensiero di san Bernardo: "L'avarizia è un continuo vivere in povertà per paura della povertà".

Anche sul salute si può risparmiare. "Dare – riferisce Saetta, il servitore di Cleante - è una parola che egli odia tanto, che non dice mai io vi do il buongiorno, ma io vi presto il buongiorno". I suoi figli, Cleante ed Elisa, potrebbero vantare una sicurezza economica, ma il padre li tiene quasi nell'indigenza.

Nella logica di Arpagone anche il matrimonio dei figli deve essere funzionale all'arricchimento della famiglia; quello che è importante è solo il danaro, assolutamente irrilevanti sono l'amore e la giovinezza. Il conflitto generazionale è aspro e Molière lo sottolinea vivacemente in dialoghi serrati in cui i figli si ribellano apertamente alle imposizioni paterne. Cleante, quando scopre che suo padre è il suo usuraio, impartisce addirittura lezione di morale: "Chi è più colpevole, ditemi, tra colui che compra il danaro che gli occorre e colui che ruba danaro di cui non sa che fare?".

Gustosa la scena dei preparativi per la cena. Non occorre mangiare troppo, nell'interesse stesso degli ospiti e della loro salute; il cameriere non deve mescere se non dopo reiterate richieste e soprattutto che non manchi mai l'acqua a tavola. Un domestico che ha una patacca d'olio sul petto avrà cura di tenere sempre il fazzoletto in modo da nasconderla e un altro che ha il vestito spaccato sul retro si mostrerà sempre di fronte. Entusiasmo per la sentenza di Socrate, riferita da Platone, e ripresa da Valerio, l'innamorato di Elisa: "Bisogna mangiare per vivere e non vivere per mangiare", tanto che Arpagone gli raccomanda "di scrivergli quelle parole: io voglio farle incidere a lettere d'oro sul camino della sala da pranzo".

Quanto a se stesso, Arpagone sembra cedere alle lusinghe dell'amore, ma in realtà la sua scelta non risponde al sentimento, ma alla convenienza, perché Mariana, morigerata nelle spese, pagherebbe le spese per le nozze.

Jean Sauve - *Incisione per L'Avaro* -

Il finale, alquanto melenso e convenzionale, è tuttavia tipico del canovaccio della commedia dell'arte, con soluzione a sorpresa che risolve benignamente ogni cosa. Le vicende sentimentali dei figli si concludono per il meglio, attriti e macchinazioni confluiscono in amore, anche perché per recuperare il suo tesoro, acconsente al matrimonio dei figli.

MOLIÈRE E ARPAGONE

Allora, tutto bene? Non proprio, perché non c'è catarsi. Arpagone non si ravvede, non ammette l'assurdità del proprio comportamento, condannandosi così alla solitudine.

Molière, tuttavia, non si erge a censore. Appare anzi addirittura indulgente, perché alla fine Arpagone non solo ottiene il suo tesoro, ma riesce a sposare i suoi figli senza sborsare danaro, non paga le "spese di giustizia" e, come se non bastasse, ottiene per sé un abito nuovo per le cerimonie. Il tutto senza ombra di ripensamenti.

Traspare l'intento dell'autore di intrattenere più che di colpire, adombrare una tematica più che indicare soluzioni incisive, di descrivere un vizio antico quanto l'uomo nel personaggio di Arpagone che giganteggia con la sua comicità, ma anche con l'angoscia e il tormento che lo assilla. Fedele alla sua morale popolare e borghese, Molière contesta la pretesa dei padri di disporre del destino dei propri figli, anzi parteggia per essi, non per offendere l'autorità paterna, ma per dimostrare anche comicamente e senza intenti moralistici a quale livello di cecità può giungere chi è vittima del vizio.

L'AVARIZIA COME VIZIO

Il personaggio si inserisce bene nell'epoca del mercantilismo, con la politica di espansione e sviluppo economico avviata proprio nel XVII secolo dalle grandi monarchie europee. Tale politica puntava sul massimo sfruttamento del mercato interno, che veniva protetto limitando le importazioni e accumulando metalli preziosi, in modo da non dipendere da autorità esterne.

Arpagone non si occupa di economia in senso lato, ma vive tuttavia il suo tempo chiudendosi a riccio per custodire gelosamente il tesoro accumulato, che non viene investito. Siamo agli antipodi rispetto al libero mercato.

Molière non ci spiega l'origine della ricchezza del suo personaggio. Si può ritenere che egli sia nato ricco, a differenza dell'altro avaro dell'antichità classica a cui si ispira. È l'Euclione dell'*Aulularia* di Plauto, che nasce povero e cambia la sua posizione grazie alla scoperta fortuita di una pentola di preziosi. L'avarizia di Euclione non è innata, ma sopraggiunge all'invenzione della pentola ed è a tutela di un insperato colpo di fortuna. Questo potrebbe giustificare alquanto il suo comportamento e sembra ben adattarsi al suo caso un pensiero



che Honoré de Balzac esprime ne *Le illusioni perdute*: “L’avarizia comincia dove finisce la povertà”.

Pentola o cassetta, sono tutto per i relativi proprietari, ma per Arpagone c’è qualcosa in più, perché quando gli viene sottratta la cassetta si sdilinquisce, come un vero innamorato, in un rimpianto accorato, che trascende persino in un’angoscia disperata.

Ecco come si esprime quando si avvede dell’avvenuta sciagura: “Ahimè, povero mio, mio povero denaro, amico mio diletto, ti hanno portato via, ti hanno strappato a me! E ora che tu mi sei tolto, non ho più sostegno, più consolazione, più gioia! Per me è finita, non ho più scopo al mondo. Senza di te la vita è impossibile”.

L’avarizia di Arpagone, dunque, a differenza di quella di Euclione, non è “di necessità”, e non è sopraggiunta nel corso delle vicissitudini della vita; è invece radicata nel profondo del suo essere, è disposizione al male, non è semplice difetto, ma indice di immoralità, un vero e proprio vizio le cui conseguenze ricadono proprio sullo stesso portatore.

La commedia è animata di spunti comici che però non rivelano la levità del sorriso, la serenità della letizia, perché puntano a denunciare l’ossessione dell’avarizia e probabilmente sono proprio le conseguenze di questo vizio che inducono Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) a giudicare questa commedia come una delle opere più tragiche di Molière: “*L’Avaro*, in cui il vizio distrugge ogni pietà che unisce il padre al figlio, è di una straordinaria grandezza e raggiunge un alto livello di tragicità”.

GLI ARPAGONE DI OGGI

Noi uomini del XXI secolo, orgogliosi fino all’alterigia per i progressi realizzati e per la vita che conduciamo, potremmo essere tentati di giudicare con una certa sufficienza questa commedia. Potremmo valutarla come uno squarcio di una modalità di vita non più attuale, da relegare nei ripostigli della letteratura che ha fatto il suo tempo.

Oggi non è certo proponibile la tesaurizzazione improduttiva delle risorse, che invece hanno bisogno di circolare, di essere investite oculatamente per produrre benessere. Ed è altrettanto fuori tempo uno stile di vita troppo morigerato che confina con l’indigenza. Nella nostra era del consumismo crediamo di inseguire la felicità spingendo il carrello della spesa in un supermercato.



Se però indugiamo nelle cronache dei nostri giorni, apprendiamo con quanta cura gli Arpagone di oggi custodiscono gelosamente i tesori posseduti e con quanta ingordigia si prodigano per aumentarne ulteriormente la consistenza.

“L'avarò ha sempre dei bisogni” sentenziavano i latini (*Semper avarus eget*). Nel nostro tempo Jean Paul Sartre (1905-80) è più preciso: “L'uomo non è la somma di ciò che ha, ma la totalità di ciò che non ha ancora, di ciò che potrebbe avere” (*Situazioni*).

Oggi chiamiamo “paperoni” questi personaggi che si destreggiano nelle borse valori di tutto il mondo, giostrando con gli algoritmi per speculare avidamente sulle oscillazioni dei prezzi. Può trattarsi di pochi centesimi per titolo, ma diventano significativi se sono moltiplicati per quantitativi ingenti.

L'ansia dell'accumulo di ricchezze, accompagnata dalla cura nella custodia nei compiacenti paradisi fiscali, accomuna i nostri grandi paperoni al piccolo Arpagone. La differenza è solo nella dimensione di scala, perché il povero Arpagone è un piccolo borghese che opera in territori limitati, mentre gli altri sono cittadini del mondo, per i quali il nostro pianeta sta diventando piccolo per i loro progetti lungimiranti che spaziano oltre i confini della Terra.



Molière

IL MALATO IMMAGINARIO

LA VICENDA

Argante è ricco e in buona salute, ma si crede malato e spende somme ingenti in farmaci e consulenze mediche. Sua figlia, la bella Angelica, è in età da marito e Argante progetta per lei un matrimonio col giovane dottore Tommaso Diafoirus, figlio di medico. Avrebbe così assistenza in casa e gratuita, ma Angelica si oppone perché ama Cleante.

Intanto Belina, sua seconda moglie, si finge premurosa e lo asseconda nella sua malattia immaginaria, tanto che Argante medita di far testamento, destinando a lei i suoi averi. Con la complicità di Tonietta, la governante, Cleante riesce ad entrare in casa come sostituto del maestro di musica di Angelica. Una scena simile ritroveremo nel *Barbiere di Siviglia*. Sopraggiungono Tommaso e suo padre ai quali Argante vuol far apprezzare le doti vocali di sua figlia, che con Cleante improvvisa un'operetta sulla loro stessa storia d'amore. Argante si irrita e scaccia Cleante; i dottori lo visitano e diagnosticano una nuova malattia.

Il fratello Beraldo cerca di convincere Argante della sua buona salute:

Una prova fondamentale che state bene e che avete una salute di ferro è che, con tutte le cure che avete fatto, non siete ancora riuscito a rovinarvi la salute...

Beraldo gli fa così rifiutare le ennesime cure e, mentre il dottore e il farmacista si ritirano sdegnati, architetta con la cameriera un piano per svelare i sentimenti della moglie e della figlia. Argante si finge morto e mentre Belina



arraffa tutto quello che può, Angelica piange di dolore. Il malato si scopre sano e acconsente alle nozze con Cleante, mentre Beraldo gli suggerisce:

Fatevi medico voi stesso. Sarà una comodità più grande di avere in voi tutto quello che vi occorre.

IL MALATO EGOISTA

Per trattare di quest'opera, una *comédie-ballet* in tre atti, non si può prescindere da una nota biografica. Va in scena il 10 febbraio 1673 al *Palais Royal*, con grande successo, registrato dalla *Gazette rimé* con questi versi:

*Molière, cet incomparable,
Et de plus en plus admirable,
Attire aujourd'hui tout Paris,
Par le dernier de ses écrits*

Molière (1622-1673), autore-attore-capocomico, è malato, ma continua a recitare. Riesce a fatica a terminare la quarta rappresentazione e muore un'ora dopo, lasciandoci con quest'ultima opera una lezione sulla condizione umana, abilmente celata tra gioco, finzione e realtà.

Scompare così, a soli 51 anni, Jean Baptiste Poquelin, una vita per il teatro, con cui ha ritratto in modo impareggiabile i costumi e gli uomini del suo tempo, *le siècle d'or*, illuminato dal Re Sole. Lapidario il giudizio del critico letterario e scrittore Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-69): "Ogni uomo che sappia leggere è un lettore di Molière".

Il mal di petto e il catarro non gli avevano dato tregua, ma in questa commedia sembra prevalere il tono leggero, tendente alla comicità. Scriveva per Luigi XIV, il Re Sole, reduce dalla guerra delle Fiandre (1672) e il progetto era stato appunto concepito "per farlo riposare dalle sue nobili fatiche".

