

Francesco Orlando

Una lezione sul soprannaturale in *Paradise Lost* di John Milton

a cura di

Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli

Passiamo ad un testo esemplificativo della categoria ‘soprannaturale di tradizione con figurazione di problemi’: *Paradise Lost* (*Paradiso perduto*) di John Milton, del 1667. L’autore partecipò alla repubblica di Cromwell e fu coinvolto a livelli abbastanza alti e in prima persona in fatti storici di estrema importanza e gravità, tanto che molte volte sono stati tracciati dei rapporti tra l’opera di cui ci occupiamo e le circostanze biografiche. Non ci addentreremo minimamente in questo labirinto, ma faremo una prima osservazione, di natura letteraria: questo austero personaggio protestante e politicizzato è anche – per eccellenza – un poeta tardo rinascimentale, imbevuto non soltanto di Bibbia (come si addice a un poeta protestante), ma anche di cultura classica, greca e latina, e italiana. Una seconda osservazione che vale la pena riferire, a cavallo tra l’uomo e l’opera, tra il biografico e il testuale, è quella di Thomas Stearns Eliot, grande poeta e critico del Novecento, che in un articolo contenuto nella raccolta *On Poetry and Poets* del 1936, crede di poter stabilire un rapporto tra la più celebre delle disgrazie della vecchiaia di Milton, la sua completa cecità, e l’uso poetico della parola. Eliot mette in grande evidenza l’opposizione tra l’uditivo e il visuale, nel senso che Milton non vedente avrebbe creato un mondo dove le visioni sono in qualche modo secondarie rispetto ai suoni. Può darsi che ci sia anche del vero, ma avremo modo di smentirlo, perché è proprio su alcune straordinarie visioni e immagini della poesia del *Paradise Lost* che attireremo l’attenzione.

Il poema inizia, secondo il precetto classico dell’*Ars poetica* di Orazio («Semper ad eventum festinat et in medias res», v. 148), appunto *in medias res*, a metà di fatti già in corso: la fine della battaglia celeste tra gli angeli rimasti fedeli a Dio e gli angeli ribelli comandati da Satana, che perdono la battaglia e vengono precipitati dall’alto. È proprio su questo straordinario precipitare che il poema si apre, in un luogo che, come poi apprenderemo, preesisteva da sempre e che quindi in un certo senso è un luogo eterno tanto quanto Dio che l’ha preparato. Tutto ciò è anteriore alla creazione del mondo e dell’uomo: siamo in una sorta di pre-preistoria, con riferimento alla storia così come narrata nella Bibbia. Il verbo *precipitare* è usato in senso non intransitivo ma transitivo: Dio ‘precipita’ gli angeli ribelli in un certo luogo, per punirli e localizzarli in eterno. L’importanza del luogo e l’originalissima localizzazione assumono immediatamente un valore tematico, e si può dire che esse materializzano, nel senso più letterale possibile – poiché rendono materiale, immaginariamente visibile –, un luogo che al tempo stesso è morale ancor prima che materiale, o lo è almeno insieme, morale e

materiale, poiché da esso è resa concreta un'opposizione morale e spirituale tra bene e male. Già nella tradizione antica, in Omero e Virgilio, l'Aldilà era un luogo di tormenti e punizioni, così come lo sarà nella tradizione cristiana medievale, ma qui la novità maggiore si lega al fatto che il racconto comincia prima che sia creato il mondo terreno e umano. La prima citazione sarà breve e di pochi versi (*Book I*, vv. 252-55):

[...] one who brings
A mind not to be changed by place or time.
The mind is its own place, and in itself
Can make a heav'n of hell, a hell of heav'n.¹

Si dice che il nuovo possessore del luogo dove gli angeli ribelli sono stati scagliati è qualcuno che possiede una mente tale da non poter essere cambiata dal luogo o dal tempo. Ora, perché cominciare con questa citazione apparentemente poco congruente con il nostro tema del soprannaturale? Perché essa preannuncia il tema centrale, il filo rosso di questa nostra analisi. Milton, nel suo testo, compie un'operazione che gli è riuscita non senza contrasti: egli aveva ereditato le immagini dell'Aldilà da varie tradizioni, greco-latina come giudaico-cristiana, e naturalmente da Dante. Quel che colpisce è che non si è risoluto a optare fino in fondo tra quel che gli offriva un così grande materiale, e soprattutto non ha optato per una visione concreta e tangibile che hanno tutti i suddetti Inferni. Per quanto siano forti le differenze, in tutti i casi precedenti ci muoviamo all'interno di un cosmo antico o medievale o rinascimentale – ad esempio quello della *Gerusalemme Liberata* di Tasso – in cui la materialità dei luoghi metafisici in qualche misura sottolinea la loro omogeneità col mondo dei vivi, quello dell'esperienza quotidiana dei lettori per i quali il poeta scrive. Cronologicamente Milton è molto vicino a Tasso: il primo è nato nel 1609 e il secondo nel 1544. Cosa succede allora in questo periodo che fa sì che i loro Inferni siano diversi? Qualcosa d'importantissimo a livello culturale, sia dal punto di vista extra-letterario che letterario, e che ebbe ricadute capitali: la *rivoluzione astronomica*, tra i cui protagonisti c'era anche Galilei, cui Milton allude in modo inequivocabile, con una perifrasi che riguarda il telescopio, nel *Book I*. Tali scoperte astronomiche avrebbero dovuto aumentare la conoscenza concreta che si aveva del cosmo, poiché grazie ad esse gli uomini avrebbero esteso, almeno in teoria, la materialità anche alle stelle più lontane. In effetti le conseguenze furono principalmente due, ovvero l'allargamento dell'infinito e il conseguente approfondimento di conoscenza dell'infinito, dovuto appunto alla scoperta del telescopio. Certamente è stato anche così, ma pensando a Milton notiamo un paradosso: i due movimenti, da un lato l'avvicinamento materiale e visivo del cosmo, ad opera di Galilei e del telescopio, e dall'altro lato una religiosità austera e un po' astratta che gli derivava dal severo protestantesimo, avrebbero dovuto costituire modi di

¹ «[...] colui che possiede / una mente che non può essere cambiata da un luogo o dal tempo. / La mente è il suo proprio luogo, e in se stessa / può fare un cielo dell'inferno, un inferno del cielo» [Francesco Orlando traduceva direttamente in aula i passi citati, abbiamo conservato le sue traduzioni].

pensare assolutamente divergenti, mentre in realtà vengono a convergere. Questo perché c'è un senso delle distanze stellari, dei misteri dello spazio di cui è difficile dire se venga soltanto, come può sembrare in superficie, dal *côté* astronomia moderna – avvicinamento materiale e visivo del cosmo – o se invece venga dal fatto che la spiritualità religiosa di Milton, nuova e molto più astratta di quella cattolica di Dante o di Tasso (e a maggior ragione di quella pagana), non può concepire in ultima analisi un Aldilà troppo materiale.

