

Imre Várady

## LA TRAGEDIA DELL'UOMO DI IMRE MADÁCH

(Nel centenario della prima edizione dell'opera)

### I

Quest'opera altamente rappresentativa della letteratura ungherese, all'estero, si suol chiamare il "Faust magiaro". Per la sua traduzione francese furono iniziate trattative già prima della morte dell'autore;<sup>1</sup> in seguito essa vide la luce in ben 21 lingue, tra cui nove diverse traduzioni tedesche;<sup>2</sup> dopo la sua "prima" del 1883 al Teatro Nazionale di Budapest, ebbe un migliaio di repliche sulle scene patrie e venne recitata con successo anche in tedesco, ceco, slovacco e croato.<sup>3</sup> Se ne conoscono cinque versioni italiane<sup>4</sup> di cui la più fedele, in artistica prosa, è quella di Folco Tempesti, mentre la traduzione in versi di Antonio Widmar ha pure il merito pratico di far conoscere, distinguendola per mezzo di diversi caratteri di stampa, la riduzione scenica dei più che 4000 versi dell'opera. Una ventina d'anni fa sorse anche l'idea della sua rappresentazione all'aperto a Roma, ma poiché il progetto non fu attuato, essa cadde di nuovo in oblio. Prescindendo dalle brevi recensioni dedicate alle quattro traduzioni testé ricordate e da una tesi di laurea,<sup>5</sup> soltanto letterati ungheresi si erano pronunciati qualche rara volta in lingua italiana su Madách, senza però destare risonanza nel pubblico o richiamare almeno l'attenzione degli esperti di lettere.<sup>6</sup> Così, alcuni anni or sono, la radio italiana poté presentare la *Tragedia* come un'opera del tutto ignota, e non fa meraviglia se il *Radiocorriere* si astenne dal dare precise notizie sull'autore, e anzi passò sotto silenzio perfino la lingua originale del lavoro. Il commento premesso alla trasmissione non poté che limitarsi a un riassunto del contenuto, lasciando al giudizio dell'ascoltatore di vedere nella complessa trama, che s'inizia nei Cieli e termina con la voce del Signore, un

mistero moderno, un poema filosofico o una sequenza di miniature storiche drammatizzate. L'impresa della radio, tuttavia, non rimase senza eco, come lo attestano le molte lettere pervenute a chi scrive; e sono appunto le richieste in esse formulate per aver chiarimenti sul poeta e sul posto della sua opera nella letteratura ungherese e in quella universale, che diedero lo spunto alla stesura degli appunti che seguono.

## II

Il romanticismo ungherese giunse al suo apice nella poesia di Sándor Petöfi; è con lui che, per la prima volta, il genio magiaro fece ingresso nella letteratura mondiale. L'irresistibile fascino di Petöfi sarebbe riuscito fatale alla generazione di poeti che gli succedette, se per la letteratura nazionale non fosse sorta nell'arte di János Arany un nuovo ideale non meno attraente, alla cui luce il culto idolatra per Petöfi si purificò approfondendo la comprensione dei soli valori imperituri, e si svelarono elementi nuovi, poeticamente fino allora non espressi, dell'anima nazionale. Di fronte all'impressionabile, ardente ed espansivo Petöfi, tutto entusiasmo, fede, forza e gioventù senza passato, Arany incarnava l'Ungherese avveduto, sobrio, riservato, saggio e contemplativo, portato allo scetticismo e alla rinuncia. Tali tratti del carattere di Arany, si esternano nella sua poesia come quiete, equilibrio, senso della giusta misura, istintiva solidità e chiarezza di costruzione, fantasia profondamente radicata nella realtà, in una lingua straordinariamente genuina, plastica ed espressiva: tutte note che, insieme con il significato universalmente umano del contenuto, fanno di Arany il primo classico ungherese. La critica del secondo Ottocento dedusse dalla sua arte il canone del classicismo nazionale e, per gli scrittori, egli diventò il modello che oscurò perfino Petöfi. Sul soverchio lirismo della scuola petöfiana andava via via prevalendo una maggior obbiettività; la leggera canzone d'amore cedeva il posto ad ispirazioni più alate e a una tematica più varia e impegnativa dell'epica e della poesia del pensiero, mentre l'aspirazione alla forma perfetta andava di pari passo con una profonda serietà morale.

