

Socialismo.info

Prima edizione novembre 2018
Proprietà riservata

MIKOS TARSIS

LETTERATI STRANIERI

È buona abitudine ringraziare l'autore di un libro prima d'averlo letto.
Ciò dispensa dal dire delle bugie.

G. Santayana

ed. Amazon

Nato a Milano nel 1954, laureatosi a Bologna in Filosofia nel 1977, già docente di storia e filosofia, Mikos Tarsis (alias di Enrico Galavotti) si è interessato per tutta la vita a due principali argomenti:

Umanesimo Laico e Socialismo Democratico, che ha trattato in homolaicus.com e che ora sta trattando in quartaricerca.it e in socialismo.info.

Ha già pubblicato *Pescatori di favole. Le mistificazioni nel vangelo di Marco*, ed. Limina Mentis; *Contro Luca. Moralismo e opportunismo nel terzo vangelo*, ed. Amazon.it; *Protagonisti dell'esegesi laica*, ed. Amazon.it; *Metodologia dell'esegesi laica*, ed. Amazon.it; *Amo Giovanni*, ed. Bibliotheka.

Per contattarlo info@homolaicus.com o info@quartaricerca.it o info@socialismo.info

Premessa

Anche questi testi, come quelli del libro *Pagine di letteratura e Letterati italiani*, sono stati scritti quando insegnavo Italiano e storia alle Superiori. Neppure uno è stato aggiornato. In genere si è indotti a scrivere qualcosa a seconda delle esigenze o sollecitazioni o anche solo suggerimenti dettati dalle circostanze che si vivono: chi lo fa tanto per farlo, sarebbe meglio che facesse altro.

Definirli "letterati stranieri" devo ammettere che oggi fa un po' senso. Non solo perché noi italiani dobbiamo abituarci, ci piaccia o meno, all'idea di far parte di una Unione Europea, per cui il concetto di "nazione" diventa quanto mai relativo, ma anche perché col "globalismo" in atto gli stessi continenti rischiano di diventare obsoleti. Il mondo si va restringendo sempre di più. E se non fosse per le poche multinazionali che vogliono spadroneggiare su tutto e su tutti¹, aiutate, in questo, da governi compiacenti, noi vivremmo una situazione non molto diversa da quella dell'uomo preistorico, per il quale non esistevano confini di alcun tipo e infatti si spostava dove gli pareva.

Catullo ovviamente fa ancora più senso metterlo in questo libro: l'ho fatto per galanteria, cioè perché Saffo non può essere considerata "italiana". Sui letterati latini ci vorrebbe un testo a parte, ma lo farò solo nella prossima vita.

Avevo già detto nella premessa dell'altro libro sui *Letterati italiani* d'averne un debole per i racconti brevi, soprattutto per le novelle di Verga e Pirandello. Confermo che tale scelta letteraria vale anche per gli autori stranieri e qui mi dispiace di non aver avuto modo di commentare qualche bel racconto di fantascienza di Asimov, che per me resta, in questo genere particolare, il maggiore di tutti.

¹ Solo per il cibo che mangiamo ce ne sono una decina che ne gestiscono il 70 per cento a livello mondiale.

Sesso e amore tra Catullo e Saffo

Gaio Valerio Catullo (Verona, 84 a.C. - Roma, 54 a.C.)

Saffo (Ereso, 640 a.C. circa - Leucade, 570 a.C. circa)

Catullo apparteneva ad una famiglia agiata e ben nota: il padre ospitò Quinto Metello Celere e Giulio Cesare in casa propria al tempo del loro proconsolato in Gallia. Trasferitosi a Roma intorno al 61-60 a.C., cominciò a frequentare ambienti politici, intellettuali e mondani, conobbe personaggi influenti e conosciuti dell'epoca, come Quinto Ortensio Ortalo, Gaio Memmio, Cornelio Nepote ed Asinio Pollione, infine ebbe contatti ostili con Cesare e Cicerone.

Con una stretta cerchia d'amici letterati, quali Licinio Calvo ed Elvio Cinna fondò un circolo privato e solidale per stile di vita e tendenze letterarie. Durante il suo soggiorno prolungato a Roma ebbe una relazione travagliata con Clodia, sorella del tribuno Clodio, una delle figlie del nobile Appio Claudio Pulcro, soprannominata nei *Carmi* con lo pseudonimo di Lesbia, in riferimento alla grande poetessa greca Saffo, dell'isola di Lesbo.

Secondo un'indicazione di Apuleio, Clodia rimase vedova nel 59 a.C. di Quinto Metello Celere, dopodiché si mise col giovane Celio Rufo, che poi denunciò in tribunale per una serie di reati, tra cui un tentativo di avvelenamento nei suoi confronti. Rufo verrà difeso da Cicerone, il quale sosterrà che tutte le accuse erano fondate sulla vanità ferita di Clodia, abbandonata dal suo amante Celio. Nell'arringa del grande oratore Clodia viene dipinta come una matrona dell'alta aristocrazia, che vive la vita godereccia di una prostituta. Anche la figlia avuta da Metello si distinse per la vita licenziosa e i molti adulteri.

Clodia, che aveva una decina d'anni più di Catullo, viene da lui descritta graziosa colta intelligente e spregiudicata. La loro pseudo-relazione, in quanto non vi è alcuna certezza storica, sarebbe iniziata quando il marito era ancora vivo, e sarebbe stata alternata da periodi di litigi e di riappacificazioni: l'ultima lettera che Catullo le scrisse fu del 55 o 54 a.C. (in essa viene citata la spedizione di Cesare in Britannia).

Da alcuni suoi carmi emerge che il poeta ebbe anche un'altra relazione, con un giovinetto di nome Giovenzio.

Nel 57-56 a.C. accompagnò Gaio Memmio in Bitinia e in quella circostanza rese omaggio, nella Troade, alla tomba del fratello. Tornato in Italia nel 56, si recò nella villa di Sirmione, dove trascorse gli ultimi due anni della sua vita, consumato fisicamente da un'oscura malattia e

psichicamente dalla sfortunata esperienza d'amore con Clodia e dal dolore per la morte del fratello.

Catullo non partecipò mai attivamente alla vita politica, anzi voleva fare della sua poesia un *ludus* fra amici, una poesia leggera e lontana dagli ideali politici tanto osannati dai letterati del tempo. Tuttavia seguì la formazione del primo triumvirato di Cesare, Pompeo e Crasso, i casi violenti della guerra condotta da Cesare in Gallia e Britannia, i tumulti fomentati da Clodio (comandante dei *populares* e acerrimo nemico di Marco Tullio Cicerone), i patti di Lucca dei suddetti triumviri e il secondo consolato di Pompeo.

Clodio verrà poi assassinato da Milone, difeso sempre da Cicerone, che detestava anche Clodia, da cui forse era stato sessualmente respinto. Abile amministratrice dei propri beni, dopo la morte di Metello Celere, Clodia viene ricordata un'ultima volta da Cicerone nel 45 a.C., quando è intenzionato a comprare gli "horti Clodiae" sulle rive del Tevere; si rivolge all'amico Attico perché faccia da intermediario.

Nel *Carme 52* il rifiuto della vita politica si fa disprezzo per la vita stessa. Non è però da escludere che qualcuno abbia in qualche modo agevolato la sua morte (tant'è che si parla anche di suicidio), in quanto era molto odiato dai potenti dell'epoca (Cesare, Cicerone, Pompeo e Mamurra). L'ironia e il sarcasmo contro Mamurra, un fidato prefetto di Cesare, erano pesantissimi:

57

Una bella coppia di canaglie fottute
quel finocchio di Mamurra e tu, Cesare.
Non è strano: macchiati delle stesse infamie,
a Formia o qui a Roma, se le portano
imprese e niente potrà cancellarle:
due gemelli infarciti di letteratura
sui vizi comuni allo stesso letto,
l'uno più avido dell'altro nel corrompere,
rivali e soci delle ragazzine.
Una bella coppia di canaglie fottute.

115

Cazzomamurra ha circa trenta iugeri di prato
e quaranta di campi: il resto è mare.
E perché non potrebbe superare Creso in ricchezza

chi in un fondo solo possiede tutte queste meraviglie,
prati, campi, boschi immensi, pascoli e acquitrini
dai popoli del Nord sino al mare Oceano?
Tutte cose grandi, ma lui è più grande ancora,
non è un uomo, è un grande cazzo minaccioso.

Catullo è uno dei più noti rappresentanti della scuola dei *neote-roi* (cioè "poeti nuovi"), i quali si richiamavano direttamente al poeta greco Callimaco, il quale creò un nuovo stile poetico che rappresenta un netto rifiuto della poesia epica di tradizione omerica. Sia Callimaco che Catullo, infatti, non descrivono le gesta degli antichi eroi o degli dèi (eccezion fatta, forse, per i *Carmina* 63 e 64), ma si concentrano su tematiche legate ad episodi semplici e quotidiani. Da questa matrice callimachea accresce anche il gusto per la poesia breve, erudita e stilisticamente perfetta. I suoi versi sono particolarmente elaborati e curati. Inoltre, al contrario della poesia epica, l'opera catulliana intende evocare sentimenti ed emozioni profonde nel lettore.

Catullo apprezzava molto anche la poetessa greca Saffo, vissuta nel VI secolo a.C.: del resto gli stessi *Carmina* del poeta romano costituiscono una fonte grazie alla quale è possibile conoscere l'opera della poetessa greca. In particolare, il *Carmen* catulliano numero 51 è una traduzione della Poesia 31 di Saffo, mentre i *Carmina* 61 e 62 sono con tutta probabilità ispirati a lavori perduti della poetessa di Lesbo. Questi ultimi due componimenti sono degli epitalami, cioè poesie d'amore dedicate al matrimonio, in cui Saffo eccelle. Catullo, inoltre, recuperò e diffuse a Roma un particolare tipo di metro, detto appunto "strofa saffica", molto usato da Saffo.

Saffo, originaria di Mitilene, città dell'isola di Lesbo nell'Egeo, era di famiglia aristocratica e, per motivi politici, da bambina seguì la famiglia in esilio in Sicilia, probabilmente a Siracusa o ad Akragas, per una decina d'anni, a causa delle lotte politiche tra i vari tiranni che vi erano allora a Lesbo. Ma poi ritornò a Mitilene, dove curò l'educazione di gruppi di giovani fanciulle, incentrata sui valori che la società aristocratica richiedeva a una donna: l'amore, la delicatezza, la grazia, la capacità di sedurre, il canto, l'eleganza raffinata dell'atteggiamento.

Saffo sposò un certo Cercila di Andros, da cui ebbe una figlia di nome Cleide. Non si conoscono né la data della sua morte (anche se da un suo componimento si può desumere che abbia raggiunto la tarda età), né le circostanze in cui avvenne. Dato leggendario, ripreso dagli antichi commediografi, è che si sia gettata da un faro sull'isola di Lefkada, vicino alla spiaggia di Porto Katsiki, per l'amore non corrisposto verso il gio-

vane battelliere Faone, che è però un personaggio mitologico.

Un confronto poetico

Frammento 31

A me pare uguale agli dèi
chi a te vicino così dolce
suono ascolta mentre tu parli
e ridi amorosamente. Subito a me
il cuore si agita nel petto
solo che appena ti veda, e la voce
si perde nella lingua inerte.
Un fuoco sottile affiora rapido alla
pelle, /
e ho buio negli occhi e il rombo
del sangue nelle orecchie.
E tutta in sudore e tremante
come erba patita scoloro:
e morte non pare lontana
a me rapita di mente.

Saffo

Carme 51

Simile a un dio mi sembra che sia
e forse più di un dio, vorrei dire,
chi, sedendoti accanto, gli occhi fissi
/
ti ascolta ridere
dolcemente; ed io mi sento morire
d'invidia: quando ti guardo io,
Lesbia, /
a me non rimane in cuore
nemmeno /
un po' di voce,
la lingua si secca e un fuoco sottile
mi scorre nelle ossa, le orecchie
mi ronzano dentro e su questi occhi /
scende la notte.

Catullo

Saffo, nel suo *Frammento*, descrive cose molto diverse da quelle del *Carme 51* di Catullo, scritto a imitazione di quello.

1. Saffo si riferisce a un'adolescente, mentre Catullo parla di una donna (che per giunta ha una decina d'anni più di lui).
2. Saffo vuole amare l'adolescente come in un rapporto pedofilo (in Grecia, allora, tollerato tra maestro e discepolo), mentre Catullo vorrebbe avere un rapporto alla pari.
3. Saffo descrive una situazione che può constatare coi propri occhi e, forse, vivere come e quando vuole, essendo l'adolescente una sua discepola, mentre Catullo sta soltanto sognando, tant'è che prova "invidia" nei confronti di chi è vicino a Clodia.
4. Saffo descrive un rapporto sessuale, presentato come estasi erotica intellettuale, cioè sta facendo una descrizione fisica, in chiave poetica, di ciò che si prova in un rapporto sessuale, qui sublimato dalla finzione della "distanza" che separa lei dall'amata (un artificio messo per pudore). Catullo invece sa di non poter vivere alcun rapporto con Clodia, per cui la conclusione è di tipo solipsi-

stico-introverso-alienante.

5. Catullo soffre molto più di Saffo, ma entrambi fanno parte di una cultura aristocratica decadente. C'è solo un aspetto di contenuto che fa preferire Catullo a Saffo, quando dice che chi ama così appassionatamente è superiore agli stessi dèi. Per Saffo chi ama così è "libero" come gli dèi, le cui leggi sono dettate solo dall'amore (e non dall'interesse). Per Catullo invece è "libero" più degli dèi, le cui leggi vincolano moralmente gli uomini. Saffo è dunque più trasgressiva sul piano personale ma più convenzionale su quello religioso; Catullo il contrario.

*

Ora esaminiamo il *Carme 8* di Catullo, che ci conferma nell'analisi data.

Povero Catullo, basta con le illusioni:
se muore, credimi, ogni cosa è perduta.
Una fiammata di gioia i tuoi giorni
quando correvi dove lei, l'anima tua voleva,
amata come amata non sarà nessuna:
nascevano allora tutti i giochi d'amore
che tu volevi e lei non si negava.
Una fiammata di gioia quei giorni.
Ora non vuole più: e tu, coraggio, non volere,
non inseguirla, come un miserabile, se fugge,
ma con tutta la tua volontà resisti, non cedere.
Addio, anima mia. Catullo non cede più,
non verrà a cercarti, non ti vorrà per forza:
ma tu soffrirai di non essere desiderata.
Guardati, dunque: cosa può darti la vita?
Chi ti vorrà? a chi sembrerai bella?
chi amerai? da chi sarai amata?
E chi bacerai? a chi morderai le labbra?
Ma tu, Catullo, resisti, non cedere.

Come noto i poeti mentono, anche perché scrivono poesie per un pubblico e non diari personali: non possono dire tutto quello che vogliono o che sentono, sia per motivi personali che per motivi politici. Catullo non si sottrae a questa regola.

Probabilmente il suo rapporto con Clodia è stato più virtuale che reale. Poesie del genere si scrivono quando il desiderio è forte e frustrato,

cioè impedito da fattori indipendenti dalla propria volontà.

Catullo s'è inventato molte cose, anche perché se davvero avesse vissuto un rapporto sufficientemente stabile con lei, ne avrebbe scoperto i limiti, i difetti. Invece non fa altro che esaltarla, che magnificarla, proprio perché in realtà sta esaltando se stesso nel proprio dolore, nella propria insoddisfazione o incapacità di essere.

Peraltro, se davvero l'avesse amata come un normale innamorato ricambiato, avrebbe capito i motivi per cui lei non voleva più amarlo. E invece non li dice mai nella trentina di carmi che le dedica. La sua non era una passione corrisposta, se non in maniera molto blanda e superficiale. Era più che altro la fissazione maniacale di un poeta innamorato soprattutto dei propri stati d'animo. Clodia non era che il pretesto per godere del proprio egocentrismo.

Catullo si dispera perché in realtà sia il matrimonio di Clodia con Quinto Metello Celere che la relazione col giovane Celio Rufo avevano spezzato in lui l'illusione di poterla amare e quindi avevano rinsecchito la sua vena poetica, la motivazione a quell'agire che, sopra ogni cosa, si cibava appunto di una malinconia frustrata e decadente. Se l'avesse davvero amata, probabilmente le avrebbe dedicato meno carmi, non perché non li avrebbe meritati, ma perché si sarebbe rotto l'incantesimo.

William Shakespeare (1564-1616)

Il mercante di Venezia

Ancora oggi c'è chi sostiene che Shakespeare sia soltanto un nome fittizio dietro cui si celano altri autori. In particolare si pensa a Michelangelo Florio, frate ed erudito fiorentino, di origine ebraica e siciliana, rifugiatosi a Londra dopo una serie di peregrinazioni in varie parti d'Italia per cercare di sottrarsi alle persecuzioni dell'Inquisizione, dal momento che aveva aderito al calvinismo. A Treviso abitò nel palazzo di *Otello*, un nobile veneziano che, accecato dalla gelosia, aveva ucciso anni prima la moglie Desdemona. A Milano s'innamorò di una contessina, *Giulietta*, che, dopo essere stata rapita dal governatore spagnolo, decise di suicidarsi.

Ma si pensa anche al figlio di Michelangelo, Giovanni, nato nel 1553, destinato a diventare un grande linguista e traduttore (conosceva perfettamente italiano, francese, tedesco, spagnolo, inglese, latino, greco ed ebraico, oltre alla lingua toscana e napoletana). Shakespeare sarebbe stato, al massimo, un attore-prestanome, senza talento per la scrittura. La moglie del primo Florio aveva come cognome Crolla- o Scrolla-Lanza, che, tradotto in inglese suona proprio come "shake the speare" (scrolla la lancia).

Si è cominciato a sospettare di questo a partire dal testamento di Shakespeare, ove è presente un elenco molto particolareggiato di oggetti, ma senza neppure un libro, mentre Michelangelo Florio lasciò un'intera biblioteca. Non a caso non esistono registri di ammissione o di frequenza che parlino di Shakespeare in alcuna scuola secondaria, college o università. Inoltre si è scoperto che Michelangelo Florio a Messina aveva rappresentato la commedia *Tantu trafficu pe' nenti* (riecheggiante la scespiriana *Molto rumore per nulla*), e che morì in Inghilterra verso il 1605, anno in cui cessò l'attività letteraria di Shakespeare.

Le versioni originali scritte da Michelangelo Florio sarebbero state poi tradotte e perfezionate per il mercato inglese dal figlio Giovanni, in collaborazione con l'attore William Shakespeare, che quindi cessa di essere uno pseudonimo per assumere i panni di un coautore (ben 15 su 37 delle sue opere sono ambientate in Italia). Giovanni Florio fu autore del primo dizionario italiano-inglese (nel quale a fronte di 74.000 parole italiane raccolse ben 150.000 termini inglesi).

L'insieme delle opere di Shakespeare rivela non solo un livello culturale particolarmente elevato, ma anche un vocabolario ricchissimo: circa 29.000 parole diverse (tra cui differenti versioni delle stesse parole), un lessico quasi cinque volte più ampio di quello usato nella Bibbia di Re Giacomo, che impiega solo 6.000 parole diverse.

*

Scritto non prima del 1596 e non oltre il 1598², *Il Mercante di Venezia* si ispira largamente a svariate fonti, tra cui, anzitutto, una novella italiana trecentesca di ser Giovanni Fiorentino, detta *Il Giannetto e il mercante di Venezia*, facente parte della raccolta *Il pecorone*, edita a Milano nel 1558, ma risalente al XIV secolo, e tradotta in inglese da William Painter (del *Giannetto* vengono conservati pressoché intatti i personaggi corrispondenti a Bassanio, Shylock e Porzia, oltre che la vicenda della penale di una libbra di carne, il luogo di Belmonte, ecc.³). Altri testi di riferimento sono *Gesta Romanorum*, una raccolta di scritti della fine del XIII secolo, tradotta in inglese nel 1595 (qui vi è p.es. la storia dei tre scrigni); e Alexandre Sylvain, *The Orator*, tradotto in inglese da Lazarus Pyott nel 1596, ove si trovano elementi del processo a carico di Shylock e della libbra di carne; Anthony Munday, *Zelauto. Il Fontaine of Fame* (1580), per il carattere di Jessica, figlia di Shylock; Christopher Marlowe, *The Jew of Malta* (tragedia molto popolare del 1589, fortemente antisemitica), ove i personaggi di Barabba, l'ebreo, e della figlia Abigail hanno sicuramente influenzato l'opera di Shakespeare. Non pochi critici han visto palesi riferimenti stilistici alle commedie di Plauto e Terenzio (Antonio, p.es., rappresenta l'antico onore romano, ma anche un alleato della regina Elisabetta, che aspirava al trono portoghese per impedire che se ne

² L'opera contiene un riferimento alla San Andrés, una nave spagnola catturata durante la spedizione anglo-olandese a Cadice nel 1596. Essa è citata da Francis Meres, in *Palladis Tamia*, nel 1598, la prima descrizione critica delle poesie e delle prime opere teatrali di Shakespeare. Fu data alle stampe nel 1600, poi ristampata nel 1616 e di nuovo (restando al solo XVII sec.) nel 1623, 1632, 1637, 1652, 1663, 1685, a motivo della sua grande popolarità.

³ Oltre a ciò si può aggiungere che nella novella medievale è molto più forte l'antisemitismo, in quanto l'ebreo vuole uccidere il più grande mercante cristiano solo perché è invidioso della sua ricchezza; ed è molto più sviluppato l'eroticismo, in quanto la donna di Belmonte (una sorta di maga Circe molto spregiudicata) finge di offrire le sue grazie agli uomini facoltosi, ma, dopo averli addormentati con un vino drogato, li priva di ogni bene materiale, benché alla fine si convinca che Giannetto merita d'essere sposato a motivo della sua indiscussa bontà d'animo.

impadronisse Filippo II; intorno all'anello di matrimonio donato da Porzia a Bassanio s'ingenerano degli equivoci che ricordano l'*Anfitrione* di Plauto). E non si dimentichi il saggio di T. Wilson, *A Discourse upon Usury*, del 1572, segretario di stato per la regina Elisabetta, notevole intellettuale, del tutto contrario al prestito a interesse; e quello di M. Mosse, *The Arraignment and Conviction of Usury*, 1595, in cui l'aristocrazia feudale vede nell'usura il sintomo di una transizione borghese ch'essa vorrebbe scongiurare, senza però rendersi conto che l'usura si sviluppa solo là dove già esiste un'economia mercantilistica.

*

Un altro piccolo appunto si può fare sulla situazione degli ebrei nella Venezia del Cinquecento. Pur essendo ben presenti sin dall'XI secolo, gli ebrei affluirono in massa nella città all'inizio del Cinquecento, a seguito degli sconvolgimenti della guerra della Lega di Cambrai, quando, nella battaglia di Agnadello, in Lombardia (14 maggio 1509), Venezia subì una pesante sconfitta da parte di una coalizione delle maggiori potenze dell'epoca, per impedirle di conquistare Milano. Venezia aveva concesso agli ebrei presenti sul proprio territorio - anche quando l'Europa li stava cacciando dopo i noti decreti d'espulsione dalla Spagna (1492) e dal Portogallo (1496) - d'entrare in città come rifugiati di guerra, stando non poche preoccupazioni da parte dei residenti cristiani.

Il 29 marzo 1516 il Senato mise mano alla questione, stabilendo che tutti gli israeliti dovessero obbligatoriamente risiedere nella località di Cannaregio, un'isola della parrocchia di San Girolamo, ove venne istituito il "serraglio de' giudei", detto Ghetto Nuovo: un'istituzione inedita, che verrà poi ampiamente applicata anche nel resto d'Europa.⁴

L'isola, che fino a qualche tempo prima aveva ospitato una fonderia di cannoni e campane, un "getto" (perché vi si "gettava" il metallo fuso), era completamente circondata da un canale, i cui accessi, attraverso ponti, potevano esser facilmente controllati e chiusi; a mezzanotte gli ingressi venivano sigillati dall'esterno, da quattro custodi cristiani, pagati dai giudei e tenuti a risiedere nel sito stesso, senza famiglia, per potersi meglio dedicare all'attività di controllo. In tal modo gli ebrei non potevano venire a contatto con i cristiani al di fuori dell'orario di lavoro.

Successivamente il ghetto venne ampliato, in quanto giungevano a Venezia molti ebrei levantini dalla penisola iberica e dall'impero otto-

⁴ Nella pronuncia degli ebrei askenaziti di origine tedesca, che non conoscono le vocali dolci, "getto" diventa "ghetto". In ebraico veniva chiamato "Hizzer", il recinto.

mano. Vi abitarono oltre 5000 persone, e gli edifici, che non potevano espandersi in ampiezza, lo facevano in altezza, raggiungendo, unici in città, anche sette-otto piani (le case veneziane non hanno mai più di tre-quattro piani). All'interno vi erano cinque sinagoghe.

Gli ebrei, al pari di altre minoranze, erano preziosi per la Serenissima: le sue magistrature, alcuni nobili, lo stesso doge Leonardo Loredan, che era "principe" al momento del decreto istitutivo (29 marzo 1516), ne erano perfettamente consapevoli.

D'altra parte la richiesta del ghetto era partita dagli stessi ebrei, poiché temevano che la loro presenza sempre più visibile potesse provocare risentimenti: in un ghetto si sentivano più sicuri. Soggetti politicamente deboli all'esterno delle mura, gli ebrei diventavano autonomi all'interno, quasi padroni delle loro azioni, in molti casi ben più di tanti abitanti e sudditi che vivevano alla completa mercé del doge, del principe, del papa o del re.

Si stabilì però che dovessero portare un segno d'identificazione e li si obbligò a gestire banchi di pegno a tassi stabiliti dalla Serenissima (in genere tra il 5 e l'8 per cento, il che era prova della floridezza della città), nonché a sottostare a varie gravose regole, per avere in cambio libertà di culto e protezione in caso di guerra. Tuttavia è assodato che gli ebrei veneziani esercitassero l'usura (di sicuro prima del 1516), un'attività che ai cristiani era impedita da motivi religiosi⁵, in quanto si riteneva contrario alla morale lucrare eccessivi interessi su somme date a pegno: andare in ghetto a contrarre un prestito o a riscattare degli oggetti tenuti per garanzia faceva parte degli usi abituali.⁶

Periodicamente, soprattutto nei periodi di crisi economica, si svolgevano campagne di conversione al cattolicesimo. Chi aderiva cambiava anche nome, assumendo quello di chi lo aveva indotto ad abiurare, spesso un membro dell'aristocrazia.

Tra il 1516 e il 1797 il ghetto era diventato un "melting pot uni-

⁵ Nel 1541 l'imperatore Carlo V fissò il tasso di interesse nei limiti delle *usuræ centesimæ* con un provvedimento che interessò tutta l'Europa. Questo dimostra che nell'ambito del cattolicesimo si faceva differenza tra prestito a interesse e usura.

⁶ Va comunque detto che mentre i grandi usurai italiani venivano dalla Lombardia, dal Piemonte, dall'Emilia, e i grandi banchieri venivano da Firenze e dalla Toscana in generale, Venezia invece, che ha sempre ruotato nell'area bizantina fino alla caduta di Costantinopoli, rimase sostanzialmente estranea alle diatribe sull'usura, sulle banche e sui monti di pietà. Ad essa interessava avere privilegi commerciali da Bisanzio, finché, dopo il Mille, pensò soltanto a come conquistarla.

co". Gli ebrei arrivavano da tutto il mondo, per sfuggire a condizioni di vita peggiori. Tra queste persone c'erano ebrei askenaziti dall'Europa centrale, sefarditi dal Levante, marrani (famiglie obbligate a convertirsi al cristianesimo che mantenevano in segreto il loro credo ebraico) dalla Spagna e italiani.

Venezia diventò per alcuni decenni la capitale dell'editoria ebraica: vi si stampò la prima Bibbia rabbinica (1517) e il primo Talmud (1524-25) e per tutto il Seicento le Haggadot (libri rituali per Pesach) multilingue se ne andranno in giro per l'Europa.

*

The Merchant of Venice, una delle opere teatrali più rappresentate nei teatri di tutto il mondo, va letta almeno due volte. Infatti se ci si limita alla prima, si ha netta l'impressione di un forte antisemitismo. Alla seconda invece, mettendosi a leggere il testo tra le righe, cioè andando al di là delle parole, l'impressione è di un certo anticristianesimo, soprattutto nei confronti della sua variante cattolico-romana: non a caso la commedia viene ambientata a Venezia e non a Londra, dove pur gli ebrei erano presenti al tempo di Shakespeare.⁷

Questo lascia supporre che l'autore volesse dire qualcosa che non poteva dire esplicitamente (in quanto al suo tempo nessuno poteva dirsi anticristiano), e questo qualcosa, inevitabilmente, non poteva essere che la sua indifferenza nei confronti della religione, il suo rifiuto a parteggiare per questa o quella confessione o ad avvalorare guerre civili per motivi religiosi.

Lo scontro quindi ch'egli propone in questa commedia non è tanto quello tra ebraismo e cristianesimo, quanto quello tra un cristianesimo fanatico, integralistico, vendicativo, impersonato dall'ebreo Shylock, e un cristianesimo dubbioso, scettico, esistenziale, impersonato da Antonio, che a volte però diventa astuto e ironico, molto borghese e laicizzato, quello di Porzia.⁸

L'ebraismo non c'entra quasi nulla, poiché tutti gli ebrei erano

⁷ Da notare che quando Shakespeare cominciò a diventare popolare in Inghilterra, in cui era sovrana la regina Elisabetta I, gli anglicani, per motivi politici, odiavano a morte i papisti, mentre i calvinisti-puritani cominciavano a detestare gli anglicani a motivo della loro religione di stato.

⁸ Porzia, moglie di Marco Bruto e figlia di Catone, è la grande figura tragica di donna cantata dallo stesso Shakespeare nel suo *Giulio Cesare*: è il modello della donna amorosa, saggia ed eroica. Qui invece appare fondamentalmente ironica e sagace.

stati espulsi dall'Inghilterra nel 1290⁹ e proprio al tempo di Elisabetta I si era permesso loro di rientrare, in maniera contenuta, nel paese. Solo quando andò al potere Cromwell, che ricevette cospicui finanziamenti da loro, si permise un rientro massiccio (soprattutto dall'Olanda), ma si fece questo perché gli ebrei volevano favorire nettamente i calvinisti contro gli anglicani. Quindi se nella commedia si volessero paragonare gli ebrei all'atteggiamento di qualche personaggio, si dovrebbe scegliere proprio la peggior nemica di Shylock: Porzia!

La commedia si conclude col trionfo del cattolicesimo, ma è un trionfo politico e istituzionale, non *etico*. Anzi, sul piano etico si è indotti a considerare l'ebreo Shylock come un prodotto della stessa cultura cattolica. Lui era avido e senza scrupoli proprio perché l'emarginazione in cui i cattolici lo costringevano, a motivo della sua religione, l'aveva fatto diventare così. Shylock avrebbe potuto essere accettato solo se fosse diventato cristiano, tant'è che alla fine gli impongono la conversione come condizione per poter dare in eredità a sua figlia la metà del proprio patrimonio (e lei era già convertita al cristianesimo e sposata con un cristiano!).

Non è quindi da escludere che Shakespeare abbia voluto mettere un finale anticattolico proprio facendo vedere che, politicamente, il cattolicesimo era immorale, mentre sul piano privato e personale non era altro che una religione borghese, superficiale, la cui moralità si riduceva alle questioni meramente sessuali, mentre per tutto il resto pareva piuttosto emancipato o spregiudicato.

*

La commedia inizia introducendo la figura di Antonio, un facol-

⁹ Già il IV Concilio Lateranense, fin dal 1215, aveva stabilito un regime di separazione per gli ebrei, che avrebbero dovuto vivere in quartieri separati e portare sull'abito un particolare segno di riconoscimento (per le donne un cappello giallo, come quello delle prostitute). Tuttavia, proprio a partire dal XIII sec. la Chiesa romana inizierà a elaborare delle forme di giustificazione per chi avesse percepito un interesse sul prestito, tenendo conto della misura del tasso, affinché esso non eccedesse i limiti "di mercato". Si introdussero i concetti di "danno emergente" e di "lucro cessante", che configuravano un giusto interesse: come una sorta di indennità per il prestatore che aveva temporaneamente perso la disponibilità della somma data a mutuo. Si considerò altresì il rischio derivante dall'incertezza d'essere rimborsati e si cominciò a valutare il prestito come un lavoro, un impegno che avrebbe dovuto ricevere la giusta mercede. I primi Monti di Pietà appaiono nella seconda metà del Quattrocento e furono gestiti dai francescani.

tosio mercante veneziano, che ha un animo triste, malinconico, indipendentemente dalla propria ricchezza. E gli amici non lo capiscono: pensano che sia preoccupato che gli affari vadano male o perché sia innamorato.

Antonio non vuole apparire superficiale perché benestante, vuole apparire esistenziale, umano, ma gli manca il modo di dimostrarlo, e sarà proprio l'ebreo Shylock ad offrirglielo. Sembra che faccia l'armatore per caso o contro voglia o perché costretto dalle circostanze (borghesi) e, in tal senso, si sente lontanissimo da Shylock, che invece fa l'affarista (l'usuraio) per convinzione, soprattutto perché detesta i cristiani.

Antonio si autoanalizza e rivela a Graziano la sua filosofia di vita: "io prendo il mondo com'è; il mondo è un teatro dove a ogni uomo tocca recitare una parte, e la mia è una parte malinconica". Ecco descritta la personalità di Shakespeare: un relativista che affronta la transizione alla vita borghese (che l'Inghilterra sta vivendo in maniera tanto controversa quanto irreversibile) con qualche rimpianto per il passato, ma senza farsi troppe illusioni.

Uno dei valori fondamentali di Antonio è l'onore, l'altro è l'onestà, un altro ancora è l'amicizia. Il suo miglior amico è Bassanio, che però non ha la sua profondità esistenziale. Gli piace la sua compagnia semplicemente perché Bassanio è un estroverso.¹⁰ Tuttavia quest'ultimo ha vissuto la propria gioventù come il figliol prodigo della parabola evangelica, e ora che vorrebbe maritarsi con una ragazza, di nome Porzia, che è bella, ricca e virtuosa, e che ha imposto ai suoi pretendenti di superare una determinata prova, non sa come fare. Ha bisogno di 3000 ducati per partecipare alla gara, ma Antonio non glieli può prestare, perché ha investito tutto nelle sue navi mercantili, che non sono ancora rientrate in porto.

*

¹⁰ Nella scena VIII del II Atto Solanio, amico di entrambi, arriva a dire che "ad Antonio questo mondo sia caro solo perché vi è Bassanio". Il che ha fatto pensare a un rapporto omosessuale o all'intenzione di averlo, da parte di Antonio, il quale però è rassegnato all'idea che l'amico voglia sposare Porzia. E siccome è di animo buono, egli farà di tutto per soddisfare il desiderio dell'amico. La sua altissima considerazione per l'amicizia, l'affetto che prova per Bassanio verrà ricambiato da quest'ultimo durante il processo contro Shylock, nell'Atto IV, allorché Bassanio arriva addirittura a sostenere che i sentimenti che prova per Antonio sono superiori a quelli che prova per Porzia, che pur ha appena sposato per amore.

Nella seconda scena il personaggio principale è Porzia, che, a causa della volontà del padre morto, avrebbe dovuto sposarsi un uomo molto facoltoso, che avesse superato la prova dei tre scrigni, in uno dei quali lei aveva messo una propria immagine. Se avesse rifiutato questa condizione, avrebbe perduto il patrimonio, oppure sarebbe dovuta rimanere nubile.

A lei questa prova non piace per nulla, perché le impedisce di scegliere il marito e non potrà rifiutare chi la supererà. Porzia è l'equivalente femminile di Antonio. È costretta ad accettare regole borghesi contro la propria volontà. L'unica chance che le resta è quella di poter decidere chi sottoporre al test di abilità.

*

La terza scena è molto importante. Le altre due erano solo introduttive. Ora si entra *in medias res*.

Antonio e Bassanio vanno dall'ebreo Shylock a chiedere un prestito di 3000 ducati per tre mesi, garantiti da Antonio. Shylock conosce bene la situazione finanziaria di quest'ultimo: possiede quattro navi mercantili e altri affari (più avanti però si scoprirà che le navi erano sei).¹¹ Pertanto accetta la garanzia.

Sin dalle prime battute tra i protagonisti della transazione, Shakespeare fa notare una forte incompatibilità tra ebraismo e cristianesimo. Bassanio invita Shylock a pranzo, ma questi rifiuta proprio per motivi religiosi: non è disposto a mangiare carne di maiale o di sentirne persino l'odore. E a riprova della giustezza della propria posizione cita la guarigione dell'indemoniato geraseno, presente nei Sinottici, quella in cui Gesù lo esorcizzò permettendo al gruppo di demoni che lo possedeva (Legione) di trasferirsi in un branco di porci, che poi precipitò in un dirupo. Shylock cioè si serve di un racconto evangelico per accusare i cristiani d'incoerenza. Sottile questo modo di giustificare se stesso e la propria religione. Shakespeare non doveva essere uno sprovveduto in campo teo-

¹¹ Impressionante il raggio d'azione delle navi mercantili di Antonio: Shylock parla di Tripoli d'Africa, Indie, Messico e Inghilterra. Difficile pensare che alla fine del Cinquecento Venezia potesse permettersi una cosa del genere, quando sugli oceani dominavano Spagna e Portogallo. Ciò tuttavia fa pensare che la commedia fosse ambientata proprio verso la metà del Cinquecento, quando i traffici europei erano internazionali, benché la principale fonte ispirativa della commedia sia un testo del Trecento, scritto a Firenze all'epoca del tumulto dei Ciompi.

logico.¹²

L'odio tra Shylock e Antonio è di vecchia data e Shakespeare ne spiega subito la ragione, che lo stesso Shylock dice tra sé: Antonio presta i soldi senza chiedere alcun interesse, danneggiando, in tal modo, gli affari di tutti gli ebrei di Venezia; lo detesta anche perché, proprio a motivo degli interessi sui prestiti, Antonio lo aveva pubblicamente ingiuriato. Quindi vi sono motivi *oggettivi* e *soggettivi* ed entrambi s'intrecciano con quelli *assoluti*: Antonio è cristiano e Shylock è giudeo.¹³

Shakespeare pone i motivi assoluti per primi, come se gli altri fossero una loro conseguenza. È strano che si comporti così, poiché alla fine del Cinquecento esistevano già banche gestite da cattolici che prestavano a interesse. Se i cristiani si rivolgevano agli ebrei, era perché non riuscivano a ottenere crediti dalle loro stesse banche o perché quello che ottenevano dai monti di pietà era troppo poco.

La decisione di Antonio di prestare soldi senza interessi è di tipo medievale (anzi altomedievale), o comunque del tutto soggettiva, in quanto fuori contesto rispetto all'epoca in cui egli vive: poteva giusto andar bene rispetto al XIV secolo, quando i teologi scolastici discutevano se permettere ai monti di pietà di riscuotere un interesse che coprisse le spese della gestione degli istituti. Difficilmente si sarebbe trovato qualcuno a Venezia che, nel Cinquecento, avesse avuto intenzione di contestare l'uso ebraico di richiedere un interesse sui crediti. Nessuno avrebbe biasimato pubblicamente un ebreo per questa cosa, nessuno l'avrebbe denunciato come usuraio, proprio perché erano gli stessi cristiani che si sentivano costretti a rivolgersi a loro quando non ottenevano crediti dalle banche cristiane. Semmai il problema era quello di fissare un tetto massimo

¹² Molto particolare è anche l'identificazione, fatta da Shylock, dell'avvocatessa Porzia col profeta Daniele, colui che interpretava con saggezza i sogni di Nabucodonosor, e che seppe sciogliere nel modo più semplice ed elegante il processo a carico della casta Susanna, dimostrando la colpevolezza dei due vecchi che avevano cercato di sedurla. Ancora più particolare è il fatto che Shylock consideri, metaforicamente, Lancillotto un discendente di Agar, poiché anche questa lasciò la casa del padrone Abramo. Cose di questo genere difficilmente sarebbero venute in mente a uno scrittore cristiano-borghese del Cinquecento.

¹³ Si noti come Shylock rivendichi un'esperienza di collettivismo superiore a quella cristiana, ritenuta individualistica. Egli afferma che Antonio odia "la nostra sacra nazione", "la mia razza"; poi a Bassanio dice che i 3000 ducati se li farà prestare da un ricco ebreo della sua "tribù". Resta inspiegabile a quale "nazione" si riferisca, poiché dai tempi dei Romani gli ebrei vivevano dispersi nel mondo, e tutta la Palestina era allora dominata dagli Ottomani, che si erano sovrapposti agli arabi.

all'interesse, oltre il quale diventava usurario.¹⁴

Peraltro agli ebrei erano interdetti molti lavori: quello del creditore e del cambiavalute erano tra i pochi che potevano svolgere. A Venezia, nel 1516, gli ebrei avevano accettato di farsi rinchiodare in un quartiere della città non perché erano odiati in quanto usurai, ma perché sapevano che una loro presenza massiva in una qualunque città infastidiva i cristiani, che mal digerivano esponenti di religioni diverse dalla propria, meno che mai gli ebrei, ritenuti unici responsabili (secondo la versione dei vangeli) della morte di Cristo.

Shakespeare quindi ha costruito una commedia su un fatto che, sul piano spazio-temporale, non ha senso. È quindi evidente che ha collocato in Italia un problema che in realtà era tutto inglese e che non si riferiva neppure alla questione dell'usura, in quanto, ai suoi tempi, era praticata soltanto a Londra, essendo gli ebrei sociologicamente irrilevanti nel Regno Unito. Quindi non è da escludere che dietro la controversia tra ebrei e cristiani egli volesse porre la forte diatriba, anch'essa tutta inglese, che andava sviluppandosi tra cattolici, anglicani e calvinisti.

*

Formalmente Shakespeare sta dalla parte di Antonio, ma, siccome in materia di fede religiosa è un relativista scettico, di fatto riesce a trovare ampie giustificazioni per scusare il comportamento di Shylock. Lo fa passare persino per un uomo intelligente, oltre che astuto. Shylock, in fondo, risulterà sconfitto soltanto dal suo spirito vendicativo.

L'esempio di Giacobbe e delle sue pecore dal vello striato o pezzato, cui Shylock fa riferimento per giustificare il proprio comportamento da affarista, non fa una piega. Giacobbe non aveva ingannato o derubato Labano: semplicemente aveva messo a frutto la sua superiore intelligenza.