Fra i due estremi, dunque, della materialità da un lato – di cui l'esempio supremo è forse Dante – e del non concepire veramente e propriamente un luogo materiale dall'altro, ma solo una sorta di situazione puramente morale, il compromesso costituisce al tempo stesso la grandezza e l'originalità di tutto il poema di Milton, e in particolar modo dei primi due *Books*. Abbiamo iniziato a citare i suddetti versi perché leggendoli sembrerebbe che per un attimo venga fatta piazza pulita di tutte le determinazioni materiali e visibili. Proseguiamo con versi molto anteriori, posti all'inizio del *Book I* (vv. 44-49):

[...] Him the Almighty Power
Hurled headlong flaming from th'ethereal sky
With hideous ruine and combustion down
To bottomless perdition, there to dwell
In adamant chains and penal fire,
Who durst defy th' Omnipotent to Arms.²

Questa terribile caduta dal cielo all'inferno, da un'estremità all'altra del cosmo, rappresentata da Milton, è lo straordinario inizio *in medias res* di cui parlavo. In tutto il *Book I* è poi tematica la contrapposizione dei due luoghi. Leggiamo per esempio al v. 75, in cui tra l'altro troviamo l'eco di un passo dell'*Eneide*³: «O how unlike the place from whence they fell!» («Oh quanto è dissimile dal luogo da cui caddero!»). Poi ai vv. 91-92 Satana si rivolge così a Beelzebub, che è un altro diavolo: «In equal ruin: into what pit thou seest / From what highth fall'n, so much the stronger proved» («In equal rovina: in quale abisso tu lo vedi / da quale altezza siamo caduti, e quanto lui più forte si è dimostrato»). Abbiamo una doppia esclamazione. È bellissimo anche il v. 135, in cui Beelzebub dice: «That with sad overthrow and foul defeat» («Questo con triste rovescio e infame disfatta»). Poi sempre in *Book I*, vv. 242-45:

“Is this the region, this the soil, the clime”
Said then the lost Archangel, “this the seat
That we must change for heav'n, this mournful gloom
For that celestial light?”⁴

² «Lui, la Potenza onnipotente [quella di Dio] / scagliò a capofitto fiammeggiante giù dal cielo etereo / con atroce rovina e combustione / a perdizione senza fondo, a dimorare là / in catene adamantine e fuoco penale [espiatorio, penitenziale], / colui che aveva osato sfidare alle armi l'Onnipotente».

³ Liber II, v. 274: *Ei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo*.

⁴ «“Questa la regione, questo è il suolo, questo è il clima,” / disse allora l'Arcangelo perduto, “questa è la sede / che noi dobbiamo scambiare contro il cielo, questa luttuosa foschia / per quella luce celestiale?”»

I passi sono citati secondo un ordine tematico-paradigmatico, che sconvolge la successione sintagmatica dei versi. Richiamiamo il v. 282: «No wonder, fall'n such a pernicious highth» («Nessuna meraviglia, cadere così da una fatale altezza!»). Al v. 625 invece leggiamo: «As this place testifies, and this change» («Come testimonia questo posto, e questo mutamento»). La prima visione che Satana ha del luogo è immediatamente consecutiva alla visione che noi abbiamo di lui. Ecco un esempio che ci costringe all'analisi paradigmatica, perché bisogna soffermarci su due punti diversi: 1. la visione che abbiamo noi lettori di Satana; 2. la visione del luogo (che abbiamo sempre noi lettori), ma con gli occhi di Satana. Nel *Book I*, vv. 59-74, leggiamo:

At once as far as Angels ken he views
 The dismal situation waste and wild
 A dungeon horrible, on all sides round
 As one great furnace flamed, yet from those flames
 No light, but rather darkness visible
 Served only to discover sights of woe,
 Regions of sorrow, doleful shades, where peace
 And rest can never dwell, hope never comes
 That comes to all; but torture without end
 Still urges, and a fiery deluge, fed
 With ever-burning sulphur unconsumed:
 Such place Eternal Justice had prepared
 For those rebellious, here their prison ordained
 In utter darkness, and their portion set
 As far removed from God and light of heav'n
 As from the centre thrice to th' utmost pole.⁵

Segue il verso che abbiamo citato al principio. C'è un'interessante osservazione che Lampedusa ha fatto su Milton, ma non è riportata nel Meridiano Mondadori che raccoglie le sue opere, perché probabilmente fu fatta a voce direttamente a me nel 1953. Si tratta di un breve ma folgorante paragone con Dante: Lampedusa diceva di immaginarsi che Milton, nei primi due *Books*, «giocasse con le tenebre come nel *Paradiso* Dante gioca con la luce». In effetti Milton fa con la tenebra infernale qualcosa che Dante fa con la luce del Paradiso. Eliot contrasta questa immagine laddove osserva che ciò che viene detto in questi versi è difficile da immaginare, e non potrebbe essere altrimenti perché Milton cerca di dare forma a una scena metafisica infernale da situare prima che il mondo fosse creato, e dunque per definizione difficile da rappresentare.

Finita la caduta, comunque, tutti gli angeli ribelli sono approdati al fondo dell'universo e l'azione va avanti. Satana è il capo dei diavoli ma, come abbiamo

⁵ «Tutto d'un colpo, così lontano quanto può arrivare la vista degli angeli, osserva / la tetra situazione deserta e spaventosa / un carcere orribile da tutti i lati intorno, / come da una grande fornace infiammato, tuttavia da quelle fiamme / non luce, ma piuttosto oscurità visibile / serviva soltanto a scoprire visioni di lamento, / regioni di dolore, ombre dolenti, dove pace / e riposo non possono mai dimorare, la speranza sempre viene / non viene mai; ma tortura senza fine / sempre urge, e un feroce diluvio, nutrito / da zolfo sempre bruciante e non consumato: / un tale luogo la Giustizia eterna aveva preparato / per quei ribelli, qui [aveva] ordinato la loro prigione / in estrema oscurità, e situato la loro porzione [parte d'universo che devono abitare] / così lontano da Dio e dalla luce del cielo / come tre volte dal centro [dell'universo] al polo superiore».

visto, ha un suo braccio destro: Beelzebub, al quale indica un luogo nel luogo.
Leggiamo *Book I*, vv. 180-83:

Seest thou yon dreary plain forlorn, and wild,
The seat of desolation, void of light,
Save what the glimmering of these livid flames
Casts pale and dreadful? Thither let us tend [...].⁶

L'osservazione di Lampedusa sul giocare con le tenebre vale tale e quale anche per quest'ultima citazione. In questo luogo, una specie di collina desolata, come se da lì dovesse ripartire in qualche modo una sorta di ripresa morale, se non addirittura politica e militare, di questi demoni sconfitti, lì Satana indica di andare e tutto il gruppo dei demoni vi approda come ad una vera e propria terra di fuoco (v. 228): «[...] land that ever burned» («terra che eternamente brucia»).