Il suo Argante è un ipocondriaco che si muove soltanto tra letto e poltrona. Il suo cruccio, la sua unica ragione di vita è la sua salute e non c'è per lui nient'altro di importante; ingrati e crudeli sono quelli che non lo assecondano.

Potremmo avvertire qualche perplessità per un personaggio siffatto se non considerassimo un altro aspetto: egli è in realtà succube delle prescrizioni minuziose di medici e farmacisti che inventano ogni volta nuove malattie e pro-



pinano ogni sorta di intruglio, approfittando della sua dabbenaggine e della disponibilità a pagare sempre e comunque tutto.

C'è molto da spolare intorno a quell'osso e allora eccoli pronti con clisteri, purghe e salassi; ironicamente Molière battezza come dottor Purgone l'artefice di queste vessazioni. Vengono prescritti persino i passi (dodici), avanti e indietro, che Argante deve fare ogni mattina ed egli, scrupoloso, si domanda "avanti dove?" e "indietro dove?".

È questa una delle modalità del comico che, come si vede, non nasce come per Cervantes dall'inseguimento di un sogno al limite dell'utopia, ma nella concretezza degli alambicchi e medicinali che ingombrano la casa di Argante. Qui tutto è funzionale alle sue esigenze di "malato" ed egli quasi si crogiola in questo stato di cose che lo inchioda al presente, facendolo trincerare in un egoismo esagerato che si proietta anche sul futuro.

Con il testamento che si appresta a depositare presso il notaio Buonafede (altro nome emblematico), Argante intende disporre al meglio dell'ingente patrimonio accumulato negli anni. Forse quella ricchezza non ha sempre origine cristallina e le evacuazioni intestinali sarebbero metafora di espiazione per un certo senso di colpa.

Pensa al futuro anche quando tenta di combinare il matrimonio della figlia col mediocre dottorino, insignificante e vacuo, ma quello che gli preme è di avere un medico a disposizione!

GLI ALTRI PERSONAGGI

Spunti divertenti derivano dalla vivacità e intraprendenza della governante (con la quale intreccia continui battibecchi) e, più in generale, dall'attenzione con cui Molière descrive i personaggi. Ad ognuno assegna un linguaggio preciso, uno stile specifico che, intrecciato e contrapposto con quello degli altri personaggi, genera la *vis comica*.

Accade così per la genuina spontaneità di Cleante, semplice e sincero, portatore del nuovo, rapportata all'atteggiamento falso di Tommaso, mediconzolo sciocco, impostato su *cliché* stantii di vuota tradizione.

Il confronto avviene anche tra Belina e Angelica. La prima, cinica, ipocrita e perfida è avida del danaro del marito, che finge di amare.

È in aperto contrasto con la figliastra di cui lamenta la scarsa obbedienza:



Il fatto è che le ragazze sagge e oneste come voi oggi si infischiano di essere obbedienti e sottomesse alla volontà dei loro genitori. Cose di altri tempi.

Lapidaria la replica:

Il dovere di una ragazza ha dei limiti: la ragione e le leggi non lo estendono all'infinito.

Onesta e risoluta, Angelica è personaggio positivo a tutto tondo. È buona, vuol bene al padre, ma è decisa nel perseguire ciò che desidera, sposare Cleante e non Tommaso che Argante vuole imporle. È molto attiva e anticipa di qualche secolo la dialettica generazionale e lo spirito giovanile di autodeterminazione.

Vivace e intraprendente è anche Tonietta, la governante, che non disdegna di intrecciare continui battibecchi con Argante. A lei è affidato il solito ruolo della popolana di buon senso, dotata di fresca intelligenza e sui suoi interventi si catalizzano gli spunti d'ilarità schietta, velati talora di amara ironia, come quando si esprime sul rapporto medico-paziente:

Questa è bella! Che impertinenza, da parte loro, pretendere che lor signori li guariscano! Voi non andate da loro per questo ma solo per riscuotere le vostre pensioni e ordinar loro dei rimedi; tocca a loro di guarire, se possono.

Tonietta è comunque la macchina travolgente che con Beraldo organizza il piano da cui scaturirà il lieto fine.

Figura rilevante è proprio Beraldo. A lui Molière affida la sua risposta ai malanni fisici. Negata validità alla medicina, non c'è che da porre fiducia nella natura:

Ricordatevi che i principi della vita sono in voi stesso e che la rabbia del sig. Purgon è incapace di farvi morire, così come le sue ricette sono incapaci di farvi vivere... Quasi tutti gli uomini muoiono delle medicine che prendono non delle malattie che hanno.

Impersona il buon senso ed è protagonista della svolta che imprime alla vicenda, riuscendo a far comprendere a suo fratello Argante che deve guarire dalle cure piuttosto che dalla malattia.



Per il codazzo di medici e farmacisti la comicità diviene sferzante ironia, sarcasmo corrosivo. Paludati nel loro vestito nero, sentenziano formule astruse dietro le quali nascondono la loro inettitudine e l'attaccamento sterile alla tradizione di una scienza medica retriva e oscurantista.

LA MEDICINA IMPOTENTE

La “guerra” di Molière contro i medici ciarlatani del suo tempo attraversa anche altre sue opere (*Don Giovanni, Amore medico, Medico per forza, Signor di Pourceaugnac*), e, oltre all'incompetenza professionale, si alimenta anche di un severo giudizio morale, perché li considera avidi e venali, sentimentalmente aridi. Non si accanisce tuttavia con invettive reboanti, ma semplicemente li rende meschini nella loro avidità, evanescenti nello “specioso vaniloquio”, assolutamente ridicoli e presuntuosi nel “pomposo cicaleggio” del loro *latinorum*.

La polemica non è nuova, se si pensa che un altro autore francese del tempo fa dire ad un paziente: *Quanto a me, penso che quando gli ammalati tremano non sia già per la febbre, come vuoi far credere, ma per il terrore che procura loro il medico, e tutto il suo terribile seguito.*

L'accanimento di Molière è però particolare e interessa in modo specifico questa opera, a partire dal prologo, in cui una pastorella vien cantando:

*La vostra scienza è solo una chimera
Vani e folli dottori,
Voi col vostro latin neppure potete
Lenire i miei dolori;
La vostra scienza è solo una chimera.
Povera me, che palesar non oso
Il mio crudo martiro
A quel per cui sospiro,
Che sol mi può dar vita;
Non pretendete aita
Darmi, o poveri medici ignoranti:
La vostra scienza è solo una chimera.
I vostri incerti farmaci che il volgo
Crede sappiate usar con tanto senno
Il mio dolor non valgono a lenire;*



*E dar potete il vostro ricettario
Soltanto ad un MALATO IMMAGINARIO.*

L'ultima scena non è da meno. Il fratello lo invita a diventare dottore egli stesso e quando Argante si schernisce:

Potrei dunque mettermi a studiare io, alla mia età?

incalza:

Ma ricevendo l'abito e il berretto, tutta l'uniforme da dottore, imparerete ogni cosa d'un tratto... Basta portare vestiti da dottore, e ogni sciocchezza diventa una buona ragione, e ogni pasticcio un discorso profondo e chiarissimo.

È un accanimento che interessa in modo specifico questa opera, perché è qui che vita e teatro si fondono in modo drammatico e beffardo, tanto che non si distingue più il Molière autore e attore dal personaggio Argante.

Trattando de *Il malato immaginario* Voltaire (1694-1778) scrisse:

È di quelle farse di Molière nella quale si ritrovano molte scene degne della grande commedia.

L'ingenuità, spinta forse un po' troppo oltre, ne forma il carattere principale.

In realtà sotto la *vis comica* superficiale si cela la visione dolente del mondo. Molière vi giunge dopo aver perduto fiducia nella vita e negli uomini e questo lo ha indotto a rinchiudersi in un egoismo senza speranza, a isolarsi, ad aver quasi paura della vita. Da questa patologia esistenziale scaturisce poi quella fisica, vera o presunta che sia, ma il malato immaginario è in realtà portatore di autentica umanità.

Molière-Argante è solo, pur vivendo in mezzo ad altri personaggi "normali", che – con l'eccezione di Tonietta e di Beraldo – non possono aiutarlo, così come non riescono ad aiutarlo i sanitari che si avvicendano al suo capezzale. Tutti sono impegnati nella commedia della vita, ma l'epilogo in tragedia riguarda solo Molière-Argante.

Sembra incredibile come in una sola opera, a seconda dei punti di osservazione, si possa percorrere un arco così ampio di rappresentazione teatrale, dalla farsa, nata per divertire, alla commedia, alla tragedia personale dell'autore.



È quello che accade quando ci si trova di fronte a un capolavoro.

Tornando all'impegno di Molière, si comprende come la sua non sia semplice critica di costume, ma vera acredine, perché egli è malato e nessuno riesce a dargli sollievo.

È l'ultima sua opera, il congedo dalla vita di un poeta che grida la sua protesta e per farlo non risparmia energie, morendo quasi sulla scena.

I medici dell'epoca si offesero, poi lo perdonarono, ma intanto Molière aveva pagato.

Il tono apparentemente scanzonato di questa opera e, soprattutto, il lieto fine, ne determinarono il rapido successo, tanto che entrò subito nel repertorio della *Comédie Française*, che sottolineò l'aspetto divertente. Fu nel secolo scorso che venne in rilievo anche il dramma di Argante, ossessionato da malianni che non ha e che medici avvoltoi salassatori sfruttano indegnamente, blandendolo e alimentando per avidità personale la sua insicurezza. Presuntuosi e fanfaroni, sono pagati per raccontare fandonie finché il malato non guarisce grazie alla natura o muore a causa della medicina.

Sono esattamente agli antipodi della loro professione, perché non solo non guariscono alcunché, ma addirittura creano e alimentano il malessere.

Ecco allora che la farsa, che era nata per divertire, sfocia nella tragedia personale. Volendo evitare di forzare i toni, parleremmo di commedia drammatica, in cui la paura di morire si trasforma in paura di vivere, che è tanto più grave ove si consideri che Argante-Molière ha solo 50 anni e non è il vecchio, brontolone e decrepito, che di solito viene rappresentato in scena.

È un uomo maturo che non si rassegna al declino. Ha attraversato esperienze negative, di fronte alle quali non può non emergere la delusione di un uomo che pure aveva lottato.

Ecco le sue ultime parole:

Fino a quando la mia vita è stata un miscuglio di dolori e di gioie, mi sono creduto felice; ma adesso che sono tutto una pena senza poter contare su un solo momento di soddisfazione e di dolcezza, sento che bisogna abbandonare la partita.

È passato del tempo e, per fortuna, i progressi registrati in medicina sono fantastici.

Oggi ne misuriamo la portata in termini di qualità e quantità della vita.

Il messaggio di Molière è tuttavia integro, se si pensa alla tendenza odierna



che, trascurando una medicina “naturale”, incentiva spesso l’abuso di farmaci (stimolato dall’industria) e una medicalizzazione spinta oltre le effettive necessità.

Il malato immaginario



Françoise-Marie Arouet, signore di VOLTAIRE

Parigi 1694-1778

Dipinto di Maurice Quentin de La Tour , 1736





Voltaire

CANDIDO, OVVERO DELL'OTTIMISMO

IL "RACCONTO FILOSOFICO"

Il giovane Candido è ospite del barone nel castello dove viene istruito dal prof. Pangloss, secondo il quale il mondo in cui viviamo è il migliore dei mondi possibili. Scoperto dal barone in compagnia della figlia Cunegonda, Candido viene cacciato e si rifugia presso i Bulgari, dove viene coinvolto nella feroce battaglia contro gli Avari. Fugge in Olanda, dove ritrova Pangloss che, benché ammalato di sifilide, sostiene sempre la sua teoria. Si imbarcano per Lisbona e vi giungono in tempo per contemplare i disastri del terremoto: 30.000 vittime. L'Inquisitore li colpevolizza per esorcizzare la sventura; Pangloss viene impiccato e Candido è fustigato. Una vecchia lo riporta da Cunegonda, che è diventata la donna di un banchiere ebreo e dell'Inquisitore. Entrambi vengono uccisi da Candido quando viene sorpreso con Cunegonda.