Antonio però non accetta questa giustificazione e mette sull'avviso Bassanio, dicendogli che il demonio cita le Scritture come pare a lui. Antonio è prevenuto nei confronti di Shylock, per cui qualunque cosa costui dica, la interpreta come un raggirio, quando invece l'esempio di Giacobbe calzava a pennello. Tra Giacobbe e Labano non c'era stata alcuna forma di usura, alcun prestito a interesse, ma solo astuzia dell'uno e dabbennaggine dell'altro.

E Shylock fa capire ad Antonio che è costretto a usare l'astuzia

¹⁴ Nel rione di Rialto aveva sede il Banco mercantile di Venezia e vi si raccoglievano due volte al giorno i mercanti, ebrei e cristiani, come in una specie di borsa.

proprio a causa dell'atteggiamento oppressivo, vessatorio, disprezzante e dileggiante che i cristiani hanno nei confronti degli ebrei. Questi ultimi hanno certamente maturato la rassegnazione, in quanto vivono come una minoranza reietta in paesi totalmente cristiani, ma questo non può impedire loro di non provare sentimenti di orgoglio, di fierezza, di rivalsa. In fondo non sono gli ebrei che vanno a chiedere ai cristiani dei soldi in prestito, ma il contrario. D'altra parte anche Antonio aveva dichiarato di sentirsi un rassegnato, benché per tutt'altri motivi.

Antonio però, siccome nei confronti di Shylock sa di avere il consenso dei suoi concittadini, cristiani come lui, non ha intenzione di scusarsi degli atteggiamenti riprovevoli che più volte ha tenuto nei confronti di Shylock, anche perché non li ritiene tali, ma ampiamente giustificati dal fatto che "tutti" gli ebrei erano usurai, almeno così pensava l'opinione pubblica. Non ha quindi intenzione di chiedere un prestito come farebbe con un amico, il quale non pretenderebbe alcun interesse, ma glielo chiede come se fossero nemici, per cui si aspetta, nel caso in cui non sia in grado di restituirlo, di pagare una penale. Antonio non ha dubbi nel sentirsi dalla parte della ragione, e non vuol fare eccezioni a ciò che la pubblica opinione considera come regola, e cioè che l'ebreo va disprezzato proprio perché usuraio.

Inutile quindi, da parte di Shylock, il tentativo di cercare l'amicizia di Antonio in cambio di questo prestito di denaro, ch'egli avrebbe anche potuto concedere senza interesse, se Antonio avesse mostrato buona volontà a non disprezzarlo più in pubblico. E così, per dimostrare che, quanto a generosità gli era superiore, Shylock propone ad Antonio di mettere per iscritto, davanti a un notaio, che se lui non sarà in grado di restituirgli la somma pattuita entro tre mesi, dovrà cedergli una libbra di carne del suo corpo, presa ove lo stesso Shylock riterrà opportuno (più avanti si verrà a sapere che doveva essere vicina al cuore). Una libbra equivaleva a circa 300-350 grammi¹⁵: si rischiava quindi di morire dissanguati.

Shylock gli fa firmare la clausola (davanti a un notaio, che evidentemente aveva accettato!) come se fosse una forma di "scherzo", e la magnanimità stava nel fatto che una libbra di carne umana non aveva evidentemente alcun valore rispetto a quella d'un animale. Bassanio era contrario, ma Antonio non ha dubbi nel poter restituire la somma prima

¹⁵ A Venezia, prima del sistema metrico decimale, il suo valore andava da 301,23 grammi a 476,99. Da notare che anche nelle antiche Leggi delle XII tavole romane era previsto che al debitore insolvente si potesse tagliare un pezzo di carne, più o meno del dovuto. Analoga sanzione si ritrova in antiche religioni di India e Persia.

che scada il contratto, in quanto le sue navi avrebbero dovuto rientrare in porto entro due mesi.

Leggendo il testo cosa si può pensare? Che la sfida tra i due fosse più simbolica che reale; che se Antonio fosse venuto meno al patto, Shylock non avrebbe richiesto una penale così assurda, tant'è che lui stesso la definisce "a merry sport"; che però restava piuttosto assurdo che Shylock potesse sperare d'avere l'amicizia di Antonio proponendogli un affare del genere ("tanta amicizia io la dimostro per acquistarmi il suo favore").

Che cosa voleva far capire Shakespeare? Forse che l'ebreo era più generoso del cristiano, in quanto una penale del genere, in ultima istanza, non l'avrebbe mai pretesa o potuta pretendere? O forse che per un ebreo l'unico modo di beneficiare dell'amicizia di un cristiano era quello di fargli un prestito senza interesse? E che però, siccome è un ebreo odiato dai cristiani, e che, per questo motivo, egli non si fida di loro (tant'è che dice: "la loro malafede li porta a sospettare di ogni pensiero altrui"), tale magnanimità deve comunque avere un prezzo da pagare, seppure formalmente?

Antonio, comunque, accetta di firmare il contratto non per esaudire la richiesta d'amicizia, da parte di Shylock, ma per averlo indotto a comportarsi meglio di un ebreo qualunque, il quale, per poter concedere il credito, avrebbe chiesto un'ipoteca su qualche bene immobile.

Entrambi, in sostanza, si prendono in giro: Shylock, perché pensa, non chiedendo alcuna ipoteca, di mettere alla prova il coraggio di Antonio, il quale, se si opporrà alla richiesta della libbra di carne, dimostrerà d'essere un incoerente, uno smargiasso, uno di cui non ci si può fidare quando viene a chiedere i soldi in prestito (e questo comportamento gli ebrei avrebbero potuto sfruttarlo pubblicamente); Antonio, perché, inducendo Shylock a non esigere l'ipoteca, pensa d'illuderlo d'essere migliore degli altri ebrei.

Bisogna ammettere che il testo di Shakespeare è piuttosto complesso e ricco di sfumature, non sempre facilmente interpretabili. Nelle prime tre scene del I Atto vi sono già tutti i principali protagonisti della commedia. Il problema principale pare essere l'usura o, se vogliamo, il confronto tra ebraismo e cristianesimo, ma non è da escludere che invece sia l'amicizia tra due uomini, anche in rapporto all'amore tra uomo e donna. Vi è anche un certo background culturale che rende interessante la trama. Ora l'autore deve soltanto procedere allo svolgimento degli eventi, caratterizzando maggiormente i protagonisti. Ovviamente il finale dovrà avere un effetto sorpresa, che però - come vedremo - non ci sarà.

*

L'Atto II, pur essendo composto di ben nove scene, non è così pregnante come il precedente, e l'autore deve continuamente spezzare le scene per tenere alta la *suspense*: p.es. dalla prima scena si dovrà passare alla settima.

A Belmonte, in casa di Porzia, si presentano alla gara i vari danarosi pretendenti.¹⁶ Si deve trovare il modo di far capire al lettore o allo spettatore che nessuno di loro può sposare Porzia non tanto per motivi etnici o religiosi o sociali, quanto perché i loro atteggiamenti, la loro mentalità, i loro valori non sono conformi alle sue aspettative, quelle di una ricca donna borghese, non aristocratica, formalmente cristiana, amante della cultura umanistico-rinascimentale, politicamente corretta, moralmente sana. Shakespeare s'identifica completamente in Porzia, e così deve poterlo fare lo spettatore. E non è da escludere che Shakespeare abbia fatto di Porzia l'eroina indiscussa di questa commedia proprio per fare un piacere al governo della regina Elisabetta, uno dei sovrani migliori che l'Inghilterra abbia mai avuto.

Premettiamo anzitutto che chi accettava il test era tenuto a rispettare tre impegni, di cui il secondo pare alquanto assurdo¹⁷: 1) non rivelare a nessuno lo scrigno scelto; 2) non poter sposare un'altra donna; 3) andarsene subito senza discutere.

Il principe del Marocco non perde la gara perché rappresenta il soggetto islamico o perché non avrebbe mai potuto sposare una donna cristiana. Shakespeare non può far vedere che alla fine del Cinquecento una ereditiera cristiana poteva avere pregiudizi di tipo religioso, come nel Medioevo.

Il suddetto principe non rappresenta solo il soggetto islamico, ma anche quello ottomano, rivale, in politica, del mondo arabo. Ha molto potere, avendo già vinto uno shah e un principe di Persia¹⁸; e, per questo motivo, rappresenta la forza militare, che Shakespeare detesta. Egli infatti sceglie lo scrigno d'oro, quello della potenza, e fallisce. Shakespeare

¹⁶ Lo Scozzese e l'Inglese sono stati aggiunti successivamente (dopo il Napoletano, il Conte palatino, il Francese e il Tedesco), per cui il copista avrebbe dovuto scrivere sei e non quattro. Al tempo di Shakespeare non correva buon sangue tra Inglesi e Scozzesi, coi Francesi sempre pronti a dar man forte a questi ultimi.

¹⁷ Anche perché ciò che legge il principe d'Aragona nello scrigno scelto dirà proprio il contrario: "Prenditi pur la moglie che vorrai". Il che fa pensare che il testo abbia subito varie revisioni.

¹⁸ Il riferimento è forse alla spedizione in Persia del sultano Solimano I, avvenuta nel 1535.

amava la modestia, specie se accompagnata dall'intelligenza, dalla lungimiranza.

Il secondo concorrente è il principe d'Aragona, quindi uno spagnolo, acerrimo nemico degli inglesi. Il carattere di quest'uomo è quello dell'aristocratico altezzoso, che disprezza il popolo e ritiene che, scegliendo lo scrigno d'oro, si comporterebbe come i più, che farebbero di tutto per avere questo metallo prezioso. Lui, invece, essendo già ricco, pensa di poter agire in maniera più oculata, evitando le imprudenze, i bassi istinti.

In virtù della dignità, dell'onore, del merito ch'egli è convinto di possedere più di molti altri, sceglie lo scrigno d'argento e fallisce. Il senno non sta necessariamente dalla parte dei nobili. Shakespeare non può dirlo esplicitamente, ma riusciamo a capirlo lo stesso.

Il terzo pretendente, Bassanio, dovrà però aspettare l'Atto III per entrare in scena. Anche da questo continuo concatenarsi spezzettato degli eventi sta il genio teatrale di Shakespeare. Noi invece dobbiamo concludere lo svolgimento della prova. E bisogna dire che le parole messe in bocca a Porzia, innamorata folle di Bassanio, per obbligarlo a scegliere il più tardi possibile e restare con lei, sono davvero affascinanti, molto poetiche. Infatti Porzia non può aiutarlo in alcun modo, anche se avverte di sentirsi già sua.¹⁹

Le parole di Bassanio, davanti ai tre cofanetti, rappresentano la filosofia di vita dello stesso Shakespeare. La denuncia riguarda l'ipocrisia del mondo, che appare diverso, più bello, di ciò che invece è. Non gli è possibile scegliere né l'oro né l'argento, poiché, in nome di essi, s'inganna il prossimo. Sceglie dunque il piombo, "usato più per minacciare che per allettare", e perché il suo "squallore" commuove più di tutta l'eloquenza. Shakespeare preferisce i rapporti duri ma schietti, onesti, piuttosto che quelli ambigui, melliflui, basati su secondi fini.

L'esultanza di Porzia presenta aspetti sublimi: "Guardatemi, signor Bassanio, io sto qui, io sono quella che sono". Ma vorrebbe essere mille volte più bella e più ricca e più virtuosa per piacere a lui. "Io stessa divento voi; e quello che è mio, diventa vostro". Una dichiarazione d'amore che può apparire esagerata, in cui Porzia si autodefinisce come "una ragazza senza dottrina né cultura né esperienza" (salvo poi fare sfoggio di grande padronanza giuridica quando, di lì a poco, verrà il momento di giudicare l'operato di Shylock). Lo stesso Bassanio appare ai

¹⁹ A dir il vero la canzone intonata da Porzia è tutta un'esortazione a non lasciarsi guidare dall'apparenza esterna, da ciò che piace all'occhio: "fancy" è ripetuto tre volte. Inoltre i primi tre versi terminano in "ed", "ead", che sono omofoni di "lead", "piombo".

suoi occhi come un dio onnisciente. Eppure alla fine della commedia non sarà lui, ma proprio Porzia a salvare Antonio dalle pretese di Shylock.

Dunque, per quale motivo tanti elogi in direzione dello spasimante? Forse perché lei gli ha appena regalato un anello chiedendogli di promettere di non separarsene mai, altrimenti il loro amore sarebbe finito? Gli elogi sperticati erano quindi in funzione di una promessa d'amore che Bassanio avrebbe dovuto farle? Porzia lo stava mettendo alla prova? E Bassanio cosa promette? Che solo da morto si sarebbe separato da quell'anello! Sembrano le ultime parole famose di un rappresentante del genere maschile che, di fronte alla donna amata, per dimostrare d'essere coerente con se stesso ha bisogno di giurarlo.

Cosa ci sta dicendo Shakespeare? Che le donne, quando amano, sono più oneste degli uomini? O che gli uomini, anche quando amano, non riescono mai a mantenere le loro promesse? O forse che le donne, pur amando i loro uomini, fanno bene a metterli continuamente alla prova, poiché di loro (anche quando innamorati) non ci si può fidare ciecamente?

*

La scena seconda del II Atto è una specie d'intermezzo, che serve a dare sapore alle pietanze. Non è una parte fondamentale, non vi sono gli attori principali; nondimeno, siccome i discorsi ruotano intorno alla differenza tra ebreo e non ebreo, val la pena esaminarla. Il dialogo è tra Lancillotto, servo di Shylock, e suo padre, il vecchio Gobbo (o Giobbe).

Lancillotto è incerto sul da farsi: vorrebbe andarsene da Shylock, considerato "una specie di demonio", perché così avaro che non gli dà da mangiare; ma teme di finire dalla padella alla brace, poiché l'altro è "il demonio in persona" (cioè avrebbe rischiato di vivere una vita senza senso). Di sicuro detesta anche il proprio padre, di cui sostiene che abbia "certi gusti" o "un certo odore" (in che senso non lo dice, quindi non è da escludere un riferimento alla sessualità: lo stesso Lancillotto dice d'essere stato con "undici vedove e nove ragazze"²⁰).

Suo padre è diventato cieco e non riconosce il figlio neanche dalla parlata. Poi però, quando si convince che è lui, capisce ch'egli vorrebbe andarsene dalla casa di Shylock, ed entrambi pensano che la soluzione migliore sia quella di servire Bassanio. Finalmente una scelta condivisa! E Bassanio accetta.

Interessante, in questi dialoghi, è notare che i personaggi di basso

²⁰ Più sopra Shakespeare aveva parlato di quindici mogli, ma undici più nove fa venti.

rango o di minore importanza sono generalmente *atei*, cioè più diretti e istintivi in materia di fede religiosa, mentre tutti gli altri, al contrario, sono preoccupati di salvare le apparenze.²¹

*

Anche Jessica, la figlia di Shylock, apprezza assai poco suo padre, ed è innamorata di Lorenzo, un cristiano, ospite di casa Bassanio, ed è disposta ad abiurare la propria religione pur di sposarlo. Naturalmente, siccome sa che il padre glielo impedirebbe, pensa di fuggire a Genova, portando con sé una parte dei beni di famiglia.

Dunque, sia la figlia ("savia, bella e fedele", secondo Lorenzo) che il servo ce l'hanno con Shylock perché lo considerano un insopportabile taccagno. Tuttavia il lettore non ha l'impressione che lo sia *in quanto ebreo*. Anzi Shylock offre una descrizione di Lancillotto assai poco lusinghiera, per cui il fatto che non l'avesse licenziato andava a suo merito: per lui infatti era un servo che mangiava troppo, lavorava lentamente e dormiva anche di giorno, seppur avesse un buon carattere.

Tuttavia Shylock è disperato quando s'accorge che la figlia è scappata di casa per sposare un cristiano, portandosi via una parte dei gioielli e dei capitali. Questo per lui sarà un motivo sufficiente per prendersela con Antonio, reo d'insolvenza.

*

L'Atto III è il più intenso di tutti: qui il genio di Shakespeare si supera. Egli infatti dovrà dimostrare che il testo, nonostante le apparenze dicano il contrario, non è affatto antisemitico.

A causa della fuga della figlia, Shylock è molto risentito e medita vendetta contro Antonio, il quale pare abbia perso una delle sue navi nel pericoloso stretto di Goodwins Sands, in Inghilterra.²² L'accusa di usura-

²¹ Il dialogo tra Lancillotto e suo padre ricorda qualcosa del rapporto tra Isacco, Esaù e Giacobbe. Forse quand'era giovane Lancillotto (qui lo stesso Shakespeare) era stato trattato male dal padre, per cui egli aveva preferito andarsene. Il padre infatti aveva avuto otto figli ed era impegnatissimo in svariate cariche pubbliche e attività commerciali, finché cadde in disgrazia per motivi finanziari e non riuscì più a risollevarsi, al punto che, se non fosse stato per la grande popolarità del figlio, sicuramente sarebbe finito in carcere.

²² Si tratta di due grossi bassifondi sabbiosi a circa cinque miglia dalla costa meridionale del Kent, la cui pericolosità per la navigazione nella Manica è tuttora viva.

io, detta pubblicamente da Antonio, non riesce a digerirla; e, in fondo, aveva ragione: nessuno obbligava i cristiani a chiedere denaro in prestito agli ebrei. Per lui era soltanto un prestito a interesse: per quale motivo un ebreo, odiato dai cristiani a motivo della propria religione, avrebbe dovuto concedere loro dei crediti senza alcuna ricompensa?

Tuttavia Shakespeare non pone mai alcuna differenza tra un equo interesse e uno eccessivo, che fu argomento ampiamente trattato dalla Scolastica medievale per giustificare l'interesse richiesto dai monti di pietà e in seguito dalle banche. Nel contesto della commedia si ha l'impressione che l'unica differenza sia tra un *qualunque* interesse e *nessun* interesse. È questo il motivo per cui l'intera vicenda appare storicamente inverosimile, essendo ambientata nel Cinquecento. Shakespeare ha delle categorie mentali che avrebbero dovuto collocare la commedia nell'alto Medioevo, quando ancora non si era sviluppata la borghesia di religione cristiana. Viceversa, in presenza di una borghesia così facoltosa, escludere che anche tra cristiani si praticasse il prestito a interesse (e persino l'usura) è cosa insensata.

Nel Cinquecento non vi era più differenza tra mercante cristiano e mercante ebreo. Non sono stati gli ebrei a far nascere la società borghese; anzi, proprio l'usura ne impediva la formazione. Essa, infatti, mandava e ancora oggi manda in rovina i debitori e non favorisce alcuno sviluppo economico, in quanto i capitali non vengono reinvestiti in attività produttive, almeno non necessariamente. Ai suoi tempi l'unica differenza che Shakespeare poteva porre era sul *tasso* degli interessi. Se l'avesse fatto, avrebbe reso la storia più credibile, anche perché nell'ultramercantile Venezia i cittadini cristiani, non perché gestivano istituti finanziari che esigevano interessi sui crediti, venivano definiti "usurai".

Invece ha preferito servirsi, come fonte, di un testo del Trecento, senza riuscire ad attualizzarlo in maniera convincente. Forse avrà pensato che in un'Inghilterra economicamente e culturalmente più arretrata dell'Italia, non ce ne sarebbe stato bisogno. Cioè sarebbe stato sufficiente puntare a una soluzione più schematica, di tipo *etico*, con cui poter dimostrare che il suo testo non era antisemitico; ed essa consiste nella famosa autodifesa di Shylock, che merita d'essere riportata per intero.

"M'ha sempre maltrattato come un cane,
m'ha fatto perdere mezzo milione;
ha riso alle mie perdite,
ha sghignazzato sopra i miei guadagni,
ha offeso e oltraggiato la mia razza,
m'ha sempre ostacolato negli affari,

m'ha raffreddato tutte le amicizie,
e m'ha scaldato contro i miei nemici.
E ciò perché? Perché sono giudeo.
Non ha occhi un giudeo?
Un giudeo non ha mani, organi, membra,
sensi, affetti, passioni,
non s'alimenta dello stesso cibo,
non si ferisce con le stesse armi,
non è soggetto agli stessi malanni,
curato con le stesse medicine,
estate e inverno non son caldi e freddi
per un giudeo come per un cristiano?
Se ci pungete, non facciamo sangue?
Non moriamo se voi ci avvelenate?
Dunque, se ci offendete e maltrattate,
non dovremmo pensare a vendicarci?
Se siamo uguali a voi per tutto il resto,
vogliamo assomigliarvi pure in questo!
Se un cristiano è oltraggiato da un ebreo,
qual è la sua virtù di tolleranza?
L'immediata vendetta! Onde un ebreo,
nel sentirsi oltraggiato da un cristiano,
come può dimostrarsi tollerante
se non, sul suo esempio, vendicandosi?
Io non faccio che mettere a profitto
la villania che m'insegnate voi;
e sarà ben difficile per me
rimanere al disotto dei maestri."

Si noti come all'inizio Shylock si riferisca solo ad Antonio, poi invece fa capire che la situazione è generale, riguarda *tutti* gli ebrei, vessati da *tutti* i cristiani. Dunque, quale situazione sta denunciando? Quella della reciproca intolleranza, in quanto ai soprusi e alle ingiustizie si reagisce sempre con la vendetta. Sta dicendo che gli ebrei hanno imparato dai cristiani a vendicarsi. Ma chi ha iniziato per primo? Shakespeare non lo dice, ma fa capire che nelle società cristiane è l'ebreo che deve difendersi, e deve farlo non a causa del proprio mestiere di usuraio, ma a causa dell'ideologia dominante, che è antisemita per definizione, sin dai tempi della morte di Cristo, in quanto l'intero popolo ebraico viene visto come miscredente, anzi deicida; tant'è che gli si permetteva di praticare l'usura proprio perché era destinato all'inferno.

Purtroppo Shakespeare non permette agli interlocutori di Shylock di discutere su quanto questi ha appena detto (sembra che non ne abbiano neppure le capacità, tanto sono state forti le sue argomentazioni). E se guardiamo la soluzione ch'egli proporrà durante il processo in tribunale, viene quasi da pensare che Shakespeare fosse a corto di idee o che il testo sia stato scritto da due persone diverse. Infatti farà prevalere ancora i concetti di *forza* e di *maggioranza* (sociologica), a dimostrazione che la politica cristiana non era in grado di affrontare il problema del proprio antisemitismo, e tanto meno quello più generale della democrazia e dei diritti umani e civili. Quindi a fronte di una questione ben posta sul piano etico, la soluzione politica che l'autore troverà (espressa nella forma giuridica del processo), lascerà alquanto a desiderare.

Ma procediamo con ordine. Nella prima scena di questo III Atto a Shylock giungono due notizie: una relativa alla figlia che, scappata di casa, non si riesce a trovare (e questo lo sconsola, poiché non potrà recuperare i beni che lei ha trafugato); l'altra riguarda il naufragio di una nave di Antonio, proveniente da Tripoli (e questo invece lo rincuora, poiché su Antonio potrà esercitare l'astio che prova nei confronti dei cristiani: Jessica, infatti, era fuggita perché innamorata di Lorenzo).

La seconda scena è stata messa per fare da contraltare alla precedente, cioè per far vedere che mentre Shylock sta meditando la propria vendetta contro Antonio, due coppie di cristiani stanno convolvendo a nozze perché si amavano: Bassanio con Porzia e Graziano con Nerissa, ancella di Porzia (due personaggi minori, usati da Shakespeare per riempire il palcoscenico).

Siccome Shakespeare sa bene come tener desta l'attenzione anche in presenza di situazioni tranquille e amorevoli, ecco pronta la terribile notizia riguardante il destino delle navi di Antonio: incredibile a dirsi, ma sono tutte affondate! e soltanto per colpa degli scogli! Una coincidenza davvero inverosimile farle perire contemporaneamente in luoghi così diversi tra loro: Tripoli, Messico, Inghilterra, Lisbona, Barberia (nord Africa), India. Qui davvero Shakespeare ha voluto esagerare e non si è reso conto che Venezia non ha mai avuto dei commerci di così vasto raggio, né nel XVI secolo, quando gli oceani erano dominati da Spagna e Portogallo, e tanto meno li avrà dopo, quando la concorrenza anglo-olandese si sostituirà al monopolio commerciale della penisola iberica. Per un singolo armatore, poi, era cosa davvero impensabile.

Semplicemente Shakespeare aveva bisogno di creare una situazione estrema per trasformare la sua commedia in una mezza tragedia: cosa che al pubblico teatrale sarebbe piaciuto tantissimo. Tuttavia, se in questa commedia si può parlare di "tragicità", bisogna farlo in relazione

alla scelta del suo autore di fare apparire Shylock un soggetto irrazionale, che avrebbe preferito tagliuzzare una libbra di carne al suo debitore insolvente solo per il gusto di vendicarsi e di vederlo soffrire, rifiutando persino una restituzione del denaro di molto superiore a quello concesso. In tal modo Shakespeare fa passare Shylock per una persona assurda proprio *in quanto ebrea*. Non c'è modo, infatti, di capire, nel suo testo, che un atteggiamento del genere avrebbe potuto averlo, di fronte al denaro, anche un qualunque soggetto di fede cristiana.

A partire quindi dal momento in cui Porzia inizia a interessarsi della sorte di Antonio, per Shylock non vi sarà scampo. Neanche una volta Shakespeare prenderà le sue difese, anzi alla fine lo costringerà a convertirsi al cristianesimo. Quindi sul piano ideologico la tensione più alta era già stata raggiunta dalla commedia col discorso apologetico di Shylock, cui nessuno era stato in grado di controbattere, e il nostro commento potrebbe anche fermarsi qui.

Ora la protagonista diventa Porzia, che, coi suoi maneggi, riuscirà sì a incastrare Shylock, ma producendo un finale piuttosto scontato. La tensione diventerà sempre più artificiosa, anche perché si avvarrà di espedienti surreali, assai poco credibili. Rimettere in scena un testo come *Il mercante di Venezia* oggi non avrebbe alcun senso, a meno che non venisse riscritto in toto, salvando soltanto il monologo di Shylock.

*

Amando Bassanio alla follia ed essendo straricca, Porzia non ha difficoltà a proporre la soluzione che vuole sul piano economico, ma non sarà questo il modo migliore per dimostrare la superiorità del cristiano sul giudeo. Anche perché troppo facile. Shylock infatti dovrà essere punito sul suo stesso terreno, quello giuridico e indirettamente quello religioso.

D'altra parte - afferma Salerio - "se anche Antonio avesse pronto il denaro, l'ebreo non l'accetterebbe". Shakespeare vuol calcare la mano; gli pare d'aver concesso anche troppo a Shylock; ora lo vuole umiliare. Quello che poteva fare contro l'opinione pubblica inglese (che evidentemente un po' giudeo-fobica doveva esserlo²³), l'aveva fatto. Ora Shake-

²³ Forti esempi di antisemitismo si trovano nel *Racconto della priora*, incluso nei *Racconti di Canterbury* di Geoffrey Chaucer. L'autore scrisse l'opera a partire dal 1387 e, nella fattispecie, s'ispirava al caso di Ugo da Lincoln, un bambino trovato morto nel 1255. A livello teatrale i cosiddetti "Quadri della Passione", messi in scena il venerdì santo sui sagrati delle chiese, in cui, ignorando il ruolo dei Romani, gli ebrei erano rappresentati come gli unici responsabili della morte

speare deve piegarsi e, con lui, il protagonista di questo psicodramma dal sapore antropologico.

La prima umiliazione la subirà proprio da Porzia, disposta a pagare venti volte di più il debito di suo marito, dimostrando così, di fronte al rifiuto di Shylock, che l'ebreo usuraio è un essere spregevole, privo di qualunque valore morale, spietato anche nei confronti di chi, come Antonio, ha perduto tutto per pura sfortuna. Facile dimostrare la propria generosità quando si è facoltosi... Ancora più facile dimostrare, con tale generosità, che si ha un cuore colmo d'ogni virtù.

Shakespeare cerca di alzare la tensione, mostrando uno Shylock irremovibile, che, in forza del proprio contratto, vuole vendicarsi dei soprusi subiti da parte di Antonio; e tuttavia il finale apparirà previsto: quale spettatore cristiano pagante avrebbe mai potuto tollerare che in scena avesse la meglio un ebreo usuraio?

Il genio creativo e inventivo di Shakespeare può compiere tutti i salti mortali che vuole, ma ormai si è infilato in un vicolo cieco dal quale non potrà uscire in alcun modo. Inutile quindi far vedere che Antonio si sente rassegnato a morire: il pubblico non potrà crederci. Shakespeare rischia il moralismo e il patetismo proprio quando svolge la commedia in forma drammatica. E questo, in un drammaturgo come lui, abituato a guardare la realtà senza infingimenti, con una certa crudezza, può risultare incomprensibile, anzi imperdonabile.²⁴ Per evitare di cadere in un rischio del genere, il suo genio trasforma l'innamorata Porzia in una astutissima intrigante, nel momento stesso in cui legge la lettera del disperato Antonio. Finge di ritirarsi, temporaneamente, in un monastero, insieme a Nerissa, per meditare la rappresaglia contro Shylock, a vantaggio non solo di Antonio, ma anche, ovviamente, del marito appena sposato.

Shakespeare non ha delle vere armi morali con cui controbattere all'autodifesa di Shylock, per cui, nel mentre dà per assodata l'irremovibilità dell'ebreo, s'ingegna a costruire il suo cavallo di Troia. Vincerà, alla fine, soltanto il più astuto.

Porzia decide d'inviare Baldassarre a Padova, con una lettera in-

di Cristo. Sempre a livello teatrale vi è anche *La Crocifissione*, appartenente al cosiddetto "Ciclo di Wakefield", del 1425. Ai tempi di Shakespeare la già citata tragedia *L'ebreo di Malta*, composta da Marlowe nel 1589. Non dimentichiamo che il 7 giugno 1594, pochi anni prima della scrittura del *Mercante di Venezia*, fu giustiziato pubblicamente Roderigo Lopez, un marrano portoghese di fede anglicana, medico personale della regina Elisabetta, accusato d'aver tentato di avvelenarla.

²⁴ Si noti come molti critici abbiano ravvisato nei dialoghi dell'opera una certa differenza di stile, al punto che si è fatta risalire una sua prima stesura al 1594.

dirizzata a suo cugino, il giurista Bellario, per ottenere cose che le serviranno quando andrà in tribunale, a difendere Antonio. Shakespeare non ha voluto affrontare l'antisemitismo in maniera etica o filosofica, e ora, per poter far vincere l'ideologia cristiana, ricorre a espedienti e intrighi di bassa lega, o comunque piuttosto inverosimili. Porzia e Nerissa, infatti, sono intenzionate a travestirsi da uomini di legge, convinte che non verranno smascherate. Agiranno in luogo di Bellario, che verrà fatto passare per indisposto.

Avendo scelto un'eroina femminile e collocato il finale in un tribunale, dove certamente le donne non esercitavano l'avvocatura, Shakespeare non può che travestirla, e la città di Venezia, famosa per il suo carnevale in maschera, si presta assai. Impossibile per lo spettatore avere l'impressione che la commedia si trasformi in tragedia; si potrebbe piuttosto dire che lo pseudodramma rischia d'involgersi in una burla farsesca.

*

La scena quinta del III Atto cerca di smorzare l'antisemitismo in cui Shakespeare è scivolato approfondendo il personaggio di Porzia. Lo fa mostrando che Jessica, pur essendo figlia di due ebrei, è in grado di capire che Porzia, effettivamente, è una donna molto virtuosa. È una soluzione di ripiego, poco convincente, anche perché l'autore la contorna con le amenità di basso livello di Lancillotto, il quale vorrebbe far credere a Jessica che su di lei incombe, inevitabilmente, un destino avverso a causa di suo padre.

Di più però non si può pretendere: questa è una commedia che vuole restare tale sino alla fine, benché, nel suo svolgimento, presenti degli aspetti drammatici. L'antisemitismo è un argomento che, se sviscerato a dovere, non avrebbe dovuto lasciare scampo ai cristiani, i quali però, per rifiutarlo come ideologia antiumanistica, dovrebbero rinunciare (oggi come allora) alla loro stessa fede, poiché proprio su quella ideologia essa si regge, come ben dimostrano i Vangeli. Se invece lo si affronta con levità, facendo capire che anche un'ebrea come Jessica è in grado di apprezzare il valore delle persone virtuose come Antonio, Bassanio e soprattutto Porzia, allora l'odio, l'astio dei cristiani nei confronti degli ebrei si può smorzare, per quanto il finale della commedia mostri che questa soluzione non sarà sufficiente. Infatti le istituzioni veneziane vorranno agire sullo stesso Shylock, punendolo severamente.

*

Il IV Atto è tutto dedicato al processo. È lo scontro di due culture: una rigidamente legalistica (quella ebraica), l'altra, quella cristiana, non vuole porre l'uomo al servizio del sabato. È la parte più antisemitica di tutta la commedia, proprio perché Shylock viene presentato come un ebreo malvagio di natura, che non intende ragioni di sorta, privo di quella umanità che, per tradizione, si riscontra facilmente nei cristiani; egli è simile, nella sua durezza, ai Turchi e ai Tartari - sottolinea il presidente del tribunale (il doge in persona) -, i quali però, di fronte a un caso del genere, in cui Antonio svolge la parte di un mercante incredibilmente sfortunato, rovinato dalla sua stessa generosità, mostrerebbero atteggiamenti di pietà o di comprensione.

L'antisemitismo sta proprio nel fatto che *tutti* i torti vengono attribuiti a Shylock e *tutti* i meriti alla sua controparte. Il tribunale è il luogo meno indicato per trovare una via di mezzo, una mediazione che aiuti a stemperare gli animi e a capire le ragioni dell'avversario.

Shylock vuole vincere la causa, ma l'ha già persa in partenza, poiché nessun pubblico teatrale, neppure se fosse interamente ebraico, potrebbe accettare ciò ch'egli esige. Non foss'altro che per una ragione: inevitabilmente l'antisemitismo aumenterebbe. Per quanto usurai siano, gli ebrei devono mostrare d'essere migliori dei cristiani, e devono farlo proprio sul piano *etico*. In fondo a loro è relativamente facile far vedere che alla pratica dell'usura si sentivano costretti proprio dall'antisemitismo dei rivali in materia di religione, che li escludeva da molti altri lavori remunerativi o prestigiosi.

Che poi, nonostante questo, riescano davvero a essere migliori sul piano etico, è cosa che va verificata caso per caso, benché i fatti dimostrino che la difesa a oltranza di una propria appartenenza etnica o sociale, fondata su motivi religiosi, non abbia mai portato ad alti livelli di *eticità*, a prescindere dalla fede in oggetto. Una moralità fondata su atteggiamenti aprioristici è sempre di bassa lega.

Shakespeare non è così stupido da non sapere questa cosa, tant'è che fa dire a Shylock che i cristiani non possono reputarsi migliori degli ebrei, visto che si servono di schiavi cui fanno vivere una vita indegna soltanto perché li hanno acquistati sui mercati.²⁵ In effetti, se è la proprietà a decidere il tasso di moralità, i cristiani non possono considerarsi migliori degli ebrei, e Shylock ha tutti i diritti a utilizzare come meglio crede il proprio contratto, stipulato con Antonio. Egli non vuole mostrare che la propria moralità è superiore a quella dei cristiani, ma soltanto che

²⁵ In effetti a Venezia, alla fine del XVI secolo, esisteva ancora la schiavitù, malgrado le severe pene comminate dagli statuti della Serenissima ai mercanti di carne umana.

non le è inferiore. In fondo, se Antonio fosse stato un ebreo, i cristiani avrebbero forse fatto di tutto per difenderlo, o per dimostrare che l'esecuzione del contratto sarebbe stata cosa disumana?

Di fronte ad argomentazioni del genere al doge non resta che sospendere l'udienza, attendendo che giunga da Padova l'avvocato Bellerio, preposto a difendere Antonio. La legge non ha mai buone argomentazioni per rendere migliori gli esseri umani. Può soltanto impedire che vengano compiuti degli eccessi o degli abusi. Entra quindi in scena Porzia, travestita da avvocato, con una lettera in cui viene spiegato il motivo per cui Bellerio non poteva essere presente.

Anche lei chiede a Shylock di avere pietà del caso, ma, al punto in cui si era giunti con quell'udienza in tribunale, la richiesta pare alquanto formale. Shylock non può più tirarsi indietro. Questo tuttavia non impedisce a Shakespeare di far dire a Porzia delle lodi sublimi al valore della misericordia, considerato infinitamente superiore a quello della giustizia: "nella sola giustizia nessun uomo può trovare la salvezza". Naturalmente Porzia si riferisce alla giustizia civile e penale, non a quella *sociale*. Infatti, considerare la pietà superiore alla giustizia sociale vorrebbe dire confermare la regola dell'antagonismo tra gli individui e tra i ceti o le classi, facendo inevitabilmente della pietà una semplice eccezione. Ma non si può chiedere a Shakespeare una lungimiranza del genere.

Qui Porzia pretende, preliminarmente, da Shylock un minimo di pietà, sapendo bene che non l'otterrà; nondimeno sarà proprio in forza di tale diniego ch'essa avrà buon gioco a esigere più di quanto la legge le avrebbe consentito, e cioè la conversione di Shylock al cristianesimo.

Porzia vince al processo cavillando sul contratto, con un atteggiamento tipicamente... ebraico! Dapprima chiede la presenza d'un chirurgo, pagato dallo stesso Shylock, affinché possa fare in modo che Antonio non muoia dopo il taglio della libbra di carne; dopodiché esige - cosa impossibile - che non venga versata neppure una goccia di sangue, in quanto il contratto parla solo di carne. In caso contrario la Repubblica di Venezia confiscerebbe all'ebreo, che ha versato sangue "cristiano", tutti i suoi beni. E Shylock mostra di non saperlo! Shakespeare cioè lo fa passare per uno sprovveduto, uno che non conosce le leggi veneziane, lui che ne era cittadino da molto tempo! Addirittura viene detto che Shylock non era neppure un "cittadino" di Venezia, ma soltanto uno "straniero" e che, come tale, se avesse attentato alla vita di un cittadino cristiano, la metà dei suoi beni avrebbe dovuto essere devoluta a quest'ultimo, a titolo risarcitorio, mentre l'altra metà sarebbe spettata allo Stato.²⁶ Il destino

²⁶ A dir il vero, secondo gli statuti della Repubblica veneta, al tempo di Shakespeare, gli ebrei residenti nel territorio della Serenissima non potevano possede-

della sua stessa vita sarebbe stato a discrezione del doge.

Di fronte a una sciagura del genere, Shylock non ha dubbi: è disposto ad accettare il triplo di quanto ha concesso ad Antonio. Tuttavia Porzia insiste, lo vuole umiliare. Non si accontenta del patteggiamento economico, cui finalmente Shylock s'è piegato. Ora gli chiede di eseguire alla lettera la clausola del contratto, ma se dalla bilancia precisissima risulterà ch'egli ha tagliato un po' meno o un po' più della libbra di carne pattuita, e senza versare una goccia di sangue, Shylock dovrà essere condotto al patibolo.

Porzia vuole vendicarsi del fatto che Shylock ha rifiutato l'idea di provare misericordia nei confronti della sventura di Antonio: un bell'atteggiamento cristiano! Lei pretende addirittura che Shylock s'inginocchi al cospetto del doge per avere la grazia di restare vivo, e si comporta così mostrando che il diritto di Venezia era superiore a quello romano o imperiale, tant'è che, dopo aver deciso la condanna a morte, il doge decide subito di commutargli la pena in una sanzione amministrativa e ideologica, previa ovviamente la totale ammissione di colpa. Se non è antisemitismo questo, che cos'è?

Dopo tale dimostrazione di forza (politica e amministrativa), alle istituzioni è facile far vedere d'essere eticamente superiori a Shylock. Ecco perché il doge può tranquillamente affermare: "perché tu possa vedere la differenza tra il nostro animo e il tuo, ti condono la vita anche prima che tu me lo chieda". E Shylock giustamente obietta che della vita non sa che farsene se viene privato di tutti i suoi beni.

A questo punto il doge ha buon gioco a ricattarlo: "Solo la tua piena sottomissione (un'ammissione di colpevolezza) potrebbe convertire la pena in un'ammenda". Porzia però, di rincalzo, aggiunge: a Shylock non va restituita la metà dei beni destinata ad Antonio, ma solo quella destinata allo Stato.

E qui Shakespeare fa parlare Antonio, che presenta la seguente proposta: avrebbe tenuto in cassaforte la metà dei beni di Shylock per poterli dare, alla morte di quest'ultimo, alla figlia di lui, Jessica, e a suo marito Lorenzo. E poi aggiunge, mostrando tutto il proprio antisemitismo, che si sarebbe comportato così solo a due condizioni: 1) che Shylock si convertisse alla fede cristiana; 2) che mettesse per iscritto di lasciare alla sua morte tutti i beni in eredità alla figlia.

Una conclusione indegna di un drammaturgo come Shakespeare, il più grande autore teatrale di tutti i tempi, che si limita a far dire a Shylock, alla fine del processo: "Sono contento", senza ricevere indietro nep-

re beni immobili, all'infuori della casa di abitazione e limitatamente al loro periodo di residenza.

pure il prestito che aveva concesso...

*

Porzia non è solo astutissima nei confronti di Shylock; è anche spregiudicata nei confronti del proprio marito. Bassanio infatti, che ancora non s'è accorto del travestimento, vorrebbe regalarle i 3000 ducati che dovevano dare all'ebreo, ma lei, che pur, in un primo momento, aveva rifiutato qualunque compenso, gli chiede addirittura l'anello di matrimonio che lei stessa gli aveva regalato. Lo fa semplicemente per metterlo alla prova, visto che lui aveva promesso di non separarsene mai. Perché lo fa? Forse perché l'aveva colpita la frase con cui Bassanio, durante il processo, aveva detto di provare per Antonio un sentimento maggiore dell'amore che provava per lei?

Il bello è che, pur essendo Bassanio intenzionato a non concederle, per rispettare il patto stipulato con la moglie, questa, con argomenti perspicaci e molto sottili, finisce per convincerlo ad agire diversamente. Che razza di donna ha inventato Shakespeare? Intelligentissima, astutissima, virtuosissima, a tutti irresistibile. Una vera finzione teatrale, da ammirare a bocca aperta, che tutti vorrebbero avere come amica o moglie o amante. Troppo perfetta per essere vera. Come poteva Shylock pensare di vincere?

Possibile che Shakespeare avesse una mente così geniale e intrigante? In grado di sfaccettare in mille modi i suoi protagonisti, intrecciando vicende così diversificate, in un tempo e in uno spazio così ristretti? Indubbiamente le fonti di cui egli si è servito sono state molteplici, ma il collante che le tiene unite non è così forte come sembra. Infatti l'artificio, qui, prevale nettamente sulla naturalezza, e il gioco intellettuale delle contrapposizioni va bene per ottenere un effetto scenico, ma, nel caso in oggetto, rischia spesso di porsi come fine a se stesso, quando invece l'argomento dell'antisemitismo avrebbe meritato un affronto più oculato o più circostanziato.