Una volta che sono tutti riuniti c'è il famoso e straordinario saluto, in cui troviamo il solito contrasto con la sede celeste perduta e abbandonata, ma non dimenticata (*Book I*, vv. 249-53), e inoltre un richiamo ai versi già citati. Seguendo il filo dell'analisi, come notiamo, i versi vengono poi a intrecciarsi:

Farewell, happy fields,
Where joy for ever dwells! Hail, horrors, hail,
Infernal world, and thou, profoundest hell,
Receive thy new possessor: one who brings
A mind not to be changed by place or time.⁷

Con questa prima riorganizzazione delle truppe degli angeli sconfitti si prepara ciò che avrà luogo nel *Book II*, seguendo uno schema classico del genere epico. Ecco dunque un'inventiva che presuppone sempre, per quanto eterogenee tra loro, due grandi novità culturali del primo Seicento: una rivoluzione scientifica a monte di Milton da una parte e, senza volerle assolutamente omogeneizzare in quanto differenti, una rivoluzione politica e poi anche religiosa, almeno a partire dalla nuova religiosità protestante più severa e astratta che consente una visione meno materiale di certi luoghi. Tuttavia dall'altra la tradizione epica si fa valere: Milton è un originale compromesso tra un poeta dottamente imbevuto di cultura classica, e contemporaneamente delle novità che potrebbero allontanarlo di più da essa. Nel *Book II* ha luogo un concilio di demoni, il cui precedente è ovviamente il concilio infernale all'inizio del Canto IV di Tasso. La materia e l'argomento di esso si potrebbe riassumere e riformulare molto antropomorficamente e materialmente, per questi rappresentanti morali del male per eccellenza, nelle parole: «Che cosa dobbiamo fare? E ora che cosa facciamo? Eravamo nel cielo, ci siamo ribellati a Dio, abbiamo combattuto e perso la nostra battaglia e adesso ci

⁶ «Vedi tu laggiù quella tetra pianura, desolata e selvaggia, / quella sede di desolazione, vuota di luce, / tranne quel che il bagliore di queste livide fiamme / illumina pallido e spaventoso? Allontaniamoci [...]».

⁷ «Addio, campi felici, / dove la gioia per sempre dimora! Salve, orrore, salve, / mondo infernale! E tu, profondissimo inferno / ricevi il tuo nuovo possessore: uno che possiede / una mente che non può essere cambiata dal luogo o dal tempo».

ritroviamo quaggiù riuniti su una collina infuocata e parlare tra noi: che cosa decidiamo di fare?”. Vediamo dunque quali sono i nuovi doveri che sono imposti a Satana «in the heart of hell [...] in the gloomy deep» (*Book I*, vv. 151-52, «nel cuore dell’inferno [...] nel lugubre abisso»). Il concilio è dialetticamente movimentato, e vi si confrontano due posizioni senza che si possa dire che una è migliore e l’altra peggiore: una più rassegnata che vorrebbe decidere se e come accettare questo terribile luogo e restarvi per sempre confinati; l’altra è simmetricamente opposta e propugna la ribellione e la necessità di evadere da quei luoghi.

La scena del concilio è molto lunga e bellissima. Apre Satana il quale in sostanza ribadisce quello che è il suo peccato capitale: l’orgoglio (*Book II*, vv. 14-17):

From this descent
Celestial Virtues rising will appear
More glorious and more dread than from no fall,
And trust themselves to fear no second fate.⁸

I nomi dei diavoli sono per lo più di provenienza biblica; il primo a parlare è Moloch, il quale è favorevole all’azione dei ribelli e dice (*Book II*, vv. 57-58): «and for their dwelling-place / Accept this dark opprobrious den of shame» («e per loro abitazione / accettare questa scura e obbrobriosa tana di vergogna»). Mentre ai vv. 85-87:

[...] what can be worse
Than to dwell here, driv’n out from bliss, condemned
In this abhorred deep to utter woe [...].⁹

Dopo Moloch è il turno di Belial, che invece è rassegnato e parla in modo intimidatorio per predicare il suo scopo, dicendo che ci sono legioni di angeli fedeli al Signore (vv. 131-34) pronte a reprimere la ribellione:

[...] oft on the bordering deep
Encamp their legions, or with óbscure wing
Scout far and wide into the realm of Night,
Scorning surprise.¹⁰

Ne consegue che non potrebbero mai evadere; è per questo che prospetta qualcosa di più spirituale (vv. 146-51):

Sad cure! for who would lose,
Though full of pain, this intellectual being,
Those thoughts that wander through eternity,

⁸ «[...] Da questa discesa / gli Spiriti Celesti risorgendo appariranno / più gloriosi e più tremendi di quanto non lo fossero prima di cadere, / e sicuri che non avranno da temere una seconda volta lo stesso destino».

⁹ «[...] cosa potrebbe essere peggiore / che dimorare qui, tenuti fuori dalla felicità, condannati / in questo aborrito abisso a un dolore assoluto».

¹⁰ «[...] spesso all’orlo dell’abisso / si accampano le loro legioni, o con ali oscure / pattugliano in lungo e in largo il regno della Notte, / sventando ogni sorpresa».

To perish rather, swallowed up and lost
 In the wide womb of uncreated Night,
 Devoid of sense and motion?¹¹

Sono angeli ancora antropomorfizzati, vivi, individuati e pensanti, che temono il proprio annientamento e sperimentano l'angoscia di poter diventare quasi soltanto un pezzo della materia: temono che il loro essere intellettuale, la loro mente, possa essere annientato nell'ampio grembo della notte increata. Ai vv. 170-86 del *Book II* si fanno altre tremende ipotesi di pene peggiori, tutte strettamente aderenti al luogo, e in nessun altro testo trattato finora abbiamo visto non diremo una localizzazione più forte (che sarebbe davvero difficile da affermare), ma in nessun altro caso abbiamo visto più chiaramente la *localizzazione* essere essa stessa *tema del discorso poetico*. Il tema del concilio infernale del *Book II* verte infatti tutto sulla localizzazione: se gli angeli debbano in altri termini restare nell'inferno o tentare di evaderne.

Su questa posizione di rassegnazione, espressa da Belial, si pronuncia la voce d'autore, che ne sa sempre di più ed è sempre al di sopra di qualunque personaggio o voce di personaggio. Essa non è equivoca nella condanna morale: quello che Belial ha predicato con la sua rassegnazione viene definito «ignoble ease, and peaceful sloth» (v. 227, «ignobile ozio, e pacifica lordura»), il che non può non apparirci interessante: i diavoli che predicano la rassegnazione e l'accettazione del potere divino (anche se certo per motivi loschi) sono più detestabili dei diavoli che vogliono continuare la lotta contro Dio.

Dopodiché parla Mammon, il quale di nuovo predica le ragioni del restare, del rassegnarsi e del non combattere. Prende infine la parola Beelzebub, il secondo nella gerarchia dei diavoli, il cui intervento risulta poi risolutivo (*Book II*, vv. 315-28):

[...] while we dream
 And know not that the King of heav'n hath doomed
 This place our dungeon, not our safe retreat
 Beyond his potent arm, to live exempt
 From Heav'n's high jurisdiction, in new league
 Banded against his throne, but to remain
 In strictest bondage, though thus far removed
 Under th' inevitable curb, reserved
 His captive multitude. For he, be sure,
 In heighth or depth, still first and last will reign
 Sole king, and of his kingdom lose no part
 By our revolt, but over hell extend
 His empire, and with iron scepter rule
 Us here, as with his golden those in heav'n.¹²

¹¹ «Una cura assai triste! Per chi mai vorrebbe perdere, / anche se pieno d'angoscia, questo essere intellettuale, / questi pensieri che vagano attraverso l'eternità, / e piuttosto perire, inghiottito e perduto / nel vasto grembo di una Notte increata, / privato dei senso e del movimento?».

