

Maurizio Magnini
TRE LEZIONI

1. Paolo Bozzo, *La parola e il suo doppio*
2. Maurizio Magnini, *Tre lezioni. I "Sepolcri" nella personalità del Foscolo. Appunti per una lettura dell' "Adelchi". L'Islamismo*

RICERCA E DIDATTICA 2

RICERCA E DIDATTICA

**Collana dei Corsi Integrativi
per l' idoneità Universitaria
dell' Istituto Magistrale Statale Virgilio – Milano**

**Direttori:
Gabriella Brusa Zappellini, Laura Fornerone, Marina Franco**

**© Cooperativa Libreria I.U.L.M. S.c.r.l.
Via Filippo da Liscate 1.2
20143 Milano
Prima edizione: dicembre 1995
ISBN 88-7695-137-7**

**È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.**

Maurizio Magnini

Tre lezioni

I “Sepolcri” nella personalità del Foscolo

Appunti per una lettura dell’“Adelchi”

L’Islamismo

Introduzione di

Ugo Basso

Milano 1995

Cooperativa Libreria I.U.L.M.

Indice

Presentazione, di <i>Marina Franco</i>	9
Introduzione, di <i>Ugo Basso</i>	11
Tre lezioni di Maurizio Magnini	
I “Sepolcri” nello sviluppo della personalità del Foscolo	19
Appunti per una lettura dell’“Adelchi”	25
L’Islamismo	43
Buonanotte, di <i>Daniela Chizzoli</i>	63

Presentazione

di Marina Franco

Preside dell'Istituto Magistrale "Virgilio".

Ho conosciuto Maurizio Magnini solo tre mesi prima della sua scomparsa: troppo pochi per un rapporto profondo; abbastanza tuttavia per apprezzarne la disponibilità nel collaborare con me, appena arrivata al "Virgilio"; per intuirne la raffinatezza culturale e la sensibilità verso gli studenti, specie i più "difficili".

Lascio a chi lo ha stimato per anni come collega e a chi lo ha riconosciuto e amato come maestro la presentazione del prof. Magnini, dell'uomo Magnini.

A me resta la malinconia di un dialogo appena iniziato e il breve sorriso con cui mi ha salutato per l'ultima volta in quel "caldo" venerdì di agitazioni studentesche: "Non preoccuparti, domani mattina alle 8, come sempre, sarò qui".

Pubblicare queste "Tre lezioni" è anche un modo – certo non il solo – perché Maurizio Magnini sia ancora qui, con noi.

Introduzione

di *Ugo Basso*

Un saluto

L'eco per la sua fulminante scomparsa ha dato anche ai distratti la misura del rispetto e dell'affetto per il professor Magnini. Se ne è andato in un novembre di tornanti occupazioni studentesche nelle quali faticava a cogliere occasioni per continuare a essere accanto ai giovani senza indifferenze di fronte ai problemi reali, né tolleranze o cedimenti verso l'illegalità.

Più silenzioso che presenzialista, Maurizio Magnini, attraverso lo sguardo disilluso dal realismo, ha continuato a sentire nella scuola una coinvolgente comunicazione culturale fra maestri e studenti, piuttosto che un laboratorio psico-pedagogico in cui docenti tecnicamente attrezzati scolarizzano un'utenza demotivata.

Attorno a Magnini l'intero istituto ha ritrovato la solidarietà nel rimpianto, con il rammarico in molti di avergli parlato così poco, di averlo soltanto sfiorato, conosciuto appena, pur in tanti anni di lavoro comune, di quotidiana presenza in classe, in corridoio, in sala professori. Discrezione e riserbo le cifre della sua signorilità, ricercata in tante occasioni

delicate nelle quali la diplomazia del buon rapporto si fa più necessaria, insieme alla disponibilità per gli impegni ai quali, nella vita scolastica, è rituale sottrarsi.

Gli studenti, magari distratti alle sue preziose lezioni, si rivolgono a lui non soltanto per dubbi di studio; la sua sottile ironia decanta tensioni fra colleghi: i suoi dissensi sono facilmente intuibili, raramente espressi, mai enfatizzati; la sua non comune competenza letteraria e musicale risparmia anche a me, in qualche affaticato pomeriggio, troppe consultazioni: al mattino, prima delle lezioni, Maurizio mi avrebbe risolto i dubbi.

Quel signore brizzolato e coltissimo, che non si sentiva frustrato dall'insegnamento nell'istituto magistrale, è stato per oltre un decennio silenzioso protagonista dei momenti più significativi della vita del "Virgilio", anche i più innovatori, curriculari o extra.

Quando l'anno integrativo, previsto per l'accesso all'università dei diplomati in corsi secondari superiori di ordinamento quadriennale, ha superato la condizione di formale anticamera per tentare di qualificarsi come luogo di cultura, Magnini, fra gli artefici della trasformazione, vi ha tenuto corsi di italiano. E proprio questa strana istituzione, pensata per un breve periodo all'inizio degli anni Settanta in attesa di una riforma ancora oggi lontana è diventata finalmente per lui l'occasione di frequentare con gli studenti la sua cultura letteraria contemporanea, di fatto esiliata dai programmi dell'ultimo anno delle secondarie.

Quando l'istituto si è posto sulla via della trasformazione da magistrale tradizionale a sperimentale linguistico e psicopedagogico, con una determinazione lucida nel tenace disegno della preside Laura Fornerone, ma fra le perplessità di una parte del collegio, Magnini ha sostenuto l'iniziativa. Pri-

ma l'estensione dell'insegnamento della lingua straniera fino all'ultimo anno, poi il progetto cosiddetto maxisperimentale. E a sollecitare la firma ministeriale, sostenendo l'opportunità e la dignità culturale dell'operazione, impaniata nelle ragnatele romane, nei burocratici uffici di viale Trastevere c'era personalmente il professor Magnini.

Se la sua riservatezza, la rarità dei suoi interventi nel collegio dei docenti lo faceva apprezzare solo dopo qualche tempo dai nuovi insegnanti della scuola, il suo nome era il primo noto per gli studenti che, dopo venture scolastiche varie e contorte, chiedevano lumi per sogni di recupero e speranze di ripresa. I presidi che si sono succeduti avevano affidato a lui l'incarico di aiutare gli studenti che si preparano a sostenere presso l'istituto esami di idoneità alle diverse classi a individuare le prove da sostenere, secondo i corsi frequentati in precedenza, e a verificarne i programmi.

Con disponibilità e pazienza inconsueti nei pubblici servizi, in una attività lontana dal suo spirito di studioso, Magnini non si limitava a fornire le informazioni e a confrontare programmi: ascoltava, suggeriva, incoraggiava, distoglieva. Una mano per non spegnere lumicini fumiganti dispersi nell'istituzione scolastica; una mano per spegnere presunzioni al di là di possibilità e capacità, ed evitare ulteriori pericolose delusioni.

L'Islam

Il saluto di apertura per ricordare l'amico a chi lo ha conosciuto e darne un cenno a chi non ha potuto conoscerlo: ma il senso di questa pubblicazione non intende esaurirsi nella memoria. Grazie alla cortesia della magnifica signora Luisa, a cui indirziamo la nostra riconoscenza insieme alla nostra stima, il corpo maggiore del volume è occupato da tre inediti

che rappresentano significative occasioni di analisi e di ripensamento: per studenti e studiosi un saggio dell'impegno umano e della finezza culturale di Maurizio Magnini.

Si tratta di testi di conferenze stesi nella forma in cui sono stati utilizzati e certamente arricchiti dall'oratore nel corso dell'esposizione: abbiamo ritenuto di presentarli come sono giunti nelle nostre mani – i due letterari più completi, quello sull'Islam in forma meno rifinita – per non rischiare, con interventi redazionali, fraintendimenti del pensiero dell'autore, ma anche per mantenere il sapore dell'originale destinazione, che comunque nulla toglie alla leggibilità.

Il saggio sull'Islam desterà forse nel lettore qualche sorpresa: si tratta di una competenza non d'occasione per uno studioso come Magnini, frequentatore di testi dell'esoterismo religioso e in particolare, oltre a quelli cristiani, proprio dei testi sacri della rivelazione e del culto islamici, che la conoscenza di elementi della lingua araba gli permette di penetrare senza ricorrere a traduzioni profanatrici.

La presentazione, semplice e organica della religione di Maometto è una sintesi esauriente per chi desidera un'introduzione corretta a un mondo spirituale che ogni giorno di più interpella le nostre presunzioni, intriga la nostra cultura, preoccupa la nostra società. E questo testo rappresenta la trascrizione di una lezione-conferenza tenuta dal professor Magnini nell'aula magna dell'istituto negli inquieti giorni della Guerra del Golfo – gennaio 1991 –, fra le iniziative concordate per fare della protesta studentesca occasione di studio e di riflessione.

Il saggio illustra i fondamenti teologici e culturali del terzo fra i grandi monoteismi della terra, le sue eresie e le scissioni storiche, con frequenti riferimenti a temi familiari per la cristianità: non con fuorvianti intenti irenistici, ma proprio

per favorire la comprensione di una cultura diversa attraverso l'appello a categorie note e insieme per puntualizzare le differenze negli aspetti più simili.

Lo studio articolato dell'Islam non esaurisce il saggio che si apre con considerazioni non per tutti scontate su un corretto approccio nei confronti di religioni diverse dalla propria o da quella maggioritaria nel proprio paese e si chiude con un'analisi del sufismo, l'aspetto esoterico dell'Islam, espressione di spiritualità profonda, tollerante, rivolta al cuore del credente nella sua dimensione universalistica. Da una conoscenza più approfondita deriva sempre un contributo alla comprensione.

Mentre da una parte viene puntualizzato che non è possibile lo studio serio di una religione senza riconoscerle l'autorevolezza della verità, dall'altra viene rimosso l'apriori diffuso che l'Islam, presente con quasi un miliardo di credenti in tre continenti e tutt'altro che monolitico, sia sempre e comunque aggressivo, bellicoso nemico da temere come fonte di violenza.

Non si tratta di uno sguardo di benevolenza che edulcora una realtà dai connotati inquietanti. "Per mettere in rispetto i sostenitori machiavellici" della guerra santa, con puntualità teologica e filologica, Magnini spiega che un'interpretazione risalente a Maometto riconosce nella *gihad* prima che una guerra contro il nemico infedele, e comunque esterno, una lotta interiore contro le passioni, le debolezze e la corruzione. E la speranza di dialogo fa un passo avanti, senza giustificare violenze, fingere buone cause, incoraggiare vittimismo.

Foscolo e Manzoni

Nei due saggi letterari ritroviamo l'aspetto di Maurizio Magnini più familiare a chi lo ha conosciuto titolare di una cattedra

dra di italiano. Due pagine nelle quali la competenza critico-letteraria si dilata per un verso nella direzione di altri generi, per un altro nel trovare in opere celebrate dalla tradizione temi di confronto esistenziale che stimolino l'adesione anche dei giovani lettori dei nostri tempi.

“Perché vive l'uomo?": la domanda di Jacopo Ortis è posta centrale nel saggio *I "Sepolcri" nello sviluppo della personalità del Foscolo*. Se il protagonista del romanzo foscoliano si uccide in mancanza di risposta, l'epilogo tragico dell'opera rilancia la domanda. Domanda provocante anche per i giovani lettori di oggi sia che, supponendo risposte o rinunciandovi, decidano consapevoli di prostrarre la propria esistenza; sia che non decidano, ma si lascino condurre dal quotidiano spirito di conservazione con il quale la natura, attraverso ciascuna creatura, perpetua se stessa.

Ugo Foscolo non approda a una religione positiva, ma Magnini coglie l'intensa fede che anima il suo carme maggiore e squilla nei *Sepolcri* con metafore folgoranti o meditative, fra momenti elevati e toni minori, in un'ampia sonorità che ricorda Beethoven. L'uomo – ricco anche di una storia di grandezze – viene così sollecitato a vivere la quotidianità senza negarsi le illusioni che fondano la sua esistenza, malinconica certo, ma alla quale la consapevolezza della sua condizione può offrire esperienze altissime, dall'amore alla poesia, capaci di illuminare il vivere, se non di risparmiare le sciagure.