I due si imbarcano per il Paraguay insieme alla vecchia, che racconta a sua volta tutte le violenze subite. A Buenos Aires Cunegonda diviene la favorita del Governatore, mentre Candido è costretto a fuggire col servo Cacambò, col quale raggiunge l'Eldorado, il regno della felicità. Ripartono e si imbattono in un negro, Cacambò, mutilato dal lavoro. Candido lo incarica di riscattare Cunegonda, stabilendo di rincontrarsi a Venezia.

Durante il viaggio incontra Martin, il filosofo pessimista, per il quale nella lotta tra il bene e il male è quest'ultimo a prevalere. Dopo altre delusioni patite a Parigi e in Inghilterra, giungono a Venezia, città opulenta ma infelice. Raggiunto da Cacambò, si imbarcano per la Turchia; incatenati ai remi ritrovano Pangloss (sfuggito miracolosamente al laccio) e il fratello di Cunegonda, che a Costantinopoli è schiava di un avventuriero,





Candido li riscatta e insieme raggiungono una fattoria, dove finalmente troveranno riposo nel lavoro.

TRA OTTIMISMO E PESSIMISMO

François-Marie Arouet, signore di Voltaire (1694-1778), scrive il *Candido* nel 1759, al culmine di una fase della sua vita che, dopo il progressivo distacco dall'ottimismo, attraversa vicende personali che sfociano persino nella persecuzione e approda infine a una visione disillusa della vita.

Il terremoto di Lisbona del 1° novembre 1755, con centomila morti (se si considerano anche quelli per il maremoto e gli incendi), è il punto di svolta che determina il passaggio dalla critica contro Blaise Pascal (1623-62) e la sua visione tragica dell'uomo, alla derisione dell'ottimismo di Wilhelm Leibniz (1646-1716), il quale supera il meccanicismo cartesiano e sostiene il finalismo; si tratta, nel provvidenzialismo cristiano, della realizzazione del volere di Dio, che sceglie sempre per il meglio, secondo la linea complessiva dell'«armonia prestabilita».

Non dimentichiamo inoltre che il *Candido* è pubblicato mentre imperiosa la guerra dei 7 anni (1756-63), che coinvolge Prussia, Gran Bretagna, Francia, Austria e Impero Russo. Interessa anche l'impero coloniale, sicché pare congrua la definizione di Winston Churchill che la definisce come la vera prima guerra mondiale.

Nascono su questa scia il *Poema sul disastro di Lisbona* (1756) e lo stesso *Candido* (1759), due opere che indagano sulla miserevole condizione dell'uomo, che non è più al centro dell'universo. Contro l'antropocentrismo – ricordiamo – si era già espresso Giordano Bruno (1548-1600), per il quale la rivoluzione eliocentrica di Copernico (1473-1543), togliendo alla Terra la centralità nell'universo, aveva ridimensionato anche l'uomo.

L'ottimismo a oltranza di Leibniz è gravido di conseguenze, perché induce nell'uomo una sorta di pigrizia della volontà, che lo fa regredire in quello che qualche anno dopo Immanuel Kant (1724-1804) avrebbe definito “stato di minorità”. “L'illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità di cui egli stesso è colpevole. Minorità è l'incapacità di servirsi della propria intelligenza senza la guida di un altro. Colpevole è questa minorità, se la sua causa non dipende da un difetto di intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di servirsi di essa senza essere guidati da un altro. *Sapere aude!* –



Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! Questo dunque è il motto dell'illuminismo" (I. Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?* 1784).

L'IRONIA E L'IMPEGNO CIVILE

Ma come affronta Voltaire il tema complesso del suo *Candido*? Riconosce egli stesso che molte idee gli derivano da chi lo ha preceduto, Locke, Newton, Shaftesbury, Bayle, ma per esporle non si cimenta in teorie paludate, né si erge a giudice supremo, impegnato a condannare senza appello comportamenti incongrui, per proporre o imporre una nuova moralità. La sua finalità è divulgativa e a questo fine si avvale della sua *vis polemica*, articolata con una modalità di *sense of humour* vivace, spregiudicata, apparentemente leggera ma profonda, densa di significato. Dall'uso sapiente dell'ironia sull'ottimismo metafisico, confrontato puntualmente con il racconto di tutte le traversie, scaturisce la vena di comicità che occhieggia in tutta l'opera.

Nel tempo dell'assolutismo imperante Voltaire proclama la libertà di pensiero; celebre la frase che gli viene attribuita: "Non condivido le cose che dici, ma difenderò fino alla morte il tuo diritto di dirle". La condizione di schiavitù della donna emerge dalle vicende di Cunegonda e della vecchia. Non è meno grave la condizione di sfruttamento dei lavoratori nelle piantagioni delle colonie sudamericane; ad essi dà voce il negro privo di una mano e di una gamba: "A questo prezzo mangiate zucchero in Europa".

Feroce la critica ai militari, che traspare nella descrizione delle carneficine nelle guerre che travolgono tanti innocenti. Si batte contro i conformisti, i fanatici che egli ben conosce, ma per non correre rischi di vendette (che in passato gli avevano procurato anche periodi di detenzione) colloca il racconto in ambienti lontani, contribuendo così - forse inconsciamente - ad allargare gli orizzonti aprendo ad altri mondi, portatori anch'essi di una loro civiltà.

Severo anche il giudizio sull'integralismo dell'apparato religioso e sul clero corrotto, che non onora la missione cui sarebbe chiamato. Voltaire, tuttavia, non è ateo, perché riconosce la dimostrabilità razionale dell'esistenza di Dio, quale supremo ordinatore del mondo: "Se Dio non esistesse, bisognerebbe inventarlo, ma tutta la natura ci grida che esiste". Dio c'è, dunque, come garante dell'ordine e delle leggi di natura, ma non interviene nelle vicende umane, affidate alla libertà dell'uomo.



I temi sono, come si vede, pregnanti, ma per farsi intendere meglio da tutti, Voltaire inventa con *Candido* un genere letterario nuovo, il romanzo filosofico, un mezzo con cui avversa radicalmente le idee ottimistiche di Leibniz, a cui dà le vesti di Pangloss. L'ineffabile educatore di Candido afferma che "coloro i quali hanno affermato che tutto va bene, han detto una castroneria. Bisognava dire che meglio di così non potrebbe andare". Candido assorbe la lezione, e gradualmente il burattino guidato dagli altri assume consapevolezza e senso critico, sicché le avventure tragicomiche in cui si imbatte nel suo peregrinare, le nefandezze, le stragi, le ingiustizie a cui assiste o in cui è coinvolto con i suoi compagni, lo condurranno ad altra conclusione.

Pensa ormai che sia sciocco comportarsi come Pangloss che fino all'ultimo, dopo aver sperimentato sulla propria pelle guai infiniti, elencati in una sorta di catalogo raccapricciante, proclama che ogni male conduce sicuramente ad un bene finale. Non bisogna tuttavia essere pessimisti; per affrontare il male di vivere occorre fare appello alla concretezza e rinunciare a trovare ad ogni costo risposte. (È l'esatto contrario di quello che fa Pangloss, il cui nome, dal greco, significa proprio "colui che mette lingua su tutto").

La possibilità di riuscita è affidata all'uso ragionato dell'esperienza che bandisca dogmatismi, certezze aprioristiche e intolleranza, confidando in una modesta attività lavorativa che scacciando la noia, il vizio, la miseria, ricomponga in unità il bene e il male del mondo.

"Dobbiamo coltivare il nostro orto" (*Il faut cultiver notre jardin*), è questo il messaggio che Candido ci lascia alla fine del suo percorso formativo. Può sembrare un atto di rinuncia, nel tentativo di ritrovare se stessi rinchiudendosi nel proprio guscio, dopo aver superato le ingenuità illusioni giovanili. A ben riflettere, può essere invece un modo consapevole di risolvere qui e ora quello che è possibile risolvere, impegnandosi in prima persona, senza vagheggiare un'incerta palingenesi futura.

È un messaggio serio e intenso cui Voltaire giunge utilizzando sapientemente per tutto il racconto l'ironia, in tutte le sfumature, dal caustico, al comico, al sarcastico.

IL RITRATTO DI LA TOUR

A questo proposito ci viene in mente il *Ritratto di Voltaire nel 1736* del celebre pittore francese Maurice Quentin de La Tour (1704-88), autore di ben



150 ritratti di personaggi famosi. Voltaire ha nella mano sinistra un libro aperto e ha la testa rivolta rispetto al busto; si ha l'impressione che l'osservatore lo abbia chiamato, distogliendolo dalla lettura. Il viso, illuminato frontalmente, si staglia su un tendaggio scuro semiaperto, che lascia intravedere sullo sfondo chiaro una marina in lontananza. L'abbigliamento è sobrio, ben lontano dalla fastosa esibizione della moda del tempo. Lo sguardo vivo rivela l'intelligenza e lo spirito indagatore di Voltaire, che si completa con un sorriso appena accennato, tra il beffardo e l'ironico, che sembra lanciare una sfida. L'artista è davvero riuscito a rappresentare felicemente con l'impressione viva il carattere di fondo del personaggio.

QUALE INSEGNAMENTO

Castigat ridendo mores, verrebbe da dire, anche se Italo Calvino (1923-85) nella prefazione al *Candido* dell'edizione Einaudi, osserva che "oggi non è più il "racconto filosofico" che più ci incanta, non è la satira, non è il prender forma di una morale e d'una visione del mondo: è il ritmo. Con velocità e leggerezza, un susseguirsi di disgrazie supplizi massacri corre sulla pagina, rimbalza di capitolo in capitolo, si ramifica e moltiplica senza provocare nell'emotività del lettore altro effetto che d'una vitalità esilarante e primordiale".

Ma, al di là di come Voltaire ci presenta il suo *Candido*, sarebbe il caso di avviare qualche riflessione sull'insegnamento che oggi potremmo trarne. Nel XXI secolo come ci poniamo di fronte a eventi naturali (terremoti *et similia*) e a quelle tragedie che, come se non bastassero quelle naturali, lo stesso uomo determina, alimentando il suo delirio di onnipotenza?

Superato lo sgomento immediato per l'accaduto, subentra una fase di acquiescenza rassegnata e facciamo nostro un vecchio insegnamento di Euripide: "Non sprecare lacrime nuove per vecchi dolori". Ma siamo sicuri di non poter fare nulla per rimediare ai vecchi dolori e tentare di avviare, per noi e per gli altri, la realizzazione di un mondo migliore tra quelli possibili?