¹² «[...] mentre noi sogniamo / non sappiamo che il Re del cielo ci ha destinato / questo luogo come nostra prigione, non per offrirci un sicuro rifugio / lontano dal suo potente braccio, per vivere esenti / dall'alta giurisdizione del Cielo, in una nuova lega / uniti contro il suo trono, ma per rimanere / nella più rigorosa schiavitù, rimossi così lontano / sotto l'inevitabile controllo che ha riservato / a questa moltitudine prigioniera. Così lui, state certi, / in alto

Il centro della sua argomentazione è che questo terribile luogo, che per inciso continua a essere al centro di tutto, non è «exempt / From Heav'n's high jurisdiction». Beelzebub in sostanza vuol dire che restando dove sono, tranquilli e buoni, e adattandosi all'orrore di quelle tenebre in cui sono stati precipitati, essi non saranno certo lasciati in pace da Dio. L'inferno, il luogo dove si trovano, per quanto maledetto e benché «thus far removed», è sempre parte del suo regno che si estenderà «over hell»: sono quindi lo stesso suoi prigionieri. Parte allora quel progetto che mette propriamente in moto la trama. Vediamo qualche verso in particolare dal *Book II*:

Nor will occasion want, nor shall we need
 With dangerous expedition to invade
 Heav'n, [...]
 What if we find
 Some easier enterprise? There is a place
 [...], another world, the happy seat
 Of new race called man, about this time
 To be created like to us, though less
 In power and excellence, but favored more
 Of him who rules above; [...]
 Thither let us bend our thoughts, to learn
 What creatures there inhabit, [...]
 And where their weakness, how attempted best,
 By force or subtlety.
 [...] or possess
 All as our own, and drive as we were driven,
 The puny habitants; or if not drive,
 Seduce them to our party, that their God
 May prove their foe, and with repenting hand
 Abolish his own works. This would surpass
 Common revenge [...].¹³

Secondo Beelzebub è meglio cambiare il fronte della guerra, rivolgersi verso la Terra, un nuovo mondo, il nostro mondo, che non era ancora stata creata ma stava per esserlo. La proposta di Beelzebub è quella di andare a tentare qualcuno in quel mondo che è «The utmost border of his Kingdom» («il bordo estremo del suo [di Dio] regno»). Satana si dichiara favorevole a questo progetto (*Book II* vv. 390-406):

o nell'abisso, così ancora come primo e ultimo regnerà, / unico Re, e il suo regno non ha perso alcuna parte / dalla nostra rivolta, ma sull'inferno estenderà / il suo impero, e con uno scettro d'acciaio ci governa / qui, così come [governa] con uno d'oro quelli che sono nel cielo».

¹³ Vv. 341-43, 344-45, 347-51, 354-55, 357-58, 366-71. «Non mancherà occasione, né avremo bisogno / con pericolose spedizioni di invadere / il Cielo, [...] / Che ne dite se troviamo / qualche impresa più facile? C'è un luogo / [...] un altro mondo, la felice dimora / di una nuova razza chiamata uomo, che in questo tempo / dovrebbe essere creata simile a noi, inferiore / per potere ed eccellenza, ma favorita di più / da colui che governa sopra; [...] / Là dovremmo volgere i nostri pensieri, per apprendere / quali creature vi abitano, [...] / e quale sia la loro debolezza, come tentarli nel modo migliore, / con la forza o con l'inganno. / [...] o conquistarla / come fosse nostra, e scacciarli come siamo stati scacciati, i miseri abitanti; o se non scacciarli, / sedurli dalla nostra parte, così che il loro Dio / possa provare la loro colpa, e con mano pentita / abolire le sue stesse opere. Questo sorpasserebbe / la comune vendetta [...]».

“Well have ye judged, well ended long debate,
 Synod of gods, and like to what ye are,
 Great things resolved; which from the lowest deep
 Will once more lift us up, in spite of fate,
 Nearer our ancient seat; perhaps in view
 Of those bright confines, whence with neighboring arms
 And opportune excursion we may chance
 Re-enter heav’n; or else in some mild zone
 Dwell not unvisited of heav’n’s fair light
 Secure, and at the bright’ning orient beam
 Purge off this gloom; the soft delicious air
 To heal the scar of these corrosive fires
 Shall breathe her balm. But first whom shall we send
 In search of this new world, whom shall we find
 Sufficient? Who shall tempt with wand’ring feet
 The dark unbottomed infinite abyss
 And through the palpable obscure find out
 His uncouth way [...]”¹⁴

Ovviamente poi questo qualcuno sarà lui, l’arcidiavolo, il solo che possa realizzare questo progetto. Attenzione però, perché non soltanto per ragioni morali e cronologiche un’intenzione così terribile come quella di corrompere, pervertire e far cadere nel peccato questa nuova stirpe appena creata senza peccato da Dio può spettare solo a lui. Quelli che sarebbero problemi esclusivamente teologici e morali non sono i soli motivi ad imporre tale scelta, ma ci sono anche motivi che effettivamente presuppongono un ripensamento del mondo in termini astronomici nuovi, una capacità di fantasticare questo sterminato spazio come mosso e agitato. Il problema è che dal luogo profondo dove si trovano tutti, per arrivare al bordo di quel nuovo mondo e infine all’Eden dove stanno Adamo ed Eva, che dovranno essere tentati e fatti cadere nella tentazione, bisogna attraversare il vuoto, che mette paura a tutti. Esattamente come nel passo della *Gerusalemme liberata* o dell’*Eneide*, anche in un poema sacro l’impresa eroica può essere effettuata solo dal più coraggioso e bravo di tutti, è allo stesso modo che si decide che solo Satana può fare questo viaggio ultraterreno dal profondo dell’inferno fino alla Terra, perché solo lui può avere il coraggio di sfidare questa terribile cosa che è il vuoto spaziale.

Abbiamo visto che ciò che è interessante è la proposta di questo nuovo spazio. Proseguiamo con una ovvia considerazione in negativo: uno spazio così non può mantenere quella pur fantastica verosimiglianza che ha in tutti i poeti anteriori che hanno descritto degli Inferni, ma per eccellenza in Dante, colui che di gran lunga ha dato concretezza dettagliata e materiale all’altro mondo, facendone in qualche

¹⁴ «“Bene avete giudicato, bene avete concluso questo lungo dibattito, / sinodo degli dei, e al pari di quello che siete, / avete deciso grandi cose; che dall’abisso più profondo / ancora una volta ci spingeranno in alto, a dispetto del fato, / più vicini al nostro antico seggio; forse in vista / di quei luminosi confini, dai quali ravvicinati eserciti / e opportune sortite potremo tentare / di rientrare in cielo; o altrimenti in qualche mite zona / abitare non privati del tutto della bella luce del cielo / sicuri, e al risplendente raggio dell’oriente / ripulirci di questa tristezza; e la tenera e deliziosa aria / possa spirare il suo balsamo [per mitigare le cicatrici di questi fuochi corrosivi]. Ma prima chi dovremo mandare / in cerca di questo nuovo mondo, chi potremo trovare / sufficientemente all’altezza? Chi potrebbe tentare col vagante piede / l’oscuro, senza fondo e infinito abisso / e attraverso la palpabile oscurità trovare / il suo difficile varco [...]”».