Rendere Porzia l'eroina di questa commedia, senza mai farle dire una sola parola sul suddetto argomento, non è stata una scelta filosoficamente felice, anche se in un ambito teatrale poteva servire per sdrammatizzare la cosa e renderla più digeribile. Oggi forse, a rifare il testo, avremmo rischiato la pedanteria, i luoghi comuni, le frasi fatte, ma non avremmo concluso a tarallucci e vino. E non perché c'è stato l'olocausto prima di noi, ma proprio perché l'idea stessa di tolleranza, di rispetto della persona è un valore acquisito, fa parte del nostro dna, e quando qualcuno lo mette in discussione, ci spaventiamo, perché pensiamo che ciò

sia un cattivo presagio, un segno di qualche pericolosa minaccia che incombe sull'intera collettività. Oggi reputiamo l'antisemitismo come un brutto segnale per la tolleranza in generale, quella dovuta non soltanto all'ebreo, ma a chiunque ci appaia diverso.

*

L'Atto V, l'ultimo, è il trionfo della cultura cristiano-borghese, più borghese che cristiana, cioè di una borghesia umanistica che ha laicizzato i valori cristiani e che, per questa ragione, li vive con gaiezza o minor patema d'animo.

D'altra parte, di fronte a un ostentato benessere ci si può permettere qualche leggerezza: la morale laica non ne verrà scalfita. Almeno così pensa la borghesia. Ecco perché il finale di questa commedia non è all'altezza del suo contenuto. Shakespeare ha saputo certamente evitare l'estrema tragicità di un greco, troppo determinato dal fato, ma è piombato nella superficialità di un inglese materialista. Far parlare Porzia come una moglie che, offesa dalla mancata promessa di Bassanio di non separarsi mai dall'anello ricevuto da lei, sarebbe stata disposta a tradirlo (ovviamente per ripicca), non può certo essere stata una scelta favorevole alla morale laica, ma, semmai, a quella libertina o rinascimentale.

Bene ha fatto Shakespeare a non anteporre, astrattamente, cristianesimo ad ebraismo, ma se la superiorità del cristianesimo laicizzato si poneva soltanto a questi livelli, vien quasi da rimpiangere la rudezza di Shylock. A Porzia non si doveva permettere il lusso di dire quel che voleva solo perché aveva salvato la vita ad Antonio.

Che cosa voleva dimostrare Shakespeare? Che le donne sanno essere, quando vogliono, più spregiudicate degli uomini? Che la morale laica può permettersi qualunque licenza? Oppure che la laicità, quella moderna, si gioca la propria credibilità morale soltanto in rapporto alla sessualità, mentre per tutto il resto può accampare qualunque scusa o pretesto per affermare il principio dell'individualismo borghese? Quell'individualismo che nell'Inghilterra di Shakespeare si era andato imponendo sin dai tempi di Enrico VIII, e che, quando sono in gioco i beni materiali, il benessere economico, non guarda in faccia a nessuno?

Ma come! Non era forse questo l'atteggiamento di Shylock? Dunque, che bisogno aveva di restare ebreo quando i cristiani erano come lui? Che bisogno aveva se, proprio diventando cristiano, poteva prendersi la sua rivincita? Che differenza c'era tra lui e Porzia? Forse d'essere troppo più serio di lei in materia di morale sessuale? Possibile che Shylock fosse così stupido da non capire che se voleva guadagnare

senza problemi quello che in forma semiclandestina guadagnava prima (se non di più), sarebbe stato sufficiente farsi battezzare, concedendo qualche licenza alla morale laica di questi borghesi-cristiani? Perché incaponirsi a restare ebreo? In fondo, non aveva sempre detto che la rassegnazione caratterizza il suo popolo? E allora perché non trovarsene una da poter mettere a frutto legalmente? Non bastava prendere esempio da Antonio? Dio l'aveva forse punito per essere stato antisemita? Le sue navi non erano forse tornate sane e salve in porto? Perché mettere in bocca a Shylock parole così tristi: "Vi scongiuro, fatemi andare... Non mi sento bene."?

Ma forse il vero succo della trama di tale commedia sta in questa frase detta per caso da Graziano, uno degli amici di Antonio e Bassanio: "Tutte le cose di questo mondo, la passione con cui si desiderano è più forte della passione con cui si godono". E questo vale sia per i cristiani che per gli ebrei: i primi concentrati sul sesso e sul denaro, i secondi solo sul denaro.

Fonti

Il testo cui si fa riferimento, in lingua italiana, è incluso in *Tutto il teatro*, ed. Newton Compton, Roma 1990.

Robert Schneider, *Shylock, the Roman*, 2014

G. Azzolini, *Shylock e la leggenda della libbra di carne*, Editore Stabilimento tipo-litografico degli Artigianelli, Reggio Emilia 1893

Dario Calimani (a cura di), *Il mercante di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2016.

Dario Calimani, *Il mercante di Venezia e la chiave di Jessica*, "Tra Venezia e Saturno. Storia, drammaturgia e poesia per Paolo Pappa", Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017, pp. 98-107.

Harold Bloom, *The Merchant of Venice*, a cura di Neil Heims, New York, Infobase, 2007.

Hans Christian Andersen (1805 - 1875)

I vestiti nuovi dell'imperatore

Nella fiaba di H. C. Andersen, *I vestiti nuovi dell'imperatore*, due truffatori, che esprimono l'intraprendenza borghese (coi suoi valori anti-sociali dell'astuzia, del raggirio ecc.), hanno l'ardire di trarre in inganno, per motivazioni esclusivamente venali, il sovrano e tutti i suoi funzionari. Sono due sarti senza scrupoli, che privano di qualunque credibilità la monarchia e l'aristocrazia che la sostiene politicamente: un *establishment* del tutto ipocrita nel vivere i propri valori, che sono anche religiosi (il primo ministro chiederà a dio, nel momento di massima difficoltà, di proteggerlo).

La borghesia contestatrice disprezza non solo l'aristocrazia di corte, decadente sfaccendata inetta, e chi la rappresenta, il sovrano, che certamente non merita di stare al governo, ma disprezza anche il popolo, giudicato servo del potere, incapace di reagire.

Non è il popolo che contesta il potere ma un ragazzino, che ha il volto dello stesso Andersen.

Il potere è incapace di autocritica, anche quando ha piena consapevolezza dei propri limiti, anzi, mentre mostra tutta la propria impotenza, il re "si raddrizza ancora più fiero", costringendo i ciambellani a fare una cosa insensata: "reggere lo strascico che non c'era". Obbediscono agli ordini per mero opportunismo.

La borghesia vince due volte: quando inganna coi sarti e quando è spontanea, ingenua, innocente col bambino. Che cos'è questa: una contraddizione reale o apparente?

Andersen usa i sarti truffatori per imbrogliare il sovrano e poi descrive un popolo prono alla sua volontà, come se fossero tutti contadini analfabeti.

I sarti sembrano rappresentare quel che lui stesso sarebbe voluto diventare: un borghese di successo, lui ch'era nato da un ciabattino e da una lavandaia. E lo diventerà, ma come intellettuale, come scrittore di fiabe per bambini.

Ascoltando invece la voce dell'innocenza, il popolo, da contadino diventa borghese (oppure da borghese pavido diventa borghese coraggioso, benché sempre nei limiti della legalità, non come i due sarti impostori, che politicamente però sono indifferenti). Il popolo reagisce in manie-

ra corale ma molto diplomaticamente.

Viceversa il "bambino Andersen" è come un profeta che vuole risvegliare le masse, convinto d'avere un grande messaggio da comunicare. Tuttavia questa è solo una finzione letteraria, poetica. Nella realtà l'adulto Andersen non può fare ciò che vorrebbe, proprio perché "bambino", immaturo, incapace di un rapporto alla pari con gli adulti. Come l'altro famoso danese, S. Kierkegaard, Andersen voleva dimostrare qualcosa a qualcuno, ma si sentiva inadeguato. Solo come intellettuale per bambini poteva farlo.

L'adulto-bambino Andersen può soltanto opporre la propria nudità reale alla nudità ridicola del potere. È una nudità da intellettuale, che viene esibita nella convinzione che verrà accettata proprio perché, mediante essa, non viene rivendicato alcun potere politico. Lo scrittore si mette a nudo, cioè mette se stesso, le proprie frustrazioni, i propri desideri inconsci (con molto garbo, in verità) in ciò che scrive, nella speranza che, proprio a motivo di questa sincera spontaneità, venga meglio accettato. Rischia la propria faccia per potersi sentire libero di criticare il sistema, le ambiguità sociali, le falsità del potere e anche della società civile, la quale, al tempo di Andersen, nelle grandi città, s'era già ampiamente imborghesita.

In questa fiaba la nudità come valore borghese contestativo viene espressa in maniera metaforica da un intellettuale-bambino, poiché la nudità ridicola del sovrano può essere smascherata solo da un bambino che la vive ingenuamente, senza infingimenti, che poi è quella stessa espressione di nudità che ogni omosessuale vorrebbe esibire, senza rendersi conto che fare della nudità una forma di contestazione significa in sostanza negarla. La nudità non può essere un valore ma solo una condizione che, quando viene assunta come valore, la si è già persa.

La nudità intellettuale che si maschera dietro una fiaba (e che pretende di smascherare chi vorrebbe negarla con mille abiti), farà un decisivo passo avanti dichiarandosi pubblicamente, mostrando quasi la propria fisicità (ma per questo occorrerà ancora altro tempo), quando l'intellettuale-bambino vorrà diventare adulto, scontrandosi direttamente col potere costituito, e sarà questa la volta di Oscar Wilde.

L'ombra

Provando a dare una interpretazione psicologica della fiaba di H. C. Andersen, *L'ombra*, vien da pensare che la stessa "ombra" sia l'io dell'autore, mentre il "filosofo" il suo super-io o comunque il giudizio della collettività. Il distacco violento dell'una dall'altro, nonostante la retorica e

il formalismo con cui viene coperto, esprime il disprezzo che l'ironia individuale ha per la morale pubblica. Tra filosofia e poesia sembra esserci un'insanabile incompatibilità: infatti il filosofo non cessa di giudicare le pretese estetizzanti dell'ombra e questa è costretta a ucciderlo.

L'omicidio - lo si nota facilmente - è privo di rimorsi, ma è tale proprio in quanto l'ombra è folle. Più precisamente: il filosofo viene giudicato dall'ombra come "pazzo", col che la sua morte passa per necessaria o ineluttabile. Nella propria follia l'ombra è contemporaneamente del giudice ed esecutrice. La dinamica è tipicamente irrazionalistica e può trovare degli equivalenti in Kierkegaard, danese come lui, e in Nietzsche.

Perché avviene il distacco dell'ombra dal filosofo? Perché nella filosofia (che è anche *coscienza morale*, in quanto il filosofo gode di una certa "nobiltà d'animo", qualità rubata dall'ombra ribelle) Andersen è rimasto privo di considerazioni gratificanti da parte dell'ufficialità sociale, da parte del pubblico o della collettività, cioè è rimasto privo di un consenso legittimato. Qui sta la sofferenza dell'io: l'ombra è la parte più repressa di quest'io angosciato. Ma è proprio in virtù di tale malattia che scatta il meccanismo della ribellione e quindi la logica perversa della sua giustizia.

La coscienza morale vissuta esteticamente aveva isolato Andersen, il quale ad un certo punto aveva deciso di riguadagnarsi, in veste di folle, un prestigio sociale: ciò naturalmente nel totale disprezzo per la massa (un'analoga dinamica è presente nello stesso Kierkegaard).

L'ombra non cerca più consensi, ma esige rispetto, timore, soggezione. E comunque la sua follia non fa parte dell'irrazionalismo organizzato in strutture di potere, quanto di quell'irrazionalismo individualistico tutto concentrato su temi esistenziali. Caratteristica dell'ombra è la presunzione d'essere padrona assoluta della propria follia.

Essa ha a che fare con due tipi di società: con la pubblica morale del *filosofo* (il proprio super-io, il solo in grado di giudicarla) e con l'intelligenza priva di reale saggezza della *principessa* che l'ombra vuole sposare. Da notare, in questo frangente, che, per sposarsi, l'ombra si sente costretta a mascherare la propria identità, in quanto intenzionata a realizzare con la principessa una convivenza apparentemente etica, socialmente richiesta dalla morale dominante (una dinamica del genere la si trova anche in Oscar Wilde).

Tuttavia la principessa non può comprendere le ragioni ultime del comportamento formalmente civile che l'ombra intende assumere nei suoi riguardi. Qui, in effetti, sta l'atteggiamento di superiorità di Andersen: l'ombra è prepotente, saggia e ricca. In tal modo la principessa esprime un simbolo che per l'autore non ha altro valore se non quello di fornir-

re l'occasione per una rivalse soggettiva, conseguente al torto subito in società (o comunque creduto tale). In definitiva, l'ingenuità non permette alla principessa di accorgersi che l'ombra è riuscita a sposarla, dopo la trasformazione irrazionale, solo per godere di ammirazione e lodi, che gli erano state negate nel periodo giovanile.

Altre fiabe di Andersen

1. *Il solino* è una descrizione mascherata delle vicende sentimentali dell'autore. Gli amori infelici portano al disprezzo per la donna. Il finale è un'evidente finzione.
2. *Le scarpette rosse* sono una tentazione cui l'autore sente di non potersi sottrarre: il *narcisismo*. Qui sono presenti alcuni elementi irrazionali, la cui rimozione avviene in maniera drastica. Infatti, nei confronti del proprio estetismo, Andersen non trova una mediazione reale capace di risolverglielo adeguatamente. La risoluzione del male nella bambina narcisistica è come strappata a forza, in virtù di una grazia particolare. La religiosità è cupa, tragica, tipicamente nordica. Nella concezione religiosa dell'autore è assente il rilievo comunitario, presente solo nel periodo giovanile, ma in modo formale, in quanto è forte la contestazione dei pastori danesi.
3. In *Storia di una madre* sono presenti delle tracce edipiche. Di fronte all'ambiguità del proprio destino, motivata dall'indeterminatezza esistenziale della propria vita, Andersen avrebbe preferito morire nell'innocenza. La malinconia, legata al suicidio, lo avvicina a Kierkegaard, ma fra i due c'è una differenza qualitativa importante. La coscienza di Andersen è meno drammatica e meno s'incupisce nell'odio solitario contro l'esistenza. Infatti Andersen necessita di un contatto con la socialità per rifarsi di quelli che riteneva i torti subiti in gioventù: per questo affronta in maniera decisa il pubblico mediante le sue fiabe (cosa che Kierkegaard farà, coi suoi testi di filosofia religiosa, solo negli ultimi anni della sua vita). In questa fiaba il concetto di predestinazione resta ambiguo e sospensivo, precedendo quella che poi sarà la soluzione irrazionalistica dell'autore maturo.

Aleksandr Sergeevič Puškin

(1799 - 1837)

Puškin fece per noi ciò che in Italia fecero Dante e Petrarca,
in Francia i grandi del XVII secolo,
in Germania Lessing, Schiller e Goethe.

A. Lunačarskij

Biografia

Aleksandr Sergeevič Puškin nasce il 26 maggio 1799 a Mosca da una famiglia di proprietari terrieri. Da parte di padre apparteneva a un antico ceppo aristocratico che, dalla fine del sec. XVII, aveva cominciato a prestare servizio presso la corte degli zar moscoviti.

Sia il padre che lo zio erano appassionati lettori di opere classiche, modesti autori di versi e conoscitori della lingua e letteratura francese. Lo zio era anche un seguace del circolo letterario pietroburghese "Arzamas", che difendeva gli scrittori Karamzin e Žukovskij dagli attacchi di un altro circolo, "Colloqui dei cultori della parola russa", che rappresentava la cultura russa arcaica, dal linguaggio antiquato. A quei tempi la letteratura era poco più di un piacevole ozio e sarà proprio Puškin a conferirle una grandissima dignità nazionale.

Secondo il costume in vigore nelle classi agiate, il giovane Puškin ebbe precettori francesi, che gli insegnarono a leggere e scrivere in francese meglio che in russo; questa seconda lingua l'apprese dalla nonna materna, da un precettore di origine tedesca (il tedesco si rifiutò sempre di studiarlo, pentendosi poi in età matura) e successivamente al liceo. Ma soprattutto lo appassionò alla lingua russa la governante Arina Rodionovna, che con le sue storie gli fece conoscere la profonda ricchezza di questa lingua negli ambienti popolari, al punto che alcune delle opere migliori di Puškin provengono proprio, come fonte ispiratrice, dalle favole che ascoltava: p.es. la ballata *Lo sposo*, ispirata a una leggenda in cui una fanciulla, smarritasi nel bosco, trovò scampo in un rifugio di banditi, assistendo, di nascosta, alle loro imprese e scoprendo che il suo promesso sposo altri non era che il capo della banda.

Tuttavia, più che i suoi avi di origine paterna, Puškin ricorda, nelle sue opere, quelli di origine materna: gli Annibal, una dinastia il cui fondatore fu un abissino colto e intelligente, figlio di un principe e che

diverrà un valente ingegnere dello zar Pietro il Grande. L'ambasciatore russo a Costantinopoli - scrisse lo stesso Puškin nella *Genealogia dei Puškin e degli Annibal* e nel romanzo incompiuto *Il negro di Pietro il Grande* - era riuscito a sottrarlo al serraglio e a mandarlo allo zar, il quale, nel 1707, lo battezzò dandogli il cognome di Annibal e impedendo al fratello maggiore di riscattarlo.

Annibal ebbe due figli, di cui il maggiore, durante il regno di Caterina II, partecipò con valore alla prima guerra turca, imbarcato sulla flotta di stanza nel Mediterraneo. Il minore invece fu il nonno di Puškin, dal quale questi ereditò i tratti del viso, il colorito bruno e i capelli crespi, connotati che lo stesso Puškin metteva in evidenza in autoritratti e auto-caricature.

All'età di 12 anni, il giovanissimo Aleksandr (1811-17) entra nel liceo per nobili di Carskoe-Selò, vicino a Michajlovskoe, nel governatorato di Pskoe, dove i Puškin avevano una proprietà. Tuttavia, sia gli studi nella casa paterna che quelli scolastici non furono contrassegnati da particolari successi, a motivo della sua pigrizia e del suo disinteresse per le materie scolastiche, anche se nel corso del periodo liceale si appassionò moltissimo di letteratura francese, specialmente di Molière, che assimilava velocemente grazie alla sua prodigiosa memoria.

Poi gli piaceva la storia universale e cominciò anche a comporre versi poetici in russo, verso il 1814: la sua prima poesia, *All'amico versificatore*, fu pubblicata in una rivista di Mosca, dopodiché i suoi versi cominciarono ad attrarre l'attenzione per la freschezza del linguaggio.

Terminato il liceo, Puškin entrò come segretario al Ministero degli Esteri, a Pietroburgo, dove durante quegli anni scolastici i suoi genitori si erano trasferiti, passando però l'estate a Michajlovskoe.

A Pietroburgo aderisce all'associazione culturale "Arzamas" e nel 1819 scrive il primo dei suoi grandi poemi: *Ruslan e Ljudmila*, che per la straordinaria leggerezza del verso e la bellezza della lingua, lo rese immediatamente famoso. La storia che vi si racconta parla dell'antico eroe russo Ruslan, che cerca la sua promessa sposa Ljudmila, rapita dal mago Černomor. Nel complesso domina una limpida ironia di tipo volterriano. Ma non dimentichiamo ch'egli aveva studiato assiduamente anche Byron, Shakespeare e Goethe.

Attratto dalle idee di libertà e di riforma in senso borghese-costituzionale dello Stato, espresse dai decabristi, comincia a scrivere poesie serie e satiriche, che criticano il regime autocratico: in particolare gli epigrammi contro lo zar Alessandro I e contro Arakceev, che dirigeva il governo in luogo dello zar, troppo occupato, quest'ultimo, a reprimere i moti rivoluzionari in Europa.

Viene quindi confinato nella lontana Ekaterinoslav (Dnepropetrovsk). Qui contrae una malattia per curare la quale deve usare le acque termali del Caucaso; intanto scrive, suggestionato dalle bellezze della catena montuosa e sotto l'influenza di Byron, allora molto famoso in Europa, *Il prigioniero del Caucaso*.

Fu ospite della famiglia Raevskij, che seguì poi in un viaggio in Crimea (dove scrive *La fontana di Bachčisaraj*) e nel Caucaso, ma alla fine del 1820 dovette raggiungere la nuova sede di Kišinëv (Moldavia). Vi restò fino al 1823, quando ottenne il trasferimento a Odessa.

A Kišinëv compone e distrugge l'opera *I fratelli masnadieri* (è rimasto solo un brano, salvatosi per caso grazie a un suo amico), che si ispirava alla vera fuga di due galeotti incatenati, che riuscirono ad attraversare un fiume.

Della metà del 1822 è il poema *Gli zingari*, che descrive con particolare acume la vita nomade di questo popolo. Intanto inizia a scrivere *Eugenio Onegin*, che lo terrà impegnato per ben sette anni e che resta il suo principale capolavoro.

Alla fine degli anni '20 può raggiungere un suo amico che organizzava riunioni in una società segreta. Presenta due volte le dimissioni dall'incarico amministrativo che aveva, ma lo zar glielo respinge. Una lettera del 1823, in cui esprimeva idee favorevoli all'ateismo, lo tradisce. Sicché dopo i quattro anni di confino già scontati, per altri due viene esiliato nella sua residenza di Michajlovskoe, in isolamento quasi completo, dopo essere stato licenziato dalla burocrazia imperiale.

Ma la fama di Puškin, nonostante la forzata segregazione, aumentava di continuo: quando poi compone a Michajlovskoe alcuni capitoli dell'*Onegin* e il *Boris Godunov* letteralmente esplose. Quest'ultimo, in cui si sente l'influenza di Shakespeare e che viene dedicato a Karamzin, gli dà una fama eccezionale prima ancora d'essere pubblicato (lo sarà solo nel 1831), tanto che nel settembre 1826 gli viene permesso di tornare a Pietroburgo, anche se lo zar in persona vorrà preventivamente sottoporlo a una sorta di "test di fedeltà", obbligandolo a mettere per iscritto ciò che pensava a proposito dell'educazione della gioventù. Non dimentichiamo che in quel periodo il regime ce l'aveva soprattutto coi decabristi.

A Pietroburgo riprende il suo posto in società, ma con un grado assai inferiore al suo rango. È riammesso anche al Ministero degli Esteri, ma ogni suo scritto è sottoposto a una doppia censura: quella ufficiale e quella esercitata da un incaricato dello zar. Inevitabilmente l'essere sceso a compromessi con il potere gli aliena l'entusiasmo dei giovani.

Nel 1828, in meno di un mese, scrive il poema *Poltava*, ispirato alla lotta tra Pietro il Grande e Carlo XII. L'anno prima aveva iniziato il

romanzo *Il negro di Pietro il Grande*, il cui protagonista doveva essere il suo antenato Annibal, ma che rimase incompiuto. Nel frattempo stava cominciando a raccogliere materiali per una storia di Pietro il Grande.

Nel 1829 chiede il permesso di seguire, senza potersi arruolare, l'esercito russo nella vittoriosa spedizione antiturca contro la Persia: scrive nell'occasione *Il viaggio ad Arzerum*, città di cui vede la conquista.

Nell'autunno del 1830 conclude il romanzo in versi *Evgenij Onegin*, ch'era stato pubblicato a capitoli a partire dal 1824. Suscitò un incredibile entusiasmo: nessuno prima di lui aveva descritto così bene i costumi della società russa. Gli argomenti trattati erano così tanti che l'opera fu definita una sorta di "enciclopedia della vita russa".

La stesura definitiva del romanzo avviene nel villaggio di Boldino (governatorato di Nižnij Novgorod), ove scrive anche importantissime opere come *Il cavaliere avaro* (sui costumi medievali), *Il convitato di pietra* (sugli antichi costumi spagnoli), *Il festino durante la peste*, *Mozart e Salieri*, *Le novelle di Belkin*, *Scene dei tempi cavallereschi...*

Ai primi del '31 gli muore l'amico più caro, sin dai tempi del liceo: Delvig, poeta anche lui. Nel febbraio dello stesso anno sposa, dopo molte esitazioni, Natalja Gončarova, un'aristocratica abituata agli agi e alla vita mondana di corte. Quand'egli la conobbe, era corteggiata da un nobile francese al servizio dello zar, tale barone Dantès, di cui Puškin era geloso.

La gelosia sembrò attenuarsi quando, forse per far cessare le chiacchiere dei salotti, il barone chiese e ottenne la mano della sorella della Gončarova. Intanto nel 1831 nasce la prima di quattro figli.

Nel 1833 Puškin inizia a scrivere *La figlia del capitano*, altro capolavoro che ci riporta all'epoca della rivolta di Pugačëv. Ma la vendita di questi libri non è sufficiente per mantenere la posizione economica cui la moglie e lui stesso erano abituati. Chiede allo zar di potersi ritirare in campagna per risparmiare. Il permesso gli viene negato, ma lo zar gli concede un prestito statale, che Puškin cercherà invano di riscattare offrendo, in cambio del denaro, una sua proprietà.

Verso il 1835 ottiene il permesso di recarsi a Kazan, per documentarsi su Pugačëv, e ne approfitta per scrivere sia il *Dubrovskij*, dedicato al modo di vivere dei proprietari fondiari dei primi dell'Ottocento, che *L'ondina*, rimasto incompiuto, e *Il cavaliere di bronzo*, ispirato all'innondazione che colpì Pietroburgo nel 1824 (pubblicato postumo).

Le sue opere sono già abbondantemente diffuse in Polonia e in Boemia, e cominciano ad esserlo anche in Francia e in Inghilterra. La sua influenza si farà successivamente sentire sulla letteratura dell'Azerbajgian, della Georgia, dell'Armenia e dell'Ucraina. Nonostante questo non

gli fu mai permesso di recarsi all'estero.

Il poeta sognò sempre di poter vagabondare a sua discrezione, ma non poté farlo al di fuori del suo paese. È stato comunque calcolato ch'egli percorse, all'interno della Russia, ben 34.750 chilometri (quella dell'equatore è 40.000): una distanza elevata anche per un viaggiatore di professione di quel tempo.

Nel 1833 fa nascere la rivista "Sovremennik" (Il contemporaneo) e nello stesso anno gli muore la madre. Nell'accompagnare la salma al monastero di Svjatye Gory, s'accorda col padre guardiano perché gli sia preparata una tomba accanto alla madre.

Il tragico epilogo della sua vita fu scatenato da una beffarda lettera anonima sui rapporti tra sua moglie e il barone Dantès. Puškin lo sfida alla pistola il 29 gennaio 1837 e dopo due giorni muore. Per i funerali l'imperatore stanziò 10.000 rubli. Alla vedova fu concessa una pensione vitalizia di 5.000 rubli, e ai figli 6.000. Per la pubblicazione delle sue opere furono assegnati 50.000 rubli.

Per onorare Puškin uno scrittore a lui contemporaneo, Mihail Lermontov, pubblicò un'ode, *Sulla morte del poeta*, in cui addebitava alla società del suo tempo il sacrificio del poeta e volle riprendere l'appello di Puškin a "infiammare con la parola i cuori degli uomini"; per questo fu condannato all'esilio nel Caucaso, ove scrisse il suo romanzo più famoso: *Un eroe del nostro tempo*, che inaugurò la serie di capolavori del romanzo classico russo del XIX secolo. Anche lui a 27 anni morirà in un duello, in circostanze poco chiare.

Nel 1921 le organizzazioni scientifiche e letterarie di Pietrogrado presero la decisione di onorare ogni anno la memoria di Puškin. Tuttavia il poeta, che in tutta la sua vita aveva lottato contro la censura governativa, fu costretto a subirla anche dopo la sua morte: i suoi profetici versi venivano periodicamente stravolti dalle manipolazioni degli zar. Persino negli anni 1936-1949, allorché si volle pubblicare l'opera omnia in 17 volumi, si decise di omettere il cosiddetto "ciclo Barkov", scritto durante l'adolescenza. Oggi invece in Russia vengono pubblicati ogni anno oltre 300 studi su di lui. Nel 1999 è stato celebrato il bicentenario della sua nascita: la generale venerazione che i russi provano per lui non ha eguali in questo paese.

Quadro storico

Il periodo in cui visse Puškin (1799-1837) fu caratterizzato, in Europa occidentale, dalle conseguenze della rivoluzione francese (quindi l'avventura napoleonica) e dallo sviluppo del capitalismo industriale,

mentre in Europa orientale, e soprattutto in Russia, continuava a dominare, più o meno incontrastato, un regime dispotico e autocratico, che faceva del feudalesimo, col proprio servaggio e il proprio clericalismo, il baluardo della conservazione contro ogni forma di progresso, di riforma e di sviluppo democratico dell'impero.

Il 90% della popolazione russa era dedita ai lavori agricoli, in condizioni molto precarie, tanto che le agitazioni dei contadini, dal 1801 al 1861 (anno dell'abolizione del servaggio), furono più di duemila.

Nello stesso periodo il numero delle imprese capitalistiche era passato, sempre in Russia, da 1.200 a 2.800, con 860.000 operai. Qui la rivoluzione industriale era sostanzialmente iniziata verso la fine degli anni '30 e procedeva lentamente, sia perché era ancora esigua la domanda di beni nel mercato interno, sia perché scarseggiava la manodopera da impiegare nelle fabbriche.

I contadini infatti erano legati alla terra da molti vincoli e avevano esigenze molto limitate. Gli stessi salariati spesso non erano che contadini col permesso di lavorare. Molti limitati erano anche il sistema del credito, dei trasporti, delle comunicazioni.

Nonostante questo, l'impero russo andava progressivamente allargando i propri confini: nel 1809, in seguito alla guerra russo-svedese, fu annessa la Finlandia; tra il 1801 e il 1810 i popoli della Georgia si posero sotto la sovranità russa per sfuggire ai tentativi dei feudatari turchi e persiani di sottomettere la Transcaucasia; negli anni '20, per lo stesso motivo, lo fecero l'Azerbajgian settentrionale, la Bessarabia e l'Armenia orientale; nel 1822 fu la volta del Kazakistan, liberato dal potere dei khan. Al dominio delle potenze asiatiche o islamiche interi popoli preferivano quello russo, che però non era meno esoso sul piano fiscale.

In politica interna il governo zarista ostacolava col protezionismo l'importazione di prodotti industriali e cercava invece di favorire l'esportazione del grano e di altri prodotti agricoli.

Puškin nacque sotto il regno, molto breve, di Paolo I (1796-1801), che impegnò l'esercito contro i contadini in rivolta in 32 governatorati e che estese il servaggio anche lungo il mar Nero e nel Caucaso settentrionale. Lo zar, inoltre, proibì totalmente l'introduzione di libri stranieri e vietò l'uso di parole come "cittadino" e "patria", che in Francia indicavano un progresso civile e democratico. La Russia, d'altra parte, era impegnata, a fianco dell'Austria, dell'Inghilterra e della Turchia, a combattere la Francia, allora sicuramente il paese più avanzato d'Europa sul piano politico e culturale.

Proprio nell'anno in cui nacque Puškin, i marinai russi liberarono Napoli dai francesi, entrarono trionfalmente a Roma e con le vittorie del

feldmaresciallo Suvorov riuscirono a liberare dai napoleonici tutta l'Italia settentrionale. Erano addirittura pronti a marciare su Parigi, ma ricevettero l'ordine di fermarsi in Svizzera.

Napoleone scese a trattative coi russi, convincendoli che il vero nemico da combattere erano gli inglesi, che, grazie al dominio sui mari, si stavano affermando in tutto il mondo. E fu così che agli inizi del 1801 lo zar spedì 40 reggimenti di cosacchi del Don verso l'India, con l'intenzione di espellere gli inglesi dalla penisola. Questa svolta dello zar Paolo I a favore della Francia non piacque a molti nobili russi, i quali, stanchi anche dei suoi metodi autoritari, provvidero a eliminarlo nel marzo 1801.

Fu incoronato imperatore il figlio maggiore, Alessandro (1801-25), che aveva dato il proprio consenso alla congiura, cui non fu estraneo neppure l'ambasciatore inglese di Pietroburgo (Ch. Withworth), e furono immediatamente riprese le relazioni diplomatiche col Regno Unito, richiamando in patria la spedizione cosacca.

Da un lato lo zar faceva mostra d'essere più tollerante del padre, dall'altro si guardava bene dal mutare la situazione socioeconomica in favore dei contadini. Questa doppiezza ebbe un riflesso negativo nella gestione del potere politico-militare, soprattutto nel corso della guerra contro Napoleone.

Le sconfitte militari costrinsero lo zar alla pace di Tilsit e ad aderire al blocco economico contro l'Inghilterra. Ma già a partire dal 1810 le relazioni tra Russia e Francia peggiorarono drasticamente, a motivo del fatto che Napoleone, padrone di quasi tutta l'Europa occidentale, era in procinto di occupare anche la Russia. Infatti con 640.000 uomini, provenienti da quasi tutti i paesi europei, nel giugno 1812, senza alcuna dichiarazione di guerra, varcò i confini dell'impero russo, incontrando però un'accanita resistenza. Lo zar rifiutò qualunque proposta di pace, anzi il generale Kutuzov inflisse una dura sconfitta a Napoleone a Borodino.

Tuttavia la controffensiva francese arrivò sino a Mosca, saccheggiandola. Gli agrari erano del tutto indifferenti alla guerra, sicché la situazione parve quasi disperata; soltanto grazie alle manovre intelligenti di Kutuzov, che ottenne vittorie decisive a Tarutino e alla Berezina, nonché all'aiuto dei reparti partigiani cosacchi e all'appoggio popolare, i francesi non solo non riuscirono a conquistare Pietroburgo, ma furono addirittura costretti a una disastrosa ritirata. A questa guerra nazionale Tolstoj dedicherà il celebre romanzo *Guerra e pace*.

La sconfitta napoleonica del 1812 fu il segnale del risveglio della Prussia, che l'anno successivo insorse contro i francesi, sbaragliandoli a Lipsia. Napoleone fu esiliato nell'isola d'Elba nel 1814 e sul trono francese tornarono i Borboni.

Su iniziativa dello zar fu istituita la "Santa Alleanza" di tutti i sovrani contro i popoli che aspiravano alla libertà e alla democrazia. Tuttavia negli anni 1820-21 scoppiarono nuove insurrezioni: in Spagna, Portogallo, Grecia, nel Piemonte e nel Napoletano. Grazie alla guerra russo-turca, la Grecia, nel 1828-29, ottiene l'indipendenza dall'impero ottomano.

Nel 1825 la prima insurrezione contro lo zarismo è guidata dal partito liberale dei "cadetti" (l'intelligenza nobile progressista), che vuole abolire il servaggio e introdurre la Costituzione.

Alessandro I, impegnato a reprimere i moti rivoluzionari in Europa, affidò il governo del paese al conte Arakceev, che usò il pugno di ferro. La censura fu durissima: persino l'*Onegin* di Puškin venne considerato un'offesa alla religione.

Le agitazioni dell'esercito e dei contadini si fecero sentire in Ucraina nel 1819 e a Pietroburgo l'anno dopo.

I decabristi presero a dirigere il movimento politico democratico, ma, poiché avevano nel complesso una posizione moderata, nel 1821 la loro associazione (Unione della Prosperità) si sciolse e al suo posto se ne formarono due di tendenze più radicali: una in Ucraina (Unione del Sud) e l'altra a Pietroburgo (Unione del Nord). La prima voleva la fine del servaggio (con l'assegnazione delle terre ai contadini mediante confisca di metà delle terre degli agrari), la fine della monarchia, delle distinzioni sociali e l'inizio del sistema rappresentativo e voleva anche la Polonia indipendente. La seconda invece restava più moderata, anche se entrambe aspiravano a un'insurrezione rivoluzionaria.

Nel 1825 l'Unione del Sud aderì all'Unione degli Slavi Uniti, un'organizzazione militare progressista panslava. Si pensò di attuare il piano insurrezionale subito dopo la morte di Alessandro I (1825). Senonché il principe S. Trubetskoy si rivelò un pusillanime e all'ultimo momento tradì. Oltre a ciò va detto che i decabristi pensarono più a un colpo di stato militare che non a una vera e propria insurrezione popolare. Sicché il nuovo zar Nicola I (1825-55) ebbe buon gioco nel far circondare gli insorti da 10.000 uomini a lui fedeli, ordinando di sparare col cannone. Domata l'insurrezione, la reazione del governo fu ancora una volta durissima.

Il regno trentennale di Nicola I segnò l'apogeo dell'autocrazia. La polizia segreta e la censura detenevano praticamente poteri illimitati. Si centralizzò tutto nelle mani dello zar e del suo governo, che si misero apertamente in lotta contro ogni forma di progresso civile e democratico. Si voleva ostacolare con ogni mezzo lo sviluppo del capitalismo e della democrazia borghese, anche a costo di esasperare enormemente lo sfrut-

tamento della classe contadina.

Nel 1830-31 vi furono rivolte militari a Sebastopoli e nelle colonie militari del governatorato di Novgorod. Negli anni '20 e '30 in Bielorussia e in Ucraina, nel 1841 a Guria (Georgia) e all'inizio degli anni '40 in Lettonia ed Estonia scoppiarono rivolte contadine di una certa consistenza. Non dimentichiamo che in tutto l'impero zarista i servi della gleba erano almeno 10 milioni di persone, la stragrande maggioranza delle quali lavorava nelle terre private degli agrari e solo una piccola minoranza in quelle statali, ove fruiva di migliori condizioni di vita.

Le popolazioni caucasiche e dell'Asia centrale si opponevano alla politica di colonizzazione zarista. Tuttavia la nobiltà filoturca e il clero musulmano non erano meno dispotici del governo russo, per cui divenne inevitabile, nel 1864, la definitiva conquista zarista del Caucaso.

Oltre a ciò va ricordato che tra il 1826 e il 1855 scoppiarono oltre 170 agitazioni operaie e che all'inizio degli anni '30 l'Università di Mosca divenne il centro di collegamento delle forze giovanili progressiste russe.

Il governo sviluppò la teoria del "nazionalismo ufficiale", secondo cui la formula "ortodossia religiosa - autocrazia politica - nazione" doveva diventare l'emblema della Russia contro l'occidente ateo e borghese. Questa teoria doveva diventare obbligatoria in tutto il sistema scolastico e universitario nazionale.

Tuttavia proprio dall'Università di Mosca uscirono i due capi spirituali più significativi della gioventù rivoluzionaria degli anni '30 e '40: A. Herzen e V. Belinskij, che introdussero in Russia le opere dei socialisti utopisti e i primi saggi dei fondatori del marxismo.

A livello ideologico le tre correnti principali erano appunto quella democratico-rivoluzionaria di Herzen e Belinskij, cui si associarono, successivamente, Petraševskij, il giovane Dostoevskij e Černyševskij, che finirono per alcuni anni in Siberia; quella liberale-occidentalista di K. Kavelin, T. Granovskij, V. Botkin, P. Annenkov ecc.; infine quella slavofila di, Kirevskij, Chomjakov, Samarin, Aksakov che odiava il mondo occidentale-borghese, idealizzava l'obščina e predicava il panslavismo sotto l'egida dello zarismo.

Nel 1846 sorse a Kiev la Società di Cirillo e Metodio, che si batteva per la liberazione nazionale e sociale dell'Ucraina. Negli anni '40 sorse una società segreta in Lituania (Unione Fraterna), del tutto antigovernativa.

Nonostante l'incredibile censura operata dal governo, si affermò negli anni '40 e '50 la tendenza, in campo letterario, al realismo critico. I più grandi autori furono il favolista I. Krylov, i poeti romantici V. Žuko-

vskij e K. Batjushkov, ma soprattutto il poeta A. Puškin, il fondatore della nuova letteratura russa e della lingua letteraria moderna.

Concezione di vita e poetica

Disse una volta il ricercatore americano W. N. Vickery: "Alcuni paesi hanno avuto i loro Dante, i loro Goethe e i loro Shakespeare: cioè un nome che, unico e assoluto, è stato considerato come una sorta di emblema d'una lingua, nonché d'un popolo. In Russia questo nome è Puškin... Egli ha detto cose che prima di lui nessuno aveva detto e nessuno dopo di lui ha mai dimenticato".

Puškin infatti è stato uno spartiacque fondamentale tra le letterature a lui precedenti e a lui successive: i suoi più importanti discepoli, per loro stessa ammissione, sono stati Tolstoj, Dostoevsky, Gogol, Turgenev...

Nella letteratura mondiale Puškin ha goduto di una simpatia universale, e di lui soprattutto hanno stupito, anzi impressionato, la curiosità intellettuale e il sapere enciclopedico. Egli infatti s'interessava di cose assai lontane tra loro e dalla stessa letteratura, come p.es. l'origine delle cifre arabe, la sorte degli Indiani d'America, le ultime teorie monetarie ecc.

Puškin espresse giudizi alquanto originali su quasi tutti gli avvenimenti più importanti della storia e della cultura, dall'antichità fino agli anni '30 del XIX sec. Non dimentichiamo che 1/3 della sua vasta biblioteca conteneva opere storiche.

Nella sua enorme produzione letteraria (considerato il breve periodo della sua vita) i generi letterari da lui usati sono stati diversissimi: dal romanzo storico a quello biografico, dai racconti su temi contemporanei ai drammi, dalle novelle alle favole, dalle note di viaggio ai saggi critici, dagli aforismi agli articoli giornalistici, per non parlare delle tantissime lettere che ci ha lasciato.

I racconti di Belkin, ch'egli scrisse nell'autunno del 1830 a Boldino, furono considerati da Tolstoj così originali che ne raccomandava la lettura approfondita a ogni scrittore. Di essi era nuovo soprattutto il realismo, in polemica con la letteratura romantica e sentimentale di quel tempo; molto particolare la struttura delle cinque novelle, così differenti tra loro, organizzate in un solo ciclo; senza precedenti la forma della scrittura, che secondo la formula dello stesso Puškin doveva essere "semplice, breve e precisa" (una formula che verrà fatta sua soprattutto da Chekhov).

Lo stile di Puškin aveva la sobrietà degli *Annali* di Tacito, il carattere naturale dell'intonazione narrativa, la vivacità del discorso parlato

(senza rinunciare alle differenze tra parlato e scritto).

La precisione puškiniana era sia storica che artistica. Lo storicismo del suo pensiero artistico, cioè il fatto che la realtà veniva vista attraverso l'azione delle forze storiche, è ben visibile nel *Cavaliere di bronzo*, nella *Figlia del capitano*, nella *Dama di picche*, nel *Negro di Pietro il Grande*, dove avvenimenti del XVIII sec. s'intrecciano con quelli del XIX. La novella *Kirdjali*, p.es., evoca un brigante bulgaro che partecipò all'insurrezione greca contro i turchi. Puškin eresse a principio artistico la "fedeltà storica": non a caso fu chiamato il "poeta della realtà".

