

Vincenzo Baraldi

## TORNANDO A CASA (Unitre 2014-2015)

### 2^ LEZIONE: IL RITORNO DEL SOLDATO

#### PRELIMINARI

Nel nostro primo incontro, sono partito ipotizzando che sia l'Odissea che la parabola del Figliol prodigo fossero testi capaci di funzionare come modelli attraverso i secoli. Per la parabola ho fatto qualche riferimento alle “*Confessioni*” di Agostino e anche al “*Diario di un curato di campagna*” di Bernanos.

Non ho fatto altrettanto per Omero.

Così mi sono chiesto se potevo suggerirvi qualche testo- anteriore alla crisi delle certezze- in cui ci fosse il racconto di un'intera società, con i suoi protagonisti e con i suoi tempi- anche lunghi- di cambiamento, un affresco di un'epoca che restituisca in profondità la concatenazione di individui e avvenimenti, personaggi e società, in cui trovi posto il tema del ritorno.

Mi sono ricordato che esiste “*Guerra e pace*” di Tolstoj, un autore che, a modo suo, è stato geniale ed efficace nel rinnovare l'epica, costruendo un romanzo che fa una sintesi tra Iliade e Odissea, adattandone gli argomenti alla Russia dell'Ottocento (1). Quindi non più la guerra di Troia, ma le guerre napoleoniche; non l'ambiente greco-miceneo, ma la società nobiliare ai tempi dello zarismo; ma pur sempre una vicenda di allontanamenti, peripezie e amore che si conclude con l'incontro fra due grandi personaggi positivi: **Pierre** (Bezuchov) e **Natascia** (Rostova).

Il primo viene ritratto come un uomo buono, un po' ingenuo, di robusta costituzione, sempre un po' perso nei suoi pensieri e nelle sue immaginazioni, oscillante tra illuminazioni interiori e improvvisi scoraggiamenti, come se gli mancasse un po' il centro della sua personalità. A differenza del volitivo principe Andrei, il suo amico più caro, Pierre è un nobile poco interessato alla realtà quotidiana, capace però di naturalezza, garbo e gentilezza, perfino generosità verso gli altri; un uomo che riesce- tutto sommato- a non prendersi troppo sul serio, nonostante i momenti di malinconia. Ma è un personaggio in divenire; all'inizio sembra passivo e accetta tutto quello che gli viene proposto dall'esterno: l'eredità paterna secondo certe clausole; il matrimonio con una donna bellissima ma corrotta; l'adesione alla massoneria; perfino battersi in duello e partecipare alla

guerra patriottica. Tuttavia le esperienze compiute e le prove superate lo cambiano: passeggia con indifferenza sotto il fuoco delle artiglierie francesi; progetta e cerca inutilmente di mettere in atto un attentato contro Napoleone; salva delle bambine; fatto prigioniero dagli invasori, affronta con coraggio le difficoltà, trovando nel contatto con i contadini russi uno stimolo per imparare ad amare con semplicità la vita. Insomma diventa più saggio, vigile e consapevole di sé e della realtà.

Natascia nel romanzo ci viene incontro con i suoi passi rapidi, leggeri e impetuosi di adolescente, con la sua profonda gioia di vivere, gli occhi e il sorriso inondati di luce. Diventa una bella e giovane donna che ama se stessa e prova il desiderio di essere ammirata ed amata.

Accetta di diventare moglie del principe Andrei, intelligente, orgoglioso, già ferito ad Austerlitz e rimasto vedovo della prima moglie, morta dando alla luce un bambino; ma la proposta di matrimonio è bloccata dal padre di lui. Natascia allora si lascia affascinare da un uomo bello e vanitoso, tanto da progettare con lui il proprio rapimento, che però fallisce. E' caduta nello sconforto per la rottura del fidanzamento con Andrei; ma, dopo un periodo in cui in lei prevale il risentimento, avuta notizia che Andrei è stato gravemente ferito nella battaglia di Borodino, corre a vederlo e si ritrova profondamente e teneramente innamorata di lui, proprio quando le resta solamente la possibilità di accompagnarlo e di assisterlo nei suoi ultimi giorni di vita.

Ma veniamo al ritorno; Pierre, ormai vedovo, meno ricco, reduce dalla prigionia, rientra in una Mosca ancora ferita dall'incendio appiccato durante l'invasione. Nel romanzo siamo al capitolo 15 del libro IV.

Tre giorni dopo il suo arrivo, Pierre decide di far visita a Mar'ja, la sorella del principe Andrei. Si dirige alla casa, una delle poche a non essere stata bruciata durante l'occupazione napoleonica; si fa annunciare dai camerieri e, dopo un po', viene introdotto in una cameretta bassa, illuminata da una candela, dove siede Mar'ja con un'altra donna vestita di nero, che lui scambia per una dama di compagnia. Durante il baciamento, dopo aver menzionato il fratello, la principessa sposta gli occhi da Pierre a quella sua amica, con una timidezza che sorprende l'uomo. E continuerà a guardare verso di lei durante la conversazione. Pierre, inoltre, sente fisso su di sé lo sguardo attento e affettuoso dell'altra, ma non le presta attenzione più di tanto. Quando però egli nomina la famiglia di Andrei, il volto di Mar'ja torna ad esprimere grande imbarazzo:

<<“Ma come, non la riconoscete?”