modo uno specchio del nostro, con continui ponti comparativi. Questa possibilità di concretezza, che era per eccellenza in Dante e già meno in Tasso, qui viene completamente e del tutto meno. Se riflettiamo poi, ciò che si trova in questo mondo non è guardato da occhi umani, sarebbe ancora più assurdo che sia confrontato a cose umane. Non sempre però Milton è all'altezza di questa sfida. Facciamo degli esempi:

– *Book I*, vv. 692-798: Mammon fa edificare il Pandaemonium (il luogo di tutti i demoni, parola che non c'era prima di Milton) dopo aver fatto estrarre l'oro dalle viscere di una collina vulcanica (vv. 670-92): lì si pongono le premesse per il concilio di cui abbiamo già accennato. Abbiamo una descrizione di edificio sontuoso, grandioso e imponente sul modello umano, che però con lo spazio tra astronomico e metafisico non si accorda molto.

– Allo stesso modo alcuni passi che riguardano la sede celeste possono avere il medesimo difetto: abbiamo un paradiso che, invece di essere potentemente astratto com'è per lo più l'inferno, è un po' troppo bel palazzo nel senso umano del termine.

– *Book I*: un discorso analogo ma più specifico richiederebbe il sincretismo di mitologie varie nell'evocazione dei demoni maggiori, che possono avere nomi biblico-orientali (vv. 381-506) e poi magari invece nomi greci (vv. 507-81).

– *Book I*, vv. 576-87: c'è una figura del rincaro (più terribile di...) in cui può venire mescolata materia guerresca greca, arturiana e carolingia (materia di Francia e di Bretagna).

Questa è una direzione e una galleria di passi scelti. In compenso, nella direzione opposta, che è di gran lunga poeticamente la più viva, originale e nuova, lo spazio metafisico può benissimo sposarsi col nuovo spazio scientifico ben al di là di quel passo esplicito cui abbiamo accennato (*Book I*, vv. 286-92). Citiamo un testo autorevole, la *Storia della letteratura inglese* di Mario Praz, che resta ancora una meraviglia dopo tanti anni, il quale parla di «senso di vastità, di smisurate distanze [...] cataclismatici rivolgimenti interstellari, un senso che solo poteva essere dato dall'età del telescopio».¹⁵

La novità del mondo che è stato appena creato, sul quale si concentra il concilio infernale, rappresenta un altro spazio alternativo, per cui gli spazi diventano plurimi: c'è quello riservato ai demoni, c'è il vuoto, c'è il mondo terrestre, poi c'è il paradiso. Questo spazio alternativo, il vuoto tra la Terra e l'inferno, non è meno terrificante di quello punitivo: lo è diversamente perché in quello punitivo la minaccia è appunto una punizione, mentre nello spazio alternativo del vuoto la minaccia è l'annientamento, ovvero una punizione di particolare natura che consiste nel far cessare di esistere colui che viene punito.

Alla fine del concilio prende quindi la parola Satana rispondendo a Beelzebub, e risolvendosi definitivamente al tentativo. Si propone di andare in prima persona, affermando che non potrà farlo che lui (*Book II*, vv. 438-44), in considerazione della spaventosità dell'impresa:

¹⁵ M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 278.

These passed, if any pass, the void profound
 Of unessential Night receives him next
 Wide gaping, and with utter loss of being
 Threatens him, plunged in that abortive gulf.
 If thence he scape into whatever world,
 Or unknown region, what remains him less
 Than unknown dangers, and as hard escape?¹⁶

La minaccia dunque è l'annientamento. Quando verso la fine del *Book II*, dopo che la decisione è stata presa, Satana si avvia per questa sua impresa moralmente negativa e spaziale, si potrebbe pensare che lì la leggera oscillazione tra dati antropomorfici e dati invece metafisici cessi, ma non è così. Ci sono punti in cui prevale decisamente il metafisico inventivo, mentre in altri prevale la tradizione epica con i suoi mostri, le sue allegorie ed è inevitabile che esse possano apparire un po' più convenzionali, dove alle spalle dell'allegoria si apre questo spazio tra astronomico e metafisico. C'è in pratica in Milton un'*eredità mitologico-allegorica* che qualche volta può dare un senso di regressione.

Ai vv. 571-73 del *Book II* troviamo una preparazione simile a quella che si effettuerebbe nel caso dell'esplorazione di terre reali:

On bold adventure to discover wide
 That dismal world, if any clime perhaps
 Might yield them easier habitation [...].¹⁷

Segue la presentazione dei cinque fiumi infernali (*Book II*, vv. 576-86):

Into the burning lake their baleful streams:
 Abhorred Styx, the flood of deadly hate;
 Sad Acheron of sorrow, black and deep;
 Cocytus, named of lamentation loud
 Heard on the rueful stream; fierce Phlegethon,
 Whose waves of torrent fire inflame with rage.
 Far off from these a slow and silent stream,
 Lethe, the River of oblivion, rolls
 Her wat'ry labyrinth, whereof who drinks
 Forthwith his former state and being forgets,
 Forgets both joy and grief, pleasure and pain.¹⁸

¹⁶ «Oltrepassate queste, se qualcuno può passarle, il vuoto profondo / di una Notte inessenziale lo riceve, / a fauci spalancate di un'estrema perdita di essere / lo minaccia, precipitandolo in quell'abortivo golfo. / Se quindi potesse fuggire in un qualsiasi mondo, / o regione sconosciuta, che cosa gli resterebbe se non / ignoti pericoli, e altrettante difficili fughe?».

¹⁷ «Si gettano in audace avventura a perlustrare quel mondo malinconico, se mai vi fosse un clima disposto a concedere una dimora più adatta» [qui manca la traduzione di Orlando. Integriamo con quella di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 2015. Nota dei curatori].

¹⁸ «Nel lago che brucia i loro flussi maligni: / l'orribile Stige, il fiume del mortale odio; / il triste Acheronte del dolore, scuro e profondo; / il Cocito, chiamato così per il sonoro lamento / che si ode lungo il triste corso; il feroce Flegeton, / le cui onde da un torrente di fuoco s'infioccano con rabbia. / Lontano da questi un lento e silenzioso corso, / il Lete, il fiume della dimenticanza, ondeggia / il suo labirinto d'acqua, che chiunque beva / immediatamente il suo stato ed essere dimentica, / dimentica sia gioia che dolore, piacere e pena».