Dai *Sepolcri* del Foscolo agli *Appunti per una lettura dell'"Adelchi" del Manzoni*, illustrati anche questi al "Virgilio" come introduzione a una lettura antologica pubblica della tragedia nell'ambito di un tentativo di coinvolgere gli studenti e le loro famiglie in iniziative culturali non strettamente curricolari organizzate da docenti e studenti insieme. Magnini

inquadra il testo manzoniano nella storia del teatro ottocentesco dominato in Italia, ma non solo, dal grande melodramma che troverà in Giuseppe Verdi il suo maggiore esponente. E Verdi stesso, da commosso ammiratore di Manzoni, che gli è di una generazione più anziano, avrebbe dedicato allo scrittore lombardo la sua *Messa da Requiem* nella quale lampeggiano teatralità che colgono il manzoniano contrasto tra l'umano e il divino, tra il peccato e la redenzione che per il musicista restano intensi momenti drammatici da cui vive però spiritualmente lontano.

Prima di pervenire all'analisi della tragedia e più specificamente delle pagine considerate nella lettura, Magnini studia i debiti di Manzoni tragediografo rispetto alla cultura europea, tedesca, francese e inglese nella figura di Shakespeare. Proprio Manzoni è fra i primi ad apprezzare all'estero la grandezza del drammaturgo inglese, allora poco noto e pochissimo rappresentato in traduzione italiana: con Shakespeare concorda nel superamento delle unità cosiddette aristoteliche, gabbie al cuore per un romantico, e da lui, certo più che da Walter Scott, "impara" a penetrare l'animo dei personaggi storici giungendo alla sovrapposizione del vero poetico, intuizione del cuore, al vero storico, oggetto di ricerca proprio dello storico.

Nella produzione manzoniana *Adelchi* rappresenta un'opera prossima alla maturità artistica, ma almeno due considerazioni Magnini pone sulla evoluzione del pensiero dell'autore. Intanto la posizione nei confronti della chiesa storica: la potenza papale era "vista allora come un bene per il Manzoni". L'avverbio, che si riferisce ai primissimi anni venti nei quali la tragedia è stata portata a compimento, anticipa l'evoluzione nel pensiero del Manzoni.

Qualche decennio più tardi, infatti, lo scrittore, benché

consapevole delle sanzioni ecclesiastiche a cui andava incontro, pronuncerà pubblicamente il suo sostegno a Roma capitale, contestandone la sovranità pontificia. E lo stesso Manzoni non esiterà a mantenere la carica di senatore per nomina del sovrano in un regno che il pontefice Pio IX giudicava illegittimo e usurpatore, negando ai cattolici il diritto di partecipare al voto. La fedeltà alla chiesa non comporta per Manzoni l'ubbidienza formale alle sue autorità storiche.

La seconda osservazione riguarda il pessimismo manzoniano, espresso nella scena conclusiva della tragedia dallo stesso protagonista: "loco a gentile / ad innocente opra non v'è: non resta / che far torto, o patirlo". Non è quindi praticabile per l'uomo la via della giustizia senza essere vittima di ingiustizie: nei *Promessi Sposi* questa concezione verrà in parte corretta e l'azione della provvidenza si rende, almeno in qualche circostanza, visibile anche agli uomini.

Se il pessimismo di Manzoni viene in parte attenuato nel romanzo, la sua visione della vita viene confermata e pare di intendere, benché non espressamente dichiarato, che Magnini la condivide. Un pessimismo tuttavia di marca particolare quello del credente: la consapevolezza che l'agire umano è sempre e comunque inquinato dal male relega fra i sogni anche le più generose speranze rivoluzionarie.

La speranza sopravvive però come virtù teologale, speranza escatologica, che accresce la responsabilità del credente e non giustifica fughe, come confermano proprio i personaggi manzoniani. Non è chiesto al credente consenso all'imperscrutabile progetto. Non gli è assicurato di intendere qualche significato negli anni della vita: ma la fedeltà non può cedere e l'impegno, anche civile, deve farsi testimonianza.

luglio 1995

I “Sepolcri” nello sviluppo della personalità del Foscolo

Vita e arte nel Foscolo sono spesso strettamente congiunte, almeno fino a un certo periodo della sua esistenza. Ciò è vero con questa distinzione: mentre nella sua agitata e romanticissima biografia il Foscolo non seppe mai superare il tumulto delle passioni (ricco di vizi e di virtù si definisce in un sonetto), nell'arte il poeta seppe a un certo punto pacificare il tumulto esistenziale, attraverso una sorta di decantazione di sentimenti e passioni che non “ruggono” più alfierianamente, ma vengono dominate dalla maestria poetica.

Il nucleo vitale dell'arte foscoliana procede dallo *Jacopo Ortis*: libro giovanile, eccessivo, turbato, a tratti enfatico nel tentativo di essere sincero; l'autore condensa in esso tutta la sua ansia e la sua disillusione giovanile. La cultura del giovane Foscolo era quella illuministica, la sua propensione politica era giacobina, sia pure contenuta da una nobile alterezza di stampo alfieriano, ma le materialistiche convinzioni filosofiche non possono entrare in contrasto con un animo ardente e appassionato, anelante alla libertà e all'affermazione di sé: e lo *Jacopo Ortis* registra questo contrasto insanabile fra ragione e cuore che ai giovani d'Europa aveva insegnato il Rousseau e che poco dopo era stato efficacemente rappre-

sentato nei *Dolori del giovane Werther* del Goethe.

Jacopo si uccide perché non sa rispondere alla domanda “perché vive l’uomo?”. E la ragione è considerata funesta perché rende gli uomini coscienti del dolore e della infelicità; anche l’amore risulta impossibile perché la società ha le sue regole che non coincidono certo con il libero espandersi dei sentimenti e delle passioni.

L’unica vera realtà diventa per Jacopo la morte, e il suo gesto insano suona protesta contro il destino e la società e racchiude, per contrasto, un grande desiderio di vita.

È ovvio che Jacopo è l’*alter ego* del Foscolo, che infatti afferma: “Mi sono dipinto con tutte le mie follie nell’Ortis”.

Nel libro giovanile, non propriamente riuscito sul piano dell’arte, sono contenuti *in nuce* i germi della futura poesia foscoliana e soprattutto di quella dei *Sepolcri*: è presente infatti, fra gli altri, il motivo dell’esule, quello della redenzione della patria, l’ideale del poeta che educa al patriottismo e che custodisce le memorie, la “corrispondenza di amorosi sensi fra vivi e morti”, il motivo del tempo che tutto travolge, quello dell’“alterna onnipotenza delle umane sorti”; come si vede, son frammenti che, composti in quasi perfetto equilibrio, saranno cantati nel carme maggiore.

Ma per giungere all’arte complessa e altamente epico-lirica dei *Sepolcri*, il Foscolo dovrà passare attraverso varie esperienze di vita e di poesia; dovrà, in una parola, maturare.

Il tema della morte ha sempre affascinato il Foscolo, ed esso corre per tutte le sue opere, sia pure con sfumature differenti: c’è la morte come entrata nel nulla eterno, oppure come quiete dopo il tumulto degli affanni e delle passioni della vita (*Sonetti*), oppure come sepolcro lacrimato e illusione di immortalità (*Sepolcri*).

Per superare la crisi esistenziale, il Foscolo si affanna alla

ricerca di una “fede”, e, superando gradatamente il pessimismo integrale, dà un fine alla propria vita e un significato alla propria azione per mezzo di aspirazioni (ispirazioni) di tipo ideale. Crea così un processo spirituale-poetico, un insieme di miti che il poeta chiama illusioni (la bellezza, la patria, l’amore, la poesia, l’“immortalità”). E queste intuizioni poetiche (o meglio, idee portanti le intuizioni poetiche) liberano a poco a poco l’arte foscoliana dalle scorie di una passionalità straripante. È il progresso spirituale-artistico che si concretizza nei *Sepolcri*, che pur parlando di morte sono – come è stato giustamente detto – un inno alla vita nobilmente vissuta.

Nei *Sepolcri* è costantemente presente una sorta di “pessimismo attivo”: l’illusione di immortalità serve sia per onorare i morti, sia per ispirare nobili sensi ai vivi. Ho detto illusione, perché il Foscolo non approda mai a una fede religiosa, ma a un sentimento ideale che vuole annullare l’ala fredda della morte materialisticamente intesa. I *Sepolcri* sono così il superamento, sotto l’aspetto ideale, della concezione meccanicistica della natura, e sono pure una ribellione – sia pure addolcita dall’arte – alla inesorabile realtà della morte in nome dei diritti della vita, vale a dire dei grandi ideali e dei grandi affetti. Mediante la fede negli ideali si può attuare l’ispirazione incontenibile della vita umana a sollevarsi a una visione più ampia di quella materialistica. E qui il Foscolo è in sintonia con la rinascita della spiritualità del primo Ottocento contro il sensismo e il razionalismo dell’*Enciclopedia*. Nel poeta, che non aderì mai a nessuna confessione religiosa, c’è però quasi una sfida al “nulla eterno” (una autentica ansia religiosa, anche se intesa nel modo della religiosità “pagana”, greco-latina).

E squilla nei *Sepolcri* con motivi epici (che si possono avvicinare, *mutatis mutandis*, a quelli del Beethoven delle Sin-

fonie) il mito dell'eroismo umano: cioè l'eroismo rende immortali. Il motivo dell'immortalità è poi duplice: c'è un'immortalità, se è lecita l'espressione, breve, fugace, per l'uomo comune, finché "una donna innamorata preghi" e finché sussista "corrispondenza di amorosi sensi" di amici e congiunti per il defunto; c'è invece un'immortalità davvero durevole per coloro che hanno operato col pensiero e con l'azione nei confronti della patria. Questo secondo motivo d'immortalità è illustrato dall'episodio di Santa Croce, da quello di Maratona e, da ultimo, da quello di Troia che chiude il carne. Certo, anche tale immortalità è, per così dire, condizionata, come suona suggestivamente e malinconicamente l'ultimo verso dei *Sepolcri*: essa permarrà "finché il sole risplenderà sulle sciagure umane".

Occorre anche tenere presente lo scopo patriottico (meglio "civile") del carne; nell'intenzione del Foscolo i *Sepolcri* dovevano risuonare come una profezia della rinascita dei valori nazionali; difatti l'Italia è vista come patria degli affetti familiari, come custode delle glorie nazionali e come la sede, personificata da Firenze, di una civiltà universale di bellezza e di verità. Ma il Foscolo non è certo nazionalista al modo di fine Ottocento e significativamente, nel corso del carne, si sposta dall'amore per la patria italiana al culto di tutte le patrie e di tutti gli eroi; e così si passa dall'episodio del Parini e dell'Alfieri all'universalità del greco Omero, che nella sua epica canta la bellezza della fama e della sventura, accomunando nella sua poesia vincitori (Greci) e vinti (Troiani). Siamo nel clima del più puro universalismo romantico. È stato notato giustamente da un critico che i *Sepolcri* sono scritti secondo un moto ascensionale: infatti, essi possono idealmente essere accostati a una ipotetica sinfonia in tre movimenti: morte, illusione di sopravvivenza, immortalità.

Per concludere, si può affermare che i *Sepolcri* sono un inno di fede ai valori spirituali dell'uomo e alla vittoria dello spirito sulle cose periture, della storia sul tempo. Così lo storicismo romantico è già contenuto, con note assai mosse, nella splendida sinfonia sepolcrale del Foscolo. Ma chi domina il tempo, chi scandisce il ritmo della storia è la poesia, il cui motivo ispirato chiude il carme nell'episodio di Cassandra.

Se i motivi sono splendidi, altrettanto lo è la lingua audace, ricca di metafore folgoranti o meditative, una lingua dove regna una perfetta rispondenza fra l'ampia sonorità dei momenti più grandiosi e i toni "minori" dei momenti più intimi e dove v'è fusione quasi perfetta fra la sensibilità romantica e il gusto neoclassico.