*Pierre guardò ancora una volta il viso pallido, fine, dagli occhi neri e dalla strana bocca dell'amica della principessina. Da quegli occhi intenti lo guardava qualcosa di familiare, qualcosa da tempo dimenticato e molto più che caro.*

*“Ma no, non può essere,” pensò. Quella faccia severa e pallida, così invecchiata! Non può essere lei. E' solo un ricordo di lei”.*

*Ma proprio in quel momento la principessina Mar'ja disse: "Natascia" E il volto dagli occhi attenti, con uno sforzo, come si apre una porta arrugginita, ebbe un sorriso, e da quella porta aperta ad un tratto alitò e investì Pierre quella felicità da tanto tempo dimenticata alla quale ormai no pensava più. Alitò, lo avvolse e lo sommerse tutto. Il suo sorriso fece svanire ogni dubbio: era Natascia e lui l'amava.*

*Subito Pierre involontariamente svelò a lei, alla principessina Mar'ja e soprattutto a se stesso un segreto di cui egli era all'oscuro. Nel volto gli risplendette una gioia tormentosa. Avrebbe voluto nascondere la sua emozione, ma quanto più voleva nasconderla, tanto più chiaramente- più chiaramente che usando le parole più precise- diceva a se stesso e alla principessina Mar'ja che l'amava>>.*

## 2.1 La tragedia antica

La letteratura che celebra il ritorno a casa del guerriero è antica quasi quanto la guerra stessa. <<Già Odisseo è prima di tutto un reduce di quella lunga guerra di Troia, che nel XIV libro del poema l'eroe maledice come origine delle sue sventure. Spesso per il soldato che ritorna le fatiche non sono terminate; la sua partenza (soprattutto se il guerriero occupa un posto di potere) ha creato un vuoto, che qualcun altro ha colmato o minaccia di colmare. Se Penelope è rimasta fedele allo sposo, non altrettanto ha fatto **Clitemnestra**, la moglie che Agamennone ha lasciato in Argo il giorno in cui si è imbarcato per Troia>>(2). Sempre Omero (3), nel canto XXIV, descrive l'incontro nell'Ade (l'aldilà dei pagani) da parte delle anime dei Proci con quella di Agamennone, ucciso al ritorno dalla propria moglie e dal suo complice ed amante Egisto. La scena si conclude con parole di esaltazione per la felicità di Odisseo e per la fedeltà di Penelope, cui Agamennone contrappone la propria truce vicenda (Vv. 192-202).

Tale nucleo narrativo fu ripreso dal tragediografo Eschilo, che, nel 458 a.C., ne fece l'oggetto della prima parte di una trilogia, complessivamente intitolata **Oresteia** (4).

Osserviamo il disegno complessivo di questa trilogia.

- 1) La prima tragedia si intitola **Agamennone**: l'eroe che ha fatto ritorno, portando con sé come prigioniera e concubina Cassandra, viene trucidato. La rappresentazione si chiude con l'ingresso trionfale nel palazzo reale di Clitemnestra ed Egisto; muore anche Cassandra, dopo aver rievocato una catena di uccisioni e di colpe che coinvolge la stirpe degli Atridi.
- 2) La seconda tragedia si intitola **Coefore**: essa culmina nel matricidio. Oreste, che ha vendicato il padre Agamennone uccidendo Clitemnestra, cade in preda alla follia assillante delle Erinni, le furie vendicatrici; perciò fugge a Delfi per ottenere la purificazione.
- 3) Le **Eumenidi** si apre in Delfi, dove per Oreste si rivela vana la consueta purificazione mediante il sangue di animali; poi la scena si sposta ad Atene: per volere dello stesso dio Apollo, Ermes accompagna Oreste ad Atene, dove quest'ultimo incontrerà quei giudici "*che hanno parole capaci di lenire questa vicenda*" (V.81). Il tribunale è quello dell'**aeropago**,

istituito- secondo l'invenzione di Eschilo- da Pallade Atena in persona: da allora in poi esso per sempre dovrà giudicare i delitti di sangue (Vv. 681-84).

Nell'insieme quindi la trilogia esprime apertamente una **posizione politica e civile "impegnata"**. Eschilo si propone una funzione didattica nei confronti del pubblico: gli ricorda che nell'umanità vi sono forze istintive, primordiali, oscure (le Erinni), sempre pronte a travolgere le istituzioni, più o meno rozze, come la monarchia di Agamennone.

Contro tali forze arcaiche può ergersi la ragione, per vincerle e incanalarle, per trasformarle in energie produttive e fertili, capaci di nuove costruzioni l'aeropago appunto, ma anche, quindi l'assemblea, il suffragio (come suggeriva l'interpretazione a suo tempo elaborata da Pasolini).