Da notare, *en passant*, che *Il cavaliere di bronzo*, autentica metafora contro gli abusi del potere, compiuti ai danni dei cittadini e della stessa natura, non fu mai pubblicato da Puškin, convinto che la censura zarista non gliel'avrebbe permesso.²⁷

La prosa di Puškin è tutta permeata di poesia ed è comunque impossibile tracciare nella sua produzione una linea netta di demarcazione tra poesia e prosa. Per lui le principali qualità della prosa erano la precisione e la concisione, che venivano utilizzate per mettere in risalto la categoria della necessità storica, la forza delle cose o del destino.

La poesia invece era una sorta di ricerca costante di un ideale da raggiungere, che, come tale, doveva servire per esaltare il mondo interiore del poeta, i suoi sentimenti. È sulla base di tale biunivocità che va compreso il fatto che Puškin restituì al dramma russo il principio poetico shakespeariano e traspose in poesia i racconti popolari russi.

Il passaggio dalla poesia alla prosa gli fu dettato anche dalla necessità di divulgare il più possibile la letteratura in un paese prevalentemente analfabeta come il suo. Egli, consapevole di svolgere un ruolo nazionale, utile a tutti, temeva che la poesia venisse apprezzata solo da un numero ristretto di persone colte e, per evitare ciò, invitata gli amici, poeti come lui, Vjazemskij e Bestužev a non ignorare la prosa.

Puškin sapeva ritrovare nel carattere di personaggi vissuti in epo-

²⁷ *Il cavaliere di bronzo* è il tentativo di dimostrare che le buone intenzioni possono sortire un effetto contrario a quello sperato (nel caso dello zar Pietro il Grande, l'edificazione di una città, Pietrogrado, che avvicinasse la Russia all'Europa occidentale, borghese e capitalistica). Ed è anche il tentativo di dimostrare che una fiacca resistenza agli abusi del potere politico non garantisce la propria sopravvivenza o incolumità; anzi, la mancanza di un allenamento costante alla resistenza può portare, quando poi si decide di esercitarla, ad atteggiamenti irrazionali o comunque innaturali. Puškin insomma fa capire che il piccolo-borghese s'illude di poter restare se stesso in un mondo ove domina l'arbitrio delle istituzioni. Tuttavia egli affida non alle masse ma alla forza della natura il compito di ridimensionare l'arroganza del potere.

che molto lontane quei tratti essenziali che servivano a renderli sempre vivi e interessanti; e, viceversa, riusciva a interpretare il comportamento d'un personaggio storico a partire dalla psicologia dell'uomo del XIX secolo. Gli eroi della prosa puškiniana, dall'aspetto modesto, familiare, spesso sono indotti a vivere conflitti di portata storica (cfr p.es. *Il Negro di Pietro il Grande*, *Roslavlev*, *Dubrovsky*, *La figlia del capitano*).

Anche in un breve racconto come *Il colpo di pistola* (nei *Racconti di Belkin*) vi sono precise indicazioni di tempo, in quanto Silvio fu ucciso in una battaglia del 1821, descritta dallo stesso Puškin in *Kirdjali*). Il secondo racconto, *La tempesta di neve*, comincia col riferimento all'anno 1811, e così negli altri racconti.

Il pensiero storico di Puškin è sempre concreto, ma questo non gli impedisce di dare alle sue opere un senso molto più generale, azzardando intelligenti analogie. P. Nashchokin, amico di Puškin, raccontò che il soggetto di *Dubrovsky* fu suggerito dalla storia di un gentiluomo russo chiamato Ostrovsky (primo titolo del romanzo), il quale, in seguito a una questione legale con un suo confinante, fu spogliato delle sue terre, diventando così un brigante contadino. Puškin consultò tutti i dossier del caso e nel II capitolo inserì il testo del verdetto.

La stessa *Dama [o Donna] di picche* non è pura invenzione, in quanto è effettivamente esistita una principessa chiamata N. Golitsyna, che, secondo una leggenda, s'incontrò a Parigi col conte di Saint-Germain, che le avrebbe rivelato il segreto delle tre carte. Viene inoltre descritta con molta precisione, nel racconto, la "casa d'architettura antica" di Pietroburgo (oggi in via Gogol 10), in cui Hermann entrò (il giovane col profilo di Napoleone e l'anima di Mefistofele) per cercare di carpire il segreto alla vecchia contessa, così vecchia che riuscì a vedere succedersi sul trono russo ben cinque zar.

Che Puškin fosse un uomo preciso, oltre che fantasioso, è documentato anche dal fatto che, pur essendo un grande ammiratore di Byron, non rinunciò a sottolineare tutte le imprecisioni di quest'ultimo, relative alla Russia, nel suo capolavoro *Don Juan*.

In Puškin l'artista e lo storico si completano a vicenda, anche se nella sua concezione poetica domina il principio secondo cui alle "basse verità" (della storia) è preferibile "la menzogna (poetica) che eleva". Di qui il suo, per così dire, "ostinato ottimismo", così diverso dalle tragedie degli scrittori russi della seconda metà dell'Ottocento.

Si trattava per l'appunto di un principio "poetico" non "storico": era un privilegio dell'artista quello di andare oltre le "basse verità". Basti vedere come viene trattata la figura di Pugačëv nei due scritti: *La figlia del capitano* (opera di un poeta) e *Storia della rivolta di Pugačëv* (opera

di uno storico). Puškin restò emotivamente colpito dalla sorte di un sottotenente del reggimento dei granatieri, che si alleò con le truppe di Pugačëv dopo che questi l'aveva catturato.

Dapprima scrisse l'opera storica, che ebbe scarso successo (1834), poi si cimentò in quella poetica, che risultò un capolavoro (1836). Le "basse verità" sul contadino Pugačëv furono trasfigurate a livello poetico (p.es. con l'adozione dell'uso della prima persona). E l'operazione fu così riuscita che Gogol ebbe a dire che "la naturalezza e la purezza raggiungono nella *Figlia del capitano* una tale altezza che la verità stessa sembra artificiale e caricaturale". Cioè alla resa dei conti c'era più "verità" nel romanzo che non nel testo storico.

D'altra parte i principi della verità storica sono funzionali in Puškin non a una fedeltà fotografica ma a quella dell'arte autentica che, animando i fatti con idee elevate e potenza artistica, fa sì che la realtà, paragonata a questa arte, risulti quasi artificiale e debba anzi essere corretta per avvicinarsi a quelle regole di vita naturale cui Puškin stesso voleva attenersi.

La trama de *La figlia del capitano* è nota: il giovane cadetto Grinev viene inviato dal padre per punizione nella lontana fortezza di Orenburg. Lungo la strada, durante una tempesta di neve, incontra un contadino cosacco mezzo morto di freddo e lo trae in salvo. Giunto a destinazione, intreccia una storia d'amore con Masha, la figlia del capitano che comanda la piazzaforte. Ma un grave pericolo incombe su Orenburg: la rivolta di Pugačëv, un cosacco che guida le popolazioni dell'Ural in una violenta insurrezione ai tempi della zarina Caterina II. La fortezza cade in mano ai ribelli, che impiccano i sopravvissuti, incluso il padre di Masha. Anche Grinev sta per subire la stessa sorte, ma viene liberato all'ultimo momento proprio da Pugačëv, che mostra d'essere il contadino cui il giovane cadetto aveva salvato la vita.

La scrittura psicologica di Puškin ha influenzato i maggiori scrittori russi dell'Ottocento, il primo dei quali è stato Tolstoj. Basta mettere a confronto opere come *La tempesta di neve* e *La figlia del capitano*, *I due Ussari* e *La donna di picche*, *Guerra e Pace* e *Eugenio Onegin*...

L. Pasternak disse che Tolstoj era l'erede spirituale diretto di Puškin. Egli infatti introdusse nei suoi racconti molti degli avvenimenti narrati da Puškin, anzi sviluppò estesamente le idee storiche, filosofiche, sociali ed esistenziali del suo maestro.

In generale si può dire che in entrambi domina la figura positiva del nobile intellettuale del mondo rurale, dotato di senso morale e fondamentalmente altruista, generoso. Tuttavia in Puškin è più presente l'ottimismo dell'uomo cosciente della propria unicità nel cosmo, dell'uomo

che non si piega alle circostanze avverse, ma che anzi le utilizza per dare maggiore enfasi ai propri sentimenti. Il comportamento dei suoi "eroi" riposa su norme e idee tradizionali, capaci di resistere alla passione.

Tolstoj invece punta di più sulla passione che sconvolge i destini (p.es. in *Anna Karenina*), ma c'è da dire che Tolstoj scrive mezzo secolo dopo Puškin, quando ormai il feudalesimo russo aveva perduto ogni possibilità di autoriformarsi.

Ciò che in Puškin era solo uno schizzo poetico, in Tolstoj diventa una composizione precisa ed esaustiva. Ciò che nell'uno era solo ironia leggera, nell'altro diventa franchezza categorica e satirica.

Stando a Belinskij, la prima opera veramente "russa", per forma e contenuto, di Puškin è la ballata *Lo sposo*, del 1825, anno in cui apparve il primo capitolo dell'*Oneghin*. Nei poemi *Ruslan e Liudmila* e *I fratelli masnadieri* di russo v'era assai poco. Lo stesso *Sposo* fu superato, non nella forma ma nel contenuto, dal *Canto dello zar Ivan Vasilevič* di Lermontov.

Ma è soprattutto con l'*Oneghin* che Puškin rende poeticamente l'immagine della società russa. È con questo primo autentico poema nazionale russo che si desta finalmente l'autocoscienza sociale del popolo russo, che smette di sentirsi debitrice della letteratura straniera. In tal senso - osserva Belinskij - l'*Oneghin* è un poema pienamente "storico", benché tra i suoi personaggi non vi sia alcuna figura storica.

Charles Baudelaire
(1821 - 1867)

Corrispondenze

È un tempio la Natura ove viventi
pilastrì a volte confuse parole
mandano fuori; la attraversa l'uomo
tra foreste di simboli dagli occhi
familiari. I profumi e i colori
e i suoni si rispondono come echi
lunghe che di lontano si confondono
in unità profonda e tenebrosa,
vasta come la notte ed il chiarore.
Esistono profumi freschi come
carni di bimbo, dolci come gli òboi,
e verdi come praterie; e degli altri
corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno
l'espansione propria alle infinite
cose, come l'incenso, l'ambra, il muschio,
il benzoino, e cantano dei sensi
e dell'anima i lunghi rapimenti.

Da *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 1964 (Traduzione di Luigi De Nardis).

Correspondences

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de long échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme del hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Da *Les Fleurs Du Mal*, 1857

*

È forte la percezione del contrasto tra i "pilastri viventi", che danno il segno di una grandezza, e le "confuse parole", che da essi sortiscono e che danno il senso di una povertà di vita.

È un'immagine onirica, in cui si vedono cose reali trasfigurate dalla fantasia, attraverso la quale si cerca di dare un significato positivo all'insignificanza della vita.

Il poeta sente coi sensi eccitati cose che in realtà non esistono ma di cui vorrebbe fare esperienza, e questa gli è possibile solo in una forma estraniata, non condivisibile.

Così può recuperare sul piano poetico una dimensione, quella naturalistica, che l'intellettuale occidentale da tempo ha perduto.

Una dimensione che non è "naturalistica" solo per il riferimento a profumi colori suoni della natura, ma anche in relazione alle "carni di bimbo", l'innocenza perduta, irrecuperabile nella realtà in quanto impedita da altri profumi "corrotti, ricchi e trionfanti".

Il poeta si crogiola in opposti sentimenti del vivere, dove quelli prosaici della vita quotidiana vengono per così dire sublimati, in forma illusoria, da sensazioni tutte interiori.

Lev Nikolaevič Tolstoj

(1828 - 1910)

È noto che la grande popolarità maturata da Tolstoj in Europa occidentale fu dovuta al fatto che Turgenev parlò dei suoi capolavori a Flaubert e a Maupassant, che si preoccuparono di farli tradurre quanto prima.

Tuttavia il pubblico francese, che leggerà *Anna Karenina* nel 1886, aveva già letto, un anno prima, il manifesto intitolato *In cosa consiste la mia fede*, già uscita in Germania nel 1884, anche qui prima di *Anna Karenina* e prima dell'edizione integrale di *Guerra e pace*, pubblicata l'anno dopo.

La vera celebrità universale Tolstoj la conobbe solo negli anni Novanta, quando la sua grandezza letteraria fu associata a quella d'essere un *maître à penser*, il fondatore di una nuova filosofia di vita. In realtà il mondo non conosceva affatto il Tolstoj anteriore agli anni 1879-81, quelli in cui aveva maturato una profonda crisi esistenziale. I romanzi e i manifesti furono letti in occidente quasi simultaneamente. In Russia invece il suo genio artistico era già stato apprezzato due o tre decenni prima.

Quando, a partire dal 1890, i giornali tedeschi cominciarono a definire Tolstoj come un "apostolo" (cosa che si verificò anche negli Usa, a Filadelfia), i molti giornalisti che s'erano recati nella sua tenuta di Jasnaja Poljana, alla fine degli anni Ottanta, l'avevano intervistato non solo sulle sue opere letterarie ma anche sulla sua filosofia di vita.

Le edizioni illustrate lo rappresentavano in abiti contadini, con una cintura attorno alla sua lunga camicia, intento a fare lavori manuali. Si veniva colpiti dal fascino di questo "strano" personaggio che pretendeva di mettere in pratica la propria filosofia, rinunciando ai privilegi della classe nobile a cui apparteneva, e persino ai diritti d'autore sulla sua produzione letteraria, accettando altresì la scomunica ecclesiastica come prezzo della sua "eresia".

Spesso la filosofia di vita di questo ultraottuagenario veniva associata alla filosofia indiana e cinese, al quietismo, alla passività e alla contemplazione delle correnti buddiste e confuciane. Tolstoj non ha mai negato questi nessi, ma, poiché non viveva con lo sguardo rivolto al passato, guardava con particolare favore gli scrittori americani favorevoli all'abolizione della schiavitù nel loro paese: W. Harrison, H. Thoreau, E. Emerson, W. Channing, T. Parker. In particolare il suo principale punto di riferimento per la questione agraria era H. George, in quanto riteneva

vi fossero numerose analogie tra la situazione del suo paese, dopo l'abolizione del servaggio, e quella americana, che aveva rinunciato allo schiavismo dopo la guerra di Secessione. Entrambi i paesi dovevano risolvere il problema di come gestire l'industrializzazione su immensi territori ancora vergini.

Tuttavia le soluzioni che prospettava Tolstoj apparivano ai giornalisti alquanto ingenuie. Così p.es. scrive Ugo Arlotta sul "Giornale d'Italia" l'8 dicembre 1907: "le sue idee sono così belle, o meglio così nobili che possono realizzarsi solo in un mondo popolato di santi: è un ideale 'sovrumano' inapplicabile alla vita. Diceva Tolstoj con fare scherzoso: Cosa sarebbe la vita senza ideali? e quale ideale si può raggiungere stendendo semplicemente le braccia? Non basta riconoscere la giustezza d'una idea e la bellezza d'un ideale, bisogna anche avvicinarsi il più possibile a queste cose. Io credo nell'avvenire dell'umanità e nella vittoria finale del mio ideale di pace, d'amore e di verità tra gli uomini. Certamente né io né voi lo vedremo realizzato: è troppo lontano. Tuttavia l'umanità - ne sono persuaso - progredisce verso questo ideale, attraverso tutti gli errori e le tragedie del presente".

Il pellegrino ungherese Gustav Serenyi riportò nella "Budapesti Hirlap" dell'agosto 1905 alcune importanti dichiarazioni di Tolstoj in merito al patriottismo e alle frontiere tra paesi: "Isolare un territorio solo perché altre persone parlano una lingua diversa è una stupidaggine. I concetti di Patria e di Stato appartengono all'oscurantismo del passato. Il patriottismo statale fa soltanto gli interessi dei ceti benestanti, che se ne servono per opprimere i deboli. L'amore universale del prossimo: ecco ciò che mi fa vivere. Lasciate che i popoli si comprendano a vicenda e vedrete come si considereranno fratelli".

Tolstoj poteva essere considerato un utopista solo in questo senso, che il campo d'azione delle sue idee si riferiva ai lunghi periodi del tempo storico e agli spazi immensi dell'intero pianeta. Ma non si trattava di un utopismo astratto e sprovveduto. Quand'egli lottava contro la nascita delle grandi città, contro le ferrovie e il telegrafo, contro la grande industria e altri frutti della moderna civiltà, veniva visto come un reazionario. Eppure fu il primo ecologista russo in grado di comprendere che lo sviluppo industriale avrebbe devastato la campagna e l'ambiente in generale, creando un'assurda competizione tra uomo e natura.

Verso la metà degli anni Sessanta del Novecento, quando sembrava che la destalinizzazione avrebbe creato un futuro radioso in Russia, la situazione ambientale del paese era già diventata drammatica. L'uso indiscriminato delle terre vergini, delle foreste, dei fiumi e dei laghi, in nome della inesauribilità delle risorse naturali, sull'altare del progresso

tecnologico, aveva procurato danni incalcolabili e persino irreversibili, i cui esempi più evidenti oggi sono noti anche in occidente: i laghi Baikal e Ladoga, la foresta di Kostroma, il mare di Aral, che nel 2007 era ridotto al 10 per cento della sua dimensione originaria. Anche la proprietà di Tolstoj andò in rovina a causa dell'inquinamento.

Questo profeta dell'umanità, la cui lungimiranza in materia di tutela ambientale appare oggi stupefacente, aveva anche detto che le conquiste scientifiche messe in mano a individui avidi di potere avrebbero portato a risultati catastrofici. "Chi avrebbe potuto resistere a un Gengis Khan col telegrafo?", diceva.

Più che puntare sul benessere materiale, Tolstoj si appellava al perfezionamento morale dell'individuo, apparendo decisamente ingenuo e utopico. Eppure lui non aveva dubbi nel ritenere del tutto inutile persino qualunque rivolgimento sociale a favore della giustizia e dell'uguaglianza che non fosse accompagnato da un lavoro di rieducazione morale dell'individuo. In campo morale - diceva - la qualità si ottiene dalla qualità, e lo diceva avendo presente le pretese della dialettica hegeliana, ereditata dal marxismo, relative al passaggio automatico dalla quantità alla qualità.

Ma forse ciò che più faceva avvertire il tolstoismo lontano dall'ideologia comunista era il suo principio della *non resistenza al male per mezzo della violenza*, attorno a cui s'è spesso equivocato. Tolstoj infatti non predicava assolutamente la rassegnazione, bensì la resistenza risoluta e pacifica. "La guerra - spiegava al giornalista nipponico Konishi Maturato - non è che una gigantesca *querelle* provocata dal desiderio immorale degli uomini di appropriarsi di terre altrui. E per ottenerle si è disposti a compiere tutti i crimini possibili e immaginabili".

Non è stato un caso che nel momento di redigere, tra la Russia di Gorbaciov e l'India di Rajiv Gandhi, la *Dichiarazione di Nuova Delhi* (1986), entrambi gli Stati si trovassero d'accordo nel ritenere come "valore umano universale" proprio la *regolamentazione pacifica dei conflitti*. Anche perché se c'era stata una nazione che più di ogni altra aveva messo in pratica con successo il principio della non-violenza (o della disobbedienza civile), era stata proprio l'India, che, guidata dal Mahatma Gandhi, s'era liberata del colonialismo inglese.

A un giornalista finlandese Tolstoj, qualche mese prima di morire, disse che le sofferenze che stavano subendo i finlandesi, i polacchi, i lituani e gli ebrei, a causa della politica zarista, erano le sue stesse sofferenze, proprio perché bisognava abituarsi a credere che il mondo fosse una cosa sola, in cui se non si fa niente per impedire il male nel proprio paese si finisce per diventare complici del male nei paesi altrui.

Quando Jules Huret, corrispondente del "Figaro", nel 1901, gli chiese se il perfezionamento morale dell'uomo se lo immaginava come un processo lungo molti secoli, Tolstoj gli rispose che se un'idea è in grado di conquistare gli uomini, diviene una forza così grande che non si può più arrestare. E dicendo questo mostrava d'aver letto Marx, pur non essendo egli un marxista.

Lenin, tuttavia, temendo che il tolstoismo, uscito sconfitto dalla rivoluzione russa del 1905, potesse intralciare quella bolscevica del 1917, lo criticò duramente in alcuni famosi articoli del 1908 e 1910. Ciò che più temeva Lenin era che la sconfitta della prima rivoluzione russa venisse presa dai contadini come un segno della loro impotenza, dell'invincibilità dell'autocrazia. Quello infatti era in periodo in cui si cercava di liquidare il partito bolscevico, e molti intellettuali di spicco invitavano a non partecipare alla lotta politica (cfr la raccolta *Vekhi*).

Per Lenin invece quella rivoluzione era stata soltanto la prova generale di quella decisiva che si doveva ancora compiere, cioè la dimostrazione più evidente che i tempi erano maturi per abbattere lo zarismo e per impedire che al feudalesimo si sostituisse il capitalismo.

A rivoluzione compiuta però Lenin non ebbe esitazione a rivalutare quello che per lui restava il più grande romanziere della Russia e uno dei maggiori del mondo. Durante una discussione con V. Bonch-Bruевич nel 1918 e con V. Chertov nel 1920 egli chiese espressamente di pubblicare integralmente, senza tagli, tutte le opere di Tolstoj, poiché sapeva bene che se il socialismo non avesse saputo ereditare quanto di meglio era stato prodotto prima, non sarebbe durato a lungo.

Guardando oggi l'implosione del cosiddetto "socialismo reale", si fa fatica a credere che Lenin non avesse ragione e può darsi che in futuro, recuperando quanto di meglio aveva detto Tolstoj, il socialismo acquisterà finalmente quel volto umano che finora non ha mai avuto.

Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821-1881)

1821-27

Fëdor Michajlovič Dostoevskij nasce a Mosca nel 1821, nell'ospedale degli indigenti, dove il padre prestava servizio come chirurgo. Suo nonno era prete e viveva nella Podolia (nell'attuale Ucraina). La famiglia abitava proprio in un alloggio situato nel recinto dell'ospedale. La madre proveniva da una famiglia di commercianti.

I Dostoevskij erano dei nobili lituani decaduti, originari della Russia sud-occidentale, i cui antenati, nei secoli XVI-XVIII, si erano trovati impegnati a difendere l'ortodossia russa dalle pressioni del cattolicesimo polacco. La consapevolezza di un'origine nobiliare vissuta in un contesto non idoneo aveva fatto diventare il padre di Fëdor molto irascibile e scontroso. La madre invece gli trasmette i valori della pietà e della cultura cristiana. Il libro di Giobbe sarà una delle sue letture preferite.

Fëdor cresce dunque a contatto con la sofferenza dei ricoverati e apprende da alcune balie contadine la mitologia della favolistica popolare russa, e dalla zia materna, A. Fiodorovna, sposata con un nobile cittadino e consigliere commerciale, notizie sul mondo dei mercanti e della borghesia moscovita.

In quel periodo, dopo la disfatta napoleonica e il Congresso di Vienna, la Russia godeva di grande prestigio tra gli ambienti conservatori d'Europa. Lo zar aveva ordinato la chiusura di tutte le logge massoniche e società segrete russe, che chiaramente erano favorevoli a una transizione verso la democrazia borghese. E, in politica estera, sosteneva, insieme a Francia e Inghilterra, le rivendicazioni indipendentistiche della Grecia nei confronti dell'impero ottomano: infatti nel 1827 la flotta turco-egiziana subisce a Navarino una grave sconfitta. Con la guerra russo-turca (1828-29) la Turchia è costretta a riconoscere ai greci l'indipendenza e ai russi il possesso di alcuni territori a est del Mar Nero e nel delta del Danubio.

Quando muore lo zar Alessandro I (1801-25), sostituito da Nicola I (1825-55), avviene la rivolta decabrista, al fine di ottenere l'abolizione dell'autocrazia e del servaggio, ma essa fallisce e nel 1826 cinque dirigenti vengono impiccati, tra cui il poeta K. F. Ryleev. Subito dopo ha inizio la guerra russo-persiana, che si concluderà nel 1828.

Sul piano culturale domina il Romanticismo, i cui autori proven-

gono soprattutto dall'aristocrazia terriera (Lermontov, Puškin, Turgenev, Tolstoj, Gončarov, ecc.). Le correnti culturali prevalenti sono due: gli slavofili (i fratelli Kireevskij, Aksakov, Chomjakov, Samarin...) e gli occidentalisti (Granovskij, Kavelin, Botkin, Annenkov...), ma esistono anche Herzen e Belinskij favorevoli a un'insurrezione rivoluzionaria. La censura sul libero pensiero era comunque severissima.

1828-36

Nel 1828 la famiglia Dostoevskij viene iscritta nel registro dei nobili di Mosca, ma l'anno dopo la tenuta del padre di Fëdor, nel governatorato di Tula, subisce un devastante incendio.

Conclusa nel 1833 la preparazione elementare ricevuta in famiglia, il giovane Fëdor e suo fratello maggiore Michajl entrano nel pensionato del pedagogista franco-russo Souchard. Nel campo della letteratura mondana Fëdor è affascinato dai romanzi gotici di Ann Radcliffe e dalla rappresentazione teatrale di Schiller *I masnadieri*.

Intanto lo zar, approfittando della vittoria sulla Turchia, espande i propri territori nel Caucaso, suscitando ampi malumori tra gli inglesi, che temono per i loro interessi in Medioriente.

Nel 1830 esplose in Polonia una rivolta antirussa, che però viene duramente repressa dalle forze zariste, che danno inizio a una reazionaria russificazione del paese.

1837-47

Nello stesso anno in cui Puškin viene ucciso in un duello, muore di tisi la madre di Fëdor, dopo aver partorito per l'ottava volta (1837). Il padre dà le dimissioni dal servizio militare, affida i figli minori a una famiglia amica e si ritira in campagna, dopo aver iscritto Fëdor e Michajl ai corsi di ingegneria nel collegio militare di Pietroburgo.

Fëdor studia per conseguire il grado di sottotenente del genio e ottiene un incarico come cartografo in un distaccamento di Pietroburgo. Lo stipendio è modesto e per di più comincia in questo periodo la sua passione per il gioco d'azzardo. Rinuncia all'incarico militare per seguire la vocazione letteraria, vivendo da *bohémien*, per un lungo periodo, nei quartieri più poveri di Pietroburgo. Studia attentamente le forme architettoniche degli edifici, gli interni, la loro fisionomia, il loro carattere.

Nel 1839 apprende che il padre è stato ucciso durante una lite dai suoi servi della gleba nella sua proprietà di Čeremošnja.

Mentre in tutta Europa si diffondono le idee dei socialisti utopisti

(in particolare quelle di Proudhon), che in Russia, inizialmente, passano attraverso il liberale occidentalista T. N. Granovskij, il giovane Dostoevskij inizia a leggere con avidità le opere di Gogol, Puškin e di altri grandi scrittori russi e francesi, e nel 1843 traduce *Eugénie Grandet* di Balzac. È costretto però alla fame e all'umiliazione dei debiti a causa del gioco.

Impressionato dalla miseria del sottoproletariato urbano, scrive il suo primo romanzo realistico, *Povera gente*, che fa leggere nel 1845 al poeta N. A. Nekrasov e al più influente critico letterario progressista di quel momento, V. G. Belinskij, i quali, restandone colpiti molto favorevolmente, lo inducono a pubblicarlo l'anno dopo. In questo inno d'amore rivolto alle vittime delle circostanze, il giovane Dostoevskij mostra di possedere un'eccezionale capacità di analisi dell'animo umano. La sua idea è quella di superare il movimento romantico in direzione di un naturalismo analogo a quello di George Sand, Eugène Sue e Charles Dickens, ch'egli riconosce come maestri.

Pur restando molto influenzato da *Il cappotto* di N. V. Gogol, da cui ha preso le mosse, in quanto ne condivide l'orientamento anti-romantico, il nuovo eroe dostoevskijano, Devuškin, è convinto che il comportamento umano racchiuda in sé momenti non prevedibili, non determinabili per mezzo dell'ambiente e delle circostanze. L'importante è elevarsi al di sopra dei bisogni meramente materiali, per cui se da un lato si può essere "piccoli uomini" (secondo lo stile gogoliano), schiacciati dalla realtà, sottomessi e umili, dall'altro però (e qui sta la novità introdotta da Dostoevskij) si può anche essere profondi osservatori della medesima realtà, cercando di interagire con questa, proprio perché non si vuole rinunciare alla propria dignità, né si vogliono cercare soluzioni estreme, da disperati, come appunto nel *Cappotto*. E questo benché egli sappia che la generosità mostrata dalle persone influenti non può cambiare la sorte della povera gente, che è determinata dal proprio ruolo sociale.

Tuttavia il successo del libro, cui farà seguito nel 1846 la pubblicazione de *Il sosia*, che inaugura la problematica dello sdoppiamento dell'animo umano (una costante nei romanzi successivi), non fanno star meglio il giovane Dostoevskij, né economicamente né affettivamente, in quanto patisce per il distacco da suo fratello Michajl, che si è sposato e vive a Reval.

Intanto le tensioni russo-britanniche nel Medioriente si concludono in modo sfavorevole alla Russia, le cui navi non potranno attraversare i canali del Bosforo e dei Dardanelli: l'Austria approfitta di questa debolezza dello zar per occupare Cracovia (1846). In politica interna l'autocrazia è sempre più alle prese con varie rivolte contadine e con la diffusione clandestina delle idee del socialismo utopistico inglese, francese e

tedesco.

1848-57

Di fronte alle esigenze rivoluzionarie europee, i romanzi pubblicati da Dostoevskij nel 1848-49 sulla rivista "Quaderni patriottici" (*Le notti bianche*, allucinata e drammatica storia d'amore, *Netočka Nezvanova* e altri ancora) appaiono alla critica progressista troppo intimisti e decadenti, e lui se ne risente, anche perché, proprio in questo periodo egli aveva preso a frequentare un circolo politico-culturale vicino alle idee del socialista francese J. B. Fourier, fondato nel 1845 da M. V. Butaševič-Petraševskij (1821-66). In quel gruppo di giovani nobili intellettuali, seguaci di Herzen e Belinskij, vi erano M. Saltykov, A. Plesceev, A. Majkov, agli inizi della loro carriera. I quali, a differenza dei decabristi, vedevano nel popolo una forza attiva, in grado di far cambiare i destini del loro paese. E si diedero da fare per allestire la prima tipografia clandestina della Russia.

Grazie alla denuncia di un infiltrato vengono tutti arrestati nel 1849 e ventuno di loro (tra cui Dostoevskij, che passa otto mesi nella famigerata fortezza di Pietro e Paolo), una volta condannati a morte, sono condotti sulla piazza d'armi Semënovskij di Pietroburgo, con la testa incappucciata e dei lenzuoli funebri addosso. Proprio nel momento fatidico della fucilazione, da una carrozza scende l'aiuto di campo dell'imperatore col decreto di grazia, che commutava la pena in quattro anni di lavori forzati nella fortezza siberiana di Omsk. Questa messinscena surreale verrà poi descritta da Dostoevskij nel romanzo *L'idiota*.

Terminata la pena nel 1854, Dostoevskij è costretto, per altri sei anni, a fare il soldato semplice nel settimo battaglione di linea siberiano, di stanza a Semipalatinsk (non lontano dal confine cinese), sempre sorvegliato dalla polizia segreta. Qui incontra Marija D. Issaeva, vedova nel 1855 di un doganiere del luogo, che decide di sposare nel 1857. Sarà un matrimonio molto difficile e tormentato sino alla morte per tisi di lei, avvenuta nel 1864.

Intanto la Russia si allea con la Danimarca per impedire che la Prussia diventi troppo forte, avendo quest'ultima intenzione di annettersi lo Schleswig-Holstein, e impedisce anche all'Ungheria di staccarsi dall'impero austriaco. Viceversa, in politica interna, nel 1848, lo zar concede ai contadini di acquistare terreni col consenso dei proprietari. È una goccia rispetto alle loro richieste: vengono liberati 24.000 contadini su dieci milioni.

Nel 1853 la Gran Bretagna rifiuta il piano zarista di spartizione

della Turchia e, di fronte alla decisione dello zar di occupare i principati danubiani, fa scoppiare, insieme alla Francia e al Regno di Sardegna, la guerra di Crimea, ponendosi a fianco della Turchia. Le principali potenze europee non vogliono assolutamente che la flotta navale russa entri nel Mediterraneo.

L'Austria, pur senza entrare direttamente nel conflitto, costringe la Russia ad abbandonare i principati danubiani, poiché essa stessa è intenzionata a conquistarli e a scendere fin verso la Grecia.

Dalla guerra di Crimea la Russia esce totalmente sconfitta e col trattato di Parigi (1856) deve cedere la Bessarabia alla Turchia, accettare la neutralizzazione del Mar Nero (cioè la proibizione di tenere qui una flotta da guerra) e la liberalizzazione del traffico marittimo sul Danubio (quindi la fine del protettorato sui popoli balcanici).

Lo zar Alessandro II, successore di Nicola I, spaventato da questa situazione, dichiara necessaria l'abolizione della servitù della gleba, cosa che farà, nel 1861, in maniera più che altro formale.

1858-64

In Siberia Dostoevskij non era diventato soltanto epilettico, ma anche religioso, per quanto per tutta la vita considererà la chiesa istituzionale un semplice *instrumentum regni*. E si era altresì convinto che il popolo russo fosse destinato a espandersi verso la Russia asiatica, al fine di civilizzarla.

Finito il servizio militare e riottenuti i diritti civili e nobiliari, torna a Pietroburgo nel 1859, dieci anni dopo la condanna, e si mette a leggere con avidità Turgenev, Ostrovskij, Pisemskij e l'opera completa di Puškin e ricomincia a scrivere, ma i racconti *Il sogno dello zio e Stepančikovo e i suoi abitanti* (1858-59) sono un fiasco solenne, a causa del lato grottesco della loro comicità.

Invece hanno un grande successo le *Memorie da una casa di morti*, pubblicate sulla rivista "Russkij mir" ("Il mondo russo") nel 1861-62, in cui viene narrata la sua vicenda da carcerato siberiano e dove comincia a delinearsi, per la prima volta, l'idea mistica che la pena, vissuta in una coscienza religiosa, può assumere un valore catartico, in grado di dare un senso alla sofferenza, un valore alla vita. Ha capito che deve dare un taglio definitivo alle influenze gogoliane.

Infatti nel 1862 decide di pubblicare a puntate, nella rivista "Il tempo" (fondata dal fratello Michajl e dal critico N. Strachov), il primo dei suoi grandi capolavori, *Umiliati e offesi*, che scuote le coscienze degli intellettuali per la sua carica espressiva. Scritto sotto l'influenza dei *Mi-*

serabili di V. Hugo e dei *Misteri di Parigi* di E. Sue, il romanzo viene costruito con molti artifici, al fine di tener vivo l'interesse del lettore. La cosa fu anche dovuta alle circostanze, in quanto Dostoevskij, continuamente bisognoso di denaro, scriveva sulle riviste i suoi romanzi senza ancora averli compiuti. I critici radicali tuttavia non gli perdonano di aver fatto dire al principe Valkovskij che la società umana può basarsi soltanto sull'ingiustizia e la sofferenza, e a nulla varrà la difesa di V. Solov'ëv quando dirà che "i *migliori* moralmente sono insieme i *peggiori* per la società".

Esasperato dal fatto che la rivista viene chiusa dalla censura nel 1863, per un articolo poco prudente di Strachov sulla questione polacca, Dostoevskij decide di recarsi a Parigi per incontrare una giovane femminista che lo ammirava, Apollinarija P. Suslova. Successivamente con lei a Baden-Baden incontra Ivan Turgenev, ma alla roulette perde tremila franchi e a Ginevra gioca il denaro che gli era rimasto. Per giungere in Italia deve impegnare l'orologio. A Napoli vede A. Herzen. Quando ritorna a Berlino per rifarsi, sempre al gioco, delle perdite subite, la Suslova lo lascia e se ne ritorna a Parigi, da dove gli spedisce una somma perché possa prendere il treno per Pietroburgo.

Questo primo viaggio all'estero gli suscita una reazione molto negativa nei confronti dell'occidente europeo, che trova riscontro nelle *Note invernali su impressioni estive* (1863). La Suslova invece gli ispirerà alcune figure femminili dei suoi romanzi, specie la Paolina ne *Il giocatore* (1866).

Mentre assiste la moglie morente, cui non aveva mai chiesto il divorzio, scrive sulla rivista "Epocha", a puntate, *Memorie dal sottosuolo* (1864), che, pur tenute in gran conto dalle correnti irrazionalistiche del pensiero moderno, non suscitano particolari simpatie tra i contemporanei, perché sembravano essere scritte contro la teoria dell'"egoismo razionale" del progressista Černyševskij (condannato proprio nel 1864 ai lavori forzati in Siberia), scritte cioè allo scopo di dimostrare che gli elementi più poveri e reietti della società russa non sarebbero mai diventati socialisti, in quanto il popolo russo non riesce ad accettare le classificazioni ideologiche, si sente troppo anarchico, troppo tragico e individualistico, troppo convinto che il bene sia irraggiungibile per poter credere in utopie rivolte al futuro. Una filosofia, questa, che si ripercuoterà in tutti i romanzi successivi.

Dopo la morte della moglie, scompaiono anche il figlio avuto da lei e il fratello Michajl, per epatite, la cui famiglia viene presa in carico dallo stesso Dostoevskij.

Intanto le sue previsioni di colonizzazione russa dell'oriente si

avverano: dopo aver sottomesso i territori del Caucaso, l'impero zarista prosegue la sua marcia fino a raggiungere le sponde del Pacifico, dove viene fondata Vladivostok. Nel 1870 il governo abroga anche la neutralizzazione del Mar Nero.

1865-71

La rivista "Epocha" chiude nel 1865 per mancanza di fondi: il fratello gli aveva lasciato un debito di 25.000 rubli. Dostoevskij è minacciato di pignoramento per mancato pagamento delle cambiali. Quando nel 1866 pubblica *Il giocatore*, scritto in ventiquattro giorni, sembra un uomo completamente distrutto, interessato unicamente alla scrittura.

L'inizio della stesura di *Delitto e castigo* è principalmente rivolto a soddisfare le richieste dei creditori. L'editore F. Stelovskij gli aveva detto che se non l'avesse consegnato entro una certa data, si sarebbe impadronito di tutti i diritti d'autore delle sue opere precedenti già pubblicate. Per questo motivo è costretto ad assumere una stenografa, Anna G. Sniktina, in grado di accelerare i tempi di lavorazione: l'anno dopo diventerà sua moglie e gli resterà a fianco tutta la vita.

Nel suddetto romanzo un giovane allucinato ammazza una vecchia usuraia, lasciandosi poi redimere dalla sofferenza purificatrice. Questa contraddizione tra essere (pazzo) e dover essere (cristiano) si riflette anche nel comportamento del principe Myškin, protagonista dell'*Idiota* (1868-69), che Dostoevskij inizia a scrivere a puntate sul "Russkij vestnik" ("Il Messaggero russo"), quando, nel 1867, con la moglie aveva già lasciato la Russia per sottrarsi all'assillo dei creditori. Il tema de *L'idiota* è la ricerca di una bontà assoluta.

Quella fu una stagione meravigliosa e irripetibile per la letteratura russa: proprio negli stessi anni Tolstoj dava alle stampe *Guerra e pace*, la cui tecnica narrativa, così fluida e pacata, era all'opposto di quella nervosa e febbrile di Dostoevskij.

Nel 1868 diviene padre di una bambina, che però gli muore dopo pochi mesi. Trasferitosi in Svizzera (Basilea e Ginevra), stringe amicizia con N. P. Ogorëv, con cui fa un viaggio in Italia (Milano Firenze Bologna Venezia), ma rimane disgustato dagli ambienti sociali e culturali dell'Europa borghese e matura risentimenti - stando alle lettere scritte - nei confronti degli occidentalisti russi, come Belinskij, Strachov, Granovskij, Turgenev, Černyševskij, accusandoli di non tener conto delle radici popolari russe e di guardare la cultura europea con occhi ingenui, incapaci di vederne i profondi limiti, e dice di apprezzare soltanto la Comune di Parigi e comunque di stare dalla parte dei francesi nella guerra in corso

franco-prussiana.

Nel 1869 nasce la seconda figlia, Ljubov', e pubblica nel 1870 il romanzo breve *L'eterno marito*, in cui affronta il tema della gelosia.

1872-81

Nel 1871 è a Pietroburgo. La moglie gli partorisce un nuovo figlio e comincia a mettere ordine alle sue dissestate finanze. Deve però prometterle di rinunciare definitivamente al vizio del gioco. Dopodiché si mette a scrivere a puntate, sulla rivista di destra "Il Messaggero russo", i *Demoni* (1871-72), il cui obiettivo è quello di smontare le assurdità del nichilista Nečëev, che per motivi politici aveva ucciso lo studente I. I. Ivanov nel 1869 a Mosca.

Il romanzo, che scatena polemiche a non finire, è tuttavia ostile anche a quelle autorità zariste che col loro comportamento assurdamente autoritario non facevano che favorire le esplosioni di violenza, i gesti più estremi. Se il cinismo è la nota dominante del potere politico, non vi è differenza tra zarismo e nichilismo, faceva chiaramente capire nei *Demoni*. I burocrati vengono criticati proprio in quanto imitatori dei tedeschi (d'altra parte gli stessi Romanov risultavano frutto di incroci con varie famiglie principesche tedesche).

Tutta la società russa era in ebollizione, in quanto, con le riforme volute dallo zar Alessandro II, i contadini non avevano ottenuto la terra e la società non aveva visto la Costituzione. Anzi nel 1873 Russia, Austria e Germania concludono la "Lega dei tre imperatori" che li impegna a collaborare alla difesa del sistema monarchico.

Il governo russo si trova sempre più impegnato su due fronti: internamente è intento a reprimere le formazioni operaie di stampo socialista; esternamente invece l'esercito muove contro la Turchia (1877), avanzando fin quasi a Costantinopoli e permettendo alla maggior parte degli Stati balcanici di diventare indipendenti.

In un contesto del genere *I demoni* non potevano che restare misconosciuti, e infatti verranno rivalutati solo agli inizi del Novecento, quando s'imporrà il problema culturale se il rinnovamento della società doveva avvenire con o senza il contributo della religione. Non dimentichiamo che in quel romanzo Kirillov si uccide per dimostrare l'inesistenza di dio. Dio viene negato come qualcosa di trascendentale, in quanto la sua esistenza verrebbe a negare la possibilità che ogni uomo possa considerarsi dio.