L'accento complessivo del carme poggia forse più sulla sensibilità romantica, che è però saggiamente signoreggiata e l'impressione che danno i *Sepolcri* è quello di un "senso di virile ma invincibile malinconia".

4 gennaio 1981

Appunti per una lettura dell'“Adelchi”¹

“Adelchi” nel teatro italiano dell'Ottocento

Nel panorama del dramma romantico italiano, *Adelchi* spicca per una sua alta, serena, controllata poesia. Dopo l'infiammata e libertaria tragedia alfieriana, se si eccettua l'opera teatrale manzoniana, cadiamo per decenni in una grande mediocrità della nostra drammaturgia: non sfuggono certo a questa palude le tre tragedie del Monti e quelle ancor più deludenti del Foscolo nel clima del neoclassicismo. E, se ricordiamo qualche poeta di teatro contemporaneo o posteriore al Manzoni, siamo colpiti dalla sciatteria, dalla convenzionalità, dall'incapacità di creare veri personaggi: alludo a Giovanni Battista Niccolini con l'*Arnaldo da Brescia*, alla ormai irrapresentabile *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, che per i suoi ingredienti romantici di maniera rimase nel repertorio fino alla seconda metà del secolo.

All'uscita del romanticismo, il drammmone popolare, basso-romantico, *La morte civile* di Paolo Giacometti, che vive solo come macchina teatrale, cavallo di battaglia di molti grandi attori da Tommaso Salvini a Ermete Zacconi, entra più volte gagliardamente nel cattivo gusto, e non meno inappaganti so-

¹Esposti il 17 febbraio 1990 presso l'Istituto Magistrale “Virgilio” di Milano come introduzione a una lettura drammaturgica di alcune pagine della tragedia.

no le mediocrissime tragedie in versi di Pietro Cossa *Nerone* e *Messalina*, che risentono ormai del clima naturalistico e che strapparono applausi alle platee italiane del secondo Ottocento, notoriamente di facile contentamento. Ma ormai l'onda romantica è esaurita e si entra nel clima verista che almeno con Giovanni Verga risollewa vigorosamente le sorti del nostro teatro e soprattutto crea personaggi e un'ambientazione altamente convincenti con *Cavalleria rusticana* e *La lupa*.

Ciò non vuol dire che il nostro teatro ottocentesco, dall'inizio del secolo agli anni Cinquanta, non abbia un'enorme vitalità; ma la direzione sua più autentica non è quella, diciamo così, letteraria, ma melodrammatica, operistica: sono gli anni dell'ultima opera di Rossini rappresentata a Parigi nel 1829, il *Guglielmo Tell*, un capolavoro, solitario e aristocratico; è l'epoca dell'ascesi di Verdi, colui che fu interprete geniale di un romanticismo tutto istintivo, che entrò in sintonia con i desideri e le aspettative del pubblico, con un senso del teatro sempre sicuro, persino quando la musica era poco persuasiva, e menzioniamo appena le opere serie di Bellini e Donizetti, l'uno tutto classica semplicità, l'altro più torrentizio e disordinato, ma capace di giungere con la *Lucia di Lammermoor* a un lirismo casto e purificatorio.

Questa breve digressione mi è parsa doverosa per sottolineare il fatto che, nella prima metà dell'Ottocento, la nostra drammaturgia letteraria, ad eccezione del Manzoni, è estremamente povera di valori poetici o comunque di opere stimolanti, e che la supremazia teatrale rimane in modo indiscusso al melodramma, che interpreta meglio, talvolta anche dal punto di vista ideologico (si veda l'opera di Verdi), la tensione della nuova società risorgimentale. Ma, ripeto, l'eccezione felice è data dal Manzoni che, soprattutto nell'*Adelchi*,

riesce a fondere romanticamente la concezione religioso-morale e politica con la creazione di figure che non sono, come ideazione e anche come realizzazione, inferiori a quelle dei *Promessi Sposi*. Alludo a due personaggi poeticissimi: Adelchi ed Ermengarda.

Nel periodo che va dal 1816 al 1820 Manzoni aveva ormai acquisito le sue equilibrate idee romantiche e anzi per la sua autorevolezza in materia si avviava ad essere considerato il caposcuola del nuovo movimento. Era perciò naturale che don Alessandro si volesse cimentare nel teatro: infatti questo gli pareva una forma di poesia vicina al vero storico, e idonea ad una realistica rappresentazione dei caratteri.

“Adelchi” tragedia romantica

Si sa che la riforma della tragedia fu uno dei principali obiettivi del rinnovamento romantico. Già il dramma borghese del tardo Settecento (vedi Diderot in Francia e Lessing in Germania) aveva preparato il terreno alla critica del teatro classicistico fondato sul modello della tragedia francese del Seicento (che trova le sue espressioni più alte in Corneille e Racine). Lessing a vigorose e nuove opere teatrali accoppiò una diuturna elaborazione teorica, che culminò con la pubblicazione della *Hamburgische Drammaturgie*, del 1769 (raccolta di articoli critici) in cui si progetta la creazione di un primo teatro nazionale tedesco. Nell'opera c'è una *pars destruens*, la polemica contro il razionalismo di Corneille e di Voltaire, ed una *pars construens*, in cui si afferma che la poesia è “azione” come in Shakespeare e nei Greci: il dramma deve portare direttamente la vita sulla scena.

La catarsi aristotelica non è più vista come “trasformazione delle passioni”, ma come “pietà tragica” (*susse Qual*). L'opera ebbe enorme influsso non solo in Germania e in Europa

(da Goethe giù giù per mediazione fino al Manzoni). Inoltre, per tutto il movimento romantico, il teatro rappresenta anche un mezzo di propaganda della nuova visione del mondo ritenuto più efficace, immediato e accessibile della letteratura solo scritta.

Si sa che i romantici davano la preminenza alla vita rispetto alle convinzioni rappresentative, che erano state tipiche di razionalisti e illuministi e ancor prima di rinascimentali. Perciò il nuovo movimento rifiutava le regole cosiddette aristoteliche, di unità di tempo, di luogo e, meno spesso, di azione, ritenendo queste regole schemi costrittivi entro i quali i caratteri e le vicende venivano menomati.

Due parole su queste unità combattute poi dai romantici: perché ci fosse “armonia e coordinamento perfetto delle parti nel tutto” ecco comparire le unità: l’azione doveva svolgersi in quel lasso di durata temporale (ventiquattro ore), in quel medesimo ambiente, attorno a quel personaggio (o a quei personaggi) che la logica e la verosimiglianza dei fatti esigevano perché il fatto drammatico fosse una ragionevole *mimesis*, cioè imitazione della realtà.

Invece i romantici tendevano a una maggiore verosimiglianza e naturalezza della rappresentazione e miravano a fornire, con i loro lavori teatrali un quadro veritiero e credibile dell’epoca in cui si svolgeva l’azione inscenata: cercavano quindi di riprodurre i costumi, i caratteri sociali dell’epoca storica rappresentata. La concezione del teatro come rappresentazione della realtà e dei sentimenti portava con sé anche il rifiuto delle divisioni di genere fra il tragico e il comico, il sublime e il grottesco (come già in Shakespeare), a favore della loro mescolanza, nel tentativo di riprodurre nel modo più autentico la realtà.

Queste scelte posero, in un certo senso, le basi del teatro

contemporaneo, ma durante l'Ottocento si rivelarono spesso di difficile attuazione: spesso, per fortuna non sempre, le opere drammatiche dei romantici difettavano di efficacia scenica ed erano meglio adatte alla lettura. Basti pensare al *Faust* di Goethe e alle due tragedie manzoniane *Il conte di Carmagnola* (1816-19) e l'*Adelchi* (1820-22). Ciò non vuol dire che non si possano proficuamente portare sulla scena se ci sono attori di grande capacità che sanno superare lo steccato artificioso fra parola scritta e parola recitata. Alludo alla bella rappresentazione dell'*Adelchi* messa in scena da Vittorio Gassmann e Valentina Fortunato nel 1960 per il Teatro Popolare Italiano.

È anche importante far notare come Manzoni non applicò nel suo teatro, pur facendo sue le altre idee romantiche, la mescolanza fra genere comico e tragico. Comunque le due opere teatrali del Manzoni rivelano palesi influssi del teatro shakespeariano nella cura dell'analisi psicologica (il traditore Svarto, ma soprattutto Adelchi e qualche analogia fra Ermengarda e Caterina dell'*Enrico VIII* di William Shakespeare) e dei particolari d'ambiente, più minuziosi in Manzoni che in Shakespeare, mentre la loro impostazione tematica risente "del dramma del potere" propugnato da Friedrich Schiller. Soprattutto sembra esserci una certa analogia, ma non bisogna esagerare, fra la trilogia drammatica del *Wallestein* (fine del 1700) e le due tragedie manzoniane. Nel grande affresco teatrale del tedesco sulla guerra dei Trent'anni c'è qualcosa di kantiano: in esso si realizza il tragico scontro tra il mondo del fenomeno, con le sue leggi di necessità (personaggi di potere: Wallestein e Octavio) e il mondo del noumeno o della coscienza individuale, dove solo c'è libertà (personaggi di Max Piccolomini e di Thekla sua amata).

Ora nell'*Adelchi*, *mutatis mutandis*, c'è un analogo dua-

lismo: da una parte i personaggi politici (Carlo, Desiderio, Svarto, Guntigi), dall'altro i generosi sfortunati, gli unici che incarnino l'etica cristiana (Adelchi, Anfrido, Ermengarda). Solo che la temperie filosofica è diversa: per Schiller vale la concezione kantiana, per Manzoni vale quella cristiana (giansenistico-cattolica). La generosa e pura figura di Max Piccolomini ha comunque qualche somiglianza con quella di Adelchi.

Qualche critico aggiunge per le tragedie del Manzoni l'influsso dell'opera narrativa di Walter Scott (il gusto per certi fondali teatrali nei romanzi dello scozzese), ma mi pare si tratti di influssi generici.

Entrambe le tragedie manzoniane svolgono l'assunto pessimistico, certo di derivazione giansenistica, secondo cui nel mondo regnano in modo irreversibile la violenza e il dolore: l'esercizio del potere è inevitabilmente macchiato dal delitto e quindi solo gli oppressi e i generosi possono sottrarsi al destino di sangue e conservarsi incontaminati e innocenti, in attesa del riscatto e della ricompensa celeste. Ma sulla terra sembra gravare la concezione machiavellica. Machiavelli è ammirato per la capacità di scandagliare l'animo umano, ma non amato ovviamente dal Manzoni (ricordiamo il giudizio di Don Ferrante nei *Promessi Sposi* sul Segretario fiorentino: "mariolo sì ma profondo").

Alla stesura dell'*Adelchi* Manzoni fece precedere un attento lavoro d'indagine storiografica che portò da un lato alla pubblicazione del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (terminato nel '22) e dall'altra alle *Notizie storiche* e all'accurata ricostruzione d'ambiente e di costume sul cui sfondo concreto si svolge l'azione della tragedia. È importante notare che il Manzoni giunge alla poesia sempre con un solido supporto storico: la poesia pura, la poe-

sia individuale, la poesia dell'io, intimistica, la poesia avulsa dal contesto sociale (che è poi l'altra faccia del romanticismo) è rifiutata programmaticamente dall'autore dopo la conversione. Infatti sia gli *Inni Sacri*, sia le *Odi civili* (persino quella su Napoleone – *Il 5 maggio* – scritta di getto), sia le due tragedie e ovviamente *I Promessi Sposi* non potrebbero sussistere senza quella base storica che feconda la poesia.

Nell'*Adelchi* la preoccupazione realistica e la libertà d'impiego del tempo e del luogo dell'azione rivelano l'adesione prudente, ma ferma, ad una delle correnti più importanti del Romanticismo, quella storicista. Storicismo, s'intende, ben lontano da quello proposto dall'idealismo hegeliano; meglio si chiamerebbe manzonianamente rispetto della storia, dato che è assente il motivo dialettico. D'altro canto Manzoni era diventato teorico delle nuove concezioni, dopo essere entrato in contatto con le concezioni romantiche inglesi e tedesche, attraverso la lettura delle traduzioni francesi di quegli scritti.