Eschilo sembra quasi anticipare Machiavelli e Hobbes: l'irrazionale, la paura e la violenza non possono essere semplicemente respinti o rimossi, vanno affrontati, perché solo così la parte più ferina dell'umanità potrà essere domata, trasformando la maledizione in benedizione. Nel pantheon della città rifondata le Erinni resteranno, ma accanto ad esse troveranno posto le Eumenidi (divinità benevole). Questa in fondo era anche la chiave di lettura che proponeva Aristotele, quando, gettando uno sguardo retrospettivo sulla tragedia antica, sosteneva: *"Gli antichi... facevano parlare i personaggi in modo politico"* mentre i poeti a lui coevi- proseguiva A.- *"li fanno parlare in modo retorico"*.

Nella parodo (primo coro) dell'Agamennone viene coniata da Eschilo la formula "pàthei mǎthos", perlopiù tradotta "soffrire per apprendere" e si afferma che "conviene imparare a essere saggi (sophronein) alla scuola del dolore", perché una prospettiva nuova sia aperta.

Niente però impedisce di chiederci se "la stessa carica di emotività che si sprigiona dai lutti della casa degli Atridi non finisca per imporsi autonomamente, di per sé, senza lasciarsi imbrigliare nella griglia concettuale entro cui il poeta voleva rinchiuderla" (5). Infatti l'opera d'arte è diversa da un trattato di filosofia o di politica: la sua verità s'impone non attraverso ragionamenti, ma per vie più sottili che ci fanno apparire veri i personaggi e le loro scelte, rappresentando la contraddittorietà della vita stessa. A questo proposito vale la pena di segnalare che intorno alle figure femminili della prima tragedia si sono interrogate e hanno lavorato da pari loro due grandi scrittrici del Novecento: M. Yourcenar (6) ha scritto in prosa poetica un lungo monologo dedicato alle furie della regina (in *Fuochi*), mentre Ch. Wolf (7) ha, in seguito, dedicato un'opera importantissima alla reinterpretazione della vicenda di Cassandra.

Torniamo al rimpatrio di Agamennone. Tra le cause scatenanti del delirio e dell'uxoricidio, c'è per Clitemnestra una colpa imperdonabile del marito: si è prestato al sacrificio della figlia Ifigenia, per propiziare la partenza dell'armata achea alla volta di Troia. Da quel giorno *“l'Erinni (traducibile con: la Collera o la Furia), che ricorda e vuole vendicare una figlia, custodisce la casa come una perfida guardiana, pronta a risollevarsi in un giorno terribile”*. (Vv. 151-55). Inoltre nella scena madre di **Cassandra**, davanti ad un coro terrorizzato, l'indovina, ormai invasata dalla follia profetica, rivela le sue sconvolgenti visioni: *“Vedi, per dare a se stessa, più ardire, di umano sangue si è abbeverata la turba, e qui nella casa aspetta, e nessuno la può scacciare”*.

Ricorda le colpe di **Atreo**, padre di Agamennone, che per vendicare l'adulterio commesso dal fratello Tieste aveva ucciso i suoi due figlioletti più grandi e glieli aveva fatti mangiare; essa prevede come ormai imminente la morte di Agamennone ma anche la propria.

Quindi Cassandra entra nella reggia per affrontare il suo destino; al suo ingresso fanno subito seguito le urla del re colpito a morte. Nell'ultima scena appaiono i due cadaveri e, tra di loro, Clitemnestra che racconta al coro l'assassinio da lei appena commesso con l'aiuto di Egisto (terzo figlio di Tieste e risparmiato da Atreo).

Il sovrano **Agamennone**, nel corso della tragedia, non viene rappresentato né come un tiranno né come un uomo particolarmente aggressivo. Eschilo, nel descriverlo al ritorno, ne mette in luce vari aspetti positivi: il suo eroismo di guerriero, la sua capacità di governo, l'equilibrio che lo spinge in prima battuta a rifiutare onori eccessivi perché possono condurre ad un'esaltazione pari alla superbia.

Ma anche un re illuminato, un uomo onesto, può perdersi per l'errore di un momento: potrebbe resistere definitivamente all'invito di Clitemnestra di calpestare i rossi tappeti riservati alle divinità, ma infine cede alle sollecitazioni della moglie. Così facendo replica la decisione scellerata, compiuta anni prima in piena autonomia: allora doveva scegliere tra la vita della figlia e il patto d'onore che lo legava agli altri capi Achei. Era posto di fronte all'alternativa: *“Quale delle due sorti è peggiore? Come posso disertare le navi e tradire l'alleanza?”* (Vv.211-13). Ha optato per sacrificare Ifigenia, per un distorto senso di lealtà e di prestigio personale. Da quel momento il suo destino è cambiato:

*“E spirando dal mutato errore sacrilegio, empietà, profanazione, ecco, fu **pronto a tutto osare**”*; ha commesso un delitto, gravido di conseguenze e apportatore di odio familiare.