Si continua poi con i bellissimi vv. 587-88: «a frozen continent / Lies dark and wild», («un continente ghiacciato / si estende oscuro e selvaggio»), che descrivono un'antica terra di pena, come i vv. 610-28 del *Book II*, in cui ritroviamo l'alternanza della visione tradizionale e di quella metafisica. È una citazione irrinunciabile per la sua bellezza e come sempre, quando parliamo di bellezza, non indissociabile dal significato, poiché l'effetto di bellezza è in definitiva un effetto di potenziamento di significato. Ecco il passo:

But fate withstands, and to oppose th' attempt
 Medusa with Gorgonian terror guards
 The ford, and of itself the water flies
 All taste of living wight, as once it fled
 The lip of Tantalus. Thus roving on
 In confused march forlorn, th' advent'rous bands,
 With shudd'ring horror pale, and eyes aghast,
 Viewed first their lamentable lot, and found
 No rest. Through many a dark and dreary vale
 They passed, and many a region dolorous,
 O'er many a frozen, many a fiery Alp,
 Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shaded of death,
 A Universe of death, which God by curse
 Created evil, for evil only good,
 Where all life dies, death lives, and Nature breeds,
 Perverse, all monstrous, all prodigious things,
 Abominable, inutterable, and worse
 Than fables yet have feigned, or fear conceived,
 Gorgons and Hydras, and Chimeras dire.¹⁹

Siamo davanti alla massima *identificazione della dimensione etica con quella spaziale*: «A universe of death, which God by curse / Created evil, for evil only good». Ai vv. 643-79 sono descritte, dal punto di vista di Satana in volo, le porte dell'Inferno, custodite da due mostri: il secondo (vv. 666-70) è più metafisico; ai vv. 662-6 incontriamo delle streghe. Ora, tutte queste creature stanno bene in Virgilio, in Dante o nell'eco tardiva che si trova in Tasso, ma di fronte alla potenza morale e metafisica dei versi precedenti, che poi queste cose abominevoli e inesprimibili rechino dei nomi tradizionali, e un po' convenzionali, di mostri mitologici ci pare un esempio di questa leggera disomogeneità che abbiamo segnalato.

Comunque resta vero che in Milton è fondamentalmente la *traduzione del morale nello spaziale* a dare luogo allo spunto più moderno. Essa viene ad insinuare qualcosa di arbitrario nell'opposizione *vittoria* contro *sconfitta*. Gli spazi in cui gli

¹⁹ «Ma il destino lo nega, e per opporsi al tentativo / Medusa col terrore della Gorgone controlla / il guado, e per se stessa l'acqua disdegna / il tocco di tutte le creature, come una volta fuggiva / le labbra di Tantalò. Così aggirandosi / in una confusa marcia disperata, le avventurose bande, / pallide con tremante orrore, e occhi stravolti, / scorsero per prima la loro lamentevole sorte, e trovarono / nessuna pace. Attraverso molte oscure e spaventose valli / essi passarono, e per molte regioni di dolore, / attraverso molte ghiacciate, feroci Alpi, / rocce, caverne, laghi, paludi, acquitrini, spelonche, e ombre di morte, / un universo di morte, che Dio per maledizione / creò male, per il male soltanto buono, / dove ogni vita muore, la morte vive, e Natura perversa genera, / cose tutte mostruose, tutte prodigiose, / abominevoli, inesprimibili, e peggiori / di quelle che le favole abbiano mai finto, o la paura concepito, / Gorgoni e Idre, e Chimere spaventose».

angeli caduti si trovano sono così desolati e terrificanti che inevitabilmente scatta una qualche identificazione con coloro che coraggiosamente vi si adattano, e soprattutto con chi sa affrontare il terrificante “spazio di mezzo” tra inferno e terra, con le sue terribili minacce di annientamento. Ricordiamolo: l’azione comincia *in medias res*, con la caduta degli angeli ribelli, dopo la battaglia vinta da Dio e gli angeli buoni. Evidentemente per una mentalità cristiana questa vittoria e questa sconfitta non possono avere niente di arbitrario: Dio ha tra i suoi attributi quello di essere onnipotente, e implicitamente di essere impeccabile, quindi non può che vincere perché ne ha tutto il diritto e insieme tutta la potenza. I demoni peccatori e ribelli non possono allora che perdere, perché non possono avere una potenza anche lontanamente comparabile a quella di Dio, per cui nulla dovrebbe esserci di arbitrario nell’opposizione vittoria *versus* sconfitta. È poi quest’ultima a determinare il luogo che, come abbiamo visto, è quello del male ed era previsto da sempre da Dio (quando gli angeli cadono il luogo c’è già). È questo l’inizio *in medias res*, non è che Dio crei quel luogo da un momento all’altro perché ne è sorta la necessità dopo la ribellione e la sconfitta degli angeli ribelli: il luogo c’era da prima e da sempre.

Più di un passo insinua però che forse poteva anche andare altrimenti, che forse le legioni angeliche di Dio potevano perdere, e quelle sataniche di Lucifero invece vincere. Non bisogna pensare però a un Milton eretico: il limite maggiore della forza di questa insinuazione è che essa sia in bocca a Satana o ai suoi accoliti. Lo dicono loro e non certo un personaggio disinteressato, quindi probabilmente per la coscienza di buon cristiano di Milton, che doveva essere anche molto esigente, non c’era assolutamente nulla di eterodosso. D’altra parte, benché sia Satana, il cattivo, a dire che poteva andare altrimenti, resta però che qualcuno lo ha detto in ogni caso: sarebbe sicuramente più ortodosso che nessuno lo dicesse.

La nostra analisi di Milton è utile in parte anche per la sua dimensione storico-letteraria, per mettere in evidenza quello che è successo nella letteratura europea un po’ di tempo dopo la Riforma protestante. Il protestante Milton, con tutte le caratteristiche chiarite finora, si inventa forse questo Satana moderno? No, c’è un precedente, breve ma significativo, in Tasso: «Diede che che si fosse a lui vittoria: / rimase a noi d’invitto ardir la gloria»²⁰. Il soggetto è questo «che che», questo qualche cosa, non si sa che, e Satana stesso non lo può determinare, che dette a Dio la vittoria. Nella stessa scelta di questo «che che» la coscienza cristiana di Tasso trovava a sua volta il proprio conforto: Satana in altre parole non è in grado, ammesso che nella vittoria di Dio ci sia davvero qualcosa di casuale, di determinare quali fossero tali circostanze favorevoli al bene e sfavorevoli al male. Ovviamente il buon cristiano deve pensare che la vittoria del bene è una necessità assoluta, inscritta nell’essenza stessa di Dio, ma Satana insinua il contrario. In Tasso dunque c’era già questo precedente e il collegamento tra i due poeti in questo caso è davvero importante: sta di fatto che queste frasi dei demoni di Milton amplificano enormemente l’espressione di Tasso che pare quasi detta *en passant*,

²⁰ *Gerusalemme liberata*, Canto IV, ott. 15, vv. 119-20; anche ott. 9; molto bello anche il commento di S. Zatti in *L’uniforme cristiano e il multiforme pagano nella Gerusalemme liberata*, Il Saggiatore, 1983, pp. 27-9.

ma quel che soprattutto ci interessa è che sono tutt'altro che irrelate con la concezione spaziale del male come luogo di cui abbiamo parlato finora, e con la famosa complicità poetica con il diavolo a cui anche ci siamo riferiti. Ecco un'altra citazione nello stesso senso (*Book I*, vv. 56-58):