Manzoni e le unità pseudo-aristoteliche

Risale infatti al 1820 (ma fu pubblicata nel 1823) la *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, scritta in francese dall'autore; è un'apologia della propria opera di autore drammatico contro le obiezioni mosse al *Carmagnola* (ma il problema potrebbe essere uguale per l'*Adelchi*) dal poeta classicista Chauvet. Manzoni afferma che argomento della tragedia deve essere il "vero", ossia quel che è accaduto nella storia, ma ritiene pure che la poesia possa e debba aiutare a comprendere le ragioni umane dei fatti indagando l'interiorità dei protagonisti, i pensieri, i sentimenti degli uomini. La poesia interviene laddove tace la storia.

Nella "serie indefinita degli eventi", nella concatenazione

di cause ed effetti descritti dallo storico, il poeta sceglie un insieme di fatti che ruotano attorno ad un avvenimento principale, aggiunge liberamente – “di pianta” direbbe Manzoni – fatti e personaggi per rendere più manifesto il colore dell’epoca e per evidenziarne la drammaticità, ma in modo tale che l’invenzione si accordi, o almeno non strida, con la realtà. Soprattutto compito del poeta è “spiegare ciò che uomini hanno sentito, voluto, sofferto, attraverso ciò che hanno fatto”; bisogna, in una parola affiancare al “vero storico” il “vero poetico”.

L’intento realistico condusse Manzoni al rigetto delle costrizioni tecnico-letterarie convenzionali e tradizionali, sentite ormai come artificiose: rifiuta perciò le unità pseudo-aristoteliche, i personaggi ridotti a tipi, la ripartizione rigida dei livelli del discorso. Shakespeare è ammirato dal Manzoni perché fonde negli stessi versi il comico e il serio, mescolanza colta nella realtà stessa che non è mai tutta tragica o tutta comica. Tuttavia – e l’abbiamo già accennato – l’autore del *Carmagnola* e dell’*Adelchi* non riuscì in questo a seguire il suo modello: i suoi personaggi non conoscono nelle tragedie variazioni di registri tonali. Il passaggio al genere romanzo, assai più duttile della tragedia riguardo ai tempi, agli spazi narrativi, all’azione, permetterà di far tesoro della mescolanza di registri o meglio dell’alternanza di stile, a seconda della situazione e dei personaggi, garantendo nel romanzo l’attuazione completa o quasi dei principi teorici.

Seguendo le analisi già elaborate dai moralisti del Seicento francese (ricordiamo almeno Bossuet), Manzoni nella prefazione al *Carmagnola* e nella *Lettera* allo Chauvet critica la tragedia francese classica (soprattutto Racine, che pure ammira) perché immorale, incentrata com’è sull’amore passionale, spesso incestuoso o adultero, senza però derivarne la

condanna *in toto* dell'arte drammaturgica. Secondo Manzoni, la scelta della tematica erotica diventa necessaria per il tragediografo che voglia rispettare le tre unità pseudo-aristoteliche, dal momento che la passione amorosa offriva espedienti tali da condurre allo sviluppo rapido della tragedia. La concisione temporale, la concentrazione spaziale e l'essenzialità d'azione da una parte, e l'eccezionalità dei caratteri dall'altra, condensavano sulle scene della tragedia classica francese una tensione drammatica esasperata, che produceva la profonda immedesimazione del pubblico, spinto a simpatie e antipatie immediate per i personaggi.

Al sistema delle unità Manzoni contrappone invece il sistema storico che mette in scena una parte staccata, scelta di storia con uno scopo morale. "Non è cercando di sollevare gli animi calmi, i turbini delle passioni, che il poeta esercita il suo grande potere, ma favorendo in noi lo sviluppo della forza morale, con l'aiuto della quale le si dominano e le si giudicano (cioè le passioni).

È dalla storia che il poeta tragico può fare uscire i sentimenti umani più nobili". Perciò il tragediografo deve porsi come fine l'utilità morale delle sue produzioni, spingere il pubblico, facendolo assistere ad "eventi" che non lo interessano come attore, ma come testimone, a riflettere sui casi dei protagonisti, a trarre dalla rappresentazione un insegnamento morale, che coincide con il "vero" superiore alla cui trasmissione cooperano "vero storico" e "vero poetico". Ma questa poetica porta con sé una felice contraddizione. Per esempio, nell'*Adelchi*, la realtà storica è intenzionalmente forzata (l'eroe longobardo nella realtà non morì rassegnato in Italia, ma mentre preparava la rivincita a Bisanzio) e questa forzatura è necessaria per destinare il protagonista ad una morte sacrificale esemplare che ribadisce con forza la vanità dell'azione

umana in un mondo in cui in ogni caso, la storia è decisa da Dio.

Dio sfrutta, per così dire, la “feroce forza” che possiede il mondo e costringe l’uomo “a far torto o a patirlo”. Così mette le anime alla prova e favorisce l’affermarsi delle forze della giustizia (Carlo, che cinicamente regola sempre la sua azione sulla ragione di Stato, aiuta infatti il consolidarsi della potenza papale, vista allora come un bene per il Manzoni).

Inoltre Manzoni precisa che lo spettatore non è parte dell’azione, bensì una mente estrinseca che la contempla. All’interpretazione della vicenda, cioè all’esercizio critico della riflessione, il pubblico viene guidato dal *coro* che diviene la “personificazione morale che l’azione ispira, l’organo dei sentimenti del poeta che parla in nome dell’intera umanità” (A. W. Schlegel).

Il coro per Manzoni offre l’opportunità di introdurre quegli “squarci lirici indipendenti dall’azione” che “riservando al poeta un *cantuccio* dov’egli possa parlare in prima persona”, gli diminuisce “la tentazione di introdursi nell’azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti”.

Così, lasciando parlare Manzoni nella sua poetica, abbiamo l’introduzione più precisa alla lettura delle scene e dei cori dell’*Adelchi*.

Presentazione della tragedia

Ed ecco un breve riassunto della tragedia: Ermengarda, figlia di Desiderio re dei Longobardi e sorella d’Adelchi, ritorna in patria tristemente, ripudiata da Carlo Magno re dei Franchi, suo marito. Chiede e ottiene dal padre, furente per l’affronto, di rifugiarsi in un monastero di Brescia, di cui è badessa la sorella Ansberga. Il ripudio segna l’inizio di un’inimicizia profonda tra i due popoli franco e longobardo, inimicizia che

giunge alla rottura aperta e alla guerra quando Carlo ingiunge a Desiderio, che si è associato al trono il prode figlio Adelchi, di restituire le terre che spettavano al Papa. L'esercito franco stenta a penetrare in Italia, finché il diacono Martino, inviato dal vescovo di Ravenna, ma ispirato dalla Provvidenza, non gli mostra una strada nascosta tra i monti, per la quale giungere alle spalle dei nemici: assai suggestivo, anche se di gusto tipicamente ottocentesco, è il racconto della traversata del diacono Martino.

Desiderio, già tradito da un soldato, Svarto, che sarà ricompensato da Carlo con la contea di Susa, è sconfitto e molti nobili longobardi lo abbandonano. A questo punto (fine dell'atto III) il coro esprime la vana speranza dei latino-italici oppressi, che la venuta dei Franchi sia per riportare loro libertà e pace; il poeta conclude negando che la libertà possa venire per armi straniere, e che un popolo di fieri guerrieri come i Franchi possa offrire gratuitamente la libertà agli imbelli italici. Adelchi, sebbene riluttante per dubbi morali sulla liceità della guerra e pessimista sulle sorti di quella lotta che considera ormai perduta, continua a combattere. Le notizie della guerra e del nuovo matrimonio di Carlo con Ildegarda giungono fino a Ermengarda nel monastero di S. Salvatore in Brescia, e ne affrettano la morte; il coro delle vergini (atto IV) accompagna la sua fine rievocando i giorni della sua felicità terrena, ma solo per indurla ad allontanarsene serenamente, raccolta nel pensiero di Dio. Guntigi, accordatosi col traditore Svarto, tradisce anch'egli e consegna a Carlo la città di Pavia e Desiderio che vi era rinchiuso in una disperata difesa. Adelchi, costretto ad abbandonare Verona per la defezione dei suoi, è ferito e tratto morente presso Carlo e il misero Desiderio prigioniero; lì muore trovando accenti di altissima poesia prima di offrire l'anima stanca delle tem-

peste terrene.

La composizione-elaborazione dell'*Adelchi* si stende dal 1820 al 1822; s'intreccia perciò con quella delle *Odi* politiche, con la revisione della *Pentecoste* e con l'inizio dei *Promessi Sposi* (per ora *Fermo e Lucia*). Perciò l'elaborazione cade in un momento di particolare fervore creativo. Inoltre non bisogna dimenticare che nell'*Adelchi* si sente, anche se in modo mediato, il fervore di speranza degli avvenimenti del 1821 (quando si credeva che i liberali piemontesi potessero unirsi a quelli lombardi contro l'Austria) e l'amara delusione politica conseguente allo scacco dei moti stessi.

L'argomento della tragedia è tutto sostanziato di storia. La struttura è libera dalle unità. L'azione risale al 772-774 (cioè alla fine del dominio longobardico in Italia e all'inizio di quello franco). Lo sfondo sanguinoso è la guerra fra i due re antagonisti Desiderio e Carlo Magno, che si odiano a morte. In primo piano sono però i drammi intimi di Adelchi e di Ermengarda, figli di Desiderio, tutti e due sacrificati alla ragion di Stato.

Adelchi è infatti combattuto fra l'amore della giustizia e della pace e la dura legge morale di obbedire al padre, legge che lo costringe contro voglia alla battaglia – non perché non sia valoroso, ma perché non crede alla legittimità della guerra – e all'eroica morte sul campo. Ermengarda è la sposa di Carlo Magno, poi ripudiata, e, malgrado il ripudio, sempre innamorata dello sposo; consumata dal ricordo del tempo felice, nel convento trova una consolatoria morte cristiana.

I due fratelli sono le innocenti vittime predestinate, a punizione delle colpe del loro popolo: sono i personaggi nobili e generosi, ma sventurati e vinti dalla tragedia. La pace, vietata loro sulla terra, sarà data a loro nell'aldilà. Adelchi, per essere il "cavaliere dell'ideale" diverrà nell'Ottocento il pro-

totipo dell'eroe risorgimentale. C'è un'affinità con la figura di Cristo: vittima sacrificale.

Di fronte ai due nobili sventurati, fratello e sorella, campeggiano i due re che rappresentano i personaggi politici, chiusi nel loro egoismo, schiavi delle loro ambizioni per le quali sacrificano anche le cose più care. Ma fra i due il più nobile è il barbaro Desiderio, capace anche, almeno alla fine, di una vera commozione e contrizione per la morte del figlio. Carlo è freddo, calcolatore, feroce sotto le simulate spoglie del guerriero cristiano: ha sempre in bocca Dio, ma non l'ha mai nel cuore. È il vero personaggio machiavellico (volpe e leone).

Forte, anche se appena tratteggiata, la figura del traditore Svarto, che ha qualcosa di shakespeariano; non è un volgare traditore, ma un umile che per forza di volontà cambia condizione usando il male (è grande nel male, non meschino: "serve pensando la regno" parafrasa il Croce).

Intorno ai protagonisti si muove la folla del Longobardi e dei Franchi che si contendono la terra d'Italia, mentre gli Italiani assistono inerti, nell'illusione di ricevere dagli invasori franchi la libertà. Questo tema è sviluppato nel primo coro dove il Manzoni inserisce accortamente la propria meditazione politica: con felicità artistica si tratta il tema della secolare schiavitù italiana e della necessità di non contare sull'aiuto straniero, ma soltanto sulle proprie forze per ritornare nazione libera e indipendente. È un coro epico, ma con andamento di ballata popolare romantica, dove Manzoni ha sviluppato un triplice tema:

1. l'affanno dei Longobardi sconfitti (motivo della pietà per quelli che perdono, anche se costoro furono colpevoli);
2. la faticosa e poi trionfante marcia dei Franchi invasori:

3. l'oscura tragedia degli Italici.