Ad Arany e ai suoi seguaci spetta un posto a parte tra i contemporanei anche per quanto concerne la loro presa di posizione nel

giudicare gli eventi del '48 e le loro funeste conseguenze. Arany, fin dal principio, non condivideva l'entusiasmo di Petöfi per la rivoluzione, temendo per la sua gente invincibilmente incline alle illusioni e, più tardi, con occhio acuto, riconobbe, tra le cause della sconfitta, anche le deficienze dell'indole nazionale. Una dolorosa delusione, simile alla sua, s'impadronì pure dei migliori spiriti ungheresi del tempo: essi soffrivano non solo perché defraudati delle speranze in un miglior avvenire della patria, ma anche perché una spietata autocritica li convinceva che quel destino era provocato proprio dalle disposizioni naturali del loro popolo.

Accanto ad Arany, l'altro rappresentante più originale di questo classicismo nazionale e, ad un tempo, l'espressione ungherese più potente dello stato d'animo europeo che seguì l'euforia rivoluzionaria, fu Imre Madách.

### III

Rampollo di un'antica e nobile famiglia di possidenti, nacque il 23 gennaio 1823 ad Alsósztrégova (comitato di Nógrád, nell'Ungheria settentrionale che attualmente fa parte della Cecoslovacchia) da genitori di fervida fede cattolica. Undicenne perdette il padre, ma sotto la guida della saggia ed energica madre ebbe un'educazione assai superiore a quella generalmente data ai giovani della nobiltà campagnola. Dopo la licenza liceale studiò diritto all'Università di Pest e, conseguito il diploma di avvocato, prestò servizio, per alcuni anni, all'amministrazione della sua Provincia. Appena ventitreenne sposò, vivamente disapprovato dalla madre, la vivace e leziosa Elisabetta Fráter, protestante. Dall'infelice matrimonio, durato soli nove anni, gli nacquero tre figli. La sua salute malferma non gli permise di partecipare attivamente alla guerra d'indipendenza, ma ciò nondimeno la vendetta dei vincitori non lo risparmiò: dopo la fine delle lotte, fu condannato a un anno di carcere per aver concesso rifugio ad un patriota perseguitato. Durante la sua assenza la moglie si rese colpevole di infedeltà e Madách, nell'estate del 1854, l'allontanò definitivamente dalla casa. Quando, nel 1861, eletto deputato al Parlamento, si recò a Pest, aveva già con sé il manoscritto della *Tragedia*. János Arany la presentò con calorose lodi alla Società Kisfaludy, il più autorevole

consesso letterario del tempo, che si affrettò ad eleggere l'autore fra i suoi soci. Poco dopo ebbe anche la soddisfazione di esser chiamato a far parte dell'Accademia delle Scienze, ma la sua fibra logorata non resse a lungo alle fatiche della vita pubblica a cui, dopo la pubblicazione della *Tragedia* (gennaio 1862), dovette necessariamente sobbarcarsi: non ancora quarantaduenne, morì il 5 ottobre 1864.