E comunque sarebbe scorretto pensare che in quegli anni Dostoevskij avesse assunto posizioni chiaramente di destra. Certamente l'amici-

zia con K. Pobedonoscev²⁸ non lo favorì nel suo rapporto coi progressisti. Dagli archivi zaristi resi pubblici dai bolscevichi si verrà comunque a sapere che Dostoevskij continuò a essere tenuto sotto controllo dalla polizia sino alla fine dei suoi giorni.

Nel 1873, a Pietroburgo, inizia a collaborare alla rivista conservatrice "Graždanin" ("Il Cittadino"), che gli pubblica a puntate il *Diario di uno scrittore*, una serie di articoli d'attualità. Influenzato da due pensatori religiosi russi: V. Solov'ëv e N. Fëdorov, le cui idee si ritroveranno anche nei *Fratelli Karamazov*, specie nei personaggi di Alëša e dello staretz Zosima, il *Diario* non è solo un originale dialogo giornalistico coi lettori, ma anche il contenitore di racconti molto importanti, come p.es. *Il sogno di un uomo ridicolo*, *Il contadino Marej* e *La mite*, che verranno pubblicati successivamente, dopo che sarà costretto a lasciare la rivista per aver detto che poteva essere considerato un nečaeviano potenziale²⁹.

Questo fatto lo turba e, proprio mentre la stampa progressista lo accusa di aver rinunciato agli ideali rivoluzionari giovanili (N. K. Michajlovskij gli dirà di aver trascurato il principale "demone" dell'epoca moderna: l'avidità), pubblica *L'adolescente* (1874) su una rivista di sinistra, "Otečestvennye zapiski" ("Quaderni patriottici"). Il ceto colto russo, impersonato nel romanzo da Versilov, è favorevole all'ateismo, sia pur con alcuni tratti crepuscolari, nello spirito del "Paesaggio marino con Aci e Galatea", il quadro di Claude Lorrain che lui preferiva.

L'adolescente, che pur non ebbe particolare successo (anche perché nello svolgimento della narrazione si aprono continue deviazioni che rendono dispersiva la lettura), è l'unico romanzo interamente compiuto dopo i *Demoni*, e il suo tema dell'ateismo verrà ripreso nel racconto fantastico *Il sogno di un uomo ridicolo* e nei *Fratelli Karamazov*. Con questo romanzo Dostoevskij sembra pervenire a una rivalutazione del nichilista Nečaev, in quanto lascia capire che un modello da imitare poteva essere la Comune di Parigi, specie per il regime di separazione tra chiesa e Stato, ovvero per la possibilità di costruire una società atea e democratica, in cui alla scomparsa della religione dovrebbe subentrare la riscoperta della natura.

Non dimentichiamo che, dopo aver pubblicato *L'idiota*, a Do-

²⁸ Fu uno degli intellettuali più influenti e più conservatori della Russia ottocentesca: quando ricoprì la carica di procuratore del Santo Sinodo, quest'ultimo scomunicò Tolstoj.

²⁹ S. G. Nečaev (1847–82) è stato un rivoluzionario russo vicino agli ambienti anarco-socialisti. Il personaggio del terrorista Pëtr Verchovenskij, nel romanzo *I demoni*, è dalla critica comunemente associato alla sua figura. Ma Dostoevskij, in una lettera al suo editore Katkov, negò tale accostamento.

stoevskij venne in mente di scrivere un ampio ciclo narrativo che avrebbe dovuto avere come titolo *L'ateismo*, che poi si tramutò in *La vita di un grande peccatore*, diviso in cinque parti separate. Di queste parti le prime due praticamente furono *I demoni* e *L'adolescente*, mentre *I fratelli Karamazov* costituivano la terza parte, di cui il *Diario di uno scrittore* (1871-81) non voleva essere che una ricerca preliminare dei suoi numerosi motivi.

I fratelli Karamazov, la sua autobiografia spirituale (in quanto i tre fratelli sono in realtà le tre tappe del suo cammino morale), sono ispirati, tra le altre cose, da un processo per parricidio di cui, in Siberia, egli aveva conosciuto personalmente il presunto colpevole. Pubblica il romanzo nella rivista "Il Messaggero russo", dopo averci lavorato dal 1878 al 1880. In quegli anni viene accolto come membro-corrispondente dell'Accademia delle Scienze per la sezione di lingua e letteratura russa. Gli morì però Alësa, il più piccolo dei suoi figli.

Nel romanzo, che ebbe un successo clamoroso, anche per l'incredibile atmosfera allucinante e misteriosa che lo pervade, il personaggio più agghiacciante è sicuramente Ivan, il quale sostiene che dio non va negato per dare all'uomo la possibilità di diventarlo, ma proprio perché non può esistere un dio di fronte alla malvagità dell'uomo. Se il mondo fosse buono, dio non sarebbe necessario, ma se di fronte alla malvagità dio resta impotente, allora all'uomo è tutto permesso. Col che Ivan contribuisce moralmente al parricidio compiuto dal fratellastro Smerdjakov. La soluzione al problema del male nel mondo viene data dal figlio Alëša e dallo starec Zosima, simboli dell'amore universale, per i quali tutti sono colpevoli di tutto e per tutti c'è salvezza: la sofferenza di chi patisce il male non è inutile se ognuno si assume su di sé le colpe altrui. La fratellanza universale la si ottiene dopo essere passati attraverso il grande caos della crudeltà umana.

Durante le celebrazioni in onore di Puškin nel giugno del 1880, Dostoevskij legge un discorso composto per l'occasione, che viene accolto entusiasticamente dal pubblico e, nei giorni successivi, dalla stampa. Il numero speciale del *Diario di uno scrittore* contenente il discorso vende quindicimila copie.

L'enfisema polmonare lo uccide nel gennaio 1881, lo stesso anno in cui lo zar Alessandro II viene assassinato. Una folla enorme accompagna il feretro al convento di Aleksandr Nevskij, dove viene tumulato, secondo le sue disposizioni, accanto alla tomba del poeta N. A. Nekrasov. Il suo monumento funerario, costruito grazie a una pubblica sottoscrizione, reca lo stesso motto ch'egli prepose al romanzo dei Karamazov: "In verità, in verità vi dico: se il chicco di grano caduto in terra non muore,

rimane solo; se invece muore, produce molto frutto" (Gv 12,24). Una frase analoga la disse S. Kierkegaard sul letto di morte, l'altro grande esistenzialista dell'Ottocento, per indicare il valore della sofferenza *post-mortem*.

Nel 1884 esce la prima edizione postuma delle sue opere complete in quattordici volumi.

L'uso strumentale della fede di Dostoevskij

Nei confronti di Dostoevskij i fondamentalisti cattolici han sempre cercato, con fare tra il patetico e il ridicolo, di presentarlo come un campione della fede religiosa, senza rendersi conto che per almeno tre motivi non poteva esserlo.

1. Anzitutto Dostoevskij, che non è mai stato a favore della chiesa ortodossa statale, tanto meno avrebbe accettato uno Stato della chiesa cattolica. È vero che credeva nella religiosità del popolo russo, come forma di "tradizione culturale", da opporre al cinismo della società borghese dell'Europa occidentale, ma è anche vero che per tutta la sua vita considererà la chiesa istituzionale un semplice *instrumentum regni* nelle mani dell'autocrazia zarista. Non fu scomunicato come Tolstoj semplicemente a motivo del fatto che non affrontò mai la religione come forma di esperienza ecclesiale, ma solo come idea di tipo filosofico.
2. In secondo luogo Dostoevskij non è mai stato un ortodosso praticante, neppure dopo la conversione religiosa maturata nel carcere siberiano (che gli venne comminato - ricordiamolo - per le sue idee socialiste). Dell'ortodossia al massimo stimava le esperienze monastiche (quelle che gli ispireranno le figure di Aljosca e dello starec Zosima nei *Fratelli Karamazov*), perché, per il resto, conduceva una vita individualista, da protestante, se vogliamo, analoga a quella di un altro grande esistenzialista europeo a lui coevo, S. Kierkegaard.
3. In terzo luogo la filosofia religiosa ch'egli, ad un certo punto, cominciò a professare, era solo uno degli aspetti della sua complessa personalità; certamente non l'unico, tant'è che le idee socialiste condivise in gioventù (1845), nel circolo politico-culturale fondato da M. V. Petraševskij (che gli costarono otto mesi di carcere duro, quattro anni di lavori forzati in Siberia e sei anni di servizio militare, sempre in Siberia, come soldato semplice), gli ritornarono in mente nella maturità, quando parteggiava per la Comune di Parigi, specie per il regime di separazione tra chiesa e

Stato, ovvero per la possibilità di costruire una società atea e democratica, in cui alla scomparsa della religione sarebbe sicuramente subentrata la riscoperta della natura. Non a caso dagli archivi segreti della polizia zarista, resi pubblici dopo la rivoluzione d'Ottobre, si scoprì ch'egli fu tenuto costantemente sotto controllo sino alla morte.

Il romanzo *L'adolescente*, l'unico interamente compiuto dopo i *Demoni*, venne scritto nel 1874, sette anni prima di morire, e pubblicato su una rivista di sinistra, "Quaderni patriottici". Il ceto colto russo, qui impersonato da Versilov, non appare certo sfavorevole all'ateismo, anzi Dostoevskij sembra pervenire a una rivalutazione del nichilista Nečaev, criticato invece nei *Demoni*. Il tema dell'ateismo verrà ripreso esplicitamente nel racconto fantastico *Il sogno di un uomo ridicolo* e nei *Fratelli Karamazov*.

Indubbiamente Dostoevskij fu un uomo molto controverso, che rifiutò l'esilio e che preferì sottostare alla mortificante censura e repressione poliziesca del suo paese, a quel tempo incredibilmente forte. A nessuno sarebbe stato possibile pubblicare esattamente ciò che pensava. Sicché non ha davvero alcun senso estrapolare singoli brani dall'opera di un autore del genere, la cui complessità è davvero enorme, facendoli passare come pensiero dominante.

Forse è più facile annoverare Dostoevskij nel campo dei nichilisti teorici, ma anche qui bisognerebbe fare parecchi distinguo. Indubbiamente egli era un individualista, che avrebbe voluto condurre una vita da gaudente nobiliare. Le circostanze e soprattutto la sua personalità disturbata, lo indussero invece a vivere con un piede nella melma dell'indigenza. Il che, sotto un certo aspetto, fu la sua fortuna, in quanto lo fece diventare un grande scrittore.

Dostoevskij era un genio letterario, sapeva di esserlo e, per far colpo sul suo pubblico pietroburghese, intellettualmente molto curioso, molto influenzato dallo stile di vita degli europei dirimpettai, amava stupirlo con effetti speciali, ch'erano quelli dell'introspezione psicologica, della continua confessione interiore, in cui le sofferenze potevano giocare un ruolo tra l'epico e il lirico (sempre con significato catartico), in cui complicati intrecci narrativi potevano svolgersi con una carica emotiva assolutamente originale.

Dostoevskij era un uomo che quando appariva troppo uguale a se stesso, voleva diventare l'opposto. Non a caso il primo romanzo in cui viene delineato questo sdoppiamento della personalità, che non piacque per nulla a Belinskij, che pur aveva esaltato *Povera gente*, scritto l'anno prima, ebbe come titolo *Il sosia*. Questo perché non voleva essere eti-

chettato in alcuna maniera, anche a costo di apparire eccentrico, stravagante. Non amava essere ideologicamente unilaterale: "Se mi chiedessero di scegliere tra la verità e Cristo, sceglierei Cristo", disse una volta con quel fare paradossale che sempre lo caratterizzava.

Avrebbe potuto essere più coerente accettando l'esilio, come altri scrittori impegnati del suo paese, oppure continuando a rischiare, coi suoi romanzi, d'essere deportato in Siberia. Ma all'estero ci andò soltanto per sottrarsi ai suoi creditori e per convincersi che, nonostante l'autocrazia e il servaggio, il popolo russo era migliore di qualunque altro popolo europeo. Questa sua fede nella natura mistica della propria patria e nel proprio popolo religioso, è sempre parsa una evidente forzatura negli ambienti progressisti del suo tempo.

Continuamente ai limiti della follia, Dostoevskij non aveva pace. Era convinto di potersi risparmiare la follia con la sofferenza, vivendo una vita precaria, di stenti, circondato da creditori, spie e avversari politici. Indubbiamente sotto lo zarismo per un intellettuale era impossibile pensare con la propria testa, tanto più per un romanziere, che nella Russia dell'Ottocento veniva paragonato a un politico *tout-court*, oltre che a un filosofo, un umanista, un profeta della patria.

In lui i contemporanei videro la mancanza di misura, il grottesco travisamento della vita reale, l'insufficiente disciplina artistica, la tendenza agli effetti crudamente emozionali, l'indifferenza per le descrizioni della natura, l'assurda idea che l'epilessia potesse essere vissuta come una forma di sentimento di armonia con l'universo, per quanto gli riconoscesero un'enorme padronanza nella conoscenza della morbosità umana, una capacità di analisi psicopatologica del tutto inedita nella storia della letteratura russa.

Chi era estremista apprezzava il suo nichilismo, chi era conservatore preferiva il suo attaccamento alle tradizioni russe, chi era progressista non riusciva a capire perché un perseguitato politico avesse atteggiamenti così sconcertanti. Sino all'ultimo nessuno è riuscito a capire s'egli fosse ateo o credente. Si è parlato di "nuovo cristianesimo", in quanto Raskolnikov, quando vuole affermare la propria individualità senza dio, fallisce. Eppure nei *Demoni* e ne *Il sogno di un uomo ridicolo* si prospetta un socialismo senza dio, in cui la religione viene sostituita dalla natura, in cui l'amore universale è frutto "terreno" degli effetti catastrofici della malvagità umana.

La "santa idiozia" del principe Myškin (ne *L'idiota*) è non meno fantasiosa della predicazione dello starec Zosima e del puro di cuore Alëša (ne *I fratelli Karamazov*). Le soluzioni da lui prospettate per le contraddizioni del suo paese stanno a un livello molto più basso e super-

ficiale dei drammi e delle tragedie racchiusi nei suoi romanzi, anche perché appaiono di tipo assolutamente metafisico. La sua filosofia religiosa resta meno irrazionale di quella di un altro grande esistenzialista, S. Kierkegaard, ma resta anche molto meno pregnante di quella elaborata dal suo connazionale Tolstoj, che contribuì non poco a formare una coscienza rivoluzionaria tra le masse contadine.

Sotto questo aspetto bisogna dire che anche sul presunto "realismo" di Dostoevskij le polemiche non sono mai finite. Per il suo interessamento alle questioni sociali, per la sua simpatia filantropica verso l'umile, per la scelta delle ambientazioni dei suoi capolavori, per l'elaborazione del concreto particolare, per i discorsi di taluni suoi immortali personaggi, certamente egli appartiene alla "scuola realistica", ma sarebbe assurdo pensare che nei suoi romanzi vi siano rappresentazioni più "realistiche" della vita russa sotto Alessandro II di quelle fornite da Tolstoj, Turgenjev, Gončarov, Aksakov e tanti altri.

Sarebbe meglio dire che Dostoevskij fu soprattutto interessato a se stesso, alle proprie riflessioni esistenziali, che poi proiettava verso i centri realistici della vita quotidiana. I suoi personaggi non possono essere concreti come quelli di Tolstoj, che avevano problemi urgenti da risolvere e che non potevano tergiversare sulle loro mille sfaccettature: nei romanzi di Dostoevskij i protagonisti sono anime, spiriti, avviluppati in una vita morbosa, senza via d'uscita, incredibilmente contorti, angosciati, per i quali la ricerca di una "soluzione" ai propri drammi non è poi così fondamentale, in quanto si dà per scontato che subito dopo si presenteranno nuovi problemi non meno gravi, non meno laceranti.

D'altra parte - e su questo A. Lunačarskij ha perfettamente ragione - mentre Tolstoj recepì la crisi della Russia feudale nei panni di un proprietario fondiario, facendosi portavoce dei contadini, Dostoevskij invece la riflesse come un cittadino piccolo-borghese che nella sua Pietroburgo stava assistendo alla nascita del capitalismo.

Paradossalmente egli, che pur criticava di "occidentalismo" i tanti intellettuali russi (liberali e socialisti) che volevano nel loro paese riforme politiche e sociali analoghe a quelle dei paesi capitalistici avanzati, era molto più "occidentalista" di loro. Cioè anche se pensava che le immani sofferenze del popolo russo, abituato a sentirsi oppresso non solo da nemici esterni (i Tartari, i Variaghi, i Polacchi, i Francesi di Napoleone), ma anche e soprattutto da nemici interni (l'autocrazia zarista *in primis*), avrebbero potuto far risparmiare a questo popolo i rischi di una vita corrotta e dissoluta come quella europea, e anzi avrebbero potuto costituire una soluzione alla crisi drammatica cui la vita borghese occidentale prima o poi sarebbe andata incontro, egli, di fatto, per come si comporta-

va, si sentiva incredibilmente attratto da questa stessa vita, e non solo per la passione che aveva per il gioco d'azzardo. E fu sicuramente la sua fortuna se non poté viverla come avrebbe voluto, se il fatto cioè di essersi rovinato al gioco non l'avesse costretto a ripensarsi come romanziere non solo per se stesso ma per l'intera nazione.

Se quella volta in cui venne condannato a morte, il plotone d'esecuzione avesse sparato, noi non avremmo avuto un grande scrittore ai limiti della follia, ma uno scrittore promettente che, con la sua prima opera, *Povera gente*, aveva mostrato una grande sensibilità per l'umana sofferenza.

Victor Hugo e la Russia rivoluzionaria

(1802 - 1885)

Gli ultimi 15 anni della vita di Victor Hugo coincisero con uno sviluppo senza precedenti del movimento democratico russo: si pensi alla situazione rivoluzionaria del periodo 1879-81, all'attività dell'organizzazione "Volontà del popolo", alla transizione dalla democrazia populistica al marxismo. In quegli anni le opere letterarie straniere utilizzate contro il governo zarista erano tantissime e fra esse non potevano mancare quelle di Victor Hugo.

I predecessori della socialdemocrazia russa - Herzen, Belinski, Černyševskij - ammisero d'essere stati notevolmente influenzati dalle idee del romanziere francese. Lo stesso Lenin considerava molto interessante la raccolta di versi *Il castigo*. N. Morozov citava, fra le opere che gli avevano suscitato sentimenti di rivolta contro ogni oppressione e il senso del sacrificio personale per il bene dell'umanità, *Novantatré* e altri racconti di Victor Hugo. *L'ultimo giorno d'un condannato* impressionò molto la gioventù rivoluzionaria russa. La "Grande società di propaganda" (organizzazione populista di Pietroburgo fra il 1869 e il 1874) incluse proprio quest'opera, fra altre, nell'elenco di quelle antigovernative.

I seguaci dei circoli populistici si appassionavano anche per le poesie di Hugo e leggevano *I miserabili* nell'edizione originale; consapevoli infatti, del potenziale rivoluzionario di queste opere, cercavano di diffonderle nei circoli di autoeducazione degli intellettuali e soprattutto fra il popolo. In modo particolare si apprezzava la novella *Claude Gueux*, che la censura aveva permesso di stampare, ignara del suo vero contenuto, nel 1867 a Pietroburgo. Questo fu l'unico racconto integrale d'uno scrittore straniero, apparso legalmente, che i populistici utilizzarono ampiamente nella loro propaganda.

Claude Gueux poneva ai russi due domande: "Di chi la colpa?" e "Che cosa fare?", che allora erano molto sentite dal pensiero rivoluzionario russo. L'opera hughiana dava risposte convincenti anche se un po' astratte: la colpa è di chi detiene il potere e bisogna combatterlo senza ritrarsi davanti alla violenza.

Negli anni 1870-80 gli organi preposti alla censura cominciarono a interdire tutte le opere di Hugo, classificandole come "scritti tendenziosi". *Claude Gueux* venne giudicata una delle più destabilizzanti per l'ordine costituito. Vietati furono anche *Hernani*, *L'anno terribile*, *L'uomo che ride*. Alessandro II in persona si preoccupava che in Russia circolasse una versione integrale dei *Miserabili*, ma i suoi divieti ebbero ben

poco effetto. Il grande rivoluzionario Aleksander Herzen, e tanti come lui, stimavano Hugo come pochi, e nonostante che lo scrittore francese rifiutasse categoricamente il terrorismo del movimento populista "Volontà del popolo", lo consideravano un "valoroso fratello".

D'altra parte Hugo aveva condannato la politica zarista sin dal 1863. All'inizio degli anni '80 egli attribuiva completamente a questa politica le cause della crisi sociopolitica che attanagliava la Russia e la responsabilità del terrore "bianco". Fu appunto questo che lo spinse, negli ultimi anni della sua vita, a intervenire quattro volte per difendere molti populistici russi del suddetto movimento, caduti nelle mani del regime. Anni prima, mosso dagli stessi sentimenti umani, democratici, di giustizia sociale e nazionale, aveva parteggiato per i comunardi di Parigi, per i feniani irlandesi, per i ribelli, i partigiani e i combattenti dell'isola di Creta, dell'Italia, della Polonia, della Serbia, di Cuba, nonché per il democratico antirazzista John Brown. L'intervento di Hugo a favore di Piotr Kropotkin mostrò al mondo intero in quale particolare considerazione si doveva tenere non solo il drammaturgo e poeta francese ma anche il movimento dei populistici russi.

Il 3 febbraio 1880 fu arrestato a Parigi, su richiesta delle autorità russe, L. Hartmann, il populista che aveva partecipato a un attentato contro Alessandro II. Naturalmente venne richiesta la sua estradizione. Il governo francese era sul punto di cedere. Il primo ministro Freycinet aveva già promesso all'ambasciatore russo, il principe Orlov, che avrebbero consegnato il terrorista.

Senonché la tumultuosa campagna in favore di Hartmann, cominciata in Francia, aveva guadagnato molti altri paesi. Le voci più popolari d'Europa che all'epoca si fecero sentire furono quelle di Garibaldi e di Hugo. Quest'ultimo, il 27 febbraio 1880, scrisse al governo francese una lettera aperta, pubblicata da tutta la stampa europea, facendo chiaramente capire che le leggi dell'extradizione non avevano valore di fronte a questo fatto politico. Il 7 marzo il governo francese cedette, lasciando Hartmann libero di partire per Londra con una lettera di raccomandazione di Piotr Lavrov indirizzata a Marx, del quale poi diverrà molto amico. Il governo russo rimase scandalizzato. Alessandro II richiamò immediatamente in patria l'ambasciatore di Parigi. Lo zarismo cominciò ad attaccare ufficialmente anche Hugo, specie dopo che questi pubblicò un'altra lettera al presidente francese Jules Grévy, congratulandosi con lui per aver compiuto un gesto così coraggioso. Ma tutti gli attacchi dello zarismo fallirono miseramente. Il 26 febbraio 1881, giorno del compleanno di Hugo, fu celebrato in Francia come una festa nazionale. Un arco di trionfo fu eretto nell'avenue d'Eylau ove lui viveva. Più di mezzo milione

di parigini sfilò sotto le finestre della sua casa, deponendovi una montagna di fiori e vennero delegazioni da ogni angolo del paese. Jules Ferry, primo ministro, si felicitò con lui a nome del governo francese.

Proprio in quello stesso anno lo scrittore intervenne nell'*affaire* Gesja M. Gelfman, dopo che cinque populisti, condannati il 15 aprile dal tribunale zarista per aver partecipato al regicidio, furono impiccati. L'esecuzione della Guelfmann, in procinto di partorire, era stata soltanto posticipata. Lo convinse a intervenire Kropotkin, che gli fece visita a Parigi, mettendolo al corrente degli avvenimenti. La campagna per strappare la grazia allo zar guadagnò l'Inghilterra, il Belgio, l'Italia, anche se il suo epicentro rimase in Francia. Il governo zarista si trovò in serio imbarazzo. Il principe Orlov inviò da Parigi disperati telegrammi al ministro degli esteri, N. Ghirs, scongiurandolo di smentire ufficialmente l'accusa della stampa francese secondo cui la Guelfmann era stata torturata e aveva abortito. Alla fine, il nuovo zar Alessandro III fu indotto a commutare la pena di morte in ergastolo.

L'anno dopo, però, fu segnato da un'altra campagna internazionale a difesa di nove populisti della "Volontà del popolo" minacciati di morte. Si trattò del "processo dei Venti" (21-27 febbraio 1882), in cui dieci membri dell'esecutivo del movimento erano stati condannati alla forca. Unanime, l'opinione pubblica europea rifiutò la sentenza. Ancora una volta fu la voce di Victor Hugo che, come nel caso Hartmann, risultò decisiva. Tutti i grandi giornali europei pubblicarono il suo appello, col quale esortava il mondo civilizzato a intervenire per salvare la vita ai dieci condannati. L'appello venne riprodotto clandestinamente in Russia e fatto circolare in russo e in francese col titolo *Il grido di Victor Hugo*.

Alessandro III, che a differenza del padre stimava Hugo come scrittore, decise di concedere l'ergastolo a cinque dei dieci populisti. Ma il romanziere non si accontentò: voleva la grazia anche per gli altri cinque e per ottenerla scrisse una lettera personale allo zar. Il quale, sorprendendo il suo *entourage*, decise di risparmiare la sentenza capitale ad altri quattro condannati. Non restava che l'ultimo, Sukhanov. Qui lo zar fu irremovibile. Sukhanov era stato un ufficiale che aveva tradito il suo giuramento d'obbedienza. Il 31 marzo venne fucilato. Degli altri nove, rinchiusi a vita nella fortezza di Pietro e Paolo, tre vennero liberati in seguito.

L'ultima perorazione di Hugo porta la data del 1883. Il 19 gennaio un tribunale di Lione, volendo fare un piacere allo zarismo, condannò a 5 anni di carcere Kropotkin, il quale, anche se formalmente non apparteneva alla "Volontà del popolo", era solidale con i suoi militanti, tanto che il governo zarista lo considerava uno degli ispiratori del terrorismo

populista. La condanna di Kropotkin provocò un'ondata di protesta negli ambienti intellettuali dell'Europa occidentale. Eminentí personalità della cultura francese (Ernest Renan, Camille Flammarion, Edouard Pailleron) e inglese (Herbert Spencer, Charles Swinburne, John Morley) redassero una petizione chiedendo la liberazione di Kropotkin. Anche questa volta l'intervento di Hugo fece sentire il suo peso: il detenuto venne liberato nel gennaio 1886. Quella fu l'ultima volta che Hugo aiutò personalmente la Russia rivoluzionaria.

Edgar Allan Poe

(1809 - 1849)

E se guarderai a lungo nell'abisso anche l'abisso vorrà guardare in te.

Edgar Poe (questo il nome alla nascita) nacque a Boston (Massachusetts) nel 1809. Era il secondo di tre figli di una coppia di attori girovaghi, David Poe ed Elizabeth Arnold, che moriranno entrambi di tubercolosi, a distanza di pochi mesi, quando Edgar aveva solo due anni. Il padre era anche alcolizzato e la madre morì a 24 anni in un albergo di quartiere di Richmond, l'Indian Queen Tavern, dove per ben due giorni nessuno s'era accorto dei pianti del piccolo Edgar ai piedi del letto. Questo fatto lo segnerà in maniera indelebile, poiché tutte le donne dei suoi racconti saranno malate, avranno il marchio della madre. Per tutta la vita inoltre Poe subirà attrazione e repulsione per il sangue.

Un'amica della madre, Frances K. Valentine, si prenderà cura del bambino, di sua sorella Rosalie e di suo fratello William. Il marito di lei era John Allan, ricco mercante di tabacco e di schiavi di Richmond, di origine scozzese, di cui Poe prenderà il secondo cognome.

Nel 1815 si trasferì con gli Allan in Inghilterra dove frequentò le scuole fino al 1820. Da bambino rivelò una eccezionale memoria, ma l'ambiente del college non gli piaceva e, seppur capace, non diede mai risultati eccellenti. La sua inclinazione, a volte forse eccessiva, per le rime e le anfore, gli valse presso i contemporanei l'appellativo di jingle-man, coniato dal grande filosofo e poeta Ralph Waldo Emerson. La sua esagerata passione per musica e poesia forse fu causa di un violento squilibrio del sistema nervoso e della fragilità della sua esile fibra.

Nel 1821, a undici anni, tornò in America, dove compose le sue prime poesie. All'inizio del 1826 si iscrisse alla sezione di lingue antiche e moderne della Virginia University di Charlottesville, ma ne viene espulso lo stesso anno per gli eccessi alcolici e i debiti di gioco.

S'invaghì in quell'anno di Jane Stith Stannard, madre di un suo compagno di studi. Inconsolabile per la precoce morte della signora Stannard (le scoppiò un'arteria mentre cantava), dalle lettere si desume che per parecchi mesi si recò solo, di notte, anche sotto la pioggia, a piangere disperatamente sulla tomba di lei.

Componne rime a varie figure femminili (Elena, Leonora, Irene, Paeau), ma solo Sarah Elmira Royster esercita su di lui un fascino irresi-

stibile: si amano con passione, ma il loro matrimonio viene ostacolato dal padre della fanciulla per vecchi rancori con il signor Allan, padre adottivo di Poe. Per lo sconforto causato dalla triste vicenda, che di nuovo gli sconvolge l'animo, compone la poesia *Tamerlano*.

Per Poe l'anno 1826 fu decisivo, perché abbandonò il padre adottivo, che non volle rispondere dei debiti di gioco in cui era precipitato durante la vita studentesca dissipata che aveva condotto all'Università della Virginia. Poe si trasferì così a Boston dove pubblicò, grazie all'aiuto della madre adottiva e in forma anonima, nel 1827, il suo primo libro di poesie *Tamerlano* e altre poesie (*Tamerlane and other poems*) che risentivano dell'impronta byroniana e che non gli diedero alcuna fama, anche se lo renderanno consapevole delle sue possibilità di scrittore.

Non si conosce con esattezza la sua vita negli anni dal 1827 al 1832, anche se si ipotizza un suo soggiorno in Europa e un primo incontro a Baltimora con la cugina Virginia, presso una zia, Maria Clemm, che lo manterrà per tutta la vita.

Inseguendo forse un'immagine di se stesso di tipo romantico e forse deluso per l'insuccesso del libro di poesie, si arruolò nell'esercito statunitense (I Reggimento d'artiglieria), raggiungendo il grado di sergente maggiore. Nel 1829, smobilitato il suo reggimento, tornò a Richmond per i funerali della signora Allan e qui viene convinto dal tutore ad entrare nella durissima Accademia militare di West Point, da dove però venne espulso otto mesi dopo per insubordinazione. Questo episodio determinerà poi la rottura definitiva con John Allan, che si era risposato e che lo cancellerà, prima di morire, dalle sue cospicue disposizioni testamentarie.

E così se ne andò a New York a cercare fortuna. Qui pubblicò nel 1831, grazie all'aiuto economico dei cadetti di West Point, una terza raccolta di versi, che non ebbe alcun successo. Poi fece di nuovo ritorno a Baltimora, dalla zia Clemm, vincendo un premio di cento dollari, offerto dal giornale letterario "Saturday Visitor", con il *Manoscritto trovato in una bottiglia* e con la poesia *Il Colosseo*. Intuisce che i racconti del brivido sono destinati ad avere una grande presa sul pubblico, incoraggiato in ciò dagli editori che vedono nella sua scrittura allucinata e macabra la possibilità di buoni guadagni.

Inizia così a scrivere racconti di horror per giornali di Baltimora, Richmond, New York e Filadelfia e nel 1835 pubblica i suoi primi cinque racconti anonimi sul "The Courier" (*Metzengerstein, Il Duca dell'Omelette, Racconto di Gerusalemme, Una perdita decisa, L'affare perso*) ed entra a far parte della redazione del "Southern Literary Messenger" di Richmond, ma, pur essendo subito promosso vice-direttore, continua a

condurre una vita angosciata ed oscura. Nel 1836 sposa in segreto, a 27 anni, la cugina Virginia Clemm, allora tredicenne (le nozze verranno ripetute l'anno dopo).

Nel 1838 pubblica a New York, senza successo, il suo unico romanzo *Storia di Arthur Gordon Pym*. Si tratta di uno dei libri più famosi di Poe, e tra i più rappresentativi della sua narrativa del terrore. L'anno seguente a Filadelfia pubblica il primo volume di racconti già apparsi su giornali e riviste, *Racconti del grottesco e dell'arabesco*.

In questo periodo Poe è condirettore del "Burton's Gentleman Magazine" di Filadelfia, sul quale apparirà il più conosciuto dei suoi racconti: *La caduta della casa degli Usher*, ma anche altri riscuotono un grande successo: *Morella*, *William Wilson*, *La cometa* e *La conversazione di Eiros e Charmion*. Si afferma anche come critico letterario e polemista implacabile e, dopo la chiusura del "Gentleman's Magazine", poi riaperto col nome di "Graham's Magazine", ne diventa capo-redattore, portando il giornale, in brevissimo tempo, a una tiratura di 40.000 copie.

Nel 1841, per il "Gift" ed il "Graham's Magazine", scrive *Eleonora* e *Autografia*, *Studi letterari e critici* su scrittori contemporanei, *Il ritratto ovale*, *La vita della morte*, *La maschera della morte rossa*. Scrive inoltre *I delitti della rue Morgue*, considerato da molti il racconto capostipite del genere poliziesco. In esso compare per la prima volta il personaggio del detective criminologo Auguste Dupin, antesignano di quegli investigatori "deduttivi" che avranno in Sherlock Holmes ed Hercule Poirot i più celebri rappresentanti (anche alcuni grandi registi di Hollywood, p.es. A. Hitchcock, resteranno influenzati da lui). Le sue capacità di redattore erano tali che gli permettevano ogni volta che approdava a un giornale di raddoppiarne o quadruplicarne le vendite.

Lo scarabeo d'oro (1843), che ottenne grande successo, e *Il corvo* e *altre poesie* (1845) e *Il gatto nero* (1843) gli diedero la celebrità. Occorre aggiungere che nonostante Poe sia universalmente conosciuto come scrittore di storie di mistero, di introspezione - spesso dolorosa - e di morte, fu anche autore di racconti satirici e spesso comici molti dei quali tesi a una feroce critica di certa letteratura popolare del suo tempo. Per citarne solo alcuni: *L'angelo del bizzarro*, *Come si scrive un articolo alla Blackwood*, *Racconto alla Blackwood di miss. Psiche Zenobia*, *Perché il francesino porta il braccio al collo*, *L'uomo d'affari*, e altri.

Nel 1842 pubblica *Le terre di Arnheim*, *Il giardino nel paesaggio*, *Il pozzo e il pendolo*, *Il mistero di Marie Roget*, opere che gravitano intorno a una visione delle cose reale e immaginaria; odio, fascino e paura, entusiasmo e diffidenza verso una società dalla quale cerca di fuggire, in una prosa ricca di echi shakespeareiani e metafisici.

Dopo aver rotto i rapporti col proprietario del "Graham's Magazine", a causa del proprio alcolismo, cerca di dar vita a una rivista tutta sua, iniziando una raccolta di fondi: dapprima avrà nome "The Penn Magazine", poi "The Stylus". La moglie però si ammala gravemente e Poe, non in grado di farla curare adeguatamente, si dà al bere e al laudano (alcol e oppio).

Nel 1844 si trasferisce di nuovo a New York, dove l'anno seguente diventa prima redattore, poi proprietario del "Broadway Journal", raggiungendo la tanto sospirata notorietà con la poesia *Il corvo*, che appare sulla rivista "The Evening Mirror". Nello stesso anno esce un secondo volume di racconti, ma ben presto la reputazione raggiunta viene compromessa da accuse di plagio, che lo portano verso una profonda depressione nervosa, che, unita alle difficoltà economiche, lo inducono a cessare le pubblicazioni del suo giornale.

Trasferitosi nel 1846 nel cottage di Fordham (Bronx di New York), seriamente malato e in condizioni di povertà estrema (arrivò al punto di dover vendere le coperte), continua a pubblicare articoli e racconti, pur non ottenendo mai vera fama in patria; il suo nome invece comincia a farsi notare in Europa e soprattutto in Francia. In quell'anno la moglie, anch'essa ventiquattrenne come la madre, muore di tubercolosi, facendo sprofondare lo scrittore nella più cupa desolazione. Nonostante ciò il 3 febbraio del 1848 vuole tenere a New York una conferenza sulla "Cosmogonia dell'Universo"; nei mesi successivi ne rielabora il testo, che pubblica con il titolo *Eureka*. In questo "poema in prosa" Poe descrive un universo in evoluzione, anticipando alcuni importanti temi della cosmologia moderna.

Si mette poi a percorrere da un capo all'altro gli Stati Uniti, tenendo conferenze, spesso burrascose, accompagnate da letture di suoi versi. Nel 1849, dopo due anni di questi pellegrinaggi, che avevano anche risvolti sentimentali, in quanto cercava inutilmente di consolare la sua malinconia con le amicizie femminili, tra cui Frances Osgood, Catharina Poitiaux, Mary Richmond, Sarah Anna Lewis, la poetessa Sarah Helen Whitman e il suo antico amore, Elmira Shelton, ora vedova, si reca per l'ultima volta a Baltimora.

Le circostanze della sua morte rimangono non chiarite. Poe sembrava essersi ripreso dal suo stato di prostrazione dopo la morte della moglie, grazie a un nuovo fidanzamento con la Shelton. Ma improvvisamente scompare da Richmond il 27 settembre 1849. Aveva lasciato la Shelton adducendo un incontro col suo editore Griswold e l'intenzione di andare a prendere la zia Maria Clemm, per portarla definitivamente con sé a Richmond. Ma nei sei giorni in cui fu misteriosamente assente, Poe

non vide né Griswold né la Clemm.

Secondo una versione cadde vittima, in una taverna, di una banda specializzata per raccogliere voti alle elezioni: l'avevano fatto ubriacare per portarlo a votare ripetutamente lo stesso candidato. Il suo corpo venne trovato ai bordi di una strada il 3 ottobre 1849: la faccia era stravolta, non lavata, paonazza... Il 7 ottobre spirò, dopo undici ore di coma, in preda al *delirium tremens*. Poe non rimase mai lucido abbastanza per spiegare come si fosse trovato in tali gravi condizioni, né come mai indossasse vestiti che non erano i propri: l'unica parola che disse fu "Reynolds" (l'autore dell'*Allocuzione sulla spedizione nei Mari del Sud*, il testo cui si era ispirato per il suo romanzo *Gordon Pym*). Tutti i referti medici, compreso il suo certificato di morte, sono andati perduti. Fu sepolto a Baltimora (Maryland).

*

Edgar Allan Poe è considerato tra le figure più importanti della letteratura americana, inventore del *racconto poliziesco* (*detective story*), del *giallo psicologico* (*psychological thriller*), del cosiddetto *giallo ad enigma* (dipendono da lui A. Conan Doyle, S. S. Van Dine, Rex Stout, Agatha Christie, George Simenon) e ha indirettamente contribuito alla formazione del *giallo d'oriente*, fondato dallo scrittore giapponese Hirai Taro (Edogawa Ranpo).

Poe è anche uno dei rappresentanti maggiori del *romanzo gotico*. Del movimento neogotico, infatti, eredita talune tematiche e suggestioni (il gusto per il mistero, l'orrido, l'angosciante, il *noir* violento), svincolandosi però dalle ambientazioni tipiche del gotico, e sviluppandone più gli aspetti psicologici, indagando fra le ossessioni e gli incubi personali; pertanto può anche essere considerato come un precursore del Decadentismo. Ha anticipato anche alcuni temi di fantascienza. I suoi saggi teorizzano l'importanza della cura formale, della necessaria brevità delle poesie e dell'effetto sublime che esse devono causare nel lettore. Elementi che furono in larga parte ripresi non solo dal Decadentismo ma anche dal Simbolismo e dal Surrealismo francese (Mallarmé e soprattutto Baudelaire tradussero le sue poesie; anche Pascoli lo apprezzava).

Poe era affascinato anche dal *mesmerismo*, tant'è che scrisse una novella, *Rivelazione mesmerica*, in cui un soggetto mesmerizzato in punto di morte descrive la vita nell'aldilà, parlando del regno delle ombre. Poi, sullo stesso argomento, un racconto di poche pagine, *La verità sul caso di Mr. Valdemar*, tradotto anche con il nome di *Testimonianza sul caso del signor Valdemar*.

Verne, Stevenson e Wilde dichiareranno di dover molto a Poe. D. H. Lawrence gli dedicò un brillante e introspettivo saggio critico. Debussy scrisse un dramma lirico tratto da *La caduta della casa degli Usher*. Roger Corman ha dedicato a Poe alcuni dei suoi film migliori, facendo la fortuna dell'attore Vincent Price (ma trent'anni prima altri attori avevano omaggiato Poe: da Bela Lugosi a Boris Karloff). Dario Argento mise in scena *Il gatto nero*, George A. Romero *La verità sul caso di M. Valdemar*, e Antonio Margheriti *Danza macabra*. Nella cinematografia il nome di Poe era una garanzia di sicuro successo, tanto che lo utilizzavano a volte a sproposito per invogliare il pubblico. Uno dei suoi più grandi estimatori fu Robert Bloch, cui si deve la storia che ispirò *Psyco* di Hitchcock.

Lo scrittore statunitense Stephen King ammise il suo debito nei confronti di Poe in taluni suoi importanti romanzi: *L'ombra dello scorpione*, *Il talismano*, *Shining* (dove Poe è esplicitamente citato) e *Le notti di Salem*.

Nettamente influenzato da Poe fu anche il gigantesco fenomeno delle riviste "pulp" nell'America degli anni Venti (basta leggersi le novelle di H. P. Lovecraft e di Cornell Woolrich per convincersene).

Più di recente ha dichiarato di rifarsi a lui lo scrittore e regista Clive Barker, rivelazione inglese degli anni Ottanta.

La maschera della Morte Rossa

Chi o cosa rappresenta la "maschera rossa" nel celebre racconto di E. A. Poe? Il giudizio universale? Il giustiziere della notte? Qui sembra di oscillare, come il pendolo della camera nera, dal gotico religioso di marca inglese all'individualismo americano del supereroe. Poiché il sudario del giustiziere sembra una sindone e l'intruso, non riconosciuto dai nobili, l'agnello annunciato dal Battista, si potrebbe pensare a una riedizione del Cristo giusto giudice dell'*Apocalisse*.

Senonché qui c'è troppa laicità per pensare a qualcosa di mistico, in senso tradizionale: il soggetto che sta dietro la maschera è irriconoscibile, anzi, stando al racconto, dentro il lenzuolo funereo, dietro la maschera lugubre, pallida come un morto, ancorché venata di sangue (poiché la vendetta vuole sangue), non vi è nessuno di chiaramente distinguibile. Chi lo guarda sembra specchiarsi nel proprio niente e viene ucciso proprio perché non sa riconoscere il proprio limite (che nella fattispecie è l'egoismo).