La morte di Ermengarda, distrutta dalla sua pena, e la morte di Adelchi in combattimento, concludono la tragedia che ha, come dice il Caretti, “una sua patetica e severa bellezza lirica, una mistura ben dosata di tenero e forte”: il dramma si scioglie più di una volta in un motivo lirico, anche perché non c'è vera dialettica fra i personaggi, come invece in Shakespeare. Questa sintesi di tenero e forte è la nota dominante del secondo coro, quello intonato sul corpo esanime di Ermengarda.

Bella pagina: c'è qui la triste riflessione sulla infelice sorte terrena di Ermengarda, ma questa riflessione è mitigata e poi risolta nella sicura fede in un premio riparatore oltre la vita e quindi c'è il riconoscimento del valore provvidenziale della sofferenza. In questo coro si manifesta anche la capacità (come nel *Cinque Maggio*) di rievocare liricamente e con scorci fulminei – basti notare l'intensità psicologica dell'aggettivazione – una intera esistenza nei giorni lieti e nei giorni tristi.

Fondamentale per capire l'*Adelchi* è il fatto che, come detto in questo secondo coro, Ermengarda innocente sconta la colpa della *rea progenie*, cioè della schiatta degli oppressori da cui discende, ma nello stesso tempo la riscatta per essere destinata dalla *provvida sventura* a dividere la sorte degli oppressi italici. Solo un'innocente, Ermengarda, può dunque riscattare le colpe collettive di un popolo, cioè dei Longobardi. Concetto quanto mai cristiano, che può evidenziarsi anche nella figura cavalleresca e combattuta del fratello Adelchi.

Più di un tratto avvicina Adelchi allo shakespeariano principe di Danimarca Amleto per quanto riguarda la tragedia della volontà, cioè l'impossibilità per un'anima diritta di adeguarsi ai propri tempi, e per quanto riguarda il pensiero del

suicidio; ma il motivo culturale e una maggiore profondità nella consapevolezza distinguono il principe danese rispetto a quello longobardo. Non sottolineeremo invece le differenze fra i due personaggi, che sono vistosissime.

E veniamo alle scene che leggeremo (per i cori può bastare quanto abbiamo detto prima).

(Atto terzo, il primo coro)

Antefatto: una schiera dell'esercito franco lascia gli accampamenti per seguire la via indicata dal diacono Martino e sorprendere i Longobardi alle spalle. La partenza della schiera viene interpretata dai Longobardi fortificati nelle chiuse di Susa come un segno dell'intenzione di Carlo Magno di abbandonare l'impresa e di tornare in Francia. Da questo erroneo presupposto prende avvio il dialogo tra Adelchi e il suo fido scudiero e amico Anfrido – dialogo importantissimo nel quale Adelchi svela interamente il proprio nobile animo e cioè la sofferenza morale che lo incalza (la coscienza infelice): il contrasto immedicabile tra un impossibile sogno di gloria e il destino che lo obbliga, come figlio obbediente al padre, a una guerra ingiusta, di oppressione, di rapine; l'aspirazione frustrata e impotente “ad alte e nobili cose”, mentre la fortuna lo condanna “ad inique”: emerge tutta la sua natura di eroe cristiano-romantico, assillato dal tormento interiore e che realizza non tanto nell'azione quanto nella sofferenza la propria grandezza. E la risposta dell'amico è significativa “soffri, e sii grande”.

Anfrido dice che non può e non vuole confortare Adelchi, invitandolo ad appagarsi di quanto s'appagano i potenti della terra: l'ossequio dei sudditi, il potere, la ricchezza. In queste cose trovano felicità e pace i cuori dei vili. A ben altre cose aspira Adelchi, cioè all'affermazione e alla realizzazione di

alti valori spirituali e morali che il mondo feroce conculca. In questo è la sua grandezza e la sua sofferenza. E qui sta la consistenza “romantica” del personaggio, che è poi tensione verso la perfezione. E celebri sono i versi di Adelchi: “la gloria? il mio / destino è d’agognarla, / e di morire senza averla gustata”. Come dice il Russo, è un grido dell’anima.

C’è qui tutta l’essenza romantica del carattere di Adelchi: desiderio fortissimo di gloria, ma conseguita in modo puro; ripugnanza per la lotta sanguinosa; devozione illimitata alla volontà del padre (da vero principe feudale); sentimento altissimo della regalità e impotenza politica di fronte ai vili e ai traditori, desiderio di vendetta per amore della sorella e alla sua casa, ma trattenuta dalla *pietas* religiosa e dall’umana gentilezza. Proprio per queste contraddizioni, sofferte esemplarmente, Adelchi è stato detto l’eroe del Romanticismo italiano.

(Atto quarto, il secondo coro)

Dietro le vicende della guerra e dietro il dramma del popolo italico si consuma nella tragedia il dramma segreto di Ermengarda, ripudiata da Carlo. Nel primo atto la donna è ritornata dai suoi, accolta affettuosamente, poi si è ritirata nel convento di cui è badessa la sorella Ansberga e lì, durante la guerra, ha languito tormentata dall’amore e dalla nostalgia dello sposo che l’ha respinta. A scagionare il Manzoni dall’accusa spesso ripetuta di non saper dipingere l’amore-passione basterebbe la scena che leggeremo, e solo la frase “amor tremendo è il mio” sarebbe rivelatrice!

Comunque sia, il Manzoni reintroduce Ermengarda nel quarto atto, dopo la sconfitta dei suoi, al momento della morte, immaginando che solo ora, sentendo del secondo matrimonio di Carlo e cadendo in delirio, sconvolta dalla gelosia,

riveli la forza di quella passione che fino allora aveva tenuta chiusa in sé. Dopo la scena del delirio (che salva in un certo senso il pudore di Ermengarda), in cui la donna svela se stessa, c'è il coro secondo, intonato dalle suore sulla moribonda regina.

(Atto quinto: la morte di Adelchi)

La tragedia si chiude con la sconfitta dei Longobardi, la cattura di Desiderio e di Adelchi ferito a morte. Come voleva la logica della concezione tragica, l'eroe della tragedia non poteva finire che in una morte disperata. Ma, attenzione: la disperazione di Adelchi morente non è una disperazione di natura etica o esistenziale; anzi Adelchi muore in un'atmosfera di rassegnazione cristiana e di consolazione, "stoicamente" distaccato dal mondo, come afferma il Petronio, pronunciando parole di pace e di perdono, anche nei riguardi di Carlo. La sua è, diciamo così, una disperazione intellettuale e storica e quindi tanto più desolata e tragica: una disperazione che nega che il viver sociale abbia una sua positività.

Adelchi sembra negare la razionalità del mondo e della storia, la legittimità dell'agire umano sotto il profilo politico (cioè l'azione che cerca di trasformare il mondo). La storia è palestra esclusiva di violenza; la sua legge è la legge della forza; il potere è, per sua natura, pratica di dominio ed esercizio continuato di violenza: "loco a gentile / ad innocente opra non v'è: non resta / che far torto, o patirlo. Una feroce / forza il mondo possiede, e fa nomarsi / dritto ...". La luce di Dio non illumina e non orienta l'organizzazione di questo mondo feroce.

L'unica possibilità di bene che sopravvive è una possibilità in negativo: la rinuncia al potere, l'astensione dall'azione. Perciò le ultime parole di Adelchi sono tra le più pessimisti-

che e tragiche della nostra letteratura, espressione dell'angoscia cristiana del Manzoni di fronte allo spettacolo sanguinoso della storia umana.

Solo nei *Promessi Sposi* questa concezione verrà corretta, dato che nel romanzo la Provvidenza non giudica più gli uomini dopo la morte, ma interviene almeno parzialmente nelle loro vicende e ne regola il corso secondo una legge sua di giustizia (peste-guerra-fame). Al dualismo inconciliabile fra terreno ed eterno (a cui sono destinati pochi eletti) si sostituisce nei *Promessi Sposi* una visione più conciliante del mondo terreno, più illuminata dall'intervento divino, malgrado che il pessimismo sulle azioni degli uomini giustamente permanga.

“Gran segreto è la vita, e nol comprende / che l'ora estrema”: la morte, ossia l'entrata nella verità, illumina la vita. “O Re de' re tradito / da un tuo Fedel, dagli altri abbandonato! ... / Vengo alla pace tua: l'anima stanca / accogli”. È l'anelito del morente che invoca Gesù, tradito da un apostolo (Giuda, “fedel” nel significato feudale), dagli altri abbandonato. Così vengono accomunati Adelchi ed Ermengarda (le parole diverse esprimono qualcosa di analogo): due figure gemelle di un'unica intuizione poetica.

L' Islamismo

Premessa

Opportuno iniziare con una premessa. In genere, nel considerare religioni diverse dalla propria (o da quelle normalmente seguite nel proprio Paese, se non si è credenti), si prende un atteggiamento di diffidenza o di superiorità. Un credente tende normalmente, anche quando non lo dichiara esplicitamente, a ritenere vera la propria religione e discutibile, insoddisfacente o addirittura falsa ogni religione diversa dalla sua: nei migliori dei casi si ammette che anche le altre religioni contengano elementi di verità, ma non la verità in senso assoluto.

Ora, persino presso le persone colte spesso questo pregiudizio è fortemente radicato e persino fra gli storici delle religioni (soprattutto del passato) giudizi negativi di tal fatta sono agevolmente riscontrabili, ma negli ultimi tempi le cose sono, almeno in certe aree di cultura, fortemente cambiate. Parecchi sono ormai gli studiosi che nel considerare le altre religioni si fanno un punto d'onore di usare una rigorosa obiettività. Ma c'è di più: gli scambi culturali, i viaggi, i vari contatti fra occidentali e orientali (nel senso soprattutto di asiatici) hanno fatto spesso crollare tutto un castello di pericolosi pregiudizi a riguardo.

Del resto, se noi consideriamo la religione (qualsiasi reli-

gione che si basi su una *rivelazione*, sia quelle monoteistiche: cristianesimo, ebraismo e Islam, sia l'induismo e il buddismo e persino le religioni sciamaniche, vedi quelle dei Pellerossa) se noi, dicevamo, consideriamo la religione come il rapporto fra Dio e l'uomo o fra l'Assoluto e il Relativo, fra l'infinito e il finito, ci accorgiamo che tutte le grandi religioni hanno lo stesso scopo: 1) salvare l'uomo; 2) riportare l'uomo alla sua matrice divina, liberandolo dal contingente per farlo giungere all'eterno.

Sussiste perciò una specie di *religio perennis* o religione primordiale che fa da base a ogni diverso credo religioso. La caratteristica di ogni religione rivelata sta nell'irrompere del divino nell'umano per salvare e illuminare quest'ultimo: un movimento, per così dire, dall'alto verso il basso (sia detto simbolicamente) che presuppone un anelito dal basso verso l'alto (cioè l'atto di culto dell'uomo che riconosce tale rivelazione).

Ora, Dio, l'Assoluto, la Verità *nella sua possibilità infinita*, fa scendere sulla terra un messaggio differenziato, a seconda delle popolazioni a cui si rivolge: ecco così l'uomo-Dio, il Cristo per i cristiani, il Corano increato per i musulmani, l'illuminazione buddistica per i buddisti, e via dicendo.

Nascono così da un unico Dio differenti messaggi e messaggi che hanno in definitiva lo stesso scopo: salvare l'uomo dalla dispersione del contingente e portarlo all'eterno. Si può fare il paragone orientale dell'acqua (Dio) che versandosi in recipienti di diverso colore (le singole etnie, popolazioni, tradizioni) prende una coloritura diversa, ma rimane sostanzialmente la stessa. Queste coloriture diverse sono le diverse religioni che possono essere, e anche sono, in contrasto quanto ai mezzi e ai metodi per rapportarsi al divino, ma il cui fine è, abbiamo detto, uguale.

Oppure, possiamo vedere il rapporto Dio-uomo così: le religioni sono dei punti di vista, pienamente legittimi, che dal particolare salgono all'universale per esprimere la tensione dell'uomo all'eterno, alla giustizia, all'assoluto. Tutte le religioni rivelate sono dunque vere anche se le dottrine "intermedie" cambiano o sono addirittura in contrasto.