FONTI MULTIFORMI DI ISPIRAZIONE

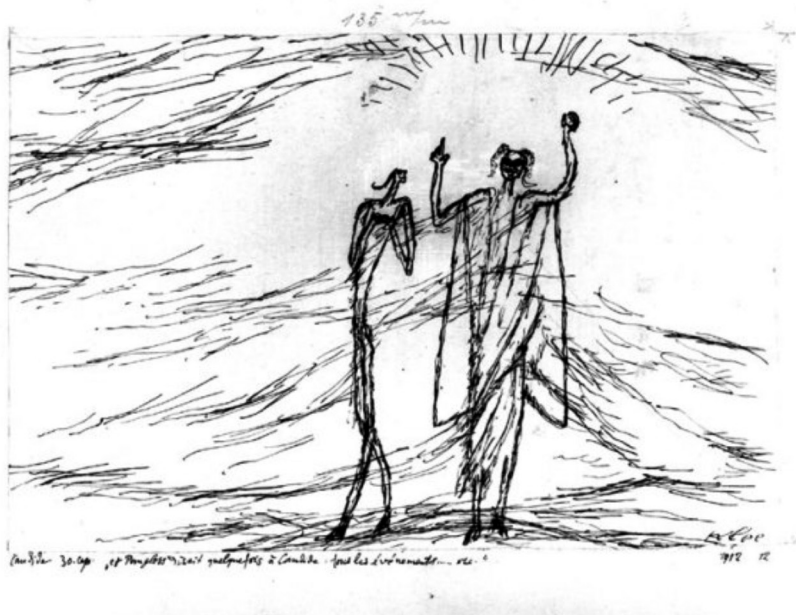
Il *conte philosophique* è pubblicato in forma anonima, perché evidentemente Voltaire teme rappresaglie da parte dei suoi nemici dei quali narra vizi e

difetti. Alcuni amici, però, riconoscono la sua mano e quando glielo rivelano, Voltaire, poco eroicamente, ne disconosce la paternità, denigrando la sua opera, definendola addirittura una coglioneria (*coinnerie*).

L'aneddoto rivela il contesto dell'epoca, ma – come spesso accade – il tempo è galantuomo e il *Candido* è ormai riconosciuto come un capolavoro della letteratura di tutti i tempi ed è ai giorni nostri fonte di ispirazione per le più disparate manifestazioni della cultura; accenniamo alla pittura, alla musica, alla letteratura.

Prendiamo ad esempio le illustrazioni che il pittore svizzero Paul Klee (1879-1940) realizza a corredo della pubblicazione del 1911. Con l'adesione al movimento del Cavaliere Azzurro (*Blaue Reiter*), nega fondamento naturalistico all'arte e per il *Candido* si esercita con linee stilizzate, che spezzano ogni forma irrigidita per rappresentare fisionomie umane slanciate, sfrangiate, filiformi, attraversate da una lieve ironia, in consonanza con l'ispirazione di fondo di Voltaire.

Passando alla musica, incrociamo il compositore americano Leonard Bernstein (1918-90), che nel 1956 mette in scena l'operetta *Candide*. L'ambiente scintillante dei *musical* di Broadway si coniuga perfettamente col vorticoso



incalzare degli avvenimenti narrati da Voltaire e genera una musica spumeggiante. La brillante *ouverture* è ormai nel repertorio delle grandi orchestre sinfoniche.

Quanto alla letteratura, ecco Leonardo Sciascia (1921-89) che pubblica nel 1977 *Candido, ovvero Un sogno fatto in Sicilia*, evidente omaggio a Voltaire che viene considerato figlio di una Francia patria della Rivoluzione, definita da Sciascia la migliore del mondo. Questo libro, contestualizzando nella sua Sicilia del secondo dopoguerra l'ispirazione di Voltaire, è "un sogno di ragione dentro un sonno della ragione", un invito a superare le ambiguità del passato, per puntare a una nuova realtà mondata dalle ipocrisie e illuminata dalla ragione.

Candido, ovvero dell'ottimismo



Johann Wolfgang GOETHE
Francoforte 1749 – Weimar 1832



Goethe

EGMONT, L'EROE DI GOETHE E BEETHOVEN

L'EGMONT DI GOETHE

Egmont, in realtà Lamoral, conte di Egmont, principe di Gavre, è un personaggio storico il cui nome deriva dall'omonimo castello, secondo la consuetudine degli olandesi del tempo, che usavano darsi un cognome dal luogo d'origine. Condottiero fiammingo, finisce decapitato nel 1568 a 46 anni, al tempo dell'imperatore spagnolo Filippo II, succeduto a Carlo V nel dominio dei Paesi Bassi. Dopo 220 anni la vicenda diviene oggetto di un dramma del grande Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Egmont, combattente valoroso, era stato insignito del titolo di principe da Carlo V, imperatore tollerante, che aveva confermato le autonomie mercantili e aveva affidato l'amministrazione alle autorità locali.

Con Filippo II tutto cambia per ragioni politiche, economiche e religiose. È infatti peggiorata la situazione finanziaria dell'impero e ciò induce Filippo II a una stretta fiscale, che trova fiera opposizione della classe mercantile operosa, che mal tollera inoltre la svolta dirigistica che mortifica la sua intraprendenza.





Sul piano religioso Filippo II, cattolico intransigente, sposa la linea dura dell'Inquisizione contro i protestanti che puntano a una certa autonomia dalla Chiesa di Roma. Ne derivano moti insurrezionali repressi dal duca d'Alba, emissario dell'imperatore.

In questo contesto Egmont si trova nella difficile condizione del militare che è vincolato all'obbedienza alla monarchia spagnola, ma al tempo stesso non può tradire la sua origine e il suo popolo che tenta di avviare una libera e autonoma economia di mercato. Un compito arduo il suo, nel quale si impegna fiducioso, convinto di riuscire a ripristinare una convivenza accettabile, grazie a una certa aureola che circonda il suo personaggio. Infatti per un verso è amato dal suo popolo e per altro verso ostenta una grande onorificenza assegnatagli dagli spagnoli per i suoi meriti militari: il Toson d'oro, collana con un pendente raffigurante un ariete (*toison* in francese), con riferimento mitologico al vello d'oro di Giasone. Per queste ragioni confida su una certa intoccabilità, nella convinzione che i suoi inviti alla moderazione sarebbero accolti.

In realtà la sua analisi si rivela inadeguata alla situazione, perché trascura di valutare la forza di un passato del suo popolo che non avrebbe rinunciato in maniera definitiva alle sue autonomie. Neppure Filippo II avrebbe rinunciato alla repressione, sicché il suo destino è segnato. Rifiuta di mettersi in salvo, per non rinunciare ai suoi ideali di libertà e, nonostante la sua confermata fedeltà all'impero, è arrestato. Alla fine della sua vita, medita in carcere sul suo destino e assume così i caratteri dell'eroe romantico. Quando cala un sonno ristoratore, gli appare in sogno l'amata Claretta, sotto le spoglie della Libertà che gli porta la corona d'alloro e lo rassicura che dalla sua morte il popolo trarrà la forza per ottenere la libertà. Ecco l'ultimo messaggio di Egmont: "Proteggete i vostri beni! E per salvare quello che vi è più caro, cadete con gioia, come ve ne dò io l'esempio". L'esecuzione avviene nella piazza principale di Bruxelles; è il 4 giugno 1568.

IL PERSONAGGIO E L'AMBIENTE

Il grande Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) nel 1788, in piena maturità, affronta questo dramma di argomento storico, con sensibilità romantica, ma non quella impetuosa dello *Sturm und Drang*. Dopo il primo periodo, egli aveva recuperato quel distacco olimpico che fa di Egmont non l'eroe solitario che afferma orgogliosamente la dignità umana e che lotta





contro il destino o contro gli dei (è questa la figura che aveva ispirato l'ode dedicata a Prometeo). Non è neppure la figura dell'eroe che, conscio della propria superiorità, si isola dalla massa con la quale non ritiene di immischiarsi; avrebbe grandi progettualità, ma non riuscendo a tradurle in pratica, si immalinconisce isolandosi ed autocompiangendosi.

Egmont è invece personaggio solido, sereno: "l'essere di buon umore, il pigliar le cose alla leggera e il vivere alla svelta, sono la felicità mia; e non la cambio con la sicurezza di una volta sepolcrale". "Se prendete tutta la vita con troppa serietà, che cosa ci avete aggiunto? Se il mattino non ci si sveglia a nuova gioia, se a sera non ci rimane da sperare più alcun piacere, vale la pena di vestirsi e spogliarsi? E perché io cerchi di congetturare e di collegare quello che non può essere né divinato, né collegato, il destino di un giorno venturo? Risparmiarmi queste considerazioni; le lasceremo a studenti e cortigiani. A quelli è dato cogitare ed escogitare, girellare e strisciare, giungere dove possono, insinuarsi a carpire quello che possono..."

Egmont, l'eroe di Goethe e Beethoven





Non è tuttavia un sognatore fatuo, che lascia che gli eventi si susseguano; si sente protagonista della storia e non rinnega il suo passato di militare (“Per noi che siamo anfibì neerlandesi, era un piacere sentirci nell’acqua, come per le ranocchie, e via dunque a massacrare i nemici a mucchi nel fiume, a spazzarli a schioppettate come anitre”).

Come non registrare un certo macabro compiacimento militarista in questa descrizione di gesta passate? Ora, però, il suo atteggiamento nei confronti dei disordini e delle sommosse popolari è più equilibrato. Chiamato a pronunciarsi, invita tutti alla calma, confidando nella possibilità di giungere ad una convivenza tra la monarchia spagnola e il suo popolo, che aveva ormai canalizzato nell’occasione del malcontento religioso il suo anelito al ripristino della propria autonomia conquistata nel passato.

Egmont è nella posizione di supremo mediatore, un ruolo che si addice al suo carattere tollerante, ma del quale non si rivela all’altezza. Da un lato, Consigliere, non può che essere fedele servitore della monarchia, alla quale si sente legato come da un giuramento che ricorda l’onore della cavalleria medioevale; dall’altro lato è figlio del suo popolo e non può non dividerne le ansie per il ripristino degli statuti di libertà che gli occupanti tendono a limitare e soffocare.

Non si lascia sfiorare dal dubbio dell’ambiguità della sua posizione. Preferisce ignorare che i Paesi Bassi erano diventati spagnoli per mere vicissitudini dinastiche (Carlo V li aveva ricevuti come *cadeau* ereditario dalla nonna paterna Maria di Borgogna, sposa di suo nonno Massimiliano d’Austria). Non ha cultura sufficiente per capire che il suo popolo non avrebbe mai più rinunciato alle autonomie conquistate, che sarebbero poi diventate l’embrione della cultura liberista europea.

Non possiamo chiedergli approfondimenti che sono riferibili a ‘studenti e cortigiani’. Del resto è lui stesso a confessarlo: “Mi splende oggi il sole perché io rifletta su quello che fu ieri?”. Incapace dunque di studiare il passato e di scrutare il futuro, egli vive solo il suo tempo e in questa attualità si trova perfettamente realizzato. Il valore mostrato in battaglia gli ha conferito un’aura popolare della quale si compiace. Ama sentirsi in mezzo alla gente, si pavoneggia anche al cospetto della sua donna esibendo il suo splendido Toson d’oro.

Non è dunque un personaggio ‘romantico’, anche se alla fine, prima che si compia il suo destino, tradito dal popolo che diceva di amarlo, assume orgogliosamente su di sé il ruolo dell’eroe romantico, solitario e pensoso. La sua mediazione è fallita, ma egli muore nella certezza di aver ben operato per la





monarchia e il suo popolo. È questo l'eroe di Goethe ed è in linea con l'autore. Passione e saggezza in Goethe sono complementari; di antica famiglia borghese, non poteva apprezzare i metodi rivoluzionari e privilegiava l'evoluzione lenta. Oggi lo chiameremmo riformista moderato.

Un popolo, dunque, meschino, pavido e timoroso, che dimentica presto, volubile. Nel passato aveva affiancato i suoi eroi nelle battaglie vittoriose e successivamente si troverà ancora unito al fianco di Guglielmo d'Orange-Nassau, per la battaglia definitiva, che porterà all'indipendenza delle Repubbliche delle Sette Province Unite. Nel frangente attuale, però, Goethe deve accentuare il contrasto del protagonista col popolo, che viene identificato emblematicamente nella figura del falegname che si appiattisce nel piccolo egoismo della sua attività da tutelare ad ogni costo, anche a spese dell'interesse collettivo.