L'entità mascherata, tuttavia, uccide tutti, buoni e cattivi, servi e padroni. Si pone come resa dei conti, come sfida tra cow-boy che si fan-

no giustizia da soli, beffandosi della legge vigente, che peraltro non serve affatto a tutelare il diritto e tanto meno a salvare vite umane. Dame e cavalieri rappresentano i ceti agiati, incuranti della sorte dei subordinati e, qualcuno, risentito e vendicativo, come nell'*Hernani* di V. Hugo, sta per spodestare un re e vendicare l'uccisione del padre. Poe (i cui genitori, attori girovaghi, gli erano morti di tisi quando aveva due anni) doveva essere sensibile nei confronti di temi come miseria e ingiustizia, però qui trova una soluzione drastica, assolutamente tragica, che non dà spazio a ripensamenti, ad alternative, a mediazioni.

E scrisse il racconto negli anni migliori della sua vita, quelli in cui il successo gli pareva assicurato! Evidentemente aveva capito, da intellettuale perennemente in stato di precarietà, che l'*horror* era il filone buono per fare quattrini, specie in una società, quale quella americana di metà Ottocento, che cominciava ad avere orrore di se stessa, del proprio impetuoso sviluppo capitalistico, del proprio moderno "schiavisimo salariato", dell'ambiguità con cui da un lato parlava di democrazia e dall'altro praticava addirittura senza ritegno la tratta dei neri.

La soluzione che Poe trova non è *mistica* in senso religioso ma resta comunque *magica*, figlia dell'individualismo esasperato di quel tempo e di quell'immensa nazione: grazie ai superpoteri di cui è dotata, la figura alta e scarna, indesiderata nel festino orgiastico e persino ignorata, confusa con altre maschere, è in grado di farsi giustizia per conto proprio. La differenza tra questo superman e gli altri che gli americani sapranno ingenuamente darsi sta nella tragicità: in questo racconto *horror* non si salva nessuno, e il lettore non ha mai la percezione che quella sinistra figura sia davvero un angelo mandato da dio a punire gli uomini malvagi. L'ultima frase è eloquente: "E il Buio, il Disfacimento e la Morte Rossa dominarono indisturbati su tutto". È come cioè se la Morte Rossa si fosse semplicemente sostituita all'egoismo preesistente: una mera questione di "forza" in cui aveva vinto il più adatto a sopravvivere, secondo una perfetta logica darwiniana. Non ci sono buoni o cattivi, ma solo forti e deboli, o meglio, forti consapevoli dei loro effettivi poteri e forti che s'illudono d'aver poteri sufficienti per continuare a dominare. Qui è come se una civiltà si fosse improvvisamente sostituita a un'altra che viveva al disopra delle proprie possibilità, senza rendersi conto dei propri limiti.

In tal senso si fa anche fatica a dire che in questa novella vi siano tracce di manicheismo, in quanto non si ha un'esatta percezione della bontà della giustizia compiuta dall'entità sinistra. Il flagello devastante aveva già distrutto il contado e non si ferma di fronte alle porte serrate dell'abbazia trasformata, in maniera blasfema, in un luogo di divertimen-

to e di perversione. Elimina tutti, senza far sopravvivere nessuno, come se davvero si assistesse alla rottura del settimo sigillo, come se la Morte Rossa (al cui confronto - scrive Poe - persino Erode impallidisce) fosse una sorta di muto e implacabile cavaliere dell'*Apocalisse*, un angelo sterminatore, col compito preciso di fare piazza pulita di tutti, non solo dei cattivi: l'esecutore di una strage universale il cui mandante s'è pentito d'aver creato il genere umano.

Dame e Cavalieri (guidati dal Principe) sono tutti uguali: rappresentano il male, senza sfumature di sorta. La popolazione fuori dell'abbazia è del tutto impotente, non è in grado di reagire alla corruzione dei propri sovrani e signori e forse per questo paga il fio del proprio opportunismo, della propria pusillanimità. Tra gli invitati nessuno ha dubbi, ripensamenti, perplessità: tutti sono soltanto intenti a godersi la vita, a divertirsi. La sensualità che Poe mescola al sangue fa ricordare i film pulp, quelli catastofisti, che, dopo orrori e disgusti a non finire, si concludono per mancanza d'attori.

La parte più angosciante voleva essere, nelle intenzioni dell'autore, l'assenza del volto e quindi dell'identità dietro la maschera cadaverica. Qui domina l'indifferenza per le sorti estreme dell'umanità: i ricchi egoisti vengono ammazzati per ultimi soltanto per aumentare in loro il senso del terrore e dell'impotenza. La maschera non ha quasi niente di umano, è solo un freddo esecutore di una volontà irremovibile, è un automa senza personalità (come in certi film di fantascienza). Una volta entrati nell'abbazia fortificata non c'era possibilità che finisse diversamente. Non c'è dialogo tra i protagonisti, e in questo senso Poe è molto calvinista, come tanta letteratura e cinematografia americana, dove gli aspetti negativi capitano improvvisamente, ineluttabilmente, indipendentemente dalla propria volontà, proprio perché esiste una decisione superiore, imperscrutabile, che vuole inspiegabilmente così.

Nella novella non si cercano spiegazioni di sorta, non si motiva quasi nulla: oltre le mura son già tutti morti, ora non resta che far fuori quelli dentro. Ognuno agisce per conto proprio, a prescindere dai comportamenti altrui. L'autore non cerca alcun confronto tra le parti ma solo irriducibile scontro, duello all'ultimo sangue. Ognuno difende quello che è, quello che è diventato, il proprio interesse. Anche la maschera, così glaciale, sembra dover rispettare un mandato ricevuto, come un killer a pagamento, un professionista dello stragismo, che non ha paura di nulla, essendo dotato di superpoteri.

Dame e Cavalieri avevano trasformato la fede religiosa, rappresentata dall'abbazia, in una vergognosa oscenità e ora devono subire, come Sodoma e Gomorra, il giusto giudizio di chi viene "come un ladro

nella notte", dice l'autore, prendendo la frase da 1 Tessalonicesi 5,2.

Ma chi racconta tutte queste cose? È lo stesso autore che le racconta. Lui ha visto tutto ed evidentemente si è salvato. Solo lui ha potuto afferrare l'ironia della stanza nera, ch'era stata allestita dal Principe Prospero per divertirsi impaurendo gli invitati gaudenti e che invece sarà proprio quella dove lui morirà di terrore.

Il gatto nero

Quand'è che uno decide di scrivere un racconto dell'orrore? Quando è esasperato. Quando le contraddizioni gli appaiono talmente grandi da risultare irrisolvibili, almeno coi mezzi consueti. Orrore vuol appunto dire "chiamare in causa soluzioni non naturali" (o fuori dell'ordinario), le quali, appunto perché inconsuete, risultano quasi indipendenti dalla natura umana, una sorta di ineluttabile fatalità.

Infatti le soluzioni sono quasi sempre dettate da uno spirito vendicativo, come se la vendetta decisa da forze superiori fosse il sostituto più convincente della capacità umana di risolvere i problemi col buon senso, la razionalità, l'altruismo, lo spirito di tolleranza, la pratica della democrazia ecc.

Prendiamo ad es. *Il gatto nero* di E. A. Poe. Il protagonista, da bambino, aveva un indole docile e affettuosa, una natura sensibile e, per questa ragione, veniva preso in giro dai compagni. Cercando però di affermarsi nella società, s'era accorto che queste qualità erano in realtà dei difetti, proprio perché i criteri di vita erano basati sulla sopraffazione, sull'antagonismo. Ed ecco la trasformazione negativa: si ubriaca, diventa violento, uccide il gatto e la moglie. E alla fine un altro gatto, simile al primo, lo porta alla pena capitale.

La china non poteva essere risalita. Non c'è perdono per chi sbaglia strada. E la vendetta arriva puntuale, inesorabile. Là dove gli uomini sono impotenti a risolvere i loro problemi, ci pensa il destino, l'imponderabilità di forze sovrumane. Affetti, sentimenti, umanità: tutto viene fatto a pezzi. E l'intelligenza viene usata per mistificare la realtà, per sottrarsi alle proprie responsabilità. Ma proprio quando ci si illude d'avercela fatta, l'imprevedibile ha la meglio e il colpevole è consegnato alla giustizia.

L'autore affida all'horror il compito di agire come valvola di sfogo, al fine di contenere, di attenuare l'urto terribile delle contraddizioni sociali. I racconti di Poe sono uno spaccato eloquente del Nord America nella prima metà del XIX sec. Anche nella *Mascherata della Morte Rossa* viene fatta fuori dal destino, con l'aristocratico principe, tutta la sua corte, che aveva pensato di potersi sottrarre alla pestilenza godendosi la

bella vita in un luogo che ritenevano sicurissimo. Non vengono espropriati di tutti i loro beni dai servi della gleba, ma vengono fisicamente eliminati dalla pestilenza. All'impotenza degli uomini supplisce la forza del destino.

Oscar Wilde

(1854 - 1900)

La casa della squaldrina

Avvertimmo il ritmo dei piedi danzanti,
passeggiando per la via illuminata dalla luna
e ci fermammo sotto la casa della squaldrina.
Dentro, fra schiamazzi e baccano,
udimmo i musicisti suonare possenti
il "Treues Liebes Herz" di Strauss.
Come strane creature, grottesche e meccaniche,
intente a creare fantastici arabeschi,
le loro ombre si muovevano dietro le tende.
Ci trattenemmo a guardare i ballerini spettrali
che volteggiavano al suono del corno e del violino,
come fossero foglie nere vorticanti nel vento.
Come automi manovrati da fili,
snelli scheletri in silhouette
avanzavano tra la lenta quadriglia.
Si prendevano ciascuno per la mano
e danzavano una solenne sarabanda,
facendo echeggiare le loro risa stridule.
A volte un fantoccio meccanico stringeva
un amante fantasma al suo seno;
talvolta sembrava che provassero a cantare.
A volte un'orribile marionetta
usciva e fumava la sua sigaretta
sui gradini come cosa viva.
Allora, voltandomi al mio amore, dissi:
"I morti ballano con i morti,
La polvere gira con la polvere".
Ma lei, udito il suono del violino,
si scostò da me ed entrò nella casa:
Amore era entrata nella casa della voluttà.
Improvvisamente la musica si smorzò,
i ballerini smisero di danzare il valzer,
le ombre smisero di volteggiare e roteare.
Lungo la strada ampia e silente,

l'alba, calzando sandali d'argento,
strisciò come fanciulla intimorita.

*

Quando si è depressi si vedono gli altri deformati nelle loro sembianze naturali, non si vedono volti ma teschi, non corpi viventi, ma automi, dalle movenze meccaniche, gli sguardi fissi, vuoti, pieni di colpe, incapaci di reagire al male di vivere, oppure totalmente incoscienti, irresponsabili, come gli amici e i parenti di Noè quando lui fabbricava l'arca.

È l'effetto alone di chi attribuisce a tutti un negativo giudizio dato a qualcuno, la generalizzazione che fa comodo alla propria alienazione, alla propria ideologia e a volte alla propria malattia mentale, che si sa di avere ma che non si vuole o non si sa come curare.

Una malattia che in fondo è un *pre-giudizio*, un giudicare prima ancora di conoscere, una forma di ideologia a buon mercato, che risparmia dalla fatica di pensare un'alternativa all'esistente, che si bea delle proprie certezze non meno meccaniche di quelle costatate con gli occhi.

Poi la crisi, causata, simbolicamente, dal tradimento della persona che più si pensava di amare. Il crollo subitaneo delle certezze acquisite. Ecco che improvvisamente amore e voluttà si confondono, lecito e illecito vanno a braccetto, si guardano negli occhi, oltre il confine di ciò che separa il bene dal male.

Lo stereotipo viene vinto con l'accettazione del male, che proprio per questo si relativizza, non è più teschio al posto del volto, ma volto curioso, pronto a illudersi di trovare nel deviato una qualche fonte di vita.

Il principe felice

La fiaba *Il principe felice*, che lo scrittore Oscar Wilde volle dedicare ai suoi due figli, scrivendola intorno al 1888, mentre era alle prese con continue relazioni omosessuali che l'aiutassero a sopportare meglio un matrimonio impostogli da un'Inghilterra puritana perché salvasse almeno le apparenze, e mentre non riusciva né a limitare le spese per la bella vita che amava condurre, né a trovare un lavoro stabile a motivo del suo incostante umore, rendendosi così del tutto dipendente dalla situazione finanziaria della moglie, questa fiaba, più che ai suoi figli, sembra essere dedicata a se stesso e, in parte, alla sua Irlanda.

Infatti i due principali protagonisti: la statua del cosiddetto "Principe Felice" e la piccola rondine, non sono che due varianti del carattere di Wilde: mondano e gaudente dell'una, malinconico e compassionevole

dell'altro. Di quest'ultimo, in particolare, la storia sembra ricordare da vicino quella di Buddha, che cominciò a capire la sofferenza solo dopo essere uscito dal suo palazzo.

L'inizio e la fine della fiaba vogliono essere una dura critica alla società vittoriana inglese - vista come cinica e formalista - e quindi indicano il vero scopo della narrazione. I personaggi messi alla berlina sono i politici, rappresentati dal Sindaco e dai consiglieri comunali, che considerano la statua bella ma inutile e che alla fine della storia ognuno di loro ne vorrebbe una per sé; gli intellettuali cattedratici sono rappresentati dal Maestro di matematica, che contesta ai bambini orfani il diritto di credere che quella statua sia un angelo; la famiglia borghese è rappresentata da una madre che vorrebbe un figlio calmo e tranquillo come il Principe.

Wilde esalta i bambini che nella loro ingenuità sognano e se la prende con chi, da intellettuale scettico e razionalista, ridimensiona le loro fantasie. Egli probabilmente s'immagina d'essere anche tra quegli orfanelli, poiché il padre gli era morto quand'aveva ventidue anni, anzi, prima ancora, quando era stato condannato a risarcire duemila sterline a una diciannovenne che l'aveva accusato di stupro. Tutta la vita Wilde cercò di riscattarsi, con un atteggiamento provocatorio e anticonformista, dal peso di questo macigno sull'onorabilità della sua famiglia di estrazione borghese. L'omosessualità Wilde la visse come forma di contestazione pubblica ai valori dominanti. Il fatto che la madre, quand'era piccolo, lo vestisse da bambina perché non avrebbe voluto un maschio, va considerato del tutto accessorio.

La trasgressione traspare nella stessa favola, là dove la rondine s'innamora dell'esile giunco. Apparentemente sembra l'avventura estiva di una ragazza emancipata e libertina nei confronti di un ragazzo timido e bisognoso di protezione. In realtà in quell'approccio viene spiegato il rifiuto di Wilde nei confronti del matrimonio borghese eterosessuale, giudicato noioso, monotono, ripetitivo... Alla rondine (intellettuale ed esteta) piacciono le conversazioni brillanti, piace viaggiare e quindi spendere. Non le interessano le "virtù casalinghe", e i bambini la infastidiscono, perché maleducati.

L'omosessualità è presente anche in un altro punto, là dove il principe non si accontenta d'essere baciato dalla rondine sulla mano, vuole esserlo sulla bocca. In una fiaba dedicata ai bambini, questo era sicuramente il modo migliore - secondo lui - per stupire il lettore con il proprio azzardo. Poi, per non turbarlo troppo, fa seguire a quel bacio sensuale la morte di entrambi, come forma di catarsi, anzi di riscatto nei confronti di quella che ufficialmente veniva considerata una depravazione, che portò Wilde a farsi due anni di duro carcere e a non poter mai svolgere alcun

lavoro pubblico.

La parte più etica della fiaba è la pietà del Principe per gli oppressi, ma è anche la meno convincente sul piano politico. Nei tre casi descritti infatti (la cucitrice, lo scrittore e la fiammiferaia) vi è solo l'illusione di poter vincere facilmente la miseria, ovvero la necessità di credere in un evento fortuito, miracoloso, nella benevolenza di qualche persona agiata e generosa, che non a caso Wilde cercava in ogni dove e che quando riuscì a trovare, in parte, nella moglie non seppe far di meglio che farla morire di sifilide come lui.

La situazione di disperata miseria che descrive era ovviamente dettata dalla gravissima crisi alimentare che aveva colpito l'Irlanda nella seconda metà dell'Ottocento, costretta dagli inglesi, dopo devastanti deforestazioni, a produrre derrate alimentari per i colonialisti e patate per i colonizzati. Quando queste presero a infettarsi in maniera sistematica, la carestia divenne così grave che gli irlandesi, da otto milioni che erano, tra morti di fame ed emigranti si ridussero della metà.

Altri aspetti secondari della fiaba meritano comunque d'essere segnalati:

1. chi viene beneficiato della generosità del Principe, non ricambia, e la statua di lui, spogliata di tutti i suoi beni, è destinata a essere fusa. Wilde ha pietà degli oppressi ma non li ritiene in grado di emanciparsi da soli e, se vi riescono, diventano come i loro oppressori o comunque restano indifferenti alle sofferenze altrui;
2. nelle righe finali del racconto, del tutto posticce e ininfluenti rispetto al suo significato complessivo, Wilde offre ai due principali protagonisti la possibilità di una rivincita ultraterrena. Saranno le due uniche cose preziose della città (qui inevitabilmente Londra) che meriteranno il paradiso. In tal modo Wilde offre una rappresentazione un po' veterotestamentaria della divinità, che premia di una felicità esclusiva chi ha sofferto ingiustamente (quando poi gli artefici di questa sofferenza vengono dipinti nella maniera più caricaturale possibile);
3. bellissime comunque restano le ironie nei confronti dei politici (d'altra parte in questo Wilde era notoriamente eccezionale): la proposta del Sindaco di emanare un decreto che impedisca agli uccelli di morire in città, e il suo segretario che ne prende nota; i continui litigi tra gli assessori per decidere a chi di loro dedicare la nuova statua (loro che, insieme agli accademici, le ritenevano belle ma inutili);
4. esilarante il fatto che un'eccessiva riflessione sulle cose facesse venire alla rondine un gran sonno (quel sonno ch'era poi fratello

- della morte);
5. del tutto fuori luogo invece la caricatura di ebrei venali in una fiaba per bambini: evidentemente dovevano essere molto assillanti i suoi creditori;
 6. tutti i riferimenti all'Egitto vanno letti come indizio della passione che l'irlandese Wilde coltivava per l'archeologia, scienza, questa, tipicamente inglese, ma anche in questo Wilde voleva apparire eccentrico.

Il fantasma di Canterville

Nel suo *The Canterville Ghost* (1887) Oscar Wilde (1854-1900) s'identifica nettamente col fantasma di sir Simon de Canterville, che nel 1575 aveva assassinato lady Eleonore de Canterville, e che le sopravvisse di nove anni, per poi scomparire in circostanze misteriose, in quanto il suo corpo non fu mai trovato, mentre il suo spirito peccatore vagava per il castello della tenuta, detta "Canterville Chase".

Un personaggio del tutto inventato con cui l'autore può manifestare meglio la propria complessa personalità, rispetto alla *public opinion* dell'Inghilterra vittoriana di fine Ottocento. La novella è una lode alla *diversità*, che nel caso dell'autore è anche di tipo *sessuale*.

L'aristocrazia inglese rappresenta invece la morale ufficiale (anglicana) che vorrebbe poter convivere pacificamente con la diversità, ma senza successo. Ha timore delle stravaganze di Simon, e non riesce a tollerarle in alcun modo, al punto che tutti se ne sono andati dal castello, salvo un'anziana domestica.

L'americano che acquista la tenuta (e che non crede nei fantasmi o che, anche se vi sono, non se ne preoccupa affatto) rappresenta l'alternativa borghese del Nuovo Mondo alla morale aristocratica inglese.

Tuttavia per Simon anche questa morale non ha alcun valore comunicativo, esistenziale; anzi, a motivo del suo materialismo economicistico, gli sembra addirittura peggiore dell'altra. In ogni caso non può aiutarlo: è troppo rozza e volgare per i suoi gusti, che presumono una certa raffinatezza, quella della vecchia Europa.

Simon aveva ammazzato la moglie per incompatibilità di carattere. Anche il padre di Oscar Wilde "ammazzò" in senso metaforico la moglie, tradendola con svariate amanti da cui ebbe numerosi figli. Nel 1862 subì persino, perdendolo, un processo per stupro ai danni di una ragazza diciannovenne, Mary Travers. Dal padre il giovane Oscar aveva preso non solo l'abilità oratoria, ma anche la scarsa considerazione per l'opinione pubblica.

Lo stesso Oscar, pur avendo molte caratteristiche analoghe a quelle della madre (p.es. l'aspetto, la voce, l'eccentricità, il carattere ribelle, la passione per la letteratura e la poesia in particolare), trovò quest'ultima non disposta ad aiutarlo quando lo vedeva condurre un tenore di vita al di sopra delle sue possibilità. Wilde, d'altra parte, si rifiutava di sposare un'ereditiera, come gli consigliava la madre.

La macchia di sangue nella biblioteca del castello è il segno più evidente di una colpa che è insieme morale e sessuale. È come se fosse indelebile. Se la si cancellava in maniera superficiale, con metodi improvvisati o artificiali, essa era destinata a ricomparire, anche perché lo stesso Simon la riproduceva con vari strumenti.

Wilde denuncia l'assenza di comunicazione, che non è mancanza di tatto (come il crasso materialismo della famiglia americana), ma è proprio l'impossibilità di farsi capire, di poter affrontare il proprio problema con qualcuno che sia in grado di dividerlo sino in fondo.

A Wilde non piace né l'approccio tradizionale, tipico della cultura aristocratico-cristiana, né quello moderno, più laicizzato, della borghesia. Vuole un approccio più spirituale, che conservi del cristianesimo la parte migliore, quella più umana, lontana dalle ipocrisie (in questo ovviamente si deve vedere l'influenza significativa del cattolicesimo irlandese): "la sua [di Simon] era stata una vita malvagia, ma in tutte le cose attinenti al soprannaturale era di una coscienziosità estrema".

L'autore denuncia l'insufficienza di un'etica del passato, ma anche la superficialità della nuova etica borghese, serva del denaro e molto minimalista sul piano religioso: gli Otis, nella novella, praticavano il "semplice rito della Libera Chiesa Episcopale Americana Riformata". Di tale superficialità egli aveva avuta diretta esperienza nei suoi viaggi negli Stati Uniti per tenere una serie di conferenze. Il soggiorno fu segnato da inimicizie e inconvenienti sino al punto che Oscar rischiò di finire in prigione, così che quando decise di tornare in Europa i giornali definirono la sua avventura statunitense un fallimento.

Tuttavia la prima parte della novella insiste eccessivamente nel mostrare i limiti di ciò che l'autore vuole superare. Sono troppi i protagonisti e troppe le scene surreali. La parte fondamentale del racconto è quella del rapporto di Simon con Virginia, la figlia della famiglia Otis (la quindicenne graziosa e fragile): si tratta del capitolo cinque. Virginia è l'unica in grado di capirlo, di mettersi in contatto con lui, di andare al di là delle apparenze.

Di primo acchito la ragazza sembra possedere la morale comune: infatti rimprovera a Simon d'essersi comportato male, uccidendo sua moglie, e di aver continuato a farlo anche dopo, spaventando per alcuni se-

coli le persone che frequentavano il castello.

Lui però si giustifica, accusando sua moglie di varie cose, e anche i fratelli di lei, che avrebbero inferito su di lui, lasciandolo morire di fame. Simon non vuole assumersi le proprie responsabilità, o almeno non vuole farlo al cospetto di una morale tradizionale.

È disposto però a fare una concessione. Nonostante la morale di Virginia sia conforme alle regole dominanti, lui le riconosce una sincerità d'animo che manca in tutti gli altri, una purezza interiore. Intravede in lei la possibilità di trovare rimedio al proprio male di vivere, alla propria estraneità nei confronti del mondo cristiano (borghese o aristocratico che sia).

La soluzione che trova è però tragica: vuole morire. L'unico modo di riconciliarsi con l'esistenza è quello di sacrificarsi, sparendo definitivamente di scena. Ma come può essere presa una decisione così estrema? L'unico modo è che qualcuno lo ami *così com'è*, nel suo peccato, nella speranza che il Dio cristiano (o forse sarebbe meglio dire cattolico), ammirando il gesto di Virginia, lo perdoni.

Un anno prima di scrivere questa novella Wilde aveva conosciuto il diciassettenne Robert Ross, il quale, per aver rivelato alla sua famiglia la propria omosessualità, aveva dovuto abbandonare la sua casa. E Ross non era l'unico amante di Wilde.

Simon vuole trovare qualcuno che lo giustifichi amandolo, cioè che lo comprenda non in maniera formale, per fargli un favore, ma in maniera *spirituale*, con un medesimo sentire. Non vuole la pietà o la compassione per la sua devianza, ma la *purezza dell'amore*. E, secondo lui, questa cosa non è possibile ottenerla da un adulto, che è sempre troppo condizionato dai pregiudizi della cultura dominante. Ci vuole un adolescente. Lui vuole sentirsi perdonato, al cospetto di Dio e della pubblica opinione, da un adolescente che lo ami nella sua diversità, addirittura *per* la sua diversità. Solo a questa condizione è disposto a morire.

"Tu devi piangere per i miei peccati, perché io non ho lacrime, e pregare con me per la mia anima, perché io non ho fede... Tu vedrai nell'oscurità ombre paurose..., ma esse non ti faranno male, poiché contro la purezza di una creatura innocente le forze dell'inferno non possono prevalere".

Dopo aver inneggiato alla pedofilia, Wilde piomba nel materialismo che fino a quel momento aveva contestato. Lo fa regalando a Virginia un cofanetto pieno di gioielli. Un vero e proprio *lapse of style*. Che bisogno c'era? Il fatto è che chi si sente in grave colpa, deve in qualche modo rimediare, e come farlo in una società basata sulla *proprietà privata*? Regalando qualcosa di valore. D'altra parte il rapporto tra Simon e

Virginia era fortemente asimmetrico. L'amore andava ricompensato materialmente, onde far vedere (o meglio, "far credere") che la circonvoluzione d'incapace non era stata carpita con la forza. Anche perché solo il fantasma era riuscito a farle comprendere che l'amore è il sentimento più potente di tutti, l'unico in grado di vincere il timore della morte e l'unico ad essere superiore anche al valore della vita. Un misticismo religioso che un qualunque cristiano ritrova facilmente nel vangelo di Giovanni. Tuttavia Virginia non avrebbe detto neppure al marito come ebbe appresa tale verità.

Bertolt Brecht

(1898 - 1956)

Avevo intenzione di applicare al teatro il principio che ciò che conta non è solo interpretare il mondo, ma trasformarlo.

Bertolt Brecht nasce ad Augusta (Augsburg) in Baviera nel 1898 da genitori di agiata borghesia. Pur avendo il padre cattolico, viene educato dalla madre protestante. Frequenta il liceo scientifico e pubblica i suoi primi racconti di poesia nelle "Augsburger Neueste Nachrichten" (1914), stringendo amicizia col futuro scenografo Caspar Neher, che diventerà uno dei suoi più fedeli collaboratori. Proprio del 1914 è l'atto unico *La Bibbia*, ricco di espressioni di stampo luterano.

Nel biennio 1917-18 frequenta all'Università di Monaco la facoltà di Medicina e viene chiamato alle armi come infermiere, ma nella sanità militare, guardando i tanti feriti, si rende conto che il nazionalismo è un'autentica sciagura per la Germania. Una sua famosa poesia lo fa mettere nella "lista nera" di Hitler nel 1923: *La leggenda del soldato morto*, in cui il Kaiser Guglielmo II, non accettando la prematura scomparsa di un giovane combattente, decide di farlo "risuscitare" per arruolarlo nuovamente, mentre il fetore proveniente dal suo corpo viene coperto dall'incenso sparso dal turibolo di un prete.

Appassionato lettore di Verlaine, Rimbaud e Büchner, nel dopoguerra compone canzoni popolari, accompagnandosi alla chitarra. Durante la breve esperienza rivoluzionaria dei soviet bavaresi si avvicina al movimento spartachista e partecipa, ad Augusta, al Consiglio dei soldati e degli operai. A partire dal 1918 si pone in evidenza con mordaci scritti su certa retorica dominante presente nel teatro tradizionale tedesco, che pubblica nel giornale radical-socialista "Augsburger VolksWille".

Nel 1919 entra in contatto, a Monaco, con gruppi artistici d'avanguardia (gli scrittori Mehring e Becher, il regista Engel, l'attrice Ebinger) e conosce Lion Feuchtwanger, che lo aiuta a mettere in scena, nel 1922, sempre a Monaco, la commedia *Tamburi nella notte*, contribuendo a farlo affermare come drammaturgo (riceverà ben presto, a Berlino, il Premio Kleist, il maggior riconoscimento teatrale tedesco). Fa anche in tempo ad avere un figlio da Paula Banholzer (1919), Frank, che morirà nel 1943 durante la seconda guerra mondiale sul fronte russo.

Inizia la collaborazione come critico d'arte al giornale "Der Volkswille", organo del partito socialdemocratico indipendente, e diven-

ta drammaturgo ufficiale del teatro "Münchener Kammerspiele".

A Monaco, dove s'è trasferito definitivamente, rappresenta nel 1923 il dramma *Nella giungla della città* e a Lipsia, nello stesso anno, il dramma *Baal*. La città, pur vivendo una situazione storica di reazionarismo esasperato a seguito della fugace esperienza della Repubblica dei Consigli bavarese, stroncata dall'estrema destra, offriva molte possibilità culturali, soprattutto nel mondo dello spettacolo.

Sposa l'attrice e cantante d'opera Marianne J. Zoff, da cui avrà la figlia Hanne, divenuta poi nota attrice.

Al 1924 e all'incontro con Edwin Piscator, a Berlino, risalgono le prime formulazioni per un teatro socialmente e politicamente impegnato, secondo un'accezione marxista, un teatro insieme divertente e didattico (ma solo a partire dal 1929 vengono composti i cosiddetti "drammi didattici", da recitare anche nelle scuole).

Con l'aiuto di Feuchtwanger, presenta a Monaco, sempre nel 1924, *La vita di Edoardo II d'Inghilterra*, dopodiché viene chiamato dal famoso regista Max Reinhardt al teatro tedesco di Berlino. Qui stringe amicizia coi dadaisti (fra cui il celebre disegnatore George Grosz) e con Elisabeth Hauptmann, poi sua fedele collaboratrice sino alla morte.

Divorzia dalla moglie e si risposa con Helene Weigel, appartenente alla media borghesia ebraica, da cui avrà due figli: Stephan (1924) e Barbara (1930).

Nel 1926 presenta a Darmstadt la commedia *Un uomo è un uomo*. In quel periodo conosce il sociologo Fritz Sternberg e inizia a studiare il marxismo. Intanto prende rilievo nei suoi lavori la funzione espressiva della musica.

Pubblica nel 1927 la raccolta di versi *Libro di devozioni domestiche*, da cui ricava l'intermezzo musicale (*songspiel*) *Mahagonny*, musicato da Kurt Weill e presentato al festival di Baden-Baden. Intitolato nel 1930 *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, l'opera musicale anticipò i tempi, descrivendo l'anarchia della società dei consumi e la falsità del sistema capitalista, senza però incontrare molti consensi da parte dei socialisti marxisti.

Dal romanzo di Jaroslav Hašek, *Il buon soldato Sc'vèik* (1921-23), trasse un'opera messa in scena da Piscator, *L'Opera da tre soldi* (1928), rifacimento della *Beggar's Opera* di John Gay, con musica di Weill. Fu il maggior successo teatrale della Repubblica di Weimar.

Nel 1929 inizia una serie di drammi didattici (*La trasvolata oceanica di Lindbergh*, *L'accordo*, *Il consenziente*, *Il dissenziente*) messi in scena a Baden-Baden e a Berlino, con la collaborazione di Weill e di Hindemith. Stava maturando in lui sempre più forte l'esigenza di come

coinvolgere il pubblico.

Nel 1930 pubblica *Esperimenti* (quaderni con pagine narrative, poesie, scritti teorici) e termina l'opera *Santa Giovanna dei Macelli*, rappresentata integralmente solo nel 1956 ad Amburgo.

Si lega sempre più al partito comunista, come appare anche nel dramma *La linea di condotta* (1930), sospeso a Erfurt dalla polizia nel 1933, ma anche in *L'eccezione e la regola* (non rappresentato) e *La madre*, tratto dal romanzo omonimo di Gorki, presentato a Berlino nel 1932.

Realizza la sceneggiatura del film *Kuhle Wampe*, dal nome di un quartiere operaio berlinese, realizzato da Dudow, con musiche di Eisler, e prepara una satira marxista del razzismo tedesco, *Teste tonde e teste a punta*, poi allestita nel 1936 a Copenhagen, in cui sostiene che la dittatura hitleriana era un mezzo della classe dominante per superare la crisi economica e mantenersi al potere.

Frequenta un ciclo di otto lezioni sul marxismo tenute dal filosofo Karl Korsch e discute con lui di dialettica materialistica.

Dopo l'incendio del Reichstag abbandona con la famiglia la Germania: vi ritornerà solo alla fine della guerra. Il 10 maggio 1933 anche i suoi libri vengono bruciati in un grande rogo davanti all'Opera di Berlino. Le prime tappe dell'emigrazione lo portano a Praga, Vienna, Zurigo (qui ritrova Anna Seghers, Heinrich Mann, fratello del famoso Thomas, Walter Benjamin, Hermann Hesse e altri intellettuali tedeschi). In Danimarca rimane cinque anni.

Dopo il 1933 comincia *Il romanzo da tre soldi*, uscito ad Amsterdam nel 1934, e il dramma didattico *Gli Orazi e i Curiazi*, rappresentato solo nel 1958 ad Halle.

Nel 1935 partecipa a Parigi al Congresso internazionale degli scrittori antifascisti, dove legge un suo testo in difesa della cultura e della pace, contro il nazismo. Viene privato della cittadinanza tedesca.

Stampa il saggio *Cinque difficoltà per chi scrive la verità* (diffuso clandestinamente in Germania) e inizia a scrivere il dramma *Terrore e miseria del Terzo Reich*, rappresentato nel 1938 a Parigi (ma non può metterlo in scena a Praga, appena occupata dai nazisti).

Con Feuchtwanger e Bredel dirige la rivista "Das Wort" e collabora a "Internationale Literatur", entrambe stampate a Mosca. Proprio su quest'ultima rivista avrà negli anni 1944-45 una forte polemica con György Lukács, che lo criticava di fare soltanto esperimenti formalistici, intelligenti ma astratti, inefficaci, e che gli diceva di vederlo più "artistico" solo quando si muoveva contro il proprio programma. Brecht però rifiutava la descrizione spirituale dei personaggi e la sua scrittura "didattica" voleva essere volutamente asciutta, sobria. In tal senso rimproverava

a Lukács d'avere un concetto di "realismo" troppo angusto e normativo, legato a uno specifico modello ideale, divenuto obsoleto: il romanzo realista borghese dell'Ottocento. Con un realismo del genere, egli non avrebbe potuto rivolgersi al proletariato, la classe del futuro: il suo approccio al realismo, essendo sperimentale, non poteva essere anzitutto estetico-formale ma solo linguistico-sociologico.

A Brecht non interessava affatto una definizione letteraria di *realismo*, ma una che servisse a decifrare i meccanismi contraddittori della realtà. Nella sua visione sociale del teatro gli piaceva mostrare la mutevolezza delle cose, privandole della loro aura mistica e oggettiva: diceva di voler rappresentare anzitutto le condizioni sociali.

Ispirandosi alla guerra civile spagnola, mette in scena a Parigi *I fucili della signora Carrar* e scrive *L'anima buona di Sezuan*, inscenata a Zurigo nel 1943 (uno dei capolavori del teatro epico) e *Vita di Galileo* (scritto nel 1938-39), di cui produrrà numerose versioni e revisioni.

Negli anni 1937-40 studia l'opera di K. S. A. Stanislavskij, per cercare di capire il motivo per cui il cosiddetto "realismo socialista" apprezzi così tanto un autore che a lui invece pare superficiale, in quanto cerca in maniera sistematica l'immedesimazione del pubblico (*psicotecnica*), quando invece ad essa era da preferire la tecnica dello *straniamento*. Brecht anzi rifiutava tenacemente l'immedesimazione totale e diceva agli attori che il rapporto col pubblico dovevano costruirlo molto gradualmente. L'influenza di Stanislavskij nell'Urss staliniana ostacolò non poco l'assimilazione del teatro brechtiano, giudicato troppo intellettuale e formalista. D'altra parte i suoi drammi erano destinati a un pubblico tormentato, pieno di contraddizioni irrisolte, e non certamente a un pubblico che cercasse in scena delle conferme.

Fuggito dalla Danimarca (1939), ripara prima in Svezia, ove compone il radiodramma *L'interrogatorio di Lucullo*, ridotto più tardi a libretto d'opera musicato da Paul Dessau e rappresentato a Berlino nel 1951; poi si rifugia in Finlandia (1940), ove scrive il dramma popolare *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, rappresentato nel 1948 a Zurigo.

Nel 1941 viene messo in scena a Zurigo il suo capolavoro *Madre Coraggio e i suoi figli*. Nello stesso anno attraversa tutta l'Urss ed emigra negli Usa, in California. A Hollywood incontra vari intellettuali tedeschi: Thomas Mann, Feuchtwanger, Lang, Frank e conosce Charlie Chaplin.

Ha scarse soddisfazioni col cinema, ma ottiene un clamoroso successo la messa in scena, a New York, di *Vita di Galileo*, con l'interpretazione di Charles Laughton (1947).

Il periodo americano è fertile di sue opere: *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, messa in scena a Varsavia nel 1957; *La resistibile*

ascesa di Arturo Ui, allestita nel 1958 a Stoccarda; *Le visioni di Simone Machard*, rappresentata a Francoforte nel 1957; *Il cerchio di gesso del Caucaso*, rappresentato a Northfield nel 1948.

Sottoposto a inchiesta per le sue opinioni comuniste, il 30 ottobre 1947 viene interrogato dal Comitato per le attività antiamericane. Se ne torna in Europa, dove nel 1948 scrive il *Breviario di estetica teatrale*, testo teorico molto importante. Si trasferisce a Berlino est, ove mette in scena *Madre Coraggio e i suoi figli*, che rese la moglie Weigel immediatamente famosa. Dà vita, svolgendo una funzione di regista, al teatro Berliner Ensemble, che diventerà una delle più importanti compagnie teatrali europee; anzi con questo teatro Brecht comincia ad essere apprezzato in tutto il mondo.

In quegli anni viene nominato membro dell'Accademia delle Arti, ottiene anche la cittadinanza austriaca, riceve molti premi e riconoscimenti, redige *Il rapporto di Herrnburg*, con musiche di Dessau, per il Festival mondiale della gioventù a Berlino (1951). Rielabora *Il precettore* di R. Leng, il *Don Giovanni* di Molière, il *Processo di Giovanna d'Arco a Rouen nel 1431* come radiodramma, *Il Coriolano* di Shakespeare, rappresentato nel 1962 a Francoforte. L'ultimo dramma compiuto fu *I giorni della Comune*, del 1948, rappresentati a Karl Marxstadt nel 1956.

Nel 1953 assiste all'insurrezione degli operai di Berlino e scrive una lettera in cui difende il partito comunista, ma non senza criticare la repressione del movimento operaio. Negli anni successivi alcune rappresentazioni in città europee gli creano delle tensioni con i vertici del partito socialista tedesco, al punto che alcuni suoi pezzi teatrali vengono rifiutati. Tuttavia viene eletto presidente del Penzentrum e riceve nel 1954 il Premio Stalin per la pace. Nel 1955 rielabora *L'ufficiale reclutatore di Farquhar*, col titolo *Tamburi e trombe*, rappresentato a Berlino. Nel 1956 assiste alla prima dell'*Opera da tre soldi* al Piccolo Teatro di Milano.

Invia una lettera aperta al Parlamento della Germania ovest contro il riarmo tedesco. Muore d'infarto nell'agosto 1956 a Berlino, ove viene sepolto di fronte alle tombe di Hegel e di Fichte. La direzione artistica del Berliner Ensemble verrà assunta dalla moglie Weigel sino a quando morirà nel 1971, circa un mese dopo una rovinosa caduta sul palcoscenico a Parigi, mentre interpretava *La Madre*. Sarà sepolta accanto al marito.

Concezione del teatro

La critica di Brecht prende le mosse nel 1926 dal fatto che, se-

condo lui, il teatro non aveva più un vero contatto col pubblico, o comunque ne aveva molto meno di quello degli stadi sportivi. Infatti si chiedeva come trasferire questo tifo sul palcoscenico. Lui si riteneva un vero fan dello sport.

Di qui l'idea di costruire uno dei suoi drammi più misteriosi e inquietanti, *Nella giungla della città*, come una sorta di match pugilistico. Anche nell'appendice del dramma *Un uomo è un uomo* un gruppo di soldati-spettatori prende d'assalto il palco perché scontenti dello spettacolo ed esige il rimborso del biglietto. L'attore principale salva la situazione invitando un rappresentante dei soldati a un incontro di boxe in otto riprese, per decidere se il dramma pescava nella verità o se era mera finzione.

Insomma Brecht voleva un rapporto diretto, assolutamente inedito, col pubblico, che superasse il vecchio e falso modo di fare drammaturgia; non gli interessava un artista strano, ispirato divinamente, anzi preferiva consultare storici, sociologi e persino scienziati per scrivere i suoi testi: lo si vede molto bene nella *Vita di Galileo* e ne *Il volo di Lindberg*.

Dopo una breve collaborazione con Piscator, mette in scena *Drammi scolastici, ovvero didattici*, scatenando aspre reazioni, e non solo da parte dei nazisti. Gli si rimproverava di voler opporre insegnamento a divertimento, uccidendo così una funzione fondamentale del teatro. Brecht, dal canto suo, rispondeva ch'era al proletariato che aveva intenzione di rivolgersi, il quale aveva bisogno d'imparare (anche con divertimento, s'era necessario), cioè di apprendere come e perché emanciparsi. Era assurdo pretendere che gli operai andassero a teatro per distrarsi.

Fin dal 1927 egli pare intenzionato a creare una sorta di "teatro epico", simile al *Mysterienspiel* medievale, contrapposto a quello aristotelico (giudicato troppo astratto) e a quello borghese (troppo classista). Si sentiva, in tal senso, più vicino ai romanzi di Zola e Dostoevskij o ai drammi di Ibsen, Hauptmann e Georg Kaiser, che comunque considerava ancora privi di vera coscienza critica.