Contrasto che si fa apparente se noi consideriamo il fine della *religione* in quanto tale. E Dio, mi si perdoni il termine antropomorfo, è troppo fine psicologo per non vedere che l'umanità non è un blocco unitario, un qualcosa che reagisce in modo differente agli stimoli. L'uomo del medio-oriente è diverso dall'indiano, è diverso dall'europeo, è diverso dall'estremo orientale o dall'indiano delle Americhe: ecco il bisogno di linguaggi religiosi diversi.

E Dio che è misericordioso e che nel discendere verso la terra è provvidenza, ha giustamente diversificato i messaggi, adattandoli alle diverse esigenze.

Un'osservazione d'altro genere mi pare essenziale prima d'introdurmi in argomento. Bisogna distinguere la civiltà moderna dal complesso di tutte le civiltà tradizionali (tutte religiose!). La civiltà moderna nasce in pratica con l'umanesimo-rinascimento, continua con la nuova scienza, con l'illuminismo, il positivismo, il capitalismo e il comunismo, tanto per semplificare, fino a giungere all'età attuale (ormai appellata post-moderna).

Ora, la civiltà moderna, che è tipicamente occidentale, segna un inesorabile indebolimento del fattore religioso o, nel migliore dei casi, la riduzione del religioso a fatto privato. Perciò, svolgendo certe apparenze, il progresso moderno (nel suo bene e nel suo male) è figlio del laicismo, che è un fenomeno tipicamente occidentale, sconosciuto in Oriente (ad eccezione del Giappone) fino all'inizio del Novecento. Tutte

le civiltà orientali (compreso l'Islamismo) hanno mantenuto una fortissima impronta religiosa (paragonabile, in un certo senso, alla civiltà medievale in Occidente) e solo progressivamente ci sono state in Oriente infiltrazioni massicce della civiltà moderna che hanno gravemente turbato e talvolta stravolto la coscienza degli Orientali.

Ma, malgrado l'invasione della tecnica e del progresso occidentale, resiste in Oriente tutto un mondo tradizionale e religioso che si oppone a certi presupposti della civiltà occidentale che viene considerata molto spesso, non a torto, atea e materialista. Ciò non vuol dire che, soprattutto per gli orientali che hanno studiato nelle università occidentali, non ci sia un allontanamento progressivo dalle loro religioni e tradizioni, mascherato talvolta dal fatto che la religione può servire ancora come *instrumentum regni*.

Comunque sia, la religiosità è così connaturata a un orientale che la bestemmia, che risuona tristemente sulla bocca di occidentali con molta frequenza, è pressoché sconosciuta presso i musulmani e gli adepti delle altre religioni orientali.

Veniamo a dare un quadro sintetico dell'Islam nei suoi punti fondamentali: 1) Dio/Allah e la dottrina islamica; 2) il Corano, la tradizione, la legge; 3) il Profeta Muhammad; 4) i pilastri dell'Islam; 5) l'esoterismo islamico ovvero il Sufismo e le confraternite.

Dio/Allah e la dottrina islamica

Come dottrina e come riti l'Islam si presenta apparentemente come una delle religioni più semplici dell'umanità. Tutto è ridotto all'essenziale e, fatto sorprendente, non c'è una vera e propria gerarchia ecclesiastica, perché i "dottori della legge" non possono essere equiparati ai religiosi cristiani. Non c'è

nemmeno una divisione tra legge divina e legge umana, il che ha come conseguenza che la vita umana, in tutte le sue manifestazioni, è regolata dalle prescrizioni religiose, il diritto umano dipende dalla legge divina. Inoltre ogni musulmano (da *muslim*, colui che si abbandona a Dio) è, si può dire, come un sacerdote quando compie i riti descritti, che sono tutti di estrema semplicità, una semplicità e sobrietà che ricorda il deserto, culla degli Arabi.

Innanzitutto la parola: *Islám*, vuol dire “abbandono”, “sottomissione” totale e incondizionata ad Allah (cioè a Dio). La rivelazione dell’unicità e dell’onnipotenza di Allah furono comunicate dall’arcangelo Gabriele a Muhammad e la parola di Dio, espressa *fedelmente* dal Profeta fu poi trascritta nel Corano.

Il Corano, la tradizione, le legge

Il Corano (arabo *Qurán*) è quindi l’insieme delle rivelazioni che Muhammad ebbe direttamente da Dio in lingua araba per predicare la nuova religione e dare assetto alla società dei fedeli. La parola *Qurán* vuol dire recitare ad alta voce, leggere e, quindi, recitazione, lettura.

Il libro del Corano è costituito da 114 capitoli di lunghezza molto varia (da molte pagine a poche righe) che si chiamano *surāh*, ogni capitolo è diviso in versetti in prosa ritmata detti *āyah*.

La prima *surāh* è diventata la preghiera più ripetuta nell’Islam e porta il nome di al-Fatihah (l’Aprente, quella che apre il Libro). Ogni capitolo è preceduto dalla formula “In nome di Dio clemente, misericordioso”. Salvo la I *surāh* tutte le altre sono disposte in ordine decrescente, così la II è la più lunga e la CXIV la più corta. Nel Corano stesso è detto che in cielo vi è un modello eterno del libro, “la madre del Libro”

(cioè l'archetipo) e vi si parla di una "tavola ben custodita" che lo contiene.

Dio direttamente, o per mezzo dell'arcangelo Gabriele, ha fatto scendere su Muhammad questo celeste originale, cioè gliene ha rivelato il contenuto. Il Corano è parola di Dio (non di Maometto!), parola increata (anche se i Mahziliti, che non hanno prevalso nella disputa, la dicono parola creata). Il Corano è la prima fonte di ogni norma religiosa, di diritto e di vita. Per i musulmani ogni esemplare del Corano è ritenuto sacro e non è toccabile dagli infedeli e i fedeli devono essere in stato di purità legale per leggerlo.

Oltre al libro celeste di enorme importanza sono gli *hadith*. Infatti il Corano tace su vari aspetti della vita religiosa e sociale. Perciò dall'VIII sec. i giuristi islamici avvertirono l'esigenza di fondarsi su testimonianze che trattassero la vita e le parole di Muhammad, da cui ricavare una più completa regolamentazione giuridica: questi testi sono appunto gli *hadith* (narrazione, racconto, tradizione). Essi vennero vagliati, selezionati e veniva presa in esame la catena dei testimoni che garantivano l'*autenticità* del contenuto. Il primo di questi testimoni avrebbe dovuto risalire all'epoca di Muhammad: alla fine un *hadith* poteva risultare 1) incontestabile, 2) bello, 3) debole. *Ahadith* speciali sono quelli *qudsi* (= santi) di particolare autorità.

Nessun Dio all'infuori di Allah è la più importante formula religiosa islamica. Quindi il monoteismo più assoluto, più puro costituisce il fondamento dell'Islam. Lo dice Dio stesso alla sura 21: "Non c'è altro Dio all'infuori di Me: perciò adorate me soltanto". E dato che Egli è l'unico Dio è da escludere ogni "associazione" (*shirk*) di altri dèi ad Allah.

Il *nome* divino di Allah viene legato a numerosi attributi (esempio il Grande, il Supremo, l'Onnipotente, il Vincitore,

il Saggio, l'Onnisciente, il Giusto) che sono considerati i "più bei nomi" e rappresentano le 99 perle del rosario musulmano. Di tutte le qualità o attributi di Allah si esalta principalmente la *sublimità*, della quale testimonia il famoso versetto "Il suo potere si estende molto lontano sopra i cieli e la terra... poiché Egli è l'Altezza Sublime e la Misericordia". Ogni *surāh* del brano inizia con l'invocazione rituale, la *basmala*: "In nome di Allah, il *Clemente*, il *Misericordioso*". Questa copia di epiteti/qualità contraddistingue Dio nell'Islam e lo rende, in un certo senso, raggiungibile dagli uomini nonostante la sua infinita trascendenza (discesa di Dio verso l'uomo che ha qualche analogia con il motivo della discesa del Verbo cristiano – dal Dio inaccessibile al Dio che si piega per misericordia verso gli uomini) Allah è il creatore di tutte le cose e Signore del mondo ("Egli ha creato la terra in sei fasi"). Egli creò gli esseri umani ("Quindi aveva fatto di essi una coppia, il maschio e la femmina"). Allah, che già aveva fatto discendere la *Torah* per gli Ebrei e il *Vangelo* per i Cristiani, ha emanato infine il *furqan* (rivelazione/salvezza). Nel giorno del giudizio sarà giudice supremo (anche Gesù...).

A questo grande, onnipotente e sublime Signore (Rabb) spettano *adorazione* e *sottomissione* (Islam) da parte degli uomini, suoi servi ('*abd*). Il motivo del timore verso la divinità è presente in tutto il Corano. La fede nell'unico Essere trova espressione nella sura 112: "Egli è Allah, l'Unico! Allah è indipendente e implorato da tutti. Egli non genera e non ha generato. E non ha eguali" (l'affermazione suona polemica nei confronti della Trinità cristiana).

La *shahada* (professione di fede) è elemento costitutivo dell'*adhan* e della *salat*) e rappresenta il primo dei doveri principali di ogni musulmano, di cui costituisce anche la necessaria premessa. In senso stretto *shahada* è la professione

di fede: “Io testimonio che non c’è altro Dio all’infuori di Allah e che Maometto è il suo profeta” (*kafir* = miscredente, è colui che non crede in tutto o in parte a questa formula).

La *shahada* costituisce l’atto iniziale della vita religiosa islamica: colui che la pronuncia per la prima volta, davanti a testimoni musulmani, entra a far parte della comunità (vi si può cogliere un’analoga col battesimo). Essa dovrebbe essere anche l’ultima frase sulle labbra di un musulmano moriente.

Del seguito di Allah fanno parte gli angeli e le gerarchie angeliche, i più importanti *Jibrīl* (Gabriele), *Mikāil* (Michele), la guida degli uomini, Israfil (Raffaele) che suonerà la tromba della Resurrezione e Izrail, l’angelo della morte. Gli angeli non hanno sesso, sono senza peccato, non mangiano, né bevono. Alcuni di essi sono equiparabili agli angeli custodi della teologia cristiana. Inferiori agli angeli sono i *ginn*, esseri intermedi fra gli angeli e gli uomini: si tratta di esseri sessuati che possono essere buoni o cattivi. Ogni uomo ha due di questi “geni” al fianco, uno buono e uno cattivo.

L’Islam conosce anche una complessa demonologia. Qui ci limitiamo a ricordare che a capo dei diavoli si trova Iblis o Saytan (Satana). Dato che Satana, unico tra gli angeli, si è rifiutato di prosternarsi dinanzi al primo uomo Adamo, come Allah gli aveva comandato, è stato cacciato dal Paradiso.

I profeti e Muhammad

Per aiutare gli uomini traviati da Satana, Allah ha inviato innumerevoli profeti fra cui ci sono più di venti messaggeri e apostoli (*rasul*). Il primo è Adamo, seguono poi, Ibrahim (Abramo) “l’amico di Dio”, Musa (Mosé) e Isa (Gesù). Poiché un profeta giusto non può morire se innocente, Allah avrebbe scambiato all’ultimo momento il corpo di Gesù con

quello di un altro uomo, cosicché il suo profeta potesse ascendere al cielo senza dover morire sulla croce. Gesù deve poi tornare sulla terra per giudicare gli uomini nel Giudizio Universale. Per l'Islam, Gesù è il più grande santo, figlio di Maria vergine e dello Spirito di Dio, ma ovviamente l'Islam, secondo la sua prospettiva di monoteismo monolitico, respinge la divinità di Cristo. La Vergine ha un culto anche popolare nell'Islam per la sua purezza e verginità. Come Maria è Vergine, così Muhammad è "illetterato", cioè colui che riceve la parola di Dio come se fosse un ricettacolo, in piena umiltà.