La sua colpa si colloca certo all'interno di una catena di uccisioni, di ire e di vendette germogliate da una trasgressione originaria compiuta dai suoi antenati, *(E qui nella casa aspetta, e nessuno la può scacciare, dico la turba ubriaca delle cognate Erinni...E cantano l'inno della colpa*

*primigenia*) ma questo condizionamento non aboliva del tutto la sua libertà di agire, di scartare la scelta di dare la morte.

Di fronte a lui si pone la figura di **Clitemnestra**, una donna dal carattere molto forte (“virile” viene detta ad un certo punto dal coro), con una capacità di decisione inaspettata, pronta a mentire con persuasiva abilità, che sa attendere con coraggio e feroce determinazione il momento a lei favorevole, celando le proprie intenzioni. Leggiamo ai versi 1500 e seguenti il passaggio in cui s’identifica con le stesse Erinni: *“Io non sono la moglie di Agamennone. Il volto io ho della donna di questo morto. Ma io sono l’antico acerrimo demone vendicatore”*.

I suoi convincimenti si vanno via via rafforzando, fino all’esplosione finale, in cui l’annuncio della duplice morte del consorte e di Cassandra è accompagnato da una gioia incontenibile, da una soddisfazione urlata, che esprime l’odio profondo, suscettibile però ancora di mescolarsi a superstiti tratti di saggezza: tanto che allo sfogo liberatorio per la vendetta finalmente ottenuta si unisce la consapevolezza del **male** compiuto; non a caso Egisto viene da lei invitato a **non avventarsi** sul Coro spargendo altro sangue inutile (8).

## 2.2 Il lutto si addice ad Elettra

Nel 1931, negli Stati Uniti d’America, il tragediografo Eugene O’Neil si propone, con la sua opera, di **riattualizzare in forma moderna l’Oresteia** di Eschilo. Al termine di un lavoro di lunga lena che lo ha impegnato per più anni, produce una propria trilogia, che non ha ovviamente nulla a che vedere con la ripetizione teatrale o para-teatrale dell’originario, ma è invece frutto del suo esplicito ripensamento. Nasce *Il lutto si addice ad Elettra*, un testo tanto corposo da richiedere, per la messa in scena, più di nove ore di rappresentazione (tredici atti da non spezzare in tre serate consecutive, ma presentati in un blocco unico) (9).

La “logica perfezione” dell’insieme e “l’implacabile intensità psicologica dei sentimenti dei personaggi” contribuirono a farne “un lavoro artistico di grande potenza” (10) assai lodato dai critici; le repliche però durarono solo cinque mesi. O’Neil è riuscito a dosare in una miscela efficacissima alcune sue problematiche personali (la dialettica tra determinismo e libertà, la condanna puritana del sesso come forma di schiavitù, la natura come maledizione- secondo le osservazioni di R. Jacobbi) con la linearità solenne delle antiche strutture. Invece della stirpe degli Atridi, al centro pone la **famiglia Mannon** (una famiglia yankee, al tempo della guerra di secessione).

All' Agamennone qui corrisponde "*Il ritorno*"; alle Coefore l' "*Agguato*"; alle Eumenidi, l' "*Incubo*".

Tra la primavera del 1865 e l'estate del 1866, la casa dei Mannon costruita in stile neo-classico, circondata da un giardino denso di ombre premonitrici, diventa un luogo tragico, la sede infernale delle passioni. Il loro scatenamento segue una logica in senso lato freudiana: ai meccanismi del Fato subentra l'inconscio e la lotta metafisica si traduce in conflitto psichico. Negli appunti di lavoro dell'autore infatti leggiamo che egli cercava risposta alla possibilità di inserire in una tragedia di stampo classico- con i suoi temi basilari- i drammi psicologici dei contemporanei, privi di una fede negli Dei. Il ricorso a Freud può apparire talvolta condizionato dall'entusiasmo del neofita che ha appena scoperto una potente chiave di interpretazione: l'amore incestuoso di un figlio per la madre o della figlia per il padre è descritto come una condanna universale, una costrizione inesorabile alla colpa, che quasi sostituisce il peccato originale della cultura puritana; la violenza tragica e ineluttabile si trasforma in odio nevrotico. Il risultato è un impasto tra reperti realistici (che alle "tare" di positivista memoria sostituiscono il quadro moderno delle nevrosi) e la riproposta del classicismo in termini decadenti. Ruggero Jacobbi ha parlato in proposito di una "Orestide passata attraverso i Rougons-Maquart"(11).

Nella prima parte, *Il ritorno*, il generale Ezra Mannon torna dalla guerra civile e trova una moglie totalmente indifferente, che nel frattempo si è procurata un amante, nella persona del giovane capitano Brandt, che sulle prime sembrava invece corteggiare la figlia dei Mannon, Lavinia. Nel secondo atto, il generale, un tempo freddo e distaccato, rivela il suo amore appassionato per la moglie Christine. Quest'ultima, dopo aver finto inizialmente grande gioia per il ritorno del marito, arriva a sbattergli crudelmente in faccia la propria tresca, ben sapendo che il marito soffre di cuore. Quando sopravviene il prevedibile attacco, invece di somministrargli le pillole per il cuore, gli somministra del cianuro. Lavinia, che sopraggiunge poco dopo e che era al corrente della relazione extraconiugale della madre, intuisce quanto è accaduto.