Il suo "epos" andava messo in alternativa al "dramma", come mai prima s'era fatto. La scena non doveva "incarnare" un avvenimento ma "narrarlo"; non doveva limitarsi a coinvolgere lo spettatore in quanto tale, lasciandolo ammirare qualcosa, ma doveva stimolarlo a un'azione, a una presa di coscienza critica nei confronti della realtà. Non bastava "consentirgli dei sentimenti", bisogna anche "strapparli a una decisione".

In tal senso ogni scena aveva valore in sé, senza che il suo significato si comprendesse dalla scena seguente. Brecht diceva che non esiste

una linea retta che collega gli avvenimenti, ma solo linee curve e salti tra un segmento e l'altro. Il mondo non è com'è, ma come diventa, proprio perché non è il pensare che determina l'essere ma il contrario. Difficile non vedere in questo l'influenza del marxismo.

*

Procedendo in direzione di un teatro sempre più "politicamente impegnato", Brecht arriverà negli anni Cinquanta alla formulazione di "teatro dialettico". L'idea era quella di rappresentare soltanto gruppi di persone nei conflitti che esistevano in loro o tra di loro.

Non gli interessavano le indagini psicologico-individuali ma i *processi sociali*, anche a costo di fare della dialettica un semplice artificio, come quando p.es. elabora il dramma *Baal* come "controproposta" a un dramma di Grabbe, o come quando oppone il suo pezzo sulla *Comune* alla *Sconfitta* di Grieg.

A quel gruppo di studenti che gli rivolse non poche critiche per il dramma didattico *Il consenziente*, lui si limitò a modificare una ventina di righe di testo e lo rinominò *Il dissenziente*, chiedendo che le due opere venissero rappresentate insieme nelle scuole. L'operazione riuscì e proprio perché invitava a riflettere. Brecht poteva essere accusato di produrre opere intellettuali, involute, ma chiunque si rendeva conto che non erano banali.

Incredibilmente intrigante era stata la sua riduzione *ad unum* di due drammi di G. Hauptmann, *Biberpelz* e *Roterhann*, in cui aveva chiesto all'attrice principale di sdoppiarsi: nella prima parte dello spettacolo doveva risultare simpatica al pubblico, mentre nella seconda, coi suoi atteggiamenti sospettosi, del tutto antipatica.

Nel *Breviario di estetica teatrale* egli cerca di spiegare il nesso tra dialettica e divertimento. Doveva infatti difendersi dall'accusa d'aver messo in piedi un teatro pesante, noioso, troppo elaborato, per pochi eletti. Lui si rendeva perfettamente conto che questo rischio non poteva essere scongiurato semplicemente chiedendo agli attori di essere il più possibile spontanei e naturali. Peraltro Brecht rifiutava l'idea che l'attore dovesse immedesimarsi totalmente nel personaggio rappresentato, poiché - diceva - ciò toglie forza all'evento in sé che si rappresenta. Ecco perché faceva dire all'attore il personaggio che doveva rappresentare. Esilarante ne *La linea di condotta* quando l'attore dice: "Io sono il poliziotto, e prendo da quelli che sono al potere il pane per il fatto che lotto contro la scontentezza".

Sì, forse Brecht chiedeva troppo, sia all'attore che al pubblico, e

forse anche a se stesso, ma giustificato era il suo obiettivo: l'attore doveva sentirsi libero nei confronti del pubblico, nel senso che proprio mentre recitava doveva far capire che stava recitando, in quanto suo compito fondamentale (eminentemente pedagogico) era quello di stimolare una *riflessione* (politica culturale etica), non semplicemente una reazione emotiva.

Non a caso il modello base del suo teatro assomiglia molto da vicino alla struttura di un processo in tribunale, in cui si confrontano versioni opposte e lo spettatore deve stare molto attento a tutto, poiché alla fine dovrà comportarsi come una sorta di giudice. E non sarà il dramma a offrirgli la sentenza. Chi va a vedere un'opera di Brecht non può pensare di farlo per puro svago e divertimento.

*

Un altro aspetto caratteristico del suo teatro è che i singoli elementi dell'allestimento scenico (dal testo alla musica, ecc.) vanno visti dallo spettatore in maniera distinta e non come parti di un tutto, poiché ognuno di essi ha un significato a sé. Anzi, gli stessi espedienti della tecnica teatrale devono essere visibili, proprio perché il teatro è una scuola di vita, a disposizione di chiunque voglia riprodurlo. Ogni cosa doveva avere una funzione didattica finalizzata all'apprendimento e al pensiero critico. A questo assunto Brecht è rimasto fedele sino alla fine.

Con molta lucidità diceva che se il teatro è mera finzione, lo spettatore ha l'impressione che la vita sia fuori dal luogo della scena, cioè dal luogo dell'osservazione. Invece il teatro doveva diventare un pezzo della vita, al punto che quando uno dice di "vivere", possa avere l'impressione di "fare teatro".

Indubbiamente egli era ossessionato dall'idea di dover sempre dire "la verità delle cose": il suo teatro non poteva indulgere troppo alla *fiction*, anzi, doveva farlo il meno possibile. Per lui era "teatrale" allo stesso titolo anche il *backstage*, anche il momento delle prove. Avrebbe messo in scena qualunque cosa per di svolgere una funzione didattica.

Più che un artista o un esteta della drammaturgia, Brecht può essere considerato un *filosofo della teatralità nuda e cruda*, un essenzialista antibarocco, antimanagerista. Tant'è che per lui il regista altro non doveva essere che un assemblatore di materiali presi dalla realtà quotidiana. Diceva che se nella vita i segmenti possono apparire staccati, la funzione dell'attore è proprio quella di raccontarli in maniera connessa, aiutando lo spettatore a interpretarli. E per poter capire i nessi non è indispensabile una scenografia che riproduca esattamente la realtà: bastano delle indica-

zioni simboliche, sfruttando le capacità astrattive del pubblico.

Ecco perché le sue scenografie sono sempre materialmente scarse, fatte di scritte cartelli proiezioni titoli... Più cose ci sono e meno lo spettatore lavora di fantasia. Semmai è possibile valorizzare la musica, che invece nel teatro tradizionale era quasi assente. Gli attori potevano anche cantare se questo serviva per interpretare meglio i loro testi, potevano persino far cantare il pubblico, se questo avesse davvero aiutato a coinvolgerlo.

*

L'ultimo argomento di cui parlare è la *tecnica dello straniamento*, la più difficile da realizzare.

Brecht si chiedeva come produrre timore e compassione sostituendo l'immedesimazione aristotelica con lo straniamento. Straniamento vuol dire, per l'attore, fingere di non stare recitando, mostrando ciò allo spettatore. Durante la rappresentazione - diceva Brecht - vi possono essere dei momenti particolari in cui è molto importante che l'attore faccia capire al pubblico che non sta recitando, anche se di fatto continua a farlo.

Lo spettatore dev'essere indotto a credere che ciò che vede è più importante di una recitazione (che è sempre, per sua natura, una finzione scenica). Come ottenere questo effetto sul pubblico non è cosa semplice, poiché non si tratta di compiere dei gesti particolari, ma di avere un certo atteggiamento. P.es. se un attore, per assurdo, cercasse di togliersi un occhio perché, parafrasando la massima evangelica, gli dà scandalo, otterrebbe un impatto sul pubblico meno forte di quell'attore che, rivolto al pubblico, si limitasse a dire che quando un occhio dà scandalo, chiunque dovrebbe toglierselo. Recitare per scuotere i sensi è una cosa, farlo per scuotere le coscienze e indurre a riflettere su di sé è tutt'un'altra.

Per farsi intendere meglio, Brecht usava non la parola tedesca *Geste* ma quella latina *Gestus*. Il gesto non è qualcosa di individuale ma di *sociale*, essendo rivolto a un pubblico che non è diverso dall'attore che recita. Il coinvolgimento tra attore e spettatore esiste già a monte: si tratta solo di farlo uscire dalla superficialità dei rapporti esteriori, estemporanei, casuali e di renderlo intelligibile, occasione di azioni comuni. Quel che fa l'attore potrebbe essere fatto anche dallo spettatore, in momenti e luoghi diversi, usando qualunque cosa, meglio se la più banale, così diventa più coinvolgente.

Brecht diceva che se, dipingendo la guerra, si evita la furia che terrorizza tutto e ci si limita - come fa Breughel in *La folle Margherita* -

a presentare una domestica nella sua indigenza e nella sua limitatezza, il senso del terrore è più acuto. Non serve a nulla eccitare i sensi esteriori: bisogna arrivare dritti alla coscienza, all'interiorità dell'anima.

Lo straniamento poteva essere ottenuto operando su tre livelli: durante la stesura del dramma, durante la sua messa in scena e durante la sua rappresentazione da parte degli attori.

Egli sosteneva che solo un materiale già noto al pubblico si poteva prestare a questo effetto. Una cosa (parole, oggetti ecc.) non può essere, in scena, del tutto nuova, altrimenti lo spettatore perde tempo prezioso per capirla. Invece occorre qualcosa di consueto, addirittura di quotidiano, trattato o presentato in maniera inedita. Se si vuole usare qualcosa di sconosciuto, si deve avere l'accortezza di usarlo a più riprese, prima di far scattare la tecnica dello straniamento. Qualunque attore può entrare in scena con qualcosa di strano, ma deve dare il tempo allo spettatore di abituarsi, altrimenti l'immedesimazione è troppo faticosa, se non impossibile.

Lo straniamento si raggiunge operando un certo mutamento nell'uso o nel significato di una determinata cosa, concreta o, come p.es. le parole, astratta. Se un insegnante entra in scena con un bastone, avente un semplice manico arcuato, senza alcuna copertura di stoffa, e lo tiene facendo capire che si tratta di un ombrello, può colpire lo spettatore usando quell'arnese come una bacchetta per indicare qualcosa su una grande cartina geografica in una scuola di un paese così povero che non gli permette di avere un apposito strumento indicatore. Il materiale è lo stesso, ma usato in circostanze del tutto diverse.

A questi livelli le possibilità sono infinite: dipende solo dalla fantasia dei soggetti in gioco. L'importante è far capire allo spettatore che in quella situazione si sarebbe potuto comportare nella stessa maniera e che in una situazione diversa sarebbe stato meglio per lui avere lo stesso atteggiamento duttile, flessibile, con cui utilizzare per un fine inaspettato un qualcosa di apparentemente inutile. L'effetto di straniamento deve sempre provocare un piccolo choc.

Brecht si serviva anche delle trasformazioni linguistiche delle parole: usava citazioni bibliche o proverbi o poesie in contesti del tutto inconsueti ma non per questo meno pertinenti. Si serviva di linguaggi specifici, tipici dei militari, dei burocrati, dei predicatori ecc., mettendo in disaccordo quello che si vuole essere (o dire) con quello che si afferma per abitudine. La logica del ragionamento sillogistico veniva trattata con la massima ironia.

Non era facile, per un attore, recitare i suoi drammi. Bisognava avere un'assoluta padronanza della scena, una notevole capacità interpre-

tativa del testo e persino una certa maestria nel saper indovinare quando, in determinate situazioni, ci si può concedere a qualche improvvisazione.

Per insegnare la tecnica dello straniamento Brecht arrivava persino a chiedere a un attore di scambiare la sua parte con quella di un altro (anche di sesso opposto) e di osservare attentamente come veniva interpretato il proprio personaggio. Durante le prove gli attori dovevano recitare anche le didascalie e le note di regia, a volte dovevano riportare le cose al passato e usare la terza persona. Qualunque cosa potesse servire per non far compiere agli attori un gesto meccanico, veniva usata. Il teatro era per loro una scuola di vita.

Se Brecht fosse vissuto nel Medioevo avrebbe chiesto ai propri attori di comportarsi come dei giullari che sanno far tutto, e questi probabilmente gli avrebbero risposto che, essendo capaci di far tutto, potevano anche fare a meno di avere un regista.

Andrej Platonov (1899 - 1951)

Di modesta famiglia operaia (il padre era meccanico ferroviere), Andrej Platonovič Klimentov (questo il suo vero nome; *Platonov* è il titolo di un dramma di Chekhov) nacque a Voronež nel 1899 e, dopo essersi laureato in ingegneria, lavorò per qualche tempo a imprese di bonifica ed elettrificazione nella Russia meridionale.

Dopo un modesto esordio poetico, nel 1927 si mette in luce con *Epifanskije sljuzy* (*La chiuse di Epifanij*), ove si delineava la contrapposizione tra il popolo, ignorante ma puro, e chi esercita un cerebrale potere oppressivo. La gente, che si sposa solo una volta nella vita e passa molto tempo andando a trovare i vicini di casa, guarda con indifferenza l'impresa dello zar Pietro il Grande, impegnato nella costruzione di chiuse, illudendosi che nel canale ci sarebbe stata acqua sufficiente per renderlo navigabile. Gli abitanti locali, che già sapevano come stavano le cose, consideravano questo lavoro come un gioco dello zar, un'invenzione dei forestieri; solo che non osavano chiedere perché dovessero essere così torturati. La gente radunata per costruire il canale, alla fine va allo sbando, in segno di protesta, e comincia a vivere da eremita in romitaggi.

Pubblica su riviste una serie di racconti e romanzi tra cui *Il dubbioso Makar* (1929), *L'uomo di stato* (1929), *A buon pro* (o *A vantaggio*) (1931), in cui mostrava di orientarsi verso la linea di Gogol', Leskov e Remizov. Densi di spunti satirici contro la burocrazia e attenti al fenomeno della disumanizzazione dell'individuo, questi scritti procurarono a Platonov violente critiche, culminate nell'arresto e nel confino.

Nel 1929, neppure due anni dopo ch'era stata abbandonata la *Nuova politica economica*, e con lei ogni tentativo di ritorno all'iniziativa privata, Platonov dovette affrontare il primo conflitto con la censura stalinista, in occasione dell'uscita del suo romanzo *Čevengur* (*Il villaggio della nuova vita*), che venne impedita all'ultimo momento, quando il testo era già in tipografia.

Un redattore della GlavLit ritenne che i personaggi principali dell'opera somigliassero a Don Chisciotte e Sancho Panza. Kopekin, il protagonista, monta un cavallo chiamato "Forza proletaria"; il suo scudiero, un orfano dal carattere ingenuo di nome Dvanov, lo accompagna in giro per la steppa alla ricerca del "Vero socialismo".

Il romanzo era la denuncia delle assurdità della burocrazia cieca, ostinata, autoritaria, che approfitta della propensione che hanno i conta-

dini ad obbedire a un potere assoluto, essendo da secoli abituati al peggio. Platonov infatti s'era subito accorto che introdurre forzatamente e in tempi brevi una collettivizzazione statale nelle campagne, avrebbe portato a effetti disastrosi. Per questo motivo cercò di pubblicare a tutti i costi il suo *Čevengur*.

Poco più che ventenne, egli aveva fatto parte di un reparto speciale dell'Armata Rossa per reprimere la controrivoluzione dei Bianchi, proprio nella zona di *Čevengur*, sin dal 1921, dove era ritornato, dopo la laurea nel Politecnico, come specialista di lavori di bonifica: cosa che viene documentata nel volume di Viktor Sklovskij, *Terza fabbrica* (Mosca 1926).

Nel 1929 mandò il manoscritto direttamente a Maksim Gor'kij, il suo scopritore, giurandogli che il romanzo non era controrivoluzionario; tuttavia Gorkij, allora investito dal compito di vigilare e indirizzare la creatività degli scrittori russi, non poté dargli ragione. Gli riconobbe grande padronanza linguistica, ma lo biasimò come modo di pensare anarchico, poiché dipingeva i rivoluzionari come gente "bislacca" o "seminferma di mente", usando toni satirici e ironici che la censura non poteva permettersi. E gli suggeriva di trasformare il romanzo in una *pièce* teatrale, imitando Gogol', nelle cui opere l'umorismo è lirico. Insomma doveva lasciar perdere il dramma e puntare sulla commedia.

Il giudizio di Gor'kij fu definitivo: il romanzo non fu mai pubblicato in Urss. Successivamente Platonov dirà di Gor'kij che la sua idea di considerare "rivoluzionaria di per sé" l'intelligenza scientifica e tecnica, era completamente sbagliata. E non lo diceva da sprovveduto, in quanto, pur avendo sempre fatto lavori manuali, conosceva anche, da autodidatta, Kant, Schelling e Spengler, nonché la filosofia russa di Nikolaj F. Fëdorov, Vladimir S. Solov'ëv, Nikolaj A. Berdjaev e altri.

Platonov aveva verso la cultura e gli intellettuali un atteggiamento di grande circospezione, temendo gli entusiasmi infantili, le venerazioni acritiche per questa o quella idea. Sapeva bene che nell'uso feticistico della ragione si cela l'esigenza di sopprimere chi la pensa diversamente. Quando si fanno porcherie - scrisse in *Alta tensione* - la differenza tra un intellettuale e un ignorante sta soltanto nei mezzi: coltello o cervello.

Più volte aveva denunciato che i risultati concreti dell'intelligenza erano in ragione inversa alle sue pretese così fortemente innovative. Sullo sfondo dell'edificazione sociale eroica e febbrile dei vari ingegneri e inventori appare, nei suoi racconti, un popolo passivo, per nulla convinto, mortificato nei suoi valori, disgregato nei suoi legami tradizionali.

Tra gli scritti più interessanti prima dell'esilio è il racconto *Ko-*

tlovan (*Lo sterro* o *Nel grande cantiere*) del 1930, ma rimasto inedito. Esso è ambientato nel mondo contadino, interessato dalle collettivizzazioni staliniane, tra il dicembre 1929 e l'aprile 1930. Al centro è una metafora, quella della costruzione di un edificio, la "casa proletaria comune", alle cui fondamenta tutti sono chiamati a lavorare. Ma lo scavo si fa via via più largo e profondo. Da questa metafora centrale se ne dipartono altre: l'orso martellatore che partecipa alla spedizione contro i kulaki ma che poi non riesce a fermarsi e continua a far baccano; Nastja la bambina che dovrà abitare la casa comune, mostricciattolo saputello che parla per slogan e che ha una "coscienza di classe" che si confonde con la crudeltà dei bambini. Platonov ha la netta impressione che il socialismo di stato comporti la distruzione non solo di tutto il passato, ma anche del futuro.

Il suddetto racconto non appartiene al genere grottesco né a quello utopico o anti-utopico. È una rappresentazione del mondo nella sua totalità, la verifica disperata di una speranza iniziale. Voscev, il protagonista, nel giorno del suo trentesimo compleanno viene licenziato dall'officina meccanica in cui lavora e si mette in cammino per conoscere la verità: il libro è il racconto di questo viaggio. Il protagonista è un *ciudak*, un bislacco, come tutti i personaggi di Platonov. Vuole conoscere il vero peso delle cose, il perché della vita e della morte, conservare la memoria di tutto in modo che nulla sia stato inutile. Il suo fermarsi allo sterro non scioglie l'incertezza. È una impotenza che tocca il culmine con le pagine finali sulla morte della bambina: "A che scopo gli serviva ora il senso della vita e la verità sull'origine di tutte le cose, se non c'era più quel piccolo e fedele essere umano, dove la verità si sarebbe fatta gioia e movimento?".

Il suo viaggio è un fallimento annunciato: "e se fosse solo un nemico di classe, questa verità?". La collettivizzazione, la nuova frontiera dell'utopia, è un altro sogno sanguinoso. Linguisticamente il racconto è una amalgama di parole d'ordine, brandelli di slogan, citazioni della propaganda ufficiale, termini scientifici, formule politiche, direttive: un universo linguistico che ricrea un universo reale.

Nel 1931, la rivista "Krasnaja nov" ("Nuova terra rossa") stampò un racconto di Platonov, *Vprok*, sempre sul delicatissimo tema della collettivizzazione delle campagne. Aveva visitato alcuni kolchoz lungo il corso superiore del Don e aveva capito perfettamente che la collettivizzazione progettata da Stalin il 27 dicembre 1929, che mirava a eliminare la classe dei contadini kulaki (contadini ricchi), sarebbe stata un disastro per l'intera Russia. Quando Stalin lo lesse, scrisse su un margine la parola "podonok", cioè feccia, miserabile, segnando così la morte civile di

Platonov per molti anni.

Il suo racconto *A vantaggio*, sempre del 1931, rimase in sospenso per nove mesi negli uffici della GlavLit. Era una storia sulla disorganizzazione della vita rurale dell'epoca. L'autore rovescia l'aggettivo alla moda, "pianificato", e lo cambia in "improvvisato". Ciò era in netto contrasto con l'editoriale della "Pravda" del 2 marzo 1930, dal titolo *Un successo vertiginoso*, in cui Stalin si compiaceva d'essere riuscito ad annientare la classe dei kulaki. Proprio dopo la lettura di *A vantaggio* Stalin convocò lo scrittore Aleksandr Fadeev, che ricevette istruzioni riguardo a Platonov: doveva attaccarlo pubblicamente.

In seguito all'ordine di persecuzione impartito da Stalin, nessun giornale, nessuna rivista osò più stampare una sola lettera di Platonov, di modo che lo scrittore non poté difendersi pubblicamente. Platonov cercò di nuovo l'aiuto di Gor'kij, ma anche questa volta, essendo anzi la posizione dello scrittore ben peggiore della precedente, rifiutò di difenderlo. Egli crede sinceramente che Platonov avesse molto talento, ma che proprio la sua capacità fosse viziata da uno spirito "corrotto". Secondo la testimonianza della corrispondenza privata, Gor'kij vide la fonte dell'errore di Platonov nel suo legame con B. A. Pilnjak, che aveva pubblicato nel 1930 *Il Volga si getta nel Caspio*, difendendo, come già aveva fatto con *Mogano*, i contadini contro gli stalinisti.

Il suo peggior critico persecutore non fu però Fadeev, che anzi, insieme a Šolochov gli impedirono d'essere arrestato, ma V. V. Ermilov, lo stesso che indusse Majakovskij al suicidio. Nonostante ciò Platonov, sotto falso nome, riuscì lo stesso a pubblicare alcuni saggi critici, ma mai più i suoi racconti: dal 1931 al 1951 uscirono solo tre volumetti, il più grande dei quali aveva 48 pagine. La narrativa comunque diventava più sobria e pacata, di tono cechoviano, tutta intrisa di commossa e dolente partecipazione al destino dell'uomo e della natura: da *Il fiume Potudan* (1937) a *La famiglia di Ivanov* (1946). Alcune sue novelle sono di levatura mondiale: *Terzo figlio*, *Fro*, *Temporale di luglio*, *La patria dell'elettricità*, *Chi sei?*, *Nel mondo bello e atroce*. Lo studio psicologico ed emotivo dei personaggi è molto raffinato.

Al suo posto tuttavia fu arrestato il figlio quindicenne, che nel 1938 venne spedito in un gulag di Noril'sk. Cosa che mandò Platonov in depressione e, se non fosse stato per l'aiuto degli amici, sarebbe morto alcolizzato e in miseria. Per fortuna gli trovarono un posto alla portineria dell'Istituto di Letteratura Gor'kij, dove poteva frequentare la biblioteca e continuare a scrivere.

Un anno e mezzo dopo l'inizio della seconda guerra mondiale Platonov venne mandato al fronte come corrispondente della "Krasnaja

Zvezda". Nel periodo post-bellico pubblicò qualche racconto, riacquistando la sua larghezza filosofica e storico-sociale di un tempo, ma nel 1947 Ermilov attaccò con durezza il racconto *Ritorno*, ritenendolo calunioso e diffamatorio. Dopodiché, a parte qualche breve novella per ragazzi, non potrà pubblicare più niente. D'altra parte lui si rifiutava di piegarsi ai consigli dei redattori che gli chiedevano di rifare un racconto o di ritrattare i suoi errori.

Tornerà a fare il portiere all'Istituto di Letteratura, fino a quando, dopo molti stenti, non si ammalerà della stessa tubercolosi che aveva suo figlio, liberato dal gulag nel 1940 e morto poco tempo dopo. Platonov morirà a Mosca nel 1951. Tra le sue carte si troveranno, del tutto inedite, nove commedie, nove sceneggiature cinematografiche, moltissimi racconti e due romanzi, *Kotlovan* e *Čevengur*.

Dopo la sua morte vedranno la luce, all'estero, alcuni racconti e romanzi brevi: *Raccolti scelti* (1958), *Nel mondo bellissimo e violento* (1965), *Alla ricerca di una terra felice* (1968).

Una sua prima rivalutazione postuma iniziò in Russia verso il 1964, con la destalinizzazione kruscioviana. La pubblicazione di *Džan* suscitò l'entusiasmo incondizionato dei critici più esigenti. E poi di nuovo tra il 1986 e il 1988, nel corso della perestrojka gorbacioviana: *Il mare della giovinezza* (*Juvenil'noe more*) uscito sulla rivista "Znamia" (n. 6/1986) e in volume autonomo nel 1988; *Kotlovan* su "Novyj mir" (n. 6/1987); *Čevengur* su "Druzba narodov" (n. 3-4/1988).

Nel *Mare della giovinezza* il popolo, estenuato dal pesante lavoro, ascolta gli sproloqui dell'ingegnere Vermo sulle mucche del futuro, che forniranno una cisterna di latte in una sola mungitura, sul riscaldamento delle abitazioni, basato sull'uso dell'energia delle frane di montagna e sull'avvento dell'era del bolscevismo tecnocratico, quando tutto il mondo sarà trasformato in elettricità. Chi ha dubbi su questo progresso appare come una sopravvivenza dell'idiotismo storico.

Platonov ha dato opere tra le più interessanti e vitali della letteratura sovietica, ma quando cominciò davvero ad essere apprezzato, il disastro, nel mondo contadino, era già stato così grande che tornare indietro non era più possibile.

Ironia e tragedia in Thomas Mann

(1875 - 1955)

In fatto di stile io ormai non conosco, si può dire, che la parodia.

Thomas Mann, uno dei maggiori scrittori del Novecento, nacque a Lubecca nel 1875. Il padre era un commerciante e senatore della città anseatica; la madre era di Rio de Janeiro, figlia di un piantatore tedesco e di una brasiliana creola-portoghese (a sette anni s'era trasferita in Germania). Nonostante la confessione cattolica della madre, Mann viene battezzato secondo la fede luterana del padre.

La madre aveva trasmesso al figlio Thomas, che suonava assai bene il violino, il suo straordinario senso musicale, e lo avviò anche alla lettura dei libri. Thomas ebbe anche due sorelle, entrambe suicide, un fratello minore, morto in sanatorio, e uno maggiore, Heinrich, con cui avrà modo di discutere animatamente nel libro *Considerazioni di un impolitico* (1918). Heinrich, chiaramente orientato a sinistra, fu autore di molti importanti testi, tra cui il celebre racconto *Il professor Unrat*, da cui fu tratto il film *L'angelo azzurro*, pellicola che lanciò Marlene Dietrich.

Thomas non arrivò neanche alla terza Scuola Tecnica, essendo troppo "pigro, cocciuto, pieno di sprezzante ironia", come dirà lui stesso nel 1907. In effetti utilizzava il suo tempo a leggere cose che con la scuola nulla c'entravano. D'altra parte lo interessavano solo testi di tipo umanistico.

Morto il padre, rinunciò a gestire l'azienda commerciale di lui e si trasferì con la madre nella città più artistica della Germania, Monaco, e qui cominciò a lavorare in una società d'assicurazioni, ma anche, a 19 anni, a scrivere i suoi primi racconti di fantasia (p.es. *Il piccolo signor Friedemann*, pubblicato nel 1898) nel settimanale politico e satirico "Simplicissimus".

Ben presto lasciò l'ufficio e, col fratello Heinrich, andò a Roma per ammirarne da cima a fondo le bellezze artistiche. Fu proprio in quel periodo che scrisse *I Buddenbrook*, pubblicato poi, con grande successo, nel 1901 in due volumi: ne furono stampate un milione di copie; nella sua corrispondenza vi sono lettere d'ammirazione di Croce, Freud, Gide, Hesse...

Ritornato a Monaco, si arruolò volontario nel servizio militare, in quanto favorevole alla guerra (cfr *Pensieri sulla guerra*), ma, per motivi

fisici, ne fu congedato dopo tre mesi.

A 29 anni sposa Khatarina (detta Katia) Pringsheim, figlia di un grande matematico universitario. Donna molta energica e volitiva (era di origine ebraica sia da parte di padre che di madre, benché questi fossero luterani), resterà vicina al marito sino alla morte, rinunciando alla propria carriera di chimica. Era lei che gli amministrava i diritti d'autore, correggeva le bozze, dettava le lettere e provvedeva alla cura dei sei figli (di cui il primogenito si suicidò).

A *I Buddenbrook* fecero seguito una serie di racconti e novelle, tra i quali in particolare *Tonio Kröger* (1903) e *Morte a Venezia* (1912), dove i principali protagonisti sono sempre giovani. *Morte a Venezia* è una delle opere più note al grande pubblico, anche grazie all'omonimo film di Luchino Visconti (1971) e all'opera omonima del compositore Benjamin Britten (1973).

Nel 1920 Mann ricevette un dottorato onorario dall'Università di Bonn e nel 1926 fu nominato professore del Senato di Lubeca.

Il romanzo *La montagna incantata* (1924), concepito in un primo momento come racconto breve, poi elaborato in un lavoro di più ampio respiro, fu ispirato dalle lettere che gli spediva la moglie dal sanatorio ove era in cura.

Nel 1926 scrisse *Disordine e dolore precoce*. Nel 1929 gli venne conferito il Premio Nobel per la letteratura. Mann era lusingato ma non stupito, essendo consapevole del suo valore. Sorprendente invece la motivazione del premio, che si riferiva quasi esclusivamente al romanzo *I Buddenbrook*, uscito 28 anni prima, non considerando il romanzo più recente, *La montagna incantata*, da molti ritenuti almeno alla pari dell'altro. Il motivo è da cercare nel fatto che il comitato svedese che doveva scegliere il candidato era di orientamento conservatore e non apprezzava le opinioni liberali e democratiche che lo scrittore aveva nel 1929.

Nel 1930 esce *Mario e il mago*, dove anche qui è protagonista un giovane. E nello stesso anno Mann, in un discorso nella sala Beethoven di Berlino, *Appello alla Ragione*, prese posizione contro il nazionalsocialismo. Nel 1933 tenne una celebre conferenza all'Università di Monaco, che costituì la sua ultima apparizione pubblica in Germania: *Dolore e grandezza di Richard Wagner*. In quell'occasione lo scrittore - grande appassionato wagneriano - criticò i legami tra il nazismo e l'arte tedesca, dei quali la musica di Wagner sembrava il simbolo più autentico. La conferenza infastidì non poco i nazionalisti presenti in sala, anche perché in quei giorni Hitler stava salendo al potere.

Mann non amava solo Wagner ma anche Nietzsche e Schopenhauer, i quali - a suo giudizio - "seppero essere antiliberali senza fare la

minima concessione ad alcun oscurantismo". Gli dispiaceva comunque sentirsi giudicare un relativista e un nichilista.

Non capì subito il pericolo di Hitler, anzi, gli pareva che il nazismo potesse essere uno strumento per assicurare l'ordine socioeconomico minacciato dai socialcomunisti. Per questo rimase sconcertato all'idea di dover emigrare. Diceva di scrivere libri per i tedeschi non per il mondo, e che voleva essere una testimonianza per la Germania, non un martire costretto all'esilio.

Mann si trasferì all'estero nel 1933, perdendo gran parte del suo patrimonio, in particolare quello immobiliare, stabilendosi prima a Küsnacht, presso Zurigo, poi negli Stati Uniti, a Pacific Palisades, distretto di Los Angeles, località che già ospitava una nutrita comunità di esuli tedeschi. Nel 1937 venne chiamato all'Università di Princeton.

Tra il 1933 e il 1942 Mann pubblicò la tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli*, ricca rielaborazione della storia di Giuseppe, tratta dalla *Genesis*, e considerata una dei suoi lavori più significativi. Il manoscritto fu salvato dalla confisca nazista grazie alla primogenita Erika, che poi lo consegnò al padre in Svizzera. Katia Mann appare in quest'opera nella figura di Rachel. La chiesa cattolica, giudicando l'opera relativista, la criticò duramente. In essa appare evidente che i tedeschi odiavano gli ebrei perché in realtà odiavano l'Europa, e quindi le fondamenta del mondo classico e quelle cristiane, di cui l'ebraica era parte organica.

Poiché il regime nazista lo aveva privato nel 1936 della nazionalità tedesca, nel 1944 diventò cittadino degli Stati Uniti. Durante il suo esilio, senza cessare di dedicarsi alla letteratura, pubblicò articoli e fece allocuzioni radiofoniche contro il nazismo.

Una delle sue ultime pubblicazioni è il capolavoro *Doctor Faustus*, del 1947, ove si narra la storia del compositore Adrian Leverkühn e della corruzione della cultura tedesca negli anni precedenti la seconda guerra mondiale.

Nel 1949, in occasione di un soggiorno in Germania, dove gli venne assegnato il "Premio Goethe", lo scrittore pronunciò dei discorsi pubblici di grande impatto a Francoforte e a Weimar. Ebbe la cittadinanza onoraria da parte della sua città natale, e in tutta la sua vita ottenne 18 lauree *ad honorem*.

Nel 1952 fece ritorno in Svizzera, ma non volle risiedere in Germania, nonostante venne proposto come primo Presidente della Repubblica. Morì di aterosclerosi a Kilchberg, presso Zurigo, il 12 agosto del 1955. L'ultimo grande romanzo, *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* rimase purtroppo incompiuto.

Nel 1975, nel ventennale della sua scomparsa, la moglie Katia ri-

tenne di dover pubblicare i diari del marito. Lei morì nel 1980 a 97 anni, dopo essere sopravvissuta a tre dei suoi figli.

Opere

Thomas Mann ha il rigore formale del tedesco e la fantasia del brasiliano. Una miscela esplosiva, che forse l'avrebbe fatto diventare uno scrittore ancora più grande, se fosse vissuto in Sudamerica, magari un altro Gabriel Garcia Marquez, a contatto con situazioni dove il degrado umano e ambientale si tocca con mano e non c'è bisogno d'inventarsi nulla. Sempre che non si fosse lasciato vincere dalla sua rinomata indolenza esistenziale (beninteso non intellettuale).

Invece ha vissuto nell'Europa decadente della prima guerra mondiale e, prima che scoppiasse la seconda, decise di abbandonare la sua amata Germania, senza mai più farvi ritorno, come se l'esilio non fosse cosa che potesse essere perdonata.

Tale decadenza si vede bene in tutti i suoi scritti, dove gli intrecci sono autentici labirinti interiori, in cui lui stesso sembra smarrirsi di continuo, pur dominando la forma linguistica con grandissima padronanza, senza che per questo lo si possa considerare un vero genio della letteratura.

Si ha l'impressione ch'egli desideri continuamente giocare con l'ambiguità delle parole, dimostrando l'impossibilità di accedere a una verità delle cose. Nel far questo è come se portasse all'eccesso, sul piano intellettuale, un atteggiamento che aveva sin da quando frequentava la scuola superiore, che non poté terminare a causa della sua "sprezzante ironia", come disse di sé.

L'ironia a sistema, cioè fine a se stessa, non se la permetteva neanche Socrate, che aveva di mira l'esigenza di ricercare una verità personale, non apparente, non scontata. Mann invece è ironico perché sembra voler dare per scontato che non esiste alcuna vera verità e che tutto sia incredibilmente relativo.

In tal senso egli è sicuramente uno scrittore del Novecento, un disilluso, un Teseo che sa di aver bisogno di un'Arianna, dopo essere entrato nel labirinto di Minosse, ma non sa se davvero Arianna esiste, anzi, quasi inconsciamente non la desidera, preferendo stare nell'incertezza del percorso.

*

Thomas Mann cominciò ad essere apprezzato in Europa negli

anni Sessanta, dopo che s'era smesso di criticarlo per il suo rifiuto di tornare a vivere in Europa (la prima volta vi era tornato nel 1949, quando nella Weimar comunista si commemorava Goethe, uno dei suoi scrittori preferiti). D'altra parte nell'immediato dopoguerra i critici letterari della Germania occidentale mal sopportavano l'antigermanesimo espresso nel *Doktor Faustus*, e se pur erano costretti a riconoscergli un certo talento espressivo, gli negavano la genialità del grande scrittore. I teologi protestanti lo attaccavano anche per il suo ateismo.

Ci vollero appunto gli anni Sessanta prima che qualcuno vedesse in lui addirittura un "mistico tedesco" che vive la verità attraverso l'errore, come disse Anna H. Wendriner. Ma questa interpretazione fu una forzatura che certamente Mann non avrebbe condiviso.

Il suo massimo critico, Erich Heller, vedeva in lui, più che altro, un artista sopraffine nell'uso dell'ironia, costantemente intenzionato a mostrare la serietà della verità attraverso l'ironia dell'errore, senza sapere tuttavia come dominare questa stessa ironia, e rischiando così di cadere in un poco sopportabile relativismo di maniera, ch'egli peraltro accentuava con la raffinatezza barocca del suo linguaggio.

*

L'arte di Thomas Mann, indubbiamente, si crea e si distrugge di continuo, in ossequio ai suoi indiscussi maestri: Schopenhauer, Nietzsche e Wagner. I suoi capolavori narrativi hanno come protagonisti degli individui o in crisi (Tonio Kröger) o artisti naufraghi e falliti (Hanno Buddenbrook, Gustav Aschenbach, Adrian Leverkühn) o artisti-attori fasulli (Felix Krull).

I Buddenbrook, suo primo capolavoro, risentono completamente dell'influenza dei suddetti maestri, i quali non lo portarono su posizioni nettamente irrazionalistiche proprio perché egli amava applicare l'ironia anche su di loro. Il giovane Thomas Mann voleva essere un artista, un esteta, senza far mostra di alcuna precisa responsabilità etica. Almeno così appariva nei suoi primi racconti romanziati.

Come Schopenhauer, Mann era pessimista e ateo, e ciò si riflette molto bene nel rapporto tra il vecchio Buddenbrook, capace solo di pensare al proprio successo economico, e il piccolo pronipote Hanno, in cui aumenta lo spirito vitale nella misura in cui diminuisce la volontà: l'arte (nella fattispecie la musica, non priva di carica erotica) deve vincere l'insensatezza della vita egoistica, anche se alla fine l'eroe che l'incarna, il giovane Hanno, soffre d'una malattia che lo porterà a morire. Infatti, solo morendo l'arte, una volta raggiunto lo spirito, può non corrompersi: essa

non sarebbe in grado di fronteggiare l'irrazionale volontà di potenza, che rende l'uomo sempre schiavo di qualcosa.

Da notare che tutti i suoi libri trattano del tema della morte, come fenomeno catartico, soteriologico. Forse per questo i critici han visto in lui qualcosa di "mistico", ma si tratta sempre di una mistica "irrazionale".

*

In *Tonio Kröger*, scritto subito dopo *I Buddenbrook*, l'arte fa mostra di amare la vita, perché considera la vita come fonte d'ispirazione, soprattutto nei suoi aspetti di povertà dello spirito e di comicità.

"La letteratura - dirà Mann - non è una vocazione ma una maledizione", poiché non permette di vivere una vita normale, a fianco di persone comuni. Se si è troppo "uomini" si smette d'essere "artisti", si diventa prosaici, pedanti, banali.

Mann è affascinato dall'idea di poter affermare il proprio egocentrismo, senza cadere nei vortici nicciani della volontà di potenza. Non vuole essere un nichilista, ma soltanto uno che ama scherzare col fuoco e che non vuole prendersi troppo sul serio, almeno non sul piano esistenziale: il suo impegno vuole essere meramente intellettuale, che è l'ambito in cui può descrivere il non-sense della vita con distaccata ironia.

La vita vera, quella pratica, sarà, in questo suo modello di artista, una sorta di *aurea mediocritas*, ma ciò viene ritenuto sufficiente per non conformarsi passivamente ai criteri standard (venali) della borghesia. Il suo amore per la vita sarà fatto più che altro di "desiderio", non di esperienza etica.

Tonio Kröger è in fondo un'opera lirica, non drammatica, e certamente venata di autobiografismo. Mann non vuole uscire dalla vita borghese; anzi, due anni dopo questo romanzo deciderà di sposarsi con una donna della ricca borghesia, pensando unicamente alla famiglia e ai figli.

La produzione letteraria sino al 1910 sarà alquanto insignificante. Solo con *Morte a Venezia*, del 1911, che narra la storia di un artista naufrago, emerge di nuovo con prepotenza il genio di Thomas Mann.

*

In *Morte a Venezia*, che è la più perfetta opera d'arte (in senso estetico) di Thomas Mann, il protagonista, cioè lo scrittore Gustav von Aschenbach, non rappresenta solo un insieme di spirito e arte, alla Schopenhauer, ma anche un certo senso dell'eticità.

Mann arriva a questo non solo in virtù del matrimonio e della

vita familiare, ma anche in virtù del fatto che l'impegno letterario, se non vuole banalizzarsi, esige un rigore e un impegno di notevoli proporzioni, che d'altra parte è necessario anche per poter coltivare una certa aspirazione alla rinomanza mondiale, che non può esaurirsi nel conferimento del premio Nobel della letteratura.

Tuttavia, partendo da premesse nichilistiche, l'etica si svolge secondo modalità non convenzionali: Aschenbach è innamoratissimo del giovane Tadzio, in nome di un ideale di bellezza che si vuole assoluto, come una forma di religione, ma che resta irraggiungibile.

Il poeta - scrive Mann in quel romanzo - non può essere saggio o dignitoso, deve per forza perdersi, essere dissoluto e avventuriero nei propri sentimenti. Un artista non può essere un educatore, ma al massimo un imbonitore che sfrutta le illusioni altrui e che, proprio mentre sembra grande, in realtà è un disperato. "Noi poeti non possiamo farci forza, possiamo solo buttarci via".

Tadzio è un narciso e viene desiderato da un cinquantenne che in fondo ama solo la propria passione per lui e di cui morirà, senza poter avvisare il suo amato del pericolo epidemico che incombe sulla città. La morte è una liberazione dalle proprie contraddizioni (che sono anche quelle tra rispettabilità borghese e tendenza omosessuale).

Un'opera tragica, si dirà, però paradossale, in quanto l'arte viene condannata per mezzo dell'arte.

*

Dopo quest'opera ci vorranno altre tredici anni prima che Mann riesca a partorire un nuovo capolavoro: *La montagna incantata* (1924), che segna una svolta importante verso idee più liberali e democratiche, portandolo a un certo riavvicinamento al fratello Heinrich.

In quei tredici anni compose altre opere di minor valore: le prime settanta pagine del *Felix Krull*, il saggio storico su *Federico II e la grande coalizione*, le *Considerazioni di un impolitico* (che sono una sorta di prima guerra mondiale combattuta con la penna), un lungo saggio su *Goethe e Tolstoj* e altro ancora.