Il profeta Muhammad è "l'ultimo dei profeti", chiamato appunto "il sigillo dei profeti", dopo di lui non ve ne saranno altri, dato che con lui si è conclusa definitivamente la Rivelazione. Il titolo di *rabi* caratterizza Muhammad in quanto beneficiario della rivelazione divina, mentre il titolo di *rasul*/profeta si riferisce alla sua missione di messaggero di Allah presso la *ummah* (la madre/la comunità islamica). La relativa tolleranza verso Ebrei e Cristiani è dovuta al fatto che costoro sono, come i Musulmani, la gente del *Libro* (*Torah* e *Vangelo*), gli altri sono tutti *kafirun* (infedeli), soprattutto se idolatri. Muhammad, che durante la sua vita si è sempre considerato un "semplice uomo", soggetto anche a piccoli peccati, nell'Islam posteriore e specialmente nell'ambito del Sufismo viene innalzato al rango di un essere superiore per la sua purezza e infallibilità o lo si dichiara uomo "assolutamente perfetto" (*nisan al-kamil*), quasi prototipo umano, secondo una concezione neoplatonica – ma si tratta pur sempre di un uomo. Egli assurge a modello per tutti i Musulmani.

I pilastri dell'Islam

Il problema del servo arbitrio e del libero arbitrio ha diviso

la teologia islamica e ci sono ancora delle oscillazioni. Infatti, l'ortodossia sunnita sostiene da un lato che il destino degli uomini viene determinato da Allah nella sua universale e illimitata potenza, senza tener conto delle loro opere (*kadar*/predestinazione/destino), ma dall'altro afferma che, in occasione del Giudizio Universale, gli uomini verranno puniti con l'inferno (temporaneo) o premiati con il paradiso (perpetuo) secondo le loro azioni. Anche fra le confessioni cristiane, come è noto, si confrontano posizioni diverse sull'argomento: le Chiese riformate luterane e calviniste sottolineano la predestinazione nella salvezza individuale; mentre il cattolicesimo riconosce maggiore importanza alle opere che ciascun fedele ha voluto e saputo realizzare.

Nella teologia islamica si passa così da una posizione che sostiene la completa mancanza di libertà dell'uomo a quella che afferma il libero arbitrio, combinando intervento divino e responsabilità umana. Il cosiddetto fatalismo islamico è perciò una esagerazione occidentale.

Il Giudizio Universale, che avrà luogo alla fine dei tempi e sarà preceduto da immani catastrofi naturali, viene descritto con tinte apocalittiche. Apparirà l'Anticristo che verrà ucciso da Isa che farà sorgere prima della fine un regno di pace e di benessere.

Durante il Giudizio Universale le buone e le cattive azioni degli uomini, che sono state registrate su un libro, saranno pesate su una bilancia. Gli uomini dovranno poi attraversare il "golfo dell'inferno" su un ponte più sottile di un capello e più affilato di una spada, mentre sotto di loro gli inferi spalancheranno le loro fauci per inghiottire quelli che cadranno e precipitarli nelle loro sei bolge. Gli infedeli diverranno schiavi dell'inferno e bruceranno nelle sue fiamme, i credenti potranno invece scampare al baratro e giungere al Paradiso.

Il paradiso islamico, dove scorrono ruscelli d'acqua, latte, vino e miele, è un luogo di piaceri sensuali nel quale i Musulmani devoti avranno come compagnia delle fanciulle incantevoli, eternamente belle, le *uri* ("bianche"). Nel sufismo queste immagini sensuali sono assunte in senso simbolico, allegorico. Comunque, nel paradiso, oltre alla felicità dei sensi vi è soprattutto il godimento della visione di Allah. Tutti coloro che muoiono prima del Giudizio Finale sono destinati ad attenderlo, giacendo privi di coscienza nelle loro tombe. Solo quanti perdono la vita per l'Islam nella guerra santa vanno in paradiso immediatamente dopo la morte.

Non è difficile cogliere analogie con le scenografie che la fantasia del nostro Dante ha costruito per il suo oltretomba cristiano: la matrice può essere nell'immaginario collettivo medievale, ma alcuni studiosi, anche in opere recenti, indagano sul rapporto tra Dante e la cultura islamica, che al suo tempo godeva di grande prestigio anche in occidente e della quale il poeta era certamente un buon conoscitore.

I cinque pilastri dell'Islam

1) La *shahada*, 2) la preghiera rituale, 3) il pellegrinaggio alla Mecca, 4) il digiuno, 5) l'elemosina legale.

Quanto alla prima, la professione di fede, ne abbiamo già parlato.

La preghiera rituale (*salah*): cinque volte al giorno il fedele musulmano deve volgere il viso verso la Mecca e recitare la preghiera prescritta. Le ore della preghiera canonica sono: a) all'alba, fra le prime luci del giorno e l'apparire del sole all'orizzonte; b) a mezzogiorno; c) nel pomeriggio; d) al tramonto; e) dopo l'inizio della notte.

Non si può effettuare la preghiera se non si è in condizione di purezza spirituale. Quindi la preghiera deve essere pre-

ceduta dalla piccola abluzione o dalla grande abluzione. La piccola abluzione si deve fare quando lo stato di impurità rituale è dovuto a bisogni corporali, o al sonno, o a uno svenimento o quando un uomo o una donna si sono toccati. In stato d'impurità non si può toccare un esemplare del Corano. La piccola abluzione si fa lavandosi in un determinato modo il viso, le mani, gli avambracci, inumidendo la testa e lavandosi i piedi e pronunciando la *basmala* all'inizio e la *shahada* alla fine.

L'impurità rituale maggiore si ha dopo i contatti sessuali, le mestruazioni per la donna e per quaranta giorni dopo il parto. Si toglie l'impurità maggiore per mezzo della grande abluzione che consiste, in pratica, in un bagno completo preceduto e seguito dalle solite formule. In viaggio o nel deserto, in mancanza d'acqua, l'abluzione è fatta con un piccolo sasso pulito o con la sabbia.

La preghiera consiste nella recitazione della *Fatihah* (I *surāh*) obbligatoria e di una breve sura (o di un versetto) del Corano, a piacere, e di un complesso di inclinazioni e prosterazioni e un sedersi sui calcagni (accoccolati). Alla fine della preghiera ci si rivolge a destra e a sinistra dicendo *assalam alaikum* (la pace sia con voi) con due recitazioni della *Fatihah* e di sue altre sure.

Le preghiere del mezzogiorno, del pomeriggio e della notte sono costituite da quattro *rakat* con quattro recitazioni della *Fatihah* e due recitazioni di altre brevi sure. La preghiera del *maghreb* (tramonto) ha tre *rakat* con tre recitazioni della *Fatihah* e due recitazioni di altre sure. Le preghiere durante il giorno devono essere recitate a bassa voce, quelle del tramonto e della notte ad alta voce.

La recitazione è sempre in arabo, lingua sacra. Perciò i Musulmani non arabi, che sono moltissimi, devono imparare

le preghiere in arabo e ciò vale per tutti gli islamici non arabi, dai turchi agli iraniani, dai giavanesi ai somali, dagli albanesi e jugoslavi a quelli che abitano le regioni meridionali della repubblica russa.

La preghiera non deve essere sbagliata nella pronuncia, altrimenti va ripetuta e anche i movimenti del corpo devono essere rigorosamente quelli stabiliti. È consentito, in particolari circostanze, raggruppare due o tre preghiere alla sera, ma l'ordine della preghiera è tassativo e il numero di cinque è obbligatorio.

La preghiera è valida solo se prima di essa si esprime l'intenzione di dirla.

Nei Paesi islamici il *muezzin*, dall'alto del minareto, invita cinque volte al giorno alle varie preghiere canoniche a orario stabilito: è l'*adhan* (appello alla preghiera): 1) Allah è l'Altissimo; 2) attesto che non c'è altro Dio all'infuori di Allah e attesto che Muhammad è l'inviato di Allah; 3) venite alle preghiere, venite alla salvezza; 4) Allah è l'Altissimo; 5) non c'è nessun Dio all'infuori di Allah.

Bellissima è la *Fatihah* che viene più volte recitata in ogni preghiera che ha più di una rassomiglianza con il *Pater noster* cristiano. (“Nel nome di Allah, il Clemente, il Misericordioso. Ogni lode appartiene ad Allah soltanto, Signore di tutti i mondi. Il Clemente, il Misericordioso. Padrone del Giorno del Giudizio. Te soltanto noi adoriamo e soltanto da Te imploriamo soccorso. Guidaci per il retto sentiero. Il sentiero di coloro ai quali hai elargito i tuoi favori, di coloro che non sono incorsi nella tua ira e che non si sono fuorviati”).

La preghiera canonica, oltre ad essere un'obbligazione legale e sociale, per l'arabo è anche l'irrompere del motivo religioso nel tessuto della giornata profana, in modo che, almeno cinque volte al giorno, ci si ricordi di Dio e si inter-

rompano le incombenze terrene.

I più devoti effettuano poi preghiere super rogatorie (aggiuntive e facoltative) soprattutto di sera e di notte; la preghiera è libera, personale.

La preghiera canonica resta comunque l'obbligazione più importante.

Di venerdì la preghiera viene recitata collettivamente nelle moschee ed è arricchita da una predica. Almeno i musulmani maschi maggiorenni sono tenuti a parteciparvi, ma non tutte le scuole sono d'accordo sulla obbligatorietà di tale riunione: diversamente, quindi, dalla posizione cattolica circa la messa festiva considerata, come noto, di precetto, d'obbligo.

Pellegrinaggio alla Mecca: c'è il *grande pellegrinaggio* che si può compiere solo in un determinato periodo dell'anno (ultimo mese dell'anno lunare). Si chiama *hagg* ed è prescritto, almeno una volta nella vita, a ogni musulmano maggiorenne, maschio e femmina, che sia in condizione fisica e finanziaria per permetterselo (anche a proposito di questa prescrizione si osserva la solita elasticità nelle regole dell'Islam).

Invece il *piccolo pellegrinaggio* meritorio (*umra*) può essere compiuto quando si vuole. Il pellegrinaggio che i credenti, provenienti da ogni parte del mondo e appartenenti a diversi strati sociali e differenti correnti religiose, intraprendono tutti insieme rafforza il loro spirito comunitario e li rende coscienti dell'unità della *ummah* islamica. I riti sono piuttosto complessi e numerosi e non c'è qui il tempo di elencarli.

Digiuno: pratica basilare a carattere di penitenza e di purificazione, del corpo e dell'anima. È una pratica che comporta un sacrificio tutt'altro che lieve ed è largamente seguita anche dai fedeli tiepidi o indifferenti. La ragione di ciò consiste nel carattere comunitario e collettivo che il digiuno ha

assunto fin dagli inizi.

Dal punto di vista religioso è un po' prepararsi a morire, a rinunciare... In effetti, il mese di *ramadhan* (ventinove giorni di digiuno) segna, in territorio islamico, un rallentamento di ogni attività economica, fin quasi alla paralisi. In questo mese si lavora poco, dato che il digiuno implica l'astinenza da qualunque cibo e bevanda, dall'alba fino al calar del sole e a ciò si aggiunga l'astinenza dai rapporti sessuali. Per questo la città musulmana si assopisce durante questo mese di giorno e si anima di notte con feste e inviti.

Ci sono delle eccezioni: ovviamente malati e bambini, donne incinte, non devono digiunare e nemmeno i vecchi, coloro che sono in viaggio o fanno determinate professioni o mestieri possono essere parzialmente esonerati, ma devono recuperare nei mesi successivi il digiuno, oppure devono compensare il digiuno non fatto con un'adeguata elemosina.

Elemosina legale: la *zakat* è la beneficenza prescritta dal Corano. Questa elemosina, obbligatoria, era originariamente distribuita attraverso la comunità, mentre ora si è mutata in un'imposta a favore dei poveri riscossa dagli stati islamici (ormai è compresa nelle tasse stabili). Questo tributo è molto significativo dal punto di vista morale/religioso perché è come la "purificazione" della propria ricchezza e inoltre rappresenta una specie di compensazione sociale destinata ad attenuare il dislivello esistente tra i musulmani più o meno abbienti.