[...] round he throws his baleful eyes,
That witnessed huge affliction and dismay
Mixed with obdurate pride and stedfast hate.²¹

Sono tre soli versi, ma hanno avuto una smisurata fortuna. Vediamone il punto di partenza, spiegato molto bene nel ben noto capolavoro storiografico di Mario Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Nella sua famosa tesi, mentre il Satana di Tasso è un mostro e basta, qui invece la grande afflizione e sgomento del capo dei diavoli ribelli, «misti con ostinato orgoglio e tenace odio», hanno innegabilmente qualcosa di umano: sono in altri termini versi in cui risuona un forte *appeal*, che non vogliono descrivere unicamente l'altro da noi, un'alterità che si può solo detestare e con cui non ci si può identificare, bensì un'immagine umanamente indimenticabile. E si può aggiungere un'altra citazione, legata a questa anche se distante nel testo (*Book I*, v. 599-606):

Darkened so, yet shone
Above them all th' Archangel; but his face
Deep scars of thunder had intrenched, and care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless courage, and considerate pride
Waiting revenge. Cruel his eye, but cast
Signs of remorse and passion to behold
The fellows of his crime [...].²²

In tutto questo insieme di tratti riscontriamo ancora una volta una tendenza verso l'umanizzazione. Secondo la splendida tesi storiografica che rende così bello il libro di Praz – in certe parti forse un po' datato, ma sicuramente come pochi resistente allo scorrere del tempo – saremmo davanti a un'innovazione radicale rispetto a tutta l'iconografia dell'inferno già con il Satana di Tasso. Dopodiché, un passaggio su cui Praz insiste molto, storicamente fondamentale, lo si avrebbe in un'immagine di Satana nel poema *La strage degli innocenti* di Marino: a Milton il Satana di Tasso arriverebbe anche direttamente, ma il poeta inglese avrebbe sicuramente letto il testo di Marino, dove ai tratti del personaggio viene aggiunto un fondamentale elemento che ancora manca nel volto mostruoso del Satana tassiano, ossia la mestizia, la tristezza. Essa evidentemente è sinonimo, se non di

²¹ «[...] intorno egli gira i suoi avvelenati occhi / che testimoniano grande afflizione e sgomento / misti con ostinato orgoglio e tenace odio».

²² «Oscurato così, tuttavia splendeva / al di sopra di loro tutti l'Arcangelo [qui è ancora l'arcangelo in assoluto]; ma il suo volto / profonde cicatrici di tuono avevano scavato come solchi [in realtà non sono rughe di vecchiaia ma danni prodotti in volto, quasi umano, dal tuono di Dio], e l'angoscia / sedeva sulla sua guancia appassita, ma sotto le ciglia / di coraggio indomito, e deliberato orgoglio / che aspetta vendetta. Crudele il suo occhio, ma mostrava comunque / segni di rimorso e passione nel contemplare / i compagni del suo delitto [...]».

rimorso, almeno di un qualche rimpianto e quindi contribuisce molto a umanizzare l'immagine del demonio. Avremo allora questa sequenza: da Tasso a Marino a Milton; dopodiché, riassumendo fedelmente Praz, dopo il poeta inglese e per un secolo circa ci sarebbe una sorta di arresto. Quando poi alla fine del Settecento, un secolo dopo la pubblicazione di *Paradise Lost*, si passa alla piena età preromantica, avverrebbe allora una rilettura del personaggio di Milton tale da aprire la strada ad alcuni degli aspetti essenziali del Romanticismo.

Concludiamo con alcuni tratti fondamentali di questa fortuna: il testo più famoso è un breve e strano componimento mistico di William Blake (1757-1827), che s'intitola *The Marriage of Heaven and Hell (Il matrimonio del cielo e dell'inferno)*; nella parte *The Voice of Devil (La voce del Diavolo)*, dove vengono invertiti tutti i valori morali, l'autore ha potuto scrivere:

The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels and God, and at liberty when of Devils and Hell, is because he was a true poet, and of the Devil's party without knowing it.²³

È una frase straordinaria: che la si voglia applicare o no al caso specifico di Milton, essa è una specie di pioggia benefica per la teoria dell'arte come ritorno del represso non solo in senso razionale e soprannaturale, ma anche rispetto all'ordine costituito e quindi in senso etico. Questa proposta teorica evidentemente ha un grado di applicabilità differente se si guarda alla letteratura moderna o alla letteratura precedente, ma dove far cominciare la letteratura moderna? Ebbene, precisamente qui, con questa frase di Blake: «Milton era un vero poeta e quindi del partito del diavolo senza saperlo!» In questo «senza saperlo» è contenuta una concezione pienamente moderna dell'arte. Prima ancora, dunque, che lo dicano tanti altri, tra cui Marx ed Engels, Blake afferma che il prodotto poetico è in qualche misura indipendente dalle intenzioni consapevoli dell'autore, il quale può fare qualcosa di estremamente importante e grande anche senza saperlo. Si vede bene che ci sono pure le premesse di quell'ostinata svalutazione dell'ideologia, che non va sì dimenticata mai e va sempre data per scontata e presente, tenendo anche però presente che non è in essa che risiede l'essenziale di un'opera d'arte.

A queste righe di Blake aggiungiamo un singolare testo di Schiller (1759-1805), che nel 1781 aveva varato la sua prima opera teatrale, il dramma in prosa *Die Räuber (I masnadieri)*, in cui compare per la prima volta la figura del bandito romantico. Il senso di questa presa di posizione di Schiller è che dall'umanizzazione, nobilitazione e in qualche misura quasi giustificazione involontaria del demonio si può arrivare a quella dell'essere umano traviato da circostanze che lo hanno messo in guerra contro la società e ne hanno fatto letteralmente un fuorilegge. Il primo grande fuorilegge è appunto Karl Moor, protagonista dei *Räuber* di Schiller; seguiranno poi gli innumerevoli fuorilegge di Byron (1788-1824), che sarà il primo nei primi due decenni dell'Ottocento a

²³ «La ragione per cui Milton scrive incatenato [ossia scrive male, il che evidentemente è un'esasperazione di quei punti critici detti anche da noi] quando scrive degli Angeli e di Dio, e invece è in libertà [al suo meglio] quando parla dei Diavoli e dell'Inferno, è perché era un vero poeta, e [c'è un "quindi" sottinteso] del partito del diavolo senza saperlo».

divulgare la figura del bandito romantico, finché essa non diventerà un luogo comune e si perderà. Tornando a Schiller e al suo scritto intitolato *Selbstrezension* (*Autorecensione*) a *Die Räuber*, diamo questa volta il testo in italiano:

Spontaneamente ci mettiamo dalla parte del vinto. Un artificio col quale Milton, il panegirista dell'inferno, trasforma per qualche momento nell'angelo caduto anche il più mite dei lettori.