La fedeltà allo schema di Eschilo è mantenuta nei suoi tratti essenziali; ma i personaggi moderni non possono più presentare la statura epica dell'antichità: Ezra e Christine Mannon ricalcano le figure di Agamennone e Clitemnestra, tuttavia con qualche riduzione di scala operata da O'Neil.

Perciò Ezra sembra più un vecchio solitario che un condottiero conquistatore e la sua colpa appare sproporzionata: non si tratta più della crudeltà e dell'ostinato orgoglio di Agamennone, ma del puritano rifiuto di soddisfare la moglie nei rapporti amorosi. E Christine non nutre il furibondo odio di Clitemnestra né la travolgente passione dell'eroina greca per Egisto; sembra più una donna

nevrotica e vendicativa, la cui natura risulta, come è stato scritto da F. Carpenter, *“più velenosa che eroica”*.

Anche la seconda tappa della trilogia, *l’Agguato*, rispetta l’intelaiatura del modello antico. Protagonista ne è Orin Mannon (moderno Oreste) che, all’inizio dell’azione risulta anche lui appena tornato dalla guerra, dove ha vissuto esperienze traumatiche. Davanti al feretro del padre pronuncia parole rivelatrici:

*“Chi sei? Un altro cadavere! Io e tu abbiamo visto campi e colline disseminati di cadaveri... Non ti sei mai curato di conoscermi, in vita... ma adesso che sei morto potremmo essere amici!”*.

La morte del padre però comincia presto ad ossessionare Orin. Sia la madre che la sorella cercano di influenzarlo, se lo contendono. Lavinia, che ha fatto in tempo a cogliere l’ultimo balbettio del padre morente (*“E’ stata lei...non medicina”*), ha giurato a se stessa che la madre non coglierà il frutto del suo delitto. Perciò decide di sfruttare l’attaccamento edipico di Orin per la madre: gli rivela la tresca di Christine con il capitano Brandt, suscitando in lui la gelosia.

Sempre più preda allo sconvolgimento psicologico (le Erinni non sono più divinità ma pulsioni distruttive), Orin, con la complicità di Lavinia, uccide l’amante della madre. Sul corpo dell’ucciso Lavina pronuncia parole rivelatrici dei suoi grovigli interiori (attrazione inconscia per il padre, rivalità con la madre, gelosia per l’amore di Brandt):

*“Come potevi amare tanto quella vecchia infame?”*

Christine, appresa la notizia del delitto, si suicida.

Nel terzo dramma della trilogia, intitolato *l’“Incubo”* O’Neil si scosta maggiormente dai modelli antichi. Oriu non verrà assolto da nessun aeropago moderno: egli accetta la dannazione per la malvagità della sua natura e si spara, proclamando:

*“I dannati non piangono!”*

Lavinia invece, modellata sull’esempio dell’antica Elettra, cerca un riscatto riconoscendo chiaramente la necessità di una purificazione:

*“Io sono dei Mannon. Debbo punire me stessa”*.

Riconquisterà la propria umanità dopo un lungo confronto con il proprio passato, imparando il modo di “piangere” e di “portare il lutto” per quel passato.

### **2.3 Da Ruzante a Eduardo**

Il tema del reduce si è prestato nel tempo non solo ad uno svolgimento di tipo tragico, ma anche ad un’elaborazione comica. Fin dall’antica Grecia e poi nella letteratura latina è presente la figura del “miles gloriosus”, il soldato fanfarone, smargiasso e vanitoso, maestro nel millantare immaginarie virtù eroiche ed imprese militari di cui sarebbe stato protagonista. Plauto dedicò una commedia all’argomento.



Nel Cinquecento, Angelo Beolco incrociò abilmente alcuni di questi tratti con la cosiddetta "satira del villano", in cui il personaggio del contadino era considerato con disprezzo dai cittadini in quanto ignorante, vigliacco e disonesto, o semplicemente oggetto di divertimento e presa in giro per gli elementi di rozzezza che presentava. Nel decennio 1520-30 Beolco scrisse due dialoghi in "lingua rustica", in dialetto padovano, che si sviluppano partendo dal tema del ritorno del soldato, riuscendo a cogliere dall'interno alcune caratteristiche di un universo estraneo all'ambiente colto di cui pure faceva parte e per cui scriveva e recitava. Sono testi non troppo lunghi, con trama ridotta, portati in scena dallo stesso autore nei teatri di palazzo dei circoli nobiliari, che tuttavia colgono alcune componenti sociali e culturali del mondo subalterno, di quello che abbiamo imparato a chiamare, con le parole di Nuto Revelli, il "mondo dei vinti".