Secondo le norme del Corano, l'elemosina legale deve essere impiegata a favore di una determinata categoria di persone (poveri, schiavi riscattati, vedove e volontari della *gi-had* (guerra santa). Tale tributo ammonta annualmente alla percentuale del 2,5 per cento sulle proprietà terriere, sui beni immobili e sulle rendite finanziarie (anche stipendi) di cui

gode un musulmano senza debiti.

Ai cinque pilastri dell' Islam certi "dottori delle legge" aggiungono la *gihad* (sforzo/impegno/"guerra santa") fonte di innumerevoli controversie. In realtà, la "guerra santa" è un dovere che spetta più alla collettività che non ai singoli individui e che si invoca ogni volta che l'esistenza, la pace, la sicurezza della comunità dei fedeli o di una parte di essa risultino minacciate.

Ai sostenitori *tout court* della "guerra santa" contro gli infedeli si contrappone una interpretazione che risale a Maometto e che è stata accolta in molte confraternite sufiche e anche sciite. C'è, cioè, la *grande gihad* che consiste nella guerra contro il "nemico interno", contro le proprie passioni, contro le debolezze dell'animo e contro i costumi deplorabili e la *piccola gihad*, che è la guerra contro il nemico esterno, l'infedele, l'empio. Questa interpretazione autorevole dovrebbe mettere in sospetto i sostenitori machiavellici della *gihad*.

Interdizioni alimentari. I musulmani che non vogliono incorrere in grave peccato devono astenersi dai cibi provenienti da animali impuri (come la carne di maiale) e dalle bevande alcoliche (non impure, ma considerate pericolose) (da notare il simbolismo del vino = ebbrezza mistica presso i Sufi). Inoltre è proibito mangiare animali morti per malattia e gli animali uccisi per la macellazione devono essere abbattuti con una formula rituale. Comunque, ogni musulmano all'atto di mangiare pronuncia la *bismillah* (in nome di Dio).

Scuole e correnti

Dopo la morte di Muhammad (VII sec.) si verifica una grande scissione causata dai contrasti sorti circa la successione al profeta nella guida religiosa/politica della comunità musul-

mana (*ummah*). Muhammad non aveva designato alcun successore prima di morire.

Parliamo almeno delle due grandi correnti/divisioni principali che ci sono attualmente.

I *Sunniti*: sono i musulmani (i più numerosi) che si mantengono fedeli alla *Sunnah* (= la tradizione). Per i Sunniti la carica di *khalifah* (luogotenente/successore) doveva essere riservata al parente più prossimo del Profeta. I Sunniti, che considerano se stessi musulmani ortodossi, ritengono veri e propri errori (“innovazioni”) tutte le modificazioni della dottrina e alle regole di condotta non previste nella *Sunnah* (Corano più *Ahadith*). Nell’area sunnita (circa l’80 per cento degli islamici) si distinguono quattro scuole giuridiche, tutte ortodosse.

Invece gli *Sciiti* sono spesso in posizione fortemente polemica verso i *Sunniti*, attrito che ha dato luogo a molte violenze che possono ricordare le sanguinose guerre di religione combattute fra cattolici e protestanti. L’Iran è in gran parte sciita e così pure quasi metà dell’Iraq. Sono chiamati così perché seguaci della *shia* (“partito” di Ali). Costoro riconoscono come legittimi successori di Muhammad solamente Ali, califfo dal 656, cugino e genero del Profeta, e i discendenti del suo matrimonio con la figlia di Muhammad, Fatima e per questa ragione gli Sciiti sono chiamati anche *Alidi*. I tre primi califfi “ben diretti” vengono considerati degli usurpatori (Abu Bakr, Umar, Uthman).

In grandissima considerazione sono tenuti dagli Sciiti sia Ali, che viene venerato col titolo di Wali Allah (amico di Allah), che i suoi due figli avuti da Fatima, Hasan (669), Husayn (680). Husayn e la sua famiglia furono sterminati e questa tragedia è ancora viva fra tutti gli Sciiti. Il sepolcro di Ali e dei suoi discendenti è meta di devoti pellegrinaggi. Secondo

l'insegnamento della *shia*, Muhammad poco prima di morire, avrebbe iniziato ai più profondi segreti dell'Islam il cugino e genero Alì, il quale avrebbe poi trasmesso questo sapere esoterico alla sua famiglia. I suoi diretti discendenti vengono perciò considerati *imam* (guide) e custodi di questa segreta sapienza.

La principale differenza dottrinale fra Sunniti e Sciiti consiste nel fatto che questi ultimi aggiungono ai cinque pilastri dell'Islam un sesto, appunto la figura dell'*imam*. Egli, ispirato da Allah, è la vera guida della comunità islamica, ad esso spetta un'autorità incontestabile, in quanto discende in linea diretta da Muhammad.

Attorno alla questione della vera discendenza del Profeta si sono formate varie correnti sciite. Alcuni riconoscono cinque *imam* visibili, gli Ismailiti ne riconoscono sette (settimani) gli Imamiti ne riconoscono dodici (duodecimani). Attualmente non esiste nessun *imam* vivente "visibile", l'ultimo *imam* è in realtà "nascosto". Per gli Sciiti tornerà in un tempo stabilito come *imam* Madhi (il ben guidato da Dio) per fondare un regno di giustizia. Durante la sua assenza sono i *mullah* a formulare le sentenze e a poter prendere decisioni autonome su questioni giuridiche, rifacendosi alle fonti. La *shia* è una "religione" dolorosa, profetica, piena di tensione.

Il Sufismo

È la gloria dell'Islam, l'aspetto esoterico, iniziatico della religione islamica, spesso lungo i secoli avversato dai dottori della legge esteriore, dagli exoterici, attaccati al loro letteralismo. Ma spesso anche i legalisti hanno reso omaggio alla saggezza e alla santità dei Sufi. La legge coranica, interpretata alla lettera, serve per salvarsi, ma non fa progredire sulla via spirituale. Per i Sufi lo spirito trionfa sempre sulla lettera

e per loro il Corano non è solo un insieme di norme legali religiose e civili e un codice di comportamento, ma l'archetipo del Verbo divino che, interpretato col lume dell'intelletto, discrimina il Reale dall'irreale, il vero dal falso, l'Assoluto dal relativo. E le varie tecniche di preghiera e di concentrazione delle varie scuole sufiche, fino ai nostri giorni, insegnano ai seguaci vestiti di lana, il ricordo incessante di Dio, attraverso la ripetizione continua del suo Nome che può condurre, già in vita, all'annichilimento dell'io e all'unione con Dio.

L'esoterismo sufico non è una via di salvezza (almeno precipuamente), ma una difficile via di perfezione che deve condurre in definitiva alla pace in Dio (per mezzo di un'unione che in Occidente si chiamerebbe mistica, ma sarebbe più opportuno chiamare intellettuale).

E i santi dell'Islam sono proprio i sufi. Infatti l'Islam legale sospetta la santità umana, vista quasi come una bestemmia. Ma il popolo riconosce i santi dai miracoli anche nell'Islam e così le tombe di famosi sufi sono divenute mete di continui e devoti pellegrinaggi. Il rigorismo direi "protestantico" dell'Islam legale è vinto dall'onda calda di carità, sacrificio, preghiera, dedizione intelligente all'Assoluto dei santi del *Tasawurf*.

Ricordiamone almeno alcuni: Ibu Mansur al-Hallag (858-922), ad-Din Rumi (sec. XIII), Ibn Arabi (1165-1240), passando giù giù fino alla Shaihk Allawi del XX sec.. Il Sufismo è stato minimizzato spesso dagli studiosi occidentali (tranne Louis Massignon) perché hanno visto questa altissima spiritualità come estranea all'Islam storico. Costoro dicono che il Sufismo è piuttosto un prodotto di influenze monastiche cristiane combinate con elementi del neoplatonismo greco. Ciò è falso, senza escludere possibili influenze di esperienze religiose di matrice non islamica.

Il Sufismo deriva dall'insegnamento più profondo, più esoterico di Muhammad che in un passo raccomanda la preghiera del cuore e tutte le confraternite sufiche si rifanno all'insegnamento del Profeta e i vari *shaikh* sono legati da una catena di tradizione fino al nostro tempo.

Nel Sufismo fondamentale è l'iniziazione (come l'iniziazione ai misteri, come i voti monastici) che uno *shaikh*, o maestro spirituale, comunica al discepolo che vuole intraprendere la via (*tarika*) con le sue varie stazioni che portano alla perfezione. Il sufi è tollerante perché vede la verità in ogni religione, parte da quella islamica (il rito deve permanere), ma la meta è la religione universale, la gnosi. Ascoltiamo Ibn Arabi, il grande interprete della gnosi nell'Islam: "Il mio cuore s'è aperto a tutte le forme: esso è un pascolo per le gazzelle (= stati spirituali) e un convento di monaci cristiani e un tempio di idoli e la *kaaba* del pellegrino e le tavole della *Torah* e il libro del Corano. Io pratico la religione dell'Amore [Spirito e Amore sono qui sinonimi: la lettera uccide, lo spirito vivifica, leggiamo in san Paolo], in qualunque direzione avanzino le sue carovane [lett. i suoi cammelli = realtà dello Spirito] la religione dell'Amore sarà la mia religione e la mia fede".

Confermata la discendenza muhammediana del Sufismo è ovvio vedere le analogie con le dimensioni spirituali e di gnosi delle altre religioni e filosofie e troveremo allora sorprendenti analogie fra l'esoterismo cristiano e quello islamico, fra la Cabbalà ebraica e l'Islam del cuore (*qalb*), fra la metafisica indiana e questi *tasawurf*, la perla nascosta d'inestimabile valore della religione islamica.

Buonanotte

di *Daniela Chizzoli*

Proprio Maurizio Magnini fu il primo ad accogliere la richiesta di un gruppo di studenti che desiderava cimentarsi in una competizione poetica: è sorto così il concorso che è diventato poi quasi una tradizione per il “Virgilio”. Nella quinta edizione del 1995 una poesia, che non sembra fuori luogo in questa pubblicazione, ha voluto ricordarlo.

Autrice Daniela Chizzoli, diciotto anni, diplomata maestra nell’ultima quarta che ha conosciuto il professor Magnini come insegnante di italiano. Daniela, crediamo, ha così cominciato a pagare un graditissimo debito. [u.b.]

Buonanotte, piccolo uomo;
buonanotte, caro basco scuro;
buonanotte, vecchia borsa sdrucita:
buonanotte!

Mormora la luna, stasera:
bianca luna
di ghiaccio e di neve,
nostalgica e sola,
nel lento dondolare al suolo
delle foglie stanche.
Il giorno tace, silenziosa luna,
e scompaiono i pensieri
su per i camini scuri
danzando nel cielo.

Buonanotte a te, così lontano da qui,
forse assopito nelle pieghe del cielo,
che te ne andasti tacendo,
come l'ultimo singulto del giorno.
Dorme in silenzio il piccolo uomo:
quel silenzio che segnò il suo cammino,
che oggi narra
il suo pirandelliano passato;
quel silenzio che l'accompagnò
nel timido fuggir via,
come una barca che va al mare,
eppure lo teme.

È notte alta, piccolo amico:
si spengono le lacrime
nella rete delle ciglia.
Un languore monotono

stringe il mio cuore
in una lunga ombra
imprigionata al suolo.
È bello credere
che le persone non muoiano,
ma restino incantate
dove muore il giorno,
dove esiste ancora
l'antica saggezza
dell'aspettare e sperare.
Spenso la luce,
scivola la notte
sugli occhi bendata,
barcollando nel vuoto.
Tutto tace nel ricordo di giorni remoti,
e il dolore scompare.

E ancora buonanotte, piccolo basco scuro,
vecchia borsa sdrucita,
candida barba bianca:
a te, che sei là nella silenziosa luna,
buonanotte!

Finito di stampare nel dicembre 1995
presso il Centro Stampa Rozzano
Via Milano, 99 – Rozzano

Ristampa anastatica maggio 2019
Fotolito Galli Thierry
Via Caviglia, 3 – 20139 Milano