Il corposo romanzo della *Montagna*, opera della piena maturità, fu ispirato da una visita alla moglie malata di tubercolosi in un sanatorio di Davos in Svizzera. L'eroe non è un artista ma un giovane ingegnere amburghese che s'ammala di tbc e viene iniziato a un'esplorazione spirituale di labirintica complicazione.

Da una vita borghese malata il protagonista, Hans Castorp, passa a una malata vita spirituale, di cui la "montagna" è simbolo, ed è "incan-

tata" perché nella malattia dello spirito ci si perde come in un labirinto.

Castorp viene preso in un vortice d'interminabili discussioni filosofiche con altri due malati di orientamento ideale opposto: prima con l'italiano umanista ed enciclopedista Lodovico Settembrini, allievo di Giosuè Carducci (in cui la critica ha creduto di vedere il fratello di Thomas, Heinrich), poi col gesuita Leo Naphta, la cui filosofia a tratti cinica e radicale fa da contraltare alle posizioni moderate dell'italiano (in cui la critica ha visto lo stesso Mann, che s'era particolarmente interessato alle opere di Ignazio di Loyola e che si era già scontrato col fratello nelle *Considerazioni di un impolitico* e, prima ancora, nei *Pensieri sulla guerra*).

Hans Castorp rappresenta colui che intende andare oltre la polarizzazione dei due fratelli. Al tempo della prima guerra mondiale infatti Thomas sosteneva gli Imperi, mentre Heinrich l'Intesa. Al saggio su *Federico II*, in cui si esaltava la volontà di potenza dell'imperatore, che aveva voluto l'invasione della neutrale Sassonia nella guerra dei Sette Anni (così come la Germania aveva invaso il Belgio nella prima guerra mondiale), Heinrich aveva risposto da Roma con un saggio su *Zola*, un vero atto d'accusa contro la Germania, contro la sua guerra e i suoi patriottici scrittori, tra cui lo stesso Thomas, il quale appunto replicò nel 1918 con l'interminabile dialogo delle *Considerazioni*.

Heinrich aveva scelto il socialismo liberal-democratico, mentre Thomas si autodefiniva un "impolitico", favorevole però al germanesimo contro la latinità, e al nazionalismo contro l'internazionalismo.

Nella successiva produzione Mann starà molto più attento a non esaltare la pura volontà di potenza e ammetterà che le critiche del fratello avevano colto nel segno.

Nelle *Considerazioni* s'era giustificato dicendo che la disperazione gli appariva una condizione umana più morale dell'ottimismo paroloso rivoluzionario; dunque meglio il nichilismo pessimistico che la fede nella democrazia del progresso, che è retorica e illusoria.

Un'autodifesa debole, anche perché Thomas usava argomentazioni mistiche contro l'ateismo di Heinrich. Egli infatti era convinto che dal nichilismo sarebbe nato un nuovo modo di concepire il mistero delle cose, l'assoluto ecc., al punto che sembra essere favorevole a una concezione "sacramentale" dello Stato contro quella contrattuale-sociale. Oppone l'aristocrazia alla democrazia, la *Kultur* alla *Civilisation*: il che, in campo filosofico e letterario, voleva dire opporre la natura vitalistica alla ragione, l'ironia alla retorica, la musica alla letteratura, l'inesplicabile alla chiarezza, il pessimismo umanistico all'ottimismo sociale, l'immoralismo e il vizio al moralismo e alla virtù (che gli appaiono retorici), la tradizio-

ne alla rivoluzione, il conservatorismo al progressismo, il Romanticismo del sec. XIX all'Illuminismo del secolo precedente, la contemplazione all'azione, la guerra al pacifismo ad oltranza, il borghese disciplinato tedesco al borghese liberale franco-latino, Schopenhauer e Nietzsche a Rousseau e ai giacobini. E non gli piaceva neppure D'Annunzio, considerato un "pagliaccio politico-estetico". Detestava Mazzini, poiché vedeva in lui solo il "massone latino", il letterato della rivoluzione, il retore del progresso. Tanto meno stimava Beccaria, che aveva eliminato la pena di morte.

Se doveva scegliere a livello artistico e letterario o filosofico, preferiva quelli che per lui erano stati campioni dei valori metafisici sofferti, interiorizzati, come Dostoevskij, Tolstoj, Eichendorff, Goethe, Claudel, Palestrina, Kleist, Pascal, Strindberg, Cézanne, Flaubert, Barres...

*

A un uomo così apparve del tutto insensato dover espatriare al tempo del nazismo. Mann non riusciva a rendersi conto che il suo estetismo, la sua posizione eclettica e stravagante poteva essere tollerata solo in una società non autoritaria, o comunque in assenza di un partito di governo che pretendesse, col proprio autoritarismo, di compiere una rivoluzione epocale.

Lui voleva protezione da parte di uno Stato che se si fosse comportato secondo il suo stile di vita, non avrebbe potuto affermare alcuna volontà di potenza; e quando il nazismo, attraverso la dittatura, cercherà di uscire dal caos di una democrazia più anarchica che sociale, soggetti come Thomas Mann, disorganici a qualunque potere politico, non potevano che dare fastidio.

Pur di apparire politicamente corretto, egli arrivò persino ad addolcire le asprezze, i radicalismi, gli ateismi dei suoi due principali ispiratori, Nietzsche e Schopenhauer, e sino all'ultimo non volle credere di doversi difendere dai nazisti con l'esilio, che determinerà, peraltro, la perdita quasi completa del suo patrimonio.

Paradossalmente si dichiara entusiasta di Cézanne, giudicandolo un "conservatore e pio cattolico"; di Claudel, di cui apprezza enormemente *L'annuncio fatto a Maria*; di Palestrina, per la sua musica liturgica e la sua simpatia per la morte.

Contesta la separazione della politica dalla religione, come invece chiedevano gli illuministi francesi e i liberali dell'Ottocento. E siccome riteneva ineliminabili i conflitti sociali, temeva che questi potessero

esplosione senza un conforto interiore di tipo mistico, pur lontano da ogni metafisica dogmatica.

Il suo tipo ideale di *homo religiosus* era quello esistenzialista di Dostoevskij, nettamente opposto a quello triviale dei latini. Guardando l'opera di quest'ultimo, Mann dichiarava che se mai avesse dovuto "credere" in qualcosa, avrebbe preferito dio all'umanità, e in ogni caso per lui l'umanità aveva più bisogno di credere in dio che nella democrazia.

Ovviamente Mann non era un credente "confessionale", schierato, però sosteneva che l'anelito religioso, pur con tutti i suoi dubbi e sbandamenti, anzi proprio per questo, era sicuramente da preferire alle sicurezze dei non-credenti. Tuttavia, anche se apprezzava taluni letterati cattolico-francesi, sosteneva che l'artista è "protestante per necessità e per nascita", essendo solo davanti a dio.

*

Dunque, se è vero che nella *Montagna incantata* l'apertura a istanze di tipo etico assume un contorno vagamente religioso, l'opera resta comunque labirintica e ironica, in quanto Hans Castorp lascia distruggersi a vicenda il gesuita e l'italiano, mantenendosi prudentemente equidistante, a motivo dell'impossibilità di fare una scelta in mezzo ai loro ragionamenti sopraffini.

Mann ha sempre avuto paura d'impegnarsi nell'attività politica: la giudicava troppo noiosa per un egocentrico come lui. Ecco perché in quest'opera è nel suo interesse mostrare che una qualunque scelta tra due posizioni opposte è impossibile. L'artista deve limitarsi a contemplare la realtà e a riprodurla artisticamente, anche se il protagonista della *Montagna* è un borghese qualunque, un mediocre, che tuttavia Mann prende molto sul serio, poiché questo "eroe" sui generis si pone domande esistenziali, che saranno quelle per le quali andrà volontario a combattere e a morire per la patria in guerra.

Nella parte finale del romanzo inizia a serpeggiare nel sanatorio una forte insofferenza e inquietudine; simbolo probabilmente della fine della *Belle époque*, ma anche delle future contraddizioni della Repubblica di Weimar.

Il senso della vita appare dunque nella necessità di fare qualcosa oltre il proprio dovere. La vita acquista significato passando attraverso la morte, una morte da eroe o da martire, anche perché Castorp è convinto di non poter vivere nessun altro tipo di vita (e in questo romanzo la morte è protagonista indiscussa). Anche quando s'innamora della bella malata russa, Claudia Chauchat, si rende ben presto conto che più che ascoltare

una musica che simboleggi il suo amore per lei, non può fare.

*

La tendenza mistica, seppur all'interno di una religione del tutto laicizzata, trova la sua conferma in quei sedici anni (1926-42), di cui una decina passati in esilio, dedicati alla stesura della storia romanizzata di *Giuseppe e i suoi fratelli*: duemila pagine interpretative dell'ebraismo e delle religioni pre-bibliche.

Giuseppe è per lui un uomo spirituale e vitale, uscito, non per sua volontà, da una religione (l'ebraismo) e piombato in un'altra (il politeismo egizio) del tutto diversa, diventando, per ironia della storia, un "salvatore" sia per gli uni che per gli altri.

Il testo è un capolavoro di psicologia, ma anche di antropologia religiosa, in quanto non poteva essere scritto senza ampi e profondi studi storici e scientifici, benché un teologo guarderebbe inevitabilmente con molto sospetto il sincretismo manniano, per non parlare della sua onnipresente tendenza parodistica. A nessun credente piacerebbe una "teologia dell'ironia", anche perché il dio di cui lui tratta non è il creatore dell'uomo, ma una sua proiezione, benché questo non venga mai detto esplicitamente.

Il dio che presenta Mann è un essere onnipotente che, per essere se stesso, deve fare, proprio come l'uomo, l'esperienza del male, da cui poi deve riscattarsi. La purezza originaria la si riacquista riemergendo dal fango, e questo, se è vero per l'uomo, lo è anche per dio, proprio in quanto un dio al di fuori dell'uomo è semplicemente un non-senso, e se, nella sostanza, è uguale all'uomo, è impossibile che in lui non siano intrecciati il bene e il male. Senza il male il bene non si comprende.

La filosofia di questo complesso romanzo resta tenacemente legata a Schopenhauer, ma si avvale anche della teologia gnostico-manichea e, più in generale, delle religioni dualistico-pessimistiche, per le quali bene e male procedono nella storia senza mai riuscire a separarsi. Chi pensa di poterlo fare, illudendosi, è *ecclesiastico*, il titolare del "regno del rigore", che dio disprezza proprio perché lo reputa infantile nel suo schematismo.

Sotto questo aspetto Mann appare più ottimista di quel che non sembri, poiché, nella lotta tra bene e male, vede questo in funzione di quello. Certo il male non è solo possibile ma necessario (cosa che un teologo non potrebbe ammettere); tuttavia anche il bene lo è, e il bene vince il male proprio grazie all'ironia, che è distacco dalle fissazioni paralizzanti, dai fanatismi dogmatici. Sepolto nella fossa, Giuseppe "ride".

*

Che la soluzione ironica della enorme tetralogia dedicata a *Giuseppe* non potesse essere la più convincente, è dimostrato dal fatto che, appena conclusa l'opera, Mann, già settantenne, si mise a scriverne una di tutt'altra natura, *Doktor Faustus*, dove da un ottimismo para-religioso di maniera si passa a un pessimismo demonologico tendente al tragico. Quanto in questo l'avesse influenzato la conclusione della seconda guerra mondiale, è facile capirlo. L'ironia, in mezzo a quella immane tragedia, era diventata fuori luogo. Dalla "fossa" Giuseppe era potuto uscire per stare meglio di prima; milioni di combattenti e di civili inermi vi sarebbero invece rimasti per sempre.

Già all'inizio del 1943 la sconfitta della Germania si profilava come inesorabile, anzi da tutti auspicabile, poiché il suo non era solo un anticomunismo viscerale, su cui la borghesia poteva trovarsi d'accordo, ma anche un insopportabile antiliberismo. Questo era un motivo sufficiente per scrivere un libro "infernale". Ecco perché l'ironia deve assumere la maschera della tragedia.

Lo stesso Mann, d'altronde, lo dice chiaramente: "La parodia potrebbe essere allegra, se non fosse così sinistra e triste nel suo nichilismo aristocratico". Il che in sostanza voleva dire che l'ironia fine a se stessa è già, di per sé, una forma di disperazione, con la differenza che non si prende sul serio.

Il romanzo, scritto negli Stati Uniti e pubblicato a Stoccolma nel 1947, è indubbiamente la rappresentazione artistica, attraverso la musica dodecafonica, del niccianesimo e, se vogliamo, del nazismo. La musica di Adrian Leverkühn è quella di Schönberg, che aveva già avuto da T. Adorno, con cui Mann era in contatto, una giustificazione filosofica.

Senza l'aiuto di un "demonio" diventa impossibile fare una musica originale, poiché il musicista sa troppo di storia delle tecniche musicali; la sua creatività è fagocitata da un *background culturale* di cui non può più fare a meno. Non solo, ma l'artista sa anche troppa verità negativa per poter comporre con fantasia; e non può fingere di non conoscerla, usando lo strumento della parodia, perché sa altrettanto bene che questo sarebbe solo un sotterfugio patetico. Questo il senso recondito della premessa del romanzo.

Per sottrarsi a questo incubo paralizzante, Leverkühn aveva inventato il sistema atonale dodecafónico, che con tutte le sue dissonanze polifoniche aveva spezzato l'ordine delle sette note, portando a compimento quell'anarchia musicale che Beethoven aveva iniziato con le sue

ultime Sonate (in particolare con l'ultimo tempo della sonata n. 32 in do minore op. 111, fatta oggetto di analisi in uno dei capitoli del romanzo).

E che cosa aveva ottenuto il compositore? Nulla, se non il ritorno al caos anarchico antico da cui appunto il sistema tonale aveva riscattato i suoni. La musica era diventata, per Leverkühn, del tutto astratta, mera tecnica. Di qui l'esigenza di un patto col diavolo. La ricerca di una superarte fa *pendant* con la ricerca nicciana del superuomo. Occorre cioè acquisire un potere che vada oltre il bene e il male.

Il *Dottor Faust* è una metafora del crollo della Germania nazista. È come se avesse detto che i tedeschi sono troppo intelligenti e orgogliosi per accettare delle amare sconfitte; devono prima far pagare ad altri le loro frustrazioni e, se proprio non vi riescono, possono sempre autodistruggersi.

Leverkühn, per diventare un genio dell'arte, dopo aver venduto l'anima al diavolo, aveva bisogno di frequentare un bordello e di prendersi la sifilide, che avrebbe stimolato il suo cervello fino a farlo impazzire. Unica e irripetibile la musica sarebbe stata assicurata e l'artista si sarebbe sentito ispirato come un dio, simile allo Zarathustra di Nietzsche.

Una conclusione sconcertante, che ci costringe ad addebitare a Thomas Mann, esattamente come a Nietzsche, la responsabilità di aver voluto arbitrariamente identificare l'ateismo con l'irrazionalismo. La sua summa demonologica viene usata ancora oggi dai critici credenti come prova della disumanità di una qualunque posizione irreligiosa. Queste forme nichilistiche sembrano volerci illudere che dalla civiltà borghese non si possa uscire se non attraverso la follia.

Bachtin e la parola che crea identità (1895 - 1975)

Michail Bachtin nasce a Orël nel 1895, la città che ha dato i natali a L. N. Andreev, principale esponente dell'espressionismo russo, e a I. Turgenev, grande romanziere e drammaturgo. Era di origine nobile e il padre era direttore di banca, che, per esigenze di lavoro, dovette trasferirsi, con la famiglia, prima a Vilnius (1905), poi a Odessa (1911).

Michail fa gli studi universitari a San Pietroburgo, nel 1913-18, insieme al fratello Nicholai, laureandosi in filologia. Poi, per sfuggire alla guerra civile russa, andò a Nevel' e a Vicebsk (1920), dove fu amico di L. Pumpjanskij (teorico della letteratura, 1891-1940), M. I. Kagan (filosofo, 1889-1937), I. I. Sollertinskij (musicologo, 1902-1944) e soprattutto di V. Voloshinov (linguista, 1895-1936) e P. Medvedev (sociologo della letteratura, 1892-1938), coi quali collaborò ad alcuni scritti (secondo alcuni critici degli anni '70 egli si servì dei loro nomi per pubblicare le sue prime opere: *Marxismo e filosofia del linguaggio*, *Freudismo e Il metodo formale nella scienza della letteratura*). A Vicebsk il gruppo si avvicinò ad alcuni artisti di avanguardia come Malevich e Chagall.

Sulla filosofia di Bachtin ebbe un peso decisivo soprattutto Kagan, intellettuale ebreo, allievo in Germania del fondatore del neo-kantismo di Marburgo, Herman Cohen (che si sentiva vicino a Marx ma rifiutava l'ateismo), e frequentatore delle lezioni di Ernst Cassirer, altro neo-kantiano. Da lui però si separò nel 1921.

Tra il 1920 e il 1924 Bachtin scrive *Per una filosofia dell'atto responsabile*, ma l'opera verrà per la prima volta pubblicata in russo solo nel 1986. Nello stesso periodo aveva scritto anche *L'autore e l'eroe*, pubblicato in russo solo nel 1979.³⁰

Il gruppo di Bachtin, trasferitosi a Leningrado nel 1924, prese consapevolezza della sfida posta dalla linguistica saussuriana e dal suo

³⁰ La fortuna di queste e altre opere sarà dovuta alle prime traduzioni in francese degli anni '60, grazie all'impegno di due semiologi bulgari, Julia Kristeva e Tzvetan Todorov, che vivevano in Francia. La prima traduzione in italiano di un'opera di Bachtin è del 1968: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Solo a partire dalla metà degli anni '70 le teorie letterarie di Bachtin si sono diffuse in tutto il mondo. Le sue opere raggiunsero popolarità quando diventeranno un punto di riferimento obbligato per gli studi di letteratura, nell'ambito del formalismo russo e dello strutturalismo europeo. I soli libri ch'egli pubblicò in vita sono stati quelli su Dostoevskij (nel 1929 e nel 1963) e su Rabelais (1965).

sviluppo nel Formalismo russo. Di qui l'attenzione per la filosofia del linguaggio e la linguistica, come appunto attesta l'opera di Voloshinov, *Marxismo e filosofia del linguaggio* (1929).

Nel 1921 si sposa con Elena Okolovich e ha il suo primo ricovero in ospedale per osteomielite. A Pietrogrado nel 1928 è arrestato per la partecipazione clandestina a un circolo religioso-filosofico e condannato a dieci anni in un campo rieducativo delle Isole Solovki, ma, per motivi di salute e anche grazie all'intercessione di Lunačarskij e di Gor'kij, la pena gli viene commutata, nel 1930, a sei anni di esilio a Kustanaj, in Kazakistan, dove lavora come economo nella cooperativa distrettuale di consumo, ma anche naturalmente come teorico della letteratura, sviluppando proprio qui, in maniera rigorosa, le sue argomentazioni linguistiche e filosofiche in vari saggi, alcuni dei quali purtroppo andati perduti per l'assoluta precarietà in cui scriveva (usava p.es. la carta delle sigarette): un manoscritto inviato a una casa editrice scomparve nei primi giorni dell'invasione tedesca del 1941.

Terminato l'esilio nel 1934, Bachtin decide di restare a Kustanaj con la moglie per altri due anni. Nel 1936 riceve l'invito dall'Istituto pedagogico di Saransk, nella Mordovia, a insegnare letteratura generale e didattica della letteratura. Ma l'anno dopo viene sospeso per aver introdotto elementi di "oggettivismo borghese" nel proprio insegnamento.

Intanto i suoi amici d'un tempo scompaiono tutti: nel 1934 muore di tubercolosi Voloshinov, che aveva lavorato presso l'Istituto pedagogico Herzen di Leningrado fino al 1934; Kagan muore di angina nel 1937, dopo aver lavorato come redattore di un atlante enciclopedico delle risorse energetiche in Unione Sovietica per molti anni; nel 1938 scompare durante le purghe staliniane Medvedev, nominato professore ordinario presso l'Istituto storico-filologico di Leningrado; Pumpianskii invece morirà per un attacco di cuore per le privazioni subite dal blocco nazista di Leningrado, nel 1944. Anche Bachtin subisce varie disgrazie: a causa della sua malattia gli viene amputata la gamba destra nel 1938 e, durante l'assedio di Leningrado, nel 1940, gli muoiono d'inedia la madre e tre sorelle; la quarta, per lo stesso motivo, nel 1944. Il fratello gli morirà nel 1951.

Durante la guerra insegna nella scuola media di Il'inskoe (Kimry), ma il Commissario del popolo per l'Istruzione lo nomina d'ufficio docente di letteratura generale nello stesso Istituto pedagogico della Mordovia.

Dopo essersi trasferito a Mosca con la moglie, per prendere una specializzazione accademica, presenta nel 1940 una tesi di dottorato su *Rabelais nella storia del realismo* all'Istituto Gor'kij della letteratura

mondiale, ma gli viene rifiutata.

Nel 1949 organi ufficiali del Ministero dell'Istruzione gli propongono di rielaborare la tesi su *Rabelais*, se vuole ottenere il secondo grado scientifico di dottore in scienze filologiche. Questa volta ottiene la qualifica e torna a Saransk dove nel 1958 diventa titolare di letteratura russa e comparata alla facoltà storico-filologica di letteratura. Viene definitivamente riabilitato nel 1963, l'anno in cui scrive un importante testo su *Dostoevskij. Poetica e stilistica*.

Nel 1969 deve recarsi a Mosca per motivi di salute: qui gli muore la moglie due anni dopo e anche lui nel 1975.

Il suo pensiero

La ricerca di Bachtin si colloca all'interno della filosofia del linguaggio, della linguistica e della critica letteraria.

Il tema fondamentale da lui trattato è quello dell'ascolto come elemento costitutivo della parola che fonda l'essere. Parlare significa confrontarsi, reciprocamente ascoltarsi e modificarsi. Se si pone prima l'essere o l'identità, non c'è ascolto, poiché è proprio dalla parola ascoltata che si forma l'essere, in un processo praticamente infinito. Ci si deve reciprocamente ascoltare per imparare ad essere se stessi. Non si tratta semplicemente di capire il significato delle parole altrui, ma, piuttosto, di comprendere il significato delle proprie parole dopo aver ascoltato quelle degli altri. Ecco perché dalla linguistica bisogna passare alla metalinguistica.

Tale impostazione del problema dell'essere lo porta subito in rotta di collisione col dogmatismo staliniano. Gli organi di potere lo accusano di essere un neo-kantiano.

In realtà Bachtin non contestava solo il materialismo dogmatico, chiuso in se stesso, ma anche l'idealismo oggettivo, hegeliano, che fa dell'autoconsapevolezza una cosa data, preliminare al dialogo, e non un processo in itinere, da cogliersi nella sua irripetibile singolarità e soprattutto nei suoi aspetti emotivo-volitivi. Il processo triadico di tesi-antitesi-sintesi serve solo per rafforzare la tesi iniziale. L'antitesi viene colta dall'idealismo solo intellettualmente, non come una realtà distinta, avente propria dignità e spessore. Sul piano più propriamente letterario questo, per Bachtin, voleva dire prendere le distanze sia dal Formalismo russo che dal Realismo socialista.

Più che di "valori" o di "idee" (i contenuti dell'agire), Bachtin preferiva parlare di "atti" o "azioni", cioè di eventi che implicano scelte personali. Si è "vivi" non nel momento in cui si esegue qualcosa (come

un militare), o quando si gioca un ruolo predefinito (come un burocrate), e neppure quando si ha consapevolezza delle cose (come un filosofo o un politico), ma nel momento in cui si avverte una responsabilità personale e si compie un'azione in libertà.

Secondo Bachtin per esaltare l'ascolto come arte della parola ci vuole lo scrittore, che è maestro nel parlare, in grado di usare tutti i generi letterari del discorso, in una maniera sicuramente molto più complessa del soggetto comune, che usa il linguaggio quotidiano. Purtroppo però Bachtin concentrò la sua ricerca al solo genere del romanzo e su due fondamentali autori: Dostoevskij e Rabelais.

Di quest'ultimo mise in risalto il fatto che aveva ben capito come la cultura ironico-comica medievale era molto trasgressiva rispetto a quella ufficiale. Il realismo grottesco del sistema delle immagini nella cultura popolare aveva saputo rivalutare quegli aspetti materiali della fisicità umana che la teologia cattolica aveva censurato. Tutte le trasgressioni più significative nei confronti dell'ascetismo cristiano passano attraverso il "carnevale popolare", quello della pubblica piazza, le cui parodie, il cui riso, le cui ambiguità semantiche espresse nella lingua volgare (che permettevano di confondere elogi e ingiurie), fecero poi irruzione nella grande letteratura borghese di Boccaccio, Erasmo, Rabelais, Cervantes e Shakespeare. Un'ironia che ritroviamo anche in Ray Bradbury, quando, nel suo *Fahrenheit 451*, dice che la Bibbia era uno di quei libri che al microscopio appariva pieno di pori, peli ed escrescenze: dal rogo si salvavano solo i libri depilati, senza rughe, con la faccia liscia.

Di Dostoevskij sottolineò invece la sua grande capacità di mettersi in dialogo col lettore e anche con se stesso. I suoi romanzi sono dialoghi polifonici e incarnati nelle diverse e contrapposte personalità; non si strutturano mai alla maniera platonica, come semplici dialoghi di idee. I suoi personaggi si pongono in maniera paritetica, proprio perché è nella coscienza del lettore che deve emergere l'esigenza di prendere una decisione personale, responsabile. L'autore non vuole imporre alcuna verità, alcuna visione particolare della realtà.

Dostoevskij non ammette mai decisioni definitive, non lascia mai trapelare un'idea dominante. La sua arte non è un semplice riflesso della sua vita, che in fondo era poca cosa, ma il tentativo di fare di molte esistenze individuali dei paradigmi dell'umanità, tutte pienamente legittimate. Polifonia infatti vuol dire che ogni voce corrisponde a un personaggio e si distingue dalla voce dell'autore: il personaggio non è *oggetto* della parola dell'autore, ma è al contrario *soggetto* della propria parola, in quanto ne è responsabile.

E per coinvolgere il lettore, l'autore non parla dell'eroe ma con

l'eroe, accetta il suo punto di vista e lo discute, si mette in gioco, perché l'autore sa bene di non poter prevaricare sui suoi personaggi.

In una situazione del genere, dove ogni volta che i personaggi parlano sembra essere in causa il destino del mondo, la prosa non può essere distesa, ma deve per forza essere nervosa, concitata, deve invitare il lettore a coinvolgersi nel dialogo, a riflettere su di sé, a prendere delle decisioni morali ed esistenziali, sfruttando l'occasione favorevole dell'incontro che il romanzo gli offre. I drammi di Dostoevskij sarebbero una lettura impegnativa anche se fossero delle semplici novelle.

Questa teoria letteraria del romanzo venne criticata non per la suggestione che offriva, ma per il rischio di non poter essere effettivamente applicata da alcun autore, se non in maniera piuttosto forzosa, intellettualistica. È indubbio infatti che se si perseguisse questo criterio come una regola generale e fondamentale, la letteratura potrebbe essere prodotta solo da autori di altissimo livello, in grado di calarsi con la stessa disinvoltura nei panni di personaggi del tutto opposti, frutto peraltro di mera fantasia.

La critica letteraria di Bachtin tiene conto del contesto storico in cui un messaggio viene trasmesso: in questo la lezione marxista gli era servita. Se i contesti spazio-temporali in cui i messaggi si pongono non vengono adeguatamente individuati, si finisce col compromettere la comunicabilità del testo, che non può quindi considerarsi autonomo.

Scansione cronologica del suo pensiero

Anni 1919-27

Il Circolo di Bachtin elabora una sorta di filosofia della cultura contro le astrazioni della filosofia razionalista e del positivismo contemporaneo. Ci si rifà, grazie alla mediazione di M. I. Kagan (ch'era ritornato dalla Germania alla fine della prima guerra mondiale) alla Scuola neokantiana di Marburgo, in particolare a Hermann Cohen (1842-1918), Paul Natorp (1854-1924) e Nicolai Hartmann (1882-1950), nonché ai fenomenologi tedeschi Max Scheler (1874-1928) e Heinrich Rickert (1863-1936). Da Cohen si prendono alcune suggestioni di tipo religioso, che Bachtin cerca di collegare alle tradizioni del populismo russo.

Queste influenze non sono sempre facilmente rintracciabili, in quanto Bachtin, traducendo le loro opere, prendeva dei brani e li rielaborava senza citare le fonti, essendo sempre stato contrario al diritto d'autore. Forte comunque in lui era l'influenza dell'ultimo Kant, quello della *Critica del giudizio*.

L'idea iniziale è quella di pensare che il disinteresse con cui un soggetto guarda la realtà può essere considerato come premessa per la propria formazione morale e intellettuale, in quanto è la realtà esterna che fornisce i primi input con cui mettersi in gioco. Ecco perché il primo Bachtin tende a privilegiare l'estetica, l'opera d'arte: l'artista guarda la realtà con gli occhi di un bambino e cerca di comprenderla. L'oggettivazione di sé è data dal rapporto con l'altro. Dal 1928 in poi il dialogo diventa, nella filosofia di Bachtin, il modello euristico di un'interazione esistenziale, con cui interpretare qualunque opera artistica.

Bachtin tuttavia tende a spostare progressivamente i suoi interessi verso il *linguaggio*, in quanto ritiene che nel soggetto non debba esserci alcun apriorismo kantiano, che rischierebbe di porsi come un condizionamento nel proprio approcciarsi al mondo. È meglio che il soggetto sia una tabula rasa, cercando di capire le ragioni (espresse in forma linguistica) di ogni interlocutore: ragioni che non possono prescindere dal contesto spazio-temporale in cui l'interlocutore agisce.

Nel saggio *La parola nella vita e la parola nella poesia* (1926), attribuito a Vološinov, Bachtin fa chiaramente capire quanto sia impossibile interpretare adeguatamente un'opera d'arte (un linguaggio) senza fare preventivamente una sociologia che la collochi storicamente. A tale impostazione resterà sempre fedele. Indubbiamente Bachtin fu qui debitore al pioniere dello studio del discorso dialogico in ambito linguistico, L. P. Jakubinskij, conosciuto a Leningrado (le idee di Jakubinskij verranno poi riprese dallo psicologo L. Vygotskij in *Pensiero e linguaggio*, che non a caso farà riferimento anche all'opera di Vološinov).

Parallelamente a questa evoluzione del pensiero, che rimane entro l'orbita del marxismo, Bachtin critica il soggettivismo biologistico freudiano, il cui concetto di "inconscio" viene visto come una sorta di apriorismo kantiano, in opposizione all'idea che il soggetto, in realtà, si forma in un continuo processo interattivo con l'ambiente. Di Freud però non coglie la critica al formalismo della morale borghese.

Le opere conclusive del Circolo Bachtin: 1928-29

Alla fine degli anni Venti il Circolo s'interessa in modo particolare di un'opera di Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, pubblicata in tre volumi tra il 1923 e il 1929, che praticamente favorisce il distacco del gruppo dalla Scuola di Marburgo e un certo avvicinamento alla dialettica hegeliana, di cui però si rifiuta l'idea astratta dell'assoluto, anche perché Cassirer vuol dare dignità a ogni espressione comunicativa, analizzandola nella propria autonomia e non come parte di un processo

totalizzante.

Nel 1928 Medvedev, caratterizzando sociologicamente il lavoro di Cassirer, pubblica un libro contro il formalismo russo (*Il metodo formale nella scienza della letteratura*), che riteneva di poter risolvere il problema della "specificità" del testo letterario, studiandolo, positivisticamente, nel suo isolamento, separandolo dalla sua storia e dalla storia del genere letterario di appartenenza. Queste e altre teorie del libro verranno sistematicamente riprese nell'importante volume *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, dove Bachtin attaccherà Engelgardt, sostenendo che in Dostoevskij permane la dignità di ogni singolo personaggio e non vi è affatto "fusione hegeliana" delle loro voci.

Accettando la lezione del romanziere e critico tedesco Otto Ludwig, Bachtin arriva a sostenere che il "dialogo polifonico" di Dostoevskij aiuta a capire perché si debba estendere il discorso di Cassirer sulla pluralità paritetica delle forme culturali ad una pluralità di discorsi nell'ambito del romanzo, senza che la posizione dell'autore prevalga sui suoi eroi. In tal senso Dostoevskij viene opposto a Tolstoj. Il libro su Dostoevskij verrà percepito dalla critica stalinista come un attacco al controllo politico della cultura.

La dimensione semiotica del nuovo orientamento del Circolo Bachtin viene sviluppata anche da Vološinov in una serie di articoli tra il 1928 e il 1930, poi raccolti nel volume *Marxismo e filosofia del linguaggio* (1929-30), in cui si critica, in nome di una sociologia della letteratura, l'oggettivismo astratto di Ferdinand de Saussure e il soggettivismo individualistico di Wilhelm von Humboldt, che s'era avvalso di due romantici idealisti: Benedetto Croce (1866-1952) e Karl Vossler (1872-1942). Un'opera, questa, straordinariamente vicina all'impostazione gramsciana di analisi della letteratura e di critica del crocianesimo.

Bachtin e la teoria del romanzo: 1933-41

Riconoscendo il suo debito verso l'idealismo tedesco, Bachtin adotta, con qualche variante, le caratteristiche del romanzo come genere catalogate da Goethe, Schlegel ed Hegel.

Il romanzo diventa, per Bachtin, il mezzo principale, in chiave simbolica, per rappresentare tutte le voci ideali di una determinata epoca, che abbiano la pretesa di porsi in maniera significativa. Di qui la scoperta del principio formativo del dialogo, la sua relazionalità infinita, priva dell'obiettivo finale (tipicamente hegeliano) di dover individuare una verità assoluta. Come dice Cassirer, che mirava a difendere dei valori liberali nel clima di sciovinismo nazionalistico della Germania di Weimar:

nessuna prospettiva individuale può essere adeguata al tutto.

I linguaggi eteroglossi - scriveva Bachtin - sono come specchi che si fronteggiano, ognuno dei quali, a suo modo, riflette un piccolo pezzo, un piccolo angolo del mondo, e tutti insieme ci costringono a immaginare, dietro i loro riflessi, gli aspetti di un mondo più ampio e multiforme.

Bachtin sembra diventare l'erede di una strategia cultural-popolare anti-autoritaria che si riallaccia non al liberalismo borghese (come in Cassirer), ma al populismo russo. Da una parte si schierano le forze di centralizzazione culturale e di stabilizzazione politica, che esigono un'espressione linguistica unitaria, un canone letterario ecc. (che al tempo di Bachtin erano quelle stalinistiche); dall'altra vi è l'esigenza di un decentramento della cultura popolare.

Le feste popolari medievali, dove il comico (rappresentato dal giullare) assumeva valenza sociale, sono diventate successivamente parodia letteraria, fino alla elaborazione compiuta del romanzo anti-canonico. L'ascesa del romanzo è correlata alla rottura dei confini culturali, imposti dall'ideologia ufficiale (religiosa), che impediva di dare dignità alla lingua volgare e alle espressioni popolari.

Questa teoria, se poteva tornare comodo allo stalinismo per condannare il Medioevo clericale, veniva immediatamente rifiutata quando si aveva l'impressione che potesse essere applicata allo stesso stalinismo, in tal caso visto come "nuova chiesa".

In quel periodo Bachtin s'era avvicinato al primo Lukács e alla sua *Teoria del romanzo*, ma poi, quando vide le sue ritrattazioni a favore dell'ortodossia sovietica, ci ripensò. Bachtin concordava con Lukács che il romanzo rappresentava l'"essenza del mondo" e che l'ironia costituiva un fattore centrale del metodo narrativo, ma rifiutava l'idea che il romanzo, pur avendo svolto un ruolo progressista nella fase iniziale, era poi diventato una mera espressione della decadenza borghese. Per Bachtin il romanzo conservava le sue radici popolari-democratiche.

Carnevale, storia e cultura popolare: Rabelais, Goethe e Dostoevskij

Il punto più alto del populismo di Bachtin può essere visto nel suo famoso studio del 1965 sull'opera di *Rabelais* (già scritto negli anni '30) e nella seconda edizione del 1963, pesantemente revisionata, del libro del 1929 su *Dostoevskij*.

Nel *Rabelais* Bachtin si concentra sul crollo delle rigide gerarchie del Medioevo e sull'inizio del Rinascimento, cercando d'individuare

come e quando le forme popolari della cultura tendono a prevalere sulla cultura ufficiale. E per cultura popolare egli intende la vita carnevalesca della piazza, vissuta senza particolari restrizioni, piena di risate ambigue, di doppi sensi, dov'era possibile svilire in maniera creativa il senso di ogni cosa sacra, ridicolizzare la burocrazia, invertire le gerarchie, violare il senso del decoro, celebrando gli eccessi del corpo.

Questo processo diventa "artistico", per la prima volta, nell'opera letteraria di Rabelais, che valorizza proprio gli aspetti triviali della cultura eversiva, rifiutando le norme tematiche e linguistiche dei generi "alti", come la lirica amorosa petrarchista o l'epica cavalleresca.

Rabelais è molto più di un romanziere per Bachtin: la sua opera incarna una nuova filosofia della storia, in cui il mondo viene visto in un processo in divenire, del quale il grottesco è immagine per definizione, dove i confini tra persona e persona, persona e cosa, vengono cancellati e fusi con l'universo. Il corpo individuale è trasceso, il corpo biologico è negato: conta solo il corpo del genere umano che ha una continua vita storica. Bachtin definisce l'atteggiamento satirico come immagine-limite della necessità di andare oltre l'inadeguatezza della realtà contemporanea. Il grottesco rivela la potenzialità di un mondo completamente diverso.

Eredi di Rabelais, secondo Bachtin, sono stati Goethe, che condensa il tempo storico nello spazio per rendere possibile la creatività dell'individuo, e Dostoevskij, che con fare messianico prevede la fine irreversibile dello zarismo, che impedisce l'evoluzione della storia e la creatività degli individui.

Bibliografia su Lulu

www.lulu.com/spotlight/galarico

- Cinico Engels. Oltre l'Anti-Dühring
- Amo Giovanni. Il vangelo ritrovato
- Pescatori di uomini. Le mistificazioni nel vangelo di Marco
- Contro Luca. Moralismo e opportunismo nel terzo vangelo
- Arte da amare
- Letterati italiani
- Letterati stranieri
- Pagine di letteratura
- L'impossibile Nietzsche
- In principio era il due
- Da Cartesio a Rousseau
- Le teorie economiche di Giuseppe Mazzini
- Rousseau e l'arcontopia
- Esegesi di Marx
- Maledetto capitale
- Marx economista
- Il meglio di Marx
- Io, Gorbaciov e la Cina (pubblicato dalla Diderotiana)
- Il grande Lenin
- Società ecologica e democrazia diretta
- Stato di diritto e ideologia della violenza
- Democrazia socialista e terzomondiale
- La dittatura della democrazia. Come uscire dal sistema
- Etica ed economia. Per una teoria dell'umanesimo laico
- Preve disincantato
- Che cos'è la coscienza? Pagine di diario
- Che cos'è la verità? Pagine di diario
- Scienza e Natura. Per un'apologia della materia
- Siae contro Homolaicus
- Sesso e amore
- Linguaggio e comunicazione
- Homo primitivus. Le ultime tracce di socialismo
- Psicologia generale
- La colpa originaria. Analisi della caduta
- Critica laica
- Cristianesimo medievale
- Il Trattato di Wittgenstein

- Laicismo medievale
- Le ragioni della laicità
- Diritto laico
- Ideologia della Chiesa latina
- Egesi laica
- Per una riforma della scuola
- Interviste e Dialoghi
- L'Apocalisse di Giovanni
- Spazio e Tempo
- I miti rovesciati
- Pazienza e distèn in Walter Galli
- Zetesis. Dalle conoscenze e abilità alle competenze nella didattica della storia
- La rivoluzione inglese
- Cenni di storiografia
- Dialogo a distanza sui massimi sistemi
- Scoperta e conquista dell'America
- Il potere dei senzadio. Rivoluzione francese e questione religiosa
- Dante laico e cattolico
- Grido ad Manghinot. Politica e Turismo a Riccione (1859-1967)
- Ombra delle cose future. Egesi laica delle lettere paoline
- Umano e Politico. Biografia demistificata del Cristo
- Le diatribe del Cristo. Veri e falsi problemi nei vangeli
- Ateo e sovversivo. I lati oscuri della mistificazione cristologica
- Risorto o Scomparso? Dal giudizio di fatto a quello di valore
- Cristianesimo primitivo. Dalle origini alla svolta costantiniana
- Le parabole degli operai. Il cristianesimo come socialismo a metà
- I malati dei vangeli. Saggio romanzato di psicopolitica
- Gli apostoli traditori. Sviluppi del Cristo impolitico
- Grammatica e Scrittura. Dalle astrazioni dei manuali scolastici alla scrittura creativa
- La svolta di Giotto. La nascita borghese dell'arte moderna
- Poesie: Nato vecchio; La fine; Prof e Stud; Natura; Poesie in strada; Esistenza in vita; Un amore sognato

Indice

Premessa.....	5
Sesso e amore tra Catullo e Saffo.....	6
Un confronto poetico.....	9
William Shakespeare.....	12
Il mercante di Venezia.....	12
Hans Christian Andersen.....	40
I vestiti nuovi dell'imperatore.....	40
L'ombra.....	41
Altre fiabe di Andersen.....	43
Aleksandr Sergeevič Puškin.....	44
Biografia.....	44
Quadro storico.....	48
Concezione di vita e poetica.....	53
Charles Baudelaire.....	58
Corrispondenze.....	58
Lev Nikolaevič Tolstoj.....	60
Fëdor Michajlovič Dostoevskij.....	64
1821-27.....	64
1828-36.....	65
1837-47.....	65
1848-57.....	67
1858-64.....	68
1865-71.....	70
1872-81.....	71
L'uso strumentale della fede di Dostoevskij.....	74
Victor Hugo e la Russia rivoluzionaria.....	79
Edgar Allan Poe.....	83
La maschera della Morte Rossa.....	88
Il gatto nero.....	91
Oscar Wilde.....	93
La casa della squaldrina.....	93
Il principe felice.....	94
Il fantasma di Canterville.....	97
Bertolt Brecht.....	101
Concezione del teatro.....	105
Andrej Platonov.....	112
Ironia e tragedia in Thomas Mann.....	117
Opere.....	120

Bachtin e la parola che crea identità.....	130
Il suo pensiero.....	132
Scansione cronologica del suo pensiero.....	134
Anni 1919-27.....	134
Le opere conclusive del Circolo Bachtin: 1928-29.....	135
Bachtin e la teoria del romanzo: 1933-41.....	136
Carnevale, storia e cultura popolare: Rabelais, Goethe e Dostoevskij.....	137
Bibliografia su Lulu.....	139