A nulla valgono gli incitamenti di Chiaretta, che alla notizia dell'arresto del principe azzurro, si sente rovinare addosso tutto il mondo che aveva vagheggiato. Pur di scuotere il torpore dei pavidi, si traveste da soldato e si cimenta direttamente, offrendosi di guidare il suo popolo alla conquista del castello, dove è rinchiuso il suo uomo. È la disperazione del suo amore che la induce a esporsi in prima persona, ma forse è anche l'amore per la libertà da riconquistare e difendere.

Sulla figura di Chiaretta Goethe indugia in modo significativo, dedicandole due poesie. Nella prima declama le virtù militari del suo uomo, rammaricandosi di essere donna: "gioir senza pari / è l'essere un uomo!".

Nella seconda c'è l'esaltazione dell'amore, unica via verso la felicità nella vita che oscilla tra gioie e dolori: "Felice sola / è quell'anima che ama".

Tamburi rullarono
sonarono i pifferi.
Armato il mio amore
capeggia la schiera,
in alto la lancia,
su gli uomini impera.
Ho il cuore che batte,
Oh avessi un giubbotto,
calzoni e cappello!

Lui fuor dalle porte
seguire da prode,
con lui per province,
e via in ogni dove;
già domo è il nemico,
lo incalzan gli spari:
gioir senza pari
è l'essere un uomo!





Gioire
e gemere
ravvolti in pensieri.
Bramare
e in trepido
tormento oscillare,
trilli alti al cielo,
nubi di morte.
Felice sola
è quell'anima che ama.

È una bella immagine quella di Chiaretta, *pasionaria ante litteram*, forse un po' retorica, ma chissà che a questa pagina non si sia ispirato Eugène Delacroix quando dipinse *La Libertà alla testa del popolo*, in occasione dei moti del 1830. Una giovane donna in primo piano impugna uno stendardo che sventola ampio nell'aria e che è seguita dal popolo, concitato e variamente armato; un'opera pienamente romantica, animata da un movimento impetuoso, da una foga trascinate. Anche per Chiaretta c'è una fine 'romantica'. Verificata l'inutilità dei suoi sforzi, non resiste alla sconfitta di Egmont e non trova rimedio che nel suicidio.

IL DRAMMA E LA STORIA

L'Egmont è un dramma storico particolare. Con fedeltà è ricostruito l'ambiente dei Paesi Bassi. Il popolo aveva sopportato Carlo V, nuovo padrone, sia per il carisma del personaggio, alimentato dai frequenti viaggi nei suoi sterminati possedimenti, e sia perché aveva avuto l'intelligenza politica di mantenere le autonomie mercantili e aveva consentito che l'amministrazione fosse affidata alla nobiltà locale.

Con Filippo II il quadro cambia sostanzialmente. Egli preferisce isolarsi nei suoi palazzi di Madrid e dirigere il suo impero delegando compiti importanti a uomini di assoluta fedeltà e di cieca obbedienza. (Il duca d'Alba è la fedele semplificazione di questo personaggio). È peggiorata, inoltre, la situazione finanziaria dell'Impero, che è perciò costretto a tassare le attività mercantili dei Paesi Bassi, mortificandone la vitalità.





Il popolo, che si era mostrato tollerante in politica con Carlo V, si rivela più sensibile quando viene toccato negli interessi di bottega. Altro elemento nuovo era infine la *querelle* religiosa, che, covata a lungo sotto la cenere dei tentativi di mediazione bonaria, era esplosa in tutta la sua virulenza, con la distruzione dei centri di culto da parte degli insorti e con le torture e le procedure allucinanti dell'Inquisizione, di cui Filippo II si era fatto paladino.

L'eco dell'insurrezione giunge nelle piazze che Goethe anima opportunamente di personaggi che oggi definiremmo piccolo borghesi, e se ne colgono chiaramente le matrici: quella economica, finalizzata a rivendicare l'autonomia amministrativa; quella religiosa, finalizzata a recuperare indipendenza dalla Chiesa di Roma, di cui si condannava la corruzione; quella politica, segnale dell'insofferenza nei confronti del dispotismo imperiale.

Ma l'attivismo economico del popolo dei Paesi Bassi, destinato a gettare le basi della moderna economia di mercato, suggerisce una riflessione che è oggi comunemente accettata: i ceti mercantili rifuggono dalla politica, e se ne occupano solo quando questa minaccia di interferire troppo pesantemente nella loro attività. Carlo V, che pure era un sovrano assolutamente estraneo geograficamente e culturalmente, non aveva trovato opposizione rilevante. "Franza o Spagna...", valeva evidentemente anche alle latitudini nordiche!

L'ambiente storico, dunque, è ricostruito fedelmente da Goethe, ma il dramma contiene alcune inesattezze di non poco momento.

Cominciamo dal protagonista, che apprende da Orange l'arrivo del duca d'Alba, che avrebbe di fatto sostituito la Reggente, giudicata troppo permissiva. In realtà Egmont era stato inviato dalla nobiltà fiamminga presso Filippo II per ottenere un sistema di governo più liberale, ma il sovrano aveva risposto conferendo l'incarico al duca.

L'Egmont di Goethe, inoltre, attribuisce la responsabilità della repressione solo al duca, che sarebbe andato al di là delle direttive generiche impartite da Filippo II e lo avrebbe fatto solo per eccesso di zelo e per mire di carriera. La storia ci insegna, invece, che il duca d'Alba era sì ambizioso e zelante, ma obbedì ad ordini precisi di Filippo II.

Chiaretta è personaggio immaginario, fresco e audace, maturato nella fantasia dell'autore dopo la separazione dalla giovane Lili Schönemann, dopo un anno e mezzo di frequentazione. Secondo Chiaretta nessuno mosse un dito per tentare di liberare Egmont e l'esecuzione avvenne dopo una sola notte di carcere. La storia non ci dice nulla di eventuali tentativi della Reggente, ma ci racconta di sua moglie, Sabina di Baviera, e della sua lunga attività protrattasi



per un anno (tanto durò la detenzione!), interessando tutti i principi germanici e persino l'imperatore Massimiliano II.

Come spiegare dunque tutte queste contraffazioni storiche? Non è da ritenere che Goethe non potesse accedere alle fonti storiche; è parimenti da escludere che vi siano fini reconditi.

Le motivazioni riteniamo che siano di carattere squisitamente letterario. Egmont, col suo valore in battaglia, si era guadagnato l'apprezzamento della monarchia, che l'aveva insignito di importanti onorificenze. L'eroe romantico non può concepire che Filippo II consumi una sorta di tradimento ai danni del suo popolo; crollerebbe il mito della coerenza con la parola data e con essa tutto il suo solido quadro di riferimento. La responsabilità, dunque, va artificiosamente attribuita ad altri; nella specie, soprattutto al duca d'Alba.

In secondo luogo, una moglie che si batte per la scarcerazione del marito ha indubbiamente una modesta 'resa letteraria'. Una fanciulla dolce e sognatrice, che l'amore ferito trasforma in eroina e agitatrice di folle, è certamente più funzionale alla storia di un amore forte, sovrastato dall'ombra di un destino invincibile.

Una carcerazione di un anno, infine, diluisce i sentimenti, il dolore, portando persino alla rassegnazione. Tutto invece deve avvenire drammaticamente: la caduta dalle sfere del favore popolare alla polvere dell'indifferenza più cinica; il franare miserevole di un sogno d'amore tenero e luminoso in una disperazione cupa che sfocia nel suicidio; il passaggio repentino da una vita gratificante ad una morte ingiusta. I contrasti devono essere accesi, l'emozione deve essere forte, vibrante nel messaggio 'romantico' che si intende far passare. Ci sono tutti gli ingredienti del melodramma, sottolineati qua e là da espressioni decisamente datate.

Ma è legittimato un autore a 'interpretare' così la storia? Nel dramma storico egli è chiamato a portare alla superficie quello che la storia non si sofferma a raccontare: i moti dell'animo, i sentimenti, le angosce, le gioie dei protagonisti della vicenda. C'è tutto un universo sottostante da scandagliare, da indagare, da capire, ma sempre in un quadro di riferimento che sia storico e rigoroso! Manzoni *docet*.

È ben vero che dal letterato non si può pretendere l'indagine sulla verità storica, ma riteniamo che Goethe in questo Egmont si sia lasciato prendere la mano, manipolando, oltre il consentito, i dati della storia e piegandoli alle sue esigenze letterarie.



L'EGMONT OP. 84 DI BEETHOVEN

Egmont, l'eroe di Goethe e Beethoven

Il dramma di Goethe va in scena nel 1791, ma non ha molto successo; maggiore fortuna arride invece più tardi in epoca romantica, anche grazie alle musiche che Beethoven (1770-1827) scrive nel 1810. Il musicista aveva letto il dramma con grande interesse e accetta di buon grado di scrivere le musiche di scena (articolandole in una Ouverture e nove pezzi), perché riconosce nella vicenda i suoi ideali di libertà, di eroismo, di sacrificio per realizzare il bene della patria. Tra l'altro l'ambientazione è nella sua terra d'origine, i Paesi Bassi, da dove suo padre era emigrato dopo vicende mercantili sfavorevoli.

La composizione avviene però in modo frammentato, tanto che oggi è l'ouverture il brano più eseguito. Non ha funzione soltanto introduttiva, ma vive autonomamente nella rappresentazione sintetica dei motivi che muovono il dramma, ritenendo superflui il canto e la scena. È la cosiddetta anti-teatralità di Beethoven, alla quale non è estraneo un certo egocentrismo che non gli rende agevole immedesimarsi nei vari personaggi per dare musica alle loro parole.

Avendo tracciato a grandi linee la trama, è possibile apprezzare meglio questa ouverture, che condensa pur nella sua brevità (10 minuti) i momenti salienti. Ecco allora il *Sostenuto ma non troppo*, sottolineato da tutta l'orchestra, cui seguono gli accordi gravi degli archi, alternati da temi dolenti presentati dai fiati. Negli archi riecheggia la presenza greve e militaresca degli spagnoli dominatori, mentre nei fiati si riconosce la condizione dolorosa degli oppressi. Nel successivo *Allegro* si coglie la lotta tra le due forze contrapposte, mentre nell'ultima parte emerge l'*Allegro con brio*, che celebra la vittoria imminente propiziata dal sacrificio dell'eroe (sinfonia della vittoria).

La stringatezza essenziale dell'Egmont anticipa quella che sarà l'opera tedesca, che si differenzia da quella italiana proprio perché è asciutta ed essenziale, mentre quella italiana si distende ovunque in modo anche pletorico.

Il testo teatrale interessa Beethoven perché ne trae l'ispirazione per le sue composizioni, che animate da un anelito di libertà, vivono di vita autonoma, senza coordinarsi con la rappresentazione scenica. Esaltando inoltre le grandi idealità, assegna alla musica un impegno morale nobile e severo, che comprende anche il melodramma. Per questa ragione non condivide le scelte di Mozart (di cui pur ammira il genio) di musicare i libretti di Da Ponte aventi per oggetto storie leggere.





GOETHE E BEETHOVEN, DUE GENI A CONFRONTO

Gli amanti della letteratura e della musica si accostano fiduciosi all' Egmont, nella certezza di trovare un punto sublime d'incontro tra i due personaggi, autentici 'titani', dominatori incontrastati della cultura del loro tempo.