"Nel primo (Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo) il protagonista inizialmente non viene neanche riconosciuto dall'interlocutore, suo compare, che funge da spalla e ha la funzione di fargli raccontare la guerra a cui ha partecipato, i suoi pentimenti, le sue paure e l'eroismo della sua vigliaccheria. Non è una guerra astratta: è quella della lega di Cambrai (1508-9) in cui Venezia, assediata e sconfitta ad Agnadello, ha rischiato di perdere la sua libertà, salvandosi grazie al sostegno della terraferma e dei suoi contadini, per la prima volta identificatisi nel governo della Serenissima.

Ebbene questa guerra, nelle parole di Ruzante, appare profondamente estranea a quei contadini che si sono comportati come lui: si è arruolato non per nobili ideali o per difendere la patria, ma per sfuggire alla miseria. In battaglia, più che pensare a combattere e a uccidere i nemici, si è preoccupato, anzitutto, di salvare la pelle e, al più, di arraffare una vacca o una cavalla durante un saccheggio. Ma il reduce è ora più povero di quando era partito, anche se per miracolo ce l'ha fatta a tornare. Per di più trova la casa abbandonata dalla moglie, andata a convivere con un bravaccio; tenta di recuperarla, ma non la convince e finisce bastonato dal rivale. Spaccone e fifone, cornuto e bastonato il personaggio esprime una comicità elementare, però attraverso il riso suscita anche sentimenti di partecipazione commossa alla miseria della condizione umana che rappresenta" (12).

Vediamo velocemente alcuni passaggi. Alla tradizione del soldato spaccone si riallacciano le battute sui pidocchi, le fanfaronate di Ruzante che agita la lancia (ma che poi nella scena successiva sarà bastonato di santa ragione). La comicità inoltre si sviluppa attraverso l'allegro rovesciamento dei valori ufficiali (patria, eroismo) parlando del <<coraggio di scappare>>:

*<<... non conosci nessuno, non sai dove andare, e vedi tanta gente che dice "Ammazza! Ammazza! Dagli! Dagli!" Artiglierie, schioppi, balestre, frecce, e ti vedi qualche tuo compagno morto ammazzato, e quell'altro che ti è ammazzato vicino. E quando credi di*

*scappare, vai in mezzo ai nemici... Vi dico che ha un gran coraggio chi si mette a scappare>>.*

Nel finale poi la finzione e l'immaginazione finiscono per svolgere una funzione di compensazione e risarcimento della propria debolezza. Ruzante, pesto e dolorante, si giustifica accusando Gnuia, la donna, di essere ricorsa a qualche incantesimo, facendogli credere di dover lottare contro cento avversari; se avesse saputo di aver a che fare con un solo uomo l'avrebbe certamente battuto e immobilizzato!

Nella terza scena invece la Gnuia, fin dalle prime parole pronunciate mostra il proprio interesse solo per il guadagno, non per il disastro Ruzante che pure è riuscito a salvare "el corbame" (la carcassa). (<<Ruzante? Si' -tu ti? Ti è vivo, ampò? Pota! / Te è sì sbrendoloso, te hè sì mala ciera... / Te n'hè guagnò ninte, n'è vero, no?>>).

Con crudele realismo la donna dichiara di voler mangiare tutti i giorni: se Ruzante fosse ricco, potrebbe amarlo, ma nelle sue attuali condizioni dividerebbe con lui solo "qualche peogion" (qualche pidocchio). Insensibile e fredda, non dà alcun valore alla fedeltà da lui proclamata; nonostante le dichiarazioni del reduce (<<Ma io ho una gran passione per te, io spasimo! Ma non hai pietà?>>) l'atavica paura di morire di fame prevale sul sentimento.

Il secondo testo presenta una vicenda analoga: il protagonista è il contadino **Bìlora**, che giunge a Venezia e trova la moglie che vive in compagnia di un vecchio mercante. Come Ruzante, anche Bìlora è un reduce, affamato, misero, emarginato a causa della carestia. Rappresenta la "naturalità" dei contadini, che trova nella moglie e nella roba i suoi elementi fondamentali, che gli sono stati sottratti.

Bìlora è un soprannome, che in dialetto padovano significa "donnola", un'animale sanguinario, come se l'autore volesse mettere in rilievo la possibile ribellione violenta del protagonista. Infatti, in seguito ad alcuni scontri, Bìlora finisce per accoltellare il vecchio mercante.

L'avarò Andronico (questo è il nome del mercante) non ha conosciuto amore in gioventù, troppo preso dai suoi traffici e dalla pratica dell'usura; e, ormai vecchio, è ben deciso a non lasciarsi sfuggire di mano la più giovane Dina. Una serie di diverbi tra lei, ormai sorda ai richiami del marito, e Bìlora prepara lo scontro finale, con accoltellamento, tra il villano ubriaco e il suo antagonista. In un monologo allucinato di Bìlora, la concitazione crescente, tra amari rancori e violente immagini fecali, precipita verso l'agguato omicida:

<<Le me va tute pure a la roessa. Ma cassì ch'a'l roesso e lo co le scarpe in su! Ah, cassì ch'a' 'l faghe insmerdare da riso, ch'a'ghe faghe lagare i zocali e la bereta chivelò>>.