Schiller, il quale l'anno prima aveva appunto licenziato un dramma con un fuorilegge passibile di identificazione piena – senza rendersi conto di quanto sia antistorica la sua affermazione, dopo quello che abbiamo detto dell'uomo Milton – lo definisce il «panegirista dell'inferno». Biograficamente parlando Milton era senz'altro un buon cristiano, e non era assolutamente ciò che dice Schiller, ma queste letture preromantiche non hanno tutti i torti, solo compiono una forzatura nella misura in cui sottovalutano il fatto che l'opera spesso e in più punti sfugge alle intenzioni del creatore. Da notare anche quanto questo «trasforma per qualche momento» rassomiglia alla celeberrima frase di Coleridge «willing suspension of disbelief» («volontaria sospensione dell'incredulità»): durante la lettura l'incredulità è sospesa volontariamente; durante la lettura anche il più mite dei lettori si trasforma nell'angelo caduto, in Satana. Percorrendo le generazioni romantiche facciamo un altro passo e citiamo Shelley (1792-1822) che nella sua *Defence of Poetry* (*Difesa della Poesia*) scrive:

And Milton's poem contains within itself a philosophical refutation of that system, of which by a strange and natural antithesis, it has been a chief popular support.²⁴

Qual è questo sistema? Il cristianesimo stesso! Proseguendo:

Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in *Paradise Lost*. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil.²⁵

In altre parole il demonio non è affatto tale: secondo Shelley bisogna essere molto superficiali per credere che il demonio di Milton sia il vero demonio!

Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God, as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy, not from any mistaken notion of inducing him to repent of a perseverance in enmity, but with the alleged design of exasperating him to deserve new torments.²⁶

²⁴ «Il poema di Milton contiene nel suo ambito una refutazione filosofica di quel sistema, del quale per una strana ma naturale antitesi, esso è stato un sostegno di prim'ordine agli occhi del volgo».

²⁵ «Nulla può superare l'energia e lo splendore del carattere di Satana quale si trova espresso nel *Paradiso Perduto*. È un errore il supporre che possa essere stato concepito come la popolare personificazione del male».

²⁶ «Il demonio di Milton come essere morale è di tanto superiore al suo Dio, di quanto colui che persevera in un qualche disegno concepito eccellente malgrado l'avversità e la tortura [Satana] è superiore a chi [Dio] nella fredda sicurezza dell'immane trionfo [Dio è visto come un brutto tiranno] infligge al suo nemico la più orribile vendetta, non da una nozione errata di indurlo a pentirsi di una perseveranza nell'inimicizia, ma col dichiarato proposito di esasperarlo in modo da meritare nuovi tormenti».

Non solo Dio è un tiranno, secondo Shelley, ma è anche sadico. Come vediamo, in questo testo tocchiamo il punto preciso. Un testo invece più divertente e inatteso è quello di un altro scrittore, Xavier de Maistre (1763-1852), il cui nome è quasi interamente legato ad un'operina scherzosa, *Voyage autour de ma chambre* (*Viaggio intorno alla mia camera*). La trama è semplice: ammalato, non può muoversi dal letto e viaggia con gli occhi e col pensiero lungo le pareti della sua camera. Ogni oggetto che vede suscita ricordi e ispira delle pagine molto spiritose, fini e sentimentali, nel gusto della fortuna di Sterne alla fine del Settecento. Ad un certo punto gli occhi dell'io si posano sul *Paradise Lost* e leggiamo:

Mais il faut que j'avoue ici une faiblesse que je me suis souvent reprochée.
Je ne puis m'empêcher de prendre un certain intérêt à ce pauvre Satan (je parle du Satan de Milton) depuis qu'il est ainsi précipité du ciel. Tout en blâmant l'opiniâtreté de l'esprit rebelle, j'avoue que la fermeté qu'il montre dans l'excès du malheur, et la grandeur de son courage, me forcent à l'admiration malgré moi.²⁷

È molto più schietto e meno paradossale dei violenti paradossi del progressista Shelley, perché qui viene confessata una debolezza: il simpatizzare per Satana. Il buon senso che caratterizza spesso le mezze misure rende questa espressione ancora più eloquente nel mostrare quale profonda necessità, nella svolta della modernità, ci sia nella rilettura di Milton; molta più che non nei testi firmati da Schiller o Shelley, protagonisti della rivoluzione romantica. Leggiamo ancora:

Quoique je n'ignore pas les malheurs dérivés de la funeste entreprise qui le conduisit à forcer les portes des enfers pour venir troubler le ménage de nos premiers parents, je ne puis, quoi que je fasse, souhaiter un moment de le voir périr en chemin, dans la confusion du chaos.²⁸

Si tratta di quello stesso caos che abbiamo visto quanta paura incutesse allo stesso Satana e agli altri demoni, perché il rischio era il totale annientamento, peggiore di qualsiasi pena. Tuttavia il lettore Xavier de Maistre non può augurarsi che il diavolo muoia: «Je crois même que je l'aiderais volontiers sans la honte qui me retient» («Credo addirittura che lo aiuterei volentieri, senza la vergogna che mi trattiene»). Il tono scherzoso confessa una simpatia personale data come irresistibile quasi più del tono serio dei commenti precedenti.

Je suis tous ses mouvements, et je trouve autant de plaisir à voyager avec lui que si j'étais en bonne compagnie. J'ai beau réfléchir qu'après tout c'est un diable, qu'il est en chemin pour perdre le genre humain, que c'est un vrai démocrate, non de ceux d'Athènes, mais de ceux de Paris ; tout cela ne peut me guérir de ma prévention.

²⁷ «Ma bisogna che io confessi qui una debolezza che mi sono spesso rimproverato. Non posso impedirmi di partecipare con un certo interesse alla sorte di questo povero Satana (parlo del Satana di Milton) dopo che è stato così precipitato dal cielo. Pur biasimando l'ostinazione dello spirito ribelle, confesso che la fermezza che dimostra nell'eccesso della disgrazia, e la grandezza del suo coraggio, mi costringono ad ammirarlo mio malgrado».

²⁸ «Benché io non ignori le disgrazie derivate [pensiamo che in data 1790 si parla così addirittura del peccato originale! Si sente bene che c'è la Rivoluzione dietro] dalla funesta impresa che lo indusse a forzare le porte dell'inferno, per venire a turbare il menage [l'unione, mal traducibile in questo caso, che strappa un sorriso al lettore perché menage sta per "vita domestica", come se Adamo ed Eva fossero una buona coppia borghese del tempo] dei nostri primi genitori, non posso, checché io faccia, augurarmi un momento solo di vederlo perire lungo la strada, nella confusione del caos».

Quel vaste projet! et quelle hardiesse dans l'exécution!²⁹

E continua così lungamente con l'elogio di Satana.

[Pisa, martedì 13.12.2005]

²⁹ «Seguo tutti i suoi movimenti, e trovo tanto piacere a viaggiare con lui come se fossi in buona compagnia. Ho un bel riflettere che dopo tutto è un diavolo, che è in cammino per la perdizione del genere umano, che è un vero democratico, non di quelli di Atene, ma di Parigi [qui chiaramente parla del fratello Joseph, siamo nel 1794 e i democratici di Parigi sono davvero il demonio: Robespierre e compagnia sono ancora guardati come il demonio! Qui vuol dire un democratico rispettabile e non uno infame, come lo erano ai suoi occhi i giacobini]; tutto ciò non può guarirmi dalla mia prevenzione [disposizione favorevole]. Quale vasto progetto e quale ardimento nell'esecuzione!».