Si scopre, però, che i due vivono questa temperie *fin de siècle*, con la stagione esaltante dell'utopia illuminista, la bufera napoleonica e l'avvento della Restaurazione, ma partono da origini diverse e approdano inevitabilmente a lidi diversi; sono soltanto occasionali compagni di viaggio.

Si conoscono, grazie a Bettina Brentano, una giovane donna, viva e maliziosa, che si ritaglia un ruolo di fantasiosa movimentatrice culturale, che si ritaglia un ruolo ambizioso di 'ispiratrice dei geni'. È lei che aveva fatto leggere a Beethoven l'Egmont. Il musicista stima sinceramente il letterato ("le poesie di Goethe mi rendono felice") e quella lettura, apoteosi del sentimento della libertà, infiamma l'animo sensibile di Beethoven e lo induce a scriverne la musica per celebrare il titano che lotta e muore per la libertà e per l'indipendenza dagli oppressori.

Ma Beethoven affronta l'impegno in modo frammentario. Compone prima alcuni brani la cui collocazione era stata indicata da Goethe, poi alcuni brani orchestrali; l'*ouverture* è composta per ultima. Per la rappresentazione del 1810 aggiunge le due 'canzoni' di Chiaretta, il 'melodramma' di Egmont, gli episodi sinfonici della morte di Chiaretta e il sogno di Egmont. La marcia trionfale conclusiva è collocata anche a coronamento dell'*ouverture*.

Tale frammentarietà non poteva non nuocere a questo lavoro musicale di Beethoven. L'opera non era decisamente il suo genere. È difficile immaginare Beethoven, spirito libero e generoso, creatore fantasioso, che accetti di ingessare la sua ispirazione fervida nella forma rigida di un libretto; né ci riesce di immaginarlo alle prese con defatiganti trattative col librettista e i cantanti per portare a termine l'opera.

Il caso di Mozart, spirito anche lui libero, può considerarsi una eccezione, facilitata da un sodalizio fruttuoso col librettista Da Ponte.

Questa produzione musicale per l'Egmont non può definirsi opera nel senso tramandatoci dalla tradizione ottocentesca, ma sarebbe meglio parlare, con espressione più confacente, di musica di scena.

In queste condizioni è fatale che la parte musicale migliore sia l'*ouverture*, il brano tipico che consente all'autore di liberare l'ispirazione negli spazi aperti della sua creatività; e non a caso l'*ouverture* è il brano dell'Egmont che oggi è rimasto in forma autonoma nel repertorio concertistico più eseguito. E si potreb-





be dire che nasce da qui l'«opera» tedesca, asciutta ed essenziale, che si limita a sottolineare alcuni momenti del lavoro teatrale, senza invadere, come nell'opera italiana, tutti gli spazi, quasi a soffocare l'azione e la parola sulla scena.

L'accoglienza di questo lavoro da parte di Goethe è espresso in una lettera del 25 giugno 1811; è cortese, ma fredda e Beethoven ne rimane deluso. Quando i due si incontreranno nel luglio 1812 a Tepliz, località termale a 40 km da Dresda, emergeranno le incompatibilità che scaturiscono dai diversi caratteri dei personaggi.

Il pittore Tedesco Carl Röhling (1849-1922) ha rappresentato nel 1887 il cosiddetto "incidente di Tepliz". Sono rappresentati in un giardino alberato Goethe, la corte imperiale di Maria Luisa d'Austria e Beethoven. Goethe, cappello in mano, si esibisce in un profondo inchino, facendo spazio al passaggio della corte, mentre Beethoven passa in mezzo a cotanta nobiltà, accigliato in volto, cilindro ben calcato in testa.

Egmont, l'eroe di Goethe e Beethoven



Carl Röhling - *Incidente di Tepliz* -





Beethoven, spirito ribelle ed individualista, refrattario ai formalismi e ai condizionamenti, conduceva una vita libera e disordinata, ma grama, e gettava le basi rivoluzionarie del musicista indipendente, non legato in modo servile alla magnanimità di nessuna corte.

Secondo lui, Goethe, poeta-vate dei giovani tedeschi, accettando incarichi politici, aveva tradito la sua missione.

Goethe, nato 21 anni prima, aveva attraversato con minore enfasi le tempeie illuministe e rivoluzionarie e considerava 'superate' le idealità di Beethoven, essendo ormai approdato al famoso 'olimpico' distacco, che gli faceva contemplare le cose del mondo da un piedistallo superiore, derivante anche dalla straordinaria poliedricità del suo ingegno.

In campo musicale preferiva Bach e la musica del '700, e guardava con diffidenza alla rivoluzione musicale con cui Beethoven si apprestava a spazzar via quella tradizione. Il suo consigliere, il compositore Zelter, aveva definito Beethoven un "Erocle che adopera la clava per scacciare le mosche".

In campo politico rivestiva cariche elevatissime che gli consentivano una vita agiata, oltre che il comodo 'Viaggio in Italia' per saziare la sua incontenibile sete di sapere.

Tra il ribelle Beethoven e l'«integrato» Goethe non c'era dunque possibilità d'intesa: diverse le note caratteriali, diversa la concezione della vita, diversa l'idea del ruolo dell'arte nella società.

Goethe, che aveva in un primo tempo esaltato con Egmont la figura dell'eroe popolare in lotta contro l'oppressione dispotica, si era poi gradualmente allineato al potere, scalandone le tappe fino a giungere al vertice.

Anche il nostro ribelle ebbe una grave crisi che lo portò ad un qualche cedimento al conformismo asburgico, tanto che non disdegnò di scrivere "La vittoria di Wellington" su Napoleone. Ma non dobbiamo dimenticare che Beethoven dopo la svolta autoritaria di Napoleone, al quale aveva fideisticamente dedicato la 3^a sinfonia, accusò il colpo come un vero tradimento. Né va sottovalutata la politica di Metternich, che concedeva una certa libertà agli intellettuali, barattandola con una loro adesione o almeno neutralità nei confronti del suo conservatorismo.

Beethoven, tuttavia, non è un "integrato" e combatte da titano solitario per documentare il travaglio di un mondo in trasformazione e per imprimere una svolta alla condizione sociale del musicista, non più al servizio dell'aristocrazia, ma di tutti gli spiriti sensibili. Per lui la musica è strumento per alimentare il progresso dell'umanità, al quale guarda non calandosi negli affari politici





quotidiani, ma additando superiori mete spirituali, come la libertà, la giustizia, l'amore universale.

Pagina non esaltante, dunque, questa dei rapporti tra Goethe e Beethoven, due geni che hanno vissuto la stessa epoca, si sono incontrati e conosciuti, ma dal loro incontro non è scoccata la scintilla magica che avrebbe potuto illuminare il panorama culturale dell'Ottocento.

Una occasione mancata.

Egmont, l'eroe di Goethe e Beethoven





André-Marie de CHÉNIER
Costantinopoli 1762 – Parigi 1794
Dipinto di Horace Vernet





Chénier

IL POETA, IL POLITICO, IL GIORNALISTA

André-Marie de Chénier (è questo il nome completo) nasce a Costantinopoli il 20 ottobre 1762 e finisce ghigliottinato a Parigi il 24 luglio 1794. Ha una personalità poliedrica e interessi multiformi che spaziano dalla poesia, alla politica al giornalismo.

È ritenuto il miglior poeta francese del '700, ma ai primi fermenti rivoluzionari è pronto a offrire il suo prezioso contributo nel tentativo di arginare l'orgia demagogica, che degenera nel bagno di sangue al tempo del Terrore, e per ripristinare la libertà conquistata con la Rivoluzione.

Il suo razionalismo di uomo dei Lumi lo porta a combattere prima contro la tirannia esercitata dall'alto e poi anche contro quella che si manifesterà dal basso, con gli eccessi del popolo che, manipolato da una *congrega di canaglie*, gode al macabro spettacolo della ghigliottina.

In queste note tracciamo la linea della sua vena poetica, ma, soprattutto registriamo le vicissitudini politiche e giornalistiche di un'anima sensibile che affronta con coraggio e fino al sacrificio estremo, eventi tragici senza rinunciare al supporto della sua Musa ispiratrice.

In questo percorso di vita straordinaria lo chiameremo familiarmente André.

LA POESIA

L'ispirazione poetica si colloca tra il neoclassicismo e il preromanticismo, adottando nuovi ritmi, ricchi di simboli e immagini. Ecco la componente satirica e polemica indignata che si coglie nei *jambes* e quella lirica e intimistica delle *élégies*.





André è certamente un poeta prolifico (25 elegie, 27 bucoliche, 7 epistole, 7 odi, 9 giambi, 6 poemi incompiuti) che si ispira ad un passato esaltato dal mito dell'Atene di Pericle e della Roma di Augusto. Depositarie delle *sante classiche reliquie*, erano città che avrebbe voluto visitare, ma le condizioni di salute non gli consentono di proseguire verso la Grecia, dopo essere stato in Italia, a Napoli, Ercolano e Pompei e soprattutto a Roma, di cui ammira la grandezza:

*Per ogni dove Roma antica, Roma, Roma immortale
vive e respira, e tutto, grazie a lei, sembra rivivere.*

La sua opera però non è la semplice riproposizione di temi classici; dotato di una inquieta sensibilità, è figlio del suo secolo, e respira profondamente la ventata di libertà della Rivoluzione, rivendicando il diritto all'invenzione. Non traduzione poetica dell'antico, dunque, ma militanza attiva nell'attualità che è anche quella della ricchezza scientifica del suo secolo, della quale la poesia deve essere splendida interprete.

Nella prefazione all'*Hermès*, poema sulla formazione dell'universo, contro il pregiudizio e le superstizioni (soprattutto quelle religiose), André enuncia la sua poetica:

*Facciamo il nostro miele coi loro fiori antichi;
per dipingere le nostre idee, prendiamo i loro colori;
accendiamo le torce coi loro poetici fuochi;
con pensieri nuovi facciamo versi antichi.*

Ecco perché la classicità greca e latina da lui evocata è assolutamente singolare. All'incirca un secolo dopo Giosué Carducci apprezza la poetica del neoclassicismo innovativo con cui André si ispira alle forme antiche non per una pedissequa imitazione, ma per trovare in esse l'ispirazione per trattare temi nuovi. *L'imitation créatrice* diventa così l'«innovare memore» di Carducci.

Alla sua appassionata frequentazione culturale di quel mondo contribuisce certamente sua madre, Elisabetta Santi-Lomacka che, pur appartenendo a una famiglia di gioiellieri di origine catalana, preferisce che a Parigi credano alla sua nazionalità greca, in un momento in cui quella cultura è di gran moda.

Nel salotto di casa sono benvenuti artisti letterati, musicisti e il giovanissimo André ne assorbe il fascino:



*Da un vasto campo di fiori succhio un po' di miele...
e così, lentamente, vado colmando la mia ronzante arnia.*

André subisce il fascino del mondo greco-latino e travasa nella sua produzione poetica la perfezione stilistica, il nitore abbagliante, la purezza musicale, tutti elementi che germoglieranno in forme a volte troppo ricercate, con immanenti riferimenti mitologici.

Queste riserve potrebbero essere condivisibili per noi contemporanei che abbiamo ormai metabolizzato gli eventi di quel tempo, ma non dimentichiamo che quando lui compone è ancora molto viva l'eco delle scoperte mirabo-

Il poeta, il politico, il giornalista



Louis Boilly - *Ritratto di Chénier* -



lanti degli scavi di Ercolano e Pompei. Né il Nostro è il tipo che si risparmia. Si occupa di tutti i generi letterari; nell'*Epistola sulle sue opere* scrive che le sue Muse covano contemporaneamente tutte le sue opere; al tempo giusto sarebbero uscite dal guscio e insieme avrebbero preso il volo. E questo accadrà a 25 anni dalla sua scomparsa: Henri de Latouche (1785-1851) raccoglierà alcuni manoscritti e li pubblicherà con grande successo. Qualcuno scrisse che “quelle rime furono una vera rivelazione, un fresco zeffiro venuto dalla Grecia, colpirono le immaginazioni, si odorarono con letizia quei fiori dal prodigioso profumo, che avrebbero potuto incantare anche le api”.