(Trad. “Mi vanno pure tutte a la rovescia. Ah, ma lo rovescio lui con le scarpe in su! Ah, ma lo faccio smerdare da ridere, gli faccio lasciar qui gli zoccoli e la beretta!”).

Qualche tratto, per così dire, “ruzantesco” è riscontrabile in un personaggio teatrale che compare in *Napoli milionaria*, scritto e subito rappresentato nel 1945 da Eduardo de Filippo (13).

Il tramviere disoccupato **Gennaro** è stato dato per disperso, perché si era allontanato da casa sotto un pesante bombardamento, per fare scorta di patate e di mele. Solo dopo 14 mesi torna, dimagrito, scavato nel volto per le tragedie della guerra cui ha assistito, rivestito di indumenti frusti ricavati da varie divise militari. E trova Napoli trasformata dall'occupazione alleata, travolta dalla guerra e da una decadenza di valori che ha intaccato anche i comportamenti della moglie e dei due figli, maggiori. Il suo ritorno fa scattare una crisi, in cui emergono l'inconsistenza dei soldi troppo facili e il marcio della disonestà. Tuttavia una malinconica attesa del meglio resiste ed è sintetizzata nella battuta finale del protagonista: “**Ha dà passà 'a nuttata**”.

Letta al giorno d'oggi, questa battuta sembra incastonarsi perfettamente nel clima di fiducia e di speranza in un cambiamento – non solo politico e sociale, ma anche morale e culturale- degli anni del neo-realismo, con le sue grandi novità cinematografiche, col fervore dei dibattiti che accompagnò riviste come “Il Politecnico” o “Società”.

Dal canto suo Eduardo, rivolgendosi al pubblico della prima rappresentazione romana, sostenne che non si sarebbe più limitato a fare del <<teatro da ridere..., ogni anno di guerra ha contato come un secolo nella nostra vita di prima>> (31 marzo 1945).

Nel lungo resoconto delle proprie peripezie che Gennaro fa nel secondo atto, troviamo un'espressione analoga: i traumi sopportati non solo gli hanno fatto perdere il senso dei confini geografici, ma il tempo trascorso gli sembra “*un seculo*”: ha vissuto tra “*paise distrutte, criature sperze, fucilazione*”, lampi d'ingegno per cavarsela e atti di solidarietà umana (come per un “*povero cristiano che era ebreo*”) e ha un'unica certezza: “**a guerra non è fernuta**” .

Passata la normale curiosità e la commozione per il redivivo, gli altri personaggi manifestano ripetutamente la voglia di dimenticare: << *Nuie ce volemmo gode' nu poco 'e pace... Oramai è*

*fernuto*>>. Ma Gennaro torna a esprimere la sua convinzione: <<'A guerra non è fernuta... E non è fernuto niente!>> ma viene zittito, isolato perché disturba, risulta “scucciante”.

Nel terzo atto tenta di infrangere la barriera della solitudine: “*Aggia parla' Me vuo' sentere proprio 'e parla'? E io parlo*>>. Arriva quindi la spiegazione conclusiva con la moglie ormai “*vinta, affranta, piangente, come risvegliata da un sogno di incubo*” (didascalia) e sottolineata anche dai gesti allusivi di chiudere i vetri e poi riaprirli “*per rimuovere l'aria*”.

Se fossi cattivello come il critico Roberto Alonge, direi che quello che poteva risultare uno Strindberg nostrano, capace di analizzare un inferno familiare nei bassi napoletani, ha ceduto all'intenerimento e perfino al miracolismo (la bambina malata di Gennaro e Amalia avrà a disposizione la medicina che la può salvare), ma non trovo niente di sospetto nell'intervento di quell'aiutante (già ricattato e sfruttato da Amalia nella sua attività di borsanerista) che, porgendo il farmaco, dice:

*<<ad un certo punto, se non ci stendiamo una mano l'uno con l'altro...>>*

Può capitare infatti, che, proprio nelle più gravi calamità si manifestino forme di solidarietà eroica, come quella del muratore di Fossano, che, senza esserne richiesto, per sei mesi rinunciò alla propria minestra portandone un'intera gavetta a Primo Levi, nell'ambiente tragico di Auschwitz.