#### IV

Con l'ostinazione delle nature chiuse, taciturne e ripiegate su se stesse, fin dall'adolescenza Madách si rifugiò dalla vita attiva negli studi e nella letteratura. La sua innata passività fu ancora accresciuta dall'autoritario affetto della madre da cui, per tutta la vita, non riuscì a liberarsi interamente, e il suo spirito precoce, dopo una breve ribellione interiore, ravvisò nella sopportazione un destino inevitabile. Già il suo primo dramma, scritto a sedici anni, è colmo di irrequietezza e agita tormentosi pensieri sugli estremi problemi dell'esistenza umana; e sempre dall'arrovellato intelletto e non dal cuore nacquero, nei successivi quattro anni, altre cinque opere drammatiche, i cui personaggi, come lo stesso loro autore, più che formare la propria vita, la subiscono, accompagnandone le vicissitudini con amari e cupi commenti. Il pensiero traboccante, che così spesso violenta la lingua e storpia la forma dei suoi versi, predomina anche nella lirica giovanile di Madách che si fa più mite e serena soltanto nelle poesie scritte alla bella fidanzata. Di tutta questa produzione poetica, che ha del vulcanico, non videro la luce che le primizie più acerbe dell'autore diciassettenne; in seguito, per due decenni circa, nemmeno gli amici intimi di Madách potevano arguire che l'affettuoso padre e coscienzioso amministratore delle sue proprietà, che apparentemente viveva la vita semplice e monotona dei nobili di Provincia, nutrisse ardite ambizioni letterarie e si preoccupasse dei maggiori problemi filosofici scientifici e sociali del suo tempo.

È impressionante e significativo che il motivo dominante dei suoi giovanili affanni spirituali sia una concezione fino allora sconosciuta nella letteratura ungherese, ossia la misoginia. Nei suoi drammi, la donna è lo strumento del destino per far fallire l'uomo.

Perenne incitatrice e animatrice dell'uomo, essa è l'ostacolo al compimento di ogni impresa sua; nuoce anche quando vorrebbe essergli di aiuto, ed egli non ne può fare a meno anche se ella lo lascia irresistibilmente nella rovina. « La donna è buona, finché non riesce ad essere malvagia » dice un appunto del giovane Madách. Questo suo concetto della donna, di origine ovviamente teorica, acquistò nuovo e reale alimento nell'atroce delusione che egli dovette subire da parte della moglie, civetta ed egoista. Se, malgrado quest'esperienza, il suo pensiero non sconfinava nell'assoluta negazione, anzi, col tempo veniva purificandosi, ciò è dovuto in parte all'azione benefica che ebbe la madre sulla vita del poeta e in parte al fatto che Madách provava la dipendenza della donna più dell'uomo comune, ed esigendo di più dall'amore rimase più profondamente sconvolto dall'infedeltà della moglie. La stessa insoddisfazione della sua vita amorosa ingrandiva nei suoi occhi l'importanza della donna, sorgente e depositaria di tanti valori che il destino gli aveva negato.

Una delle radici di cui si nutrì il suo capolavoro, era indubbiamente il singolare rapporto di Madách con la donna, la sua prima grande delusione e il lento superamento di essa.

Certamente, però, la sua visione del mondo venne determinata in modo più decisivo dal fatto che contemporaneamente lo colpì una catastrofe ancora più grave: lo sfacelo della sua nazione. Molti dei più insigni patrioti ungheresi non la potevano assolutamente sopportare: si suicidarono o furono afferrati dalla follia. La capitolazione di Világos (1849) seppellì, insieme con la patria, anche il più fulgido ideale dell'epoca, il principio della libertà. Risultò vano ogni fede, ogni entusiasmo e generoso sacrificio; perdette ogni senso ciò che per una intera generazione era stato il supremo scopo della propria vita. La spaventosa frana risparmiò soltanto gli animi che non se ne sentivano responsabili, oppure non s'identificavano con l'idea fino al punto da lasciarsi trascinare dal suo fallimento e restare indifferenti di fronte all'avvenire. Madách apparteneva a questi ultimi perché, essendo egli un pessimista inseguito da incessanti dubbi angosciosi, fu dall'esperienza del perpetuo contrasto tra l'ideale e la realtà quasi temprato al grande disinganno e reso capace di superarlo e meditarvi sopra. Continuava a scrutare gli arcani disegni del destino, ma ormai non più sul piano nazionale, bensì considerando *sub specie aeternitatis* quello