André è molto attivo anche in campo sentimentale. Non ha lineamenti apollinei, ma il suo carattere gioviale gli facilita il rapporto con il gentil sesso:

*Fin che il sangue bolle nelle mie vene
non voglio cantare che l'Amore, le sue dolcezze, le sue angosce.*

Spirito libero, brillante, curioso, animato da spiccato senso critico, avversa i circoli letterari e le accademie presuntuose, propugnando, sulla scia di Montesquieu e di Rousseau, il dovere dei letterati di *giovarsi dei loro studi, della loro esperienza e della loro memoria per mettersi al servizio della salute pubblica.*

Ecco che gli ideali letterari si intrecciano con quelli politici, per una giustizia sociale, prospettando anche un intervento divino:

*Ricordati, fanciullo, che il Cielo qualche volta
vendica gli oppressi sulla testa dei Re.*

Drastico il suo giudizio sui tiranni, un pensiero che lo associa a Vittorio Alfieri, che tra il 1786 e il 1787 conosce a Parigi. E non meno veemente è la condanna della schiavitù che vibra nella bucolica *Libertà*:

*Sì, dura è la schiavitù; sì, ogni uomo deve temere
di servire, di piegarsi sotto una legge ingiusta,
di vivere per gli altri, di non aver nulla per sé.
O cara libertà, madre di tutte le virtù,
madre della Patria, proteggimi!*



IL RIVOLUZIONARIO “MODERATO” E IL GIORNALISTA COMBATTIVO

Abbiamo accennato al successo che arrise alla pubblicazione degli scritti di André. Alla fama giovò certamente anche l'aureola del sacrificio; non si trattò tuttavia del martirio ingiustificato di un poeta coinvolto nella crudeltà del Terrore, ma l'epilogo quasi inevitabile di una vita spesa in quello che lo scrittore Jean Fabre chiamerà *grand journalisme de combat*: 35 articoli (di cui 8 postumi) in cui André difese strenuamente la causa della Rivoluzione, specie quando questa si avvì in una spirale di violenza distruttiva.

Può essere utile riportare qualche data. Si ritiene che il Terrore cominci con la sconfitta dei Girondini del 31 maggio 1793 e finisca il 27 luglio 1794 (9 Termidoro, anno II), quando viene ghigliottinato Robespierre. In realtà gli eventi stavano precipitando rovinosamente verso l'anarchia subito dopo il 14 luglio 1789, e uno spirito attento come quello di André, lo aveva paventato lucidamente sin dall'agosto 1790, quando pubblica l'*Avvertenza al popolo francese sui suoi veri nemici*. Costoro non sono le potenze straniere, ma una folla di oratori e di libellisti agitatori che alimentano sospetti, delazioni, panico da cui scaturisce una *orribile sete di sangue, quell'orribile mania di veder soffrire, che porta gli uomini a gettarsi in folla su accusati ch'essi non hanno mai conosciuto o su colpevoli i cui delitti non li hanno mai danneggiati*

Nella *Ode sul giuramento della Pallacorda* tratta dei deputati del Terzo Stato che riescono a impedire al re lo scioglimento dell'Assemblea Nazionale. André per un verso si rivolge ai legislatori della Costituente (autori dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino), raccomandando di moderare se stessi e gli altri, e per altro verso si appella al popolo, mettendolo in guardia da cento feroci oratori che,

*Sapendoti sospettoso e facendoti scorgere tradimenti per ogni dove,
stanno per preparare esecrabili festini agli odi e agli spergiuri.
I loro giornali, colanti veleno,
sono affamati di carne come patiboli.*

Nel 1791, da una costola dei Giacobini, tra i quali milita suo fratello Maria-Giuseppe (autore di *Charles IV* e di *Caio Gracco*) nasce il club degli *Amis de la Constitution*, noto poi come club dei Foglianti, dal nome del convento sede delle riunioni. André si iscrive e continua la sua battaglia contro l'aristocrazia e i reazionari, polemizzando con articoli di fuoco contro chi pratica una rivolu-

zione permanente che con la violenza continua stava distruggendo la Francia, tradendo in definitiva quello che la Rivoluzione originaria aveva conseguito: uguaglianza, libertà di coscienza, controllo sul governo della Nazione.

L'attacco ai Giacobini è violento: *Il giorno della loro morte sarà un giorno di festa e d'allegria pubblica. Gridano ovunque che la patria è in pericolo; questo è purtroppo vero, e continuerà a essere vero finché loro esisteranno... Questa corporazione è la più distruttiva, la più antisociale che sia mai esistita e che non cesserà di denunciare finché vivrà, o finché io vivrò (...) a questo solo partito si devono attribuire l'anarchia che ci opprime e la totale disorganizzazione verso la quale s'avvia a grandi passi la Francia.*

Il fratello pubblica la sua dissociazione. È il tempo del massimo attrito in famiglia, che però si ricompone a giugno. André rettifica alquanto la sua posizione, ma per lui la Rivoluzione deve ritenersi conclusa e ora bisogna concretizzare i risultati ottenuti attuando la Costituzione, nel rispetto della giustizia e dell'ordine.

Ma intanto gli eventi incalzano. Il 20 giugno 1792 il re è imprigionato, il 10 agosto c'è l'assalto alle Tuileries, il 21 settembre è proclamata la Repubblica, segue in dicembre il processo al re. Maria-Giuseppa vota per la morte e invita André a defilarsi. Il re viene ghigliottinato il 21 gennaio 1793.

Nella primavera del 1793 André è a Versailles, dove trova un po' di serenità con gli studi che aveva abbandonato nel fervore della lotta politica:

*O Versailles, o boschi, o portici,
viventi marmi, antichi pergolati,
Eliseo arricchito dagli Dei e dai Re,
mentre io t'ammiro discende nel mio cuore
un po' di pace e d'oblio,
come fresca rugiada su erba sitibonda.*

Si ridestano anche i sentimenti. L'innamoramento per Madame Laurent-Lecoulteux è sincero e rispettoso e ha la freschezza e la limpidezza di un cielo primaverile. La chiama Fanny in questi versi accorati:

*Fanny, il felice mortale che accanto ti respira
quando ti scorge parlare, arrossire, sorridere,
conosce infine di quali ospiti divini è abitato il cielo... Oh!, Perché non ho per
me tutto lo splendore*

*e la gloria del genio, della bellezza e della vittoria
onde appropriarmi i tuoi pensieri e i tuoi occhi?
Che, lungi da me,
il tuo cuore sia colmo di me,
come, tu assente, l'immagine tua amatissima mi è accanto.*

Seguono versi luminosi:

*La tua presenza acquieta, così, la mia anima sconvolta;
Fanny, per me tu sei lo splendore dei cieli;
guardarti è vivere come amarti e dirtelo;
e quando ti degni sorridermi
lo stesso letto di Venere non ha più valore.*

Luigi Illica, il librettista-poeta dell'opera di Umberto Giordano, così ripropone questo tema:

*Vicino a te s'acqueta
l'irrequieta anima mia;
tu sei la meta d'ogni desio.
d'ogni sogno, d'ogni poesia!*

Il sangue, intanto, continua a scorrere. Il 13 luglio 1793 Marat viene assassinato da Carlotta Corday e André le dedica un'ode coraggiosa, ricordando come nella Grecia antica avrebbero eretto monumenti marmorei per onorare chi compie un tirannicidio in nome di un ideale. E conclude sconcolato: *Ma la Francia abbandona la tua testa alla mannaia.*

Il cerchio si stringe. Sono arrestati anche i sospettati. Il 17 marzo 1794 in circostanze fortuite tocca anche ad André, che finisce a Saint-Lazare, un carcere dove ai detenuti è consentita una certa libertà, che si manifesta con una insensibilità morale, una frivolezza folle di fronte al pericolo imminente. André ne è profondamente ferito e traduce la sua amarezza con questi versi:

*D'improvviso le porte cigolano sui perni di ferro:
ecco il fornitore dei giudici-tigri, nostri padroni
Quale sarà la preda
che oggi attende la mannaia?*

*Ognuno rabbrivisce, ascolta, e ognuno gioisce
di non essere ancora lui.
Insensibile imbecille, domani toccherà a te.*



Joseph-Benoît Suvée - *Chénier in carcere* -

Continuiamo a seguire il tormento di un'anima generosa alle prese con i "poemi della collera":

*Quando il tetro macello apre i suoi antri, guazzanti sangue, alla pecora belante,
pastori, cani, montoni, tutto il gregge,
nessuno più s'interessa della sua sorte.
Io ho lo stesso destino. Dovevo aspettarmelo.
Abituiamoci all'oblio.*

*Dimenticati in questa tana atroce,
mille altri animali da macello, appesi come me
ai sanguinanti uncini del carnaio popolare,
saranno offerti in olocausto al Popolo-Re.*

Sono versi sferzanti che trasudano indignazione, amarezza, desolazione, odio, disillusione per un evento rivoluzionario che poteva essere salvifico e che invece finisce annegato in un mare di sangue.

Per quanto lo riguarda, è sicuro del suo operato:

*Eppure, per dodici anni, ho succhiato segretamente
il miele della poesia nelle valli del sapere.
Un giorno spalancherò tutto intero il mio alveare.
Si potrà constatare allora, leggendo i miei versi,
se la mia Musa era odiatrice e micidiale.
Io non ho mai scagliato invettive per ragioni personali.
Solo la Patria infiamma la mia voce,
solo la pace rende più acuti i miei strali benefici;
le mie scudisciate servono le leggi.*

Ora, sulla soglia estrema, c'è un'ultima invocazione.

*Orsù, soffoca le tue grida;
sanguina, o cuore gonfio d'odio, anelante a giustizia.
E tu, virtù, piangi s'io muoio.*

E, comunque, pur nel turbinio di questi sentimenti, la gentilezza d'animo riesce quasi a estraniarsi dalla bieca oscurità degli eventi per respirare la luce della bellezza, che riesca ancora a illuminare uno spirito sensibile. È in carcere che conosce la Maddalena dell'opera di Giordano, che nella realtà storica è Françoise-Aimée de Coigny. Probabilmente non è innamorata di André, è di dubbia moralità, ma ha un fascino straordinario. La descrizione della pittrice francese Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) così la esalta: *La natura si è fatta carico di colmarla di tutti i suoi doni, il suo viso era incantatore, il suo sguardo bruciante, aveva una figura da Venere, uno spirito superiore, un'anima ardente e appassionata per le arti.*



Riuscì a comprarsi la libertà e morì nel 1820, dopo una vita avventurosa. La sua apparizione nella detenzione ridesta in André il gusto estremo della poesia. A lei, *La jeune captive*, simbolo della giovinezza che non si rassegna alla morte, dedica questi versi:

*La spiga novella matura rispettata dalla falce;
senza timore del torchio, il pampino tutta l'estate
beve i dolci doni dell'aurora;
anch'io, così bella e giovane,
benché il presente sia fosco e sventurato,
non voglio ancora morire.*

Ma ancora più toccante è l'ultima elegia, scritta la notte prima del patibolo. È *Come un bel dì di maggio*, in cui si parla della *strofe* come *ultima dea*. Come osserva il M° Agostino Ruscillo (*Umberto Giordano – L'uomo e la musica*. EDT 2021), la fedeltà del testo di Illica all'originale di André è circostanziata alla prima strofa per poi seguire la falsariga del modello fino a sfociare in una serie *irrefrenabile di versi illichiani che preparano il personaggio ad abbandonarsi passionatamente all'ultimo estremo incontro con l'amata*.