## **2.4 ritorno e simulazione**

Che cosa capiterebbe se un uomo tornasse da Penelope fingendo di essere Odisseo, mentre in effetti è un altro o almeno qualcuno di cui non si può dimostrare che sia Odisseo? Una vicenda simile avvenne in Francia nel Cinquecento, destando tanto rumore da colpire l'attenzione di Montaigne, che forse assisté al relativo processo e comunque la ricordò nei suoi “Saggi”. Si tratta del *Ritorno di Martin Guerre*, che ebbe diverse versioni successive in varie lingue; negli anni Ottanta del Novecento fu riesaminato dalla storica americana Natalie Zemon Davis; fu oggetto di un film abbastanza fortunato di Daniel Vigne e fu affrontato in un testo di Leonardo Sciascia, intitolato “*La sentenza memorabile*” (14). Si tratta di un libretto abbastanza smilzo, più o meno trenta pagine, che appartiene ad un gruppo di scritti in cui Sciascia mostra il suo interesse per l'investigazione storica e giudiziaria, un po' secondo il modello manzoniano della “*Storia della colonna infame*”. La ricostruzione storica infatti diventa l'occasione per sviluppare considerazioni di natura morale, sulla giustizia e sulla verità, sulla ragione che investiga e sui suoi limiti. Sciascia parte dalla relazione sul processo di Martin Guerre, stesa dallo stesso giudice che aveva pronunciato la sentenza capitale e tiene conto del passo di Montaigne, in cui si afferma che:

*<<Dopotutto, è mettere le proprie congetture a ben alto prezzo, il volere, per esse, far arrostitire vivo un uomo>>.*

L'argomento centrale della vicenda è soprattutto quello del sosia, del presunto Martin. Martin e Bertrande si sono sposati ancora adolescenti; hanno avuto qualche difficoltà in campo sessuale e per otto anni non hanno avuto bambini. Subito dopo la nascita del figlio, Martin ruba a suo padre una

piccola quantità di grano e scompare, finendo in Spagna e combattendo al servizio di un vescovo. Lascia il figlio e una bella moglie ventiduenne.

Otto anni dopo, nel 1556, un uomo torna al paese. Viene subito riconosciuto dalle sorelle, la moglie lo accetta quando lui ricorda un paio di “brache bianche” nel baule della sua dote; lo zio lo accoglie nell’amministrazione dei beni di famiglia, dopo aver parlato con lui di cose fatte insieme nel passato.

Non mi dilungo; a un certo punto la situazione si incrina; si svolge un primo processo contro “l’impostore”. Il paese si divide; un soldato di passaggio riferisce che il vero Martin ha perso una gamba in battaglia. Si arriva ad un processo di appello; i giudici interrogano accuratamente i vari testimoni; cercano di vagliare le prove e i “segni” (cicatrici, scarpe, denti); l’imputato mostra una memoria stupefacente per i particolari; Bertrande lo difende e lo aiuta a ricostruire i dati.

Ma all’improvviso il colpo di scena: arriva in tribunale il vero Martin con una gamba di legno. Condannato a morte, l’impostore viene impiccato di fronte alla casa della sua presunta famiglia. Qual è il valore della memoria, dei segni, delle emozioni? Che cosa è la verità? Perché il giudice ha sentito la necessità di scrivere la storia?

## Note alla lezione 2

1. L. Tolstoj, *“Guerra e pace”*, Garzanti, Milano, più volte ristampato. Utile l’accompagnamento con il testo di P. Citati, *“Tolstoj”*, Adelphi, Milano 1996.
2. S. Corso, *“Ritorno”*, nel già citato DIZIONARIO DEI TEMI LETTERARI, Garzanti.
3. Omero, *“Odissea”*, trad. Rosa Calzecchi-Onesti, Einaudi.
4. Eschilo, *“Orestide”*, trad. P.P. Pasolini, Einaudi 1985; più fedeli le traduzioni della BUR e della UTET.
5. Di Benedetto- Medda, *“La tragedia sulla scena”*, Einaudi, Torino 2002, p.328 .
6. M. Yourcenar, *“Fuochi”*, Bompiani, Milano 1984.
7. Ch. Wolf, *“Cassandra”*, Edizioni E/O, Roma 1984.
8. Sono state utilizzate le osservazioni di A. Di Benedetto e di G. Morani-M. Morani contenute nelle rispettive introduzioni all’*Orestea* pubblicata dalla BUR (1995) e dalla UTET (1987). Per l’inquadramento mi sono servito delle storie della letteratura greca di Lesky (Il saggiatore) e di L. Canfora (Laterza).
9. E. O’Neill, *“Il lutto si addice ad Elettra”*, Einaudi, Torino 2013.
10. F. Carpenter, *“O’Neill”*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
11. R. Jacobbi, *Introduzione a O’Neill*, Opere, UTET, Torino 1964.

12. La presentazione di Ruzante è stata prelevata da : M. Guglielminetti, *“Lineamenti di storia della letteratura italiana”*, Le Monnier, Firenze 1980. I *“Dialoghi”* sono editi nella *“Collezione di teatro”* Einaudi.
13. E. de Filippo, *“Napoli milionaria”*, in Cantata dei giorni dispari, Einaudi, Torino 1967. Utile di A. Barsotti l’ *“Introduzione a Eduardo”*, per Laterza. Per la critica di R. Alonge si veda la *“Storia del teatro moderno e contemporaneo”* vol.III, Einaudi, Torino 2001.
14. *“La sentenza memorabile”* di L. Sciascia si trova ora, insieme con *“Il teatro della memoria”* nel volumetto 514 della *“Piccola biblioteca”* di Adelphi.