Ne proponiamo l'inizio in francese e nella versione del librettista, perché ci sembra la migliore testimonianza di apprezzamento di Luigi Illica per André:

<i>Comme un dernier rayon comme un dernier sourire aliment la fin d'un beau jour au pied de l'achefoud j'essaye ma lyre; peut-etre est-ce bientôt mon tour.</i>	<i>Come un bel dì di maggio che con bacio di vento e carezza di raggio si spegne in firmamento col bacio io di una rima carezza di poesia salgo l'estrema cima dell'esistenza mia.</i>
---	--

Siamo all'epilogo. *La loro morte* - conclude Ruscillo - *è il trionfo dell'amore e, contestualmente, il trionfo della libertà. Illica e Giordano hanno celebrato a quattro mani lo spirito profondo della rivoluzione francese: liberté, égalité, fraternité.*



LO CHÉNIER DI GIORDANO

L'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano (1867-1948) trionfò alla Scala il 20 marzo 1896. È un melodramma verista, storico e avventuroso che sembra muoversi nella tradizione dei pezzi chiusi, brani separati, isole musicali confezionate per esaltare le capacità vocali degli interpreti. Per questo verso potrebbe dirsi che l'opera lirica tradizionale sarebbe fruibile anche solo all'ascolto.

Per Giordano, il M° Gianandrea Gavazzeni parla invece di "gestualità della musica"; oltre alla ricca inventiva melodica, va cioè considerata anche la capacità dell'Autore di armonizzare sapientemente il recitativo melodico con l'aria drammatica, l'evocazione lirica con il recitativo aspro. A titolo semplificato, è illuminante la scaletta individuata da Giovanni Ugolini per il famoso Improvviso cantato da Chénier nel primo quadro e nel quale Giordano si mostra abile anche nell'approfondire psicologicamente il personaggio. "Dopo un breve recitativo (*Colpito qui m'avete...*) segue una specie di introduzione (*Un dì all'azzurro spazio...*). Continua con un'apertura vocale più distesa e cantabile (*Su dalla terra*) e con un'aria più drammatica (*Varcai di una chiesa la soglia...*). Segue un recitativo melodico (*In cotanta miseria...*) che poi diventa gradualmente piena contabilità (*O giovinetta bella...*); segue un alternarsi di crescendo e diminuendo fino al cantabile conclusivo (*Non conoscete amor...*).

Si comprende bene allora perché un'alternanza così significativa di sentimenti abbia bisogno di un tenore all'altezza del compito, capace di modulare la vocalità adattandola di volta in volta e rapidamente ai vari registri. E si comprende anche perché quest'opera abbia bisogno di immagini evidenti e non possa prescindere dal gesto che si apprezza meglio con la presenza fisica nel teatro.

Per altro verso l'orchestrazione di Giordano, sempre attenta all'azione scenica, per sottolineare la gestualità non si fa scrupolo neppure di incidere sui versi, come accade, ad esempio, per *Veniva una carezza viva, un bacio. / Gridai, vinto d'amor...*, che musicalmente diventa *Veniva una carezza viva / Un bacio gridai vinto d'amor...* Si cambia non per il semplice gusto di modificare qualcosa, ma per rappresentare in modo più incisivo la realtà, caratterizzando meglio un personaggio con la forza dell'eloquenza, con l'impeto costante della parola. È l'anacoluto musicale di cui parla il M° Francesco Mastromatteo (*Umberto Giordano tra verismo e cinematografia*, Bastogi 2003), prendendo opportunamente in prestito una figura retorica.

Gestualità della musica e frammentarietà espressiva sottolineano la mo-



dernità di quest'opera, per la quale Giordano mostra di ispirarsi alla nuova arte, il cinema, applicandone i canoni fondamentali dell'azione, della varietà, della rapidità. La successiva semplificazione filmica del M° Mastromatteo è davvero interessante, perché si tratta di una lettura inusitata di alcuni frammenti musicali rivisitati in chiave cinematografica, con l'alternanza di campi lunghi e primi piani. Tra questi ultimi spicca l'aria di Maddalena, *La mamma morta*, nella quale domina uno struggente assolo di violoncello, lo strumento di cui il maestro è solista molto apprezzato. Il brano è inserito con successo nel film *Philadelphia* del 1993 di Jonathan Demme, creando un'atmosfera densa e raccolta.

Tradizione e novità, dunque, in Giordano, ma il finale si colloca certamente nella scia patetica del melodramma tradizionale. I due amanti affrontano con coraggio il patibolo perché *Nell'ora che si muor eterni diveniamo!* Storicamente sappiamo che la vicenda non si concluse in questo modo, ma in 130 anni di rappresentazioni non sono mancate anche idee stravaganti. Un allestimento di una trentina di anni fa al Regio di Torino ha persino previsto per i due amanti un altare per il matrimonio, invece della ghigliottina. È così che si "rinnova" l'opera lirica?

Tornando al nostro Giordano, abbiamo osservato come accanto alla tradizionale predilezione per lo spiegamento melodico, il musicista colga l'esigenza del rinnovamento espressivo e riesca a conferire credibilità melodrammatica ai suoi personaggi. Ma quello che viene meglio tratteggiato è proprio Chénier, il poeta definito con un ossimoro "rivoluzionario moderato", tanto per continuare con le figure retoriche. Radicato nella tradizione classica, nella sua contemporaneità il poeta "riassume lo stile di Luigi XVI" e "chiude un ciclo", secondo Anatole France (1844-1924). Non manca tuttavia nel suo temperamento *naturellement mélancolique* l'anelito per una nuova sensibilità che indurrà Victor Hugo (1802-85) a definirlo *un romantique parmi les classiques*.

Giordano, autorevole rappresentante della giovane scuola verista, coglie la "attualità" del libretto, che colloca una appassionata vicenda d'amore in un contesto denso di forti sentimenti ideali alimentati dall'evento rivoluzionario, ma riteniamo che in qualche modo abbia "sentito" particolarmente il personaggio Chénier. Giordano compone l'opera a 29 anni, ed è quindi giovane come Chénier, e come il poeta sente il valore della tradizione, pur manifestando l'esigenza di aprirsi al nuovo. Queste consonanze potrebbero essere tra le cause che hanno determinato il successo dell'opera, la cui vitalità artistica ancora oggi è fuori discussione.



UN ESEMPIO DI COERENZA

Andrea Chénier, il poeta elegante e raffinato, il rivoluzionario “moderato”, il vigoroso polemista che si batte come un leone contro la deriva sanguinaria, è certamente vittima della Rivoluzione che divora i suoi figli. Ci piace tuttavia ricordarlo anche con la definizione dello scrittore Jean Fabre (1904-75): *poète héros*, poeta intrigante e ricercato ed eroe dalla *vis* giornalistica indomita. Per quest’ultimo aspetto ci pare interessante osservare come le schermaglie anche violente tra intellettuali e capipopolo siano avvenute anche su testate giornalistiche, firmando responsabilmente i vari contenuti. Oggi, in tempi di tecnologia trionfante, con la crisi della carta stampata, la palestra delle idee è nei rumorosi salotti televisivi e soprattutto nei *social*, dove la nostra “coniglite” acuta celebra i suoi fasti nell’anonimato.

Il nostro André sale sul patibolo il 25 luglio 1794, a 31 anni, 9 mesi e 5 giorni. Pensando a questi numeri abbiamo la sensazione sinistra della ghigliottina che cade inesorabile a spegnere una luce fulgida. Due giorni dopo cadrà anche la testa di Robespierre. La storia non si fa con i “se”, ma se i suoi parenti fossero riusciti ad ottenere almeno un rinvio...

Qualche critico severo accusa Chénier di bulimia e dubita che, scampando alla morte, sarebbe diventato più grande. È vero che la sua produzione spazia nei generi più disparati (abbiamo taciuto dei suoi approcci filosofici) e molti sono i suoi lavori incompiuti, ma il nostro André è un militante, un entusiasta, un generoso. Chi avrebbe potuto impedirgli di continuare il lavoro iniziato? Come si fa a chiedere completezza e maturità ad un giovane di 31 anni che ha vissuto in prima linea un evento straordinario nella storia dell’umanità?





INDICE

Pag.

7 **SOFOCLE**

- 7 ANTIGONE *Summa* - Un percorso vibrante
Il fascino di un mito che attraversa i secoli
Antigone e Creonte, uno scontro titanico
Gli altri personaggi
Un mito alla sfida del terzo millennio

29 **CERVANTES**

- 29 DON CHISCIOTTE Don Miguel - Don Chisciotte...
... e Sancho Panza
Una prospettiva particolare
L'allestimento odierno
Attualità dell'opera

37 **SHAKESPEARE**

- 37 Il contesto del teatro elisabettiano
Il Rinascimento inglese
Lo sviluppo dei teatri e gli autori
- 41 TITO ANDRONICO La trama - Il contesto - La saga della spada
Il male di oggi
- 46 RICCARDO III Il contesto - La trama
Il genio del male e la libidine del potere
Storia e teatro



- 54 GIULIETTA E ROMEO
Una storia che viene da lontano
La vicenda - L'ultimo bacio
Un amore disperato - Le lotte familiari...
... e l'amore dei giovani
La tragedia in musica
Due balletti per Giulietta e Romeo
Giulietta e Romeo oggi
- 68 SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE
La trama - Una commedia scintillante
Una commedia "flessibile"
- 72 LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR
La trama - Falstaff in musica
Il gioco delle burle - Oltre le burle
- 78 MOLTO RUMORE PER NULLA
La trama - Il rumore della parola
Il "motore" dell'invidia
Il sublime manipolatore
- 84 LA DODICESIMA NOTTE (O QUELLO CHE VOLETE)
La trama - Tra vitalismo e amarezza
I personaggi
- 88 AMLETO
Intorno all'*Amleto* - Un genio versatile
La trama in sintesi - Gli spettri
Il gusto amaro della vendetta
Il monologo - Il pensiero e l'azione
Amleto, personaggio moderno?

101 **MOLIÈRE**

101 SGANARELLO O IL CORNUTO IMMAGINARIO

La vicenda - Tra farsa e commedia

104 IL MISANTROPO

La vicenda

Il tempo barocco e l'utopia della verità

Tra il comico e il drammatico

Il misantropo-Molière

Attualità del Misanthropo

111 L'AVARO

La trama - L'ossessione dell'avarizia

Molière e Arpagone

L'avarizia come vizio - Gli Arpagone di oggi

118 IL MALATO IMMAGINARIO

La vicenda - Il malato egoista

Gli altri personaggi

La medicina impotente

127 **VOLTAIRE**

127 CANDIDO, OVVERO DELL'OTTIMISMO

Il "racconto filosofico"

Tra ottimismo e pessimismo

L'ironia e l'impegno civile

Il ritratto di La Tour

Quale insegnamento

Fonte multiforme di ispirazione



135 **GOETHE**

135 EGMONT, l'eroe di Goethe e Beethoven

L'Egmont di Goethe

Il personaggio e l'ambiente

Il dramma e la storia

L'*Egmont* op. 84 di Beethoven

Goethe e Beethoven, due geni a confronto

149 **CHÉNIER**

149 Il poeta, il politico, il giornalista

La poesia

Il rivoluzionario "moderato" e il giornalista
combattivo

Lo *Chénier* di Giordano

Un esempio di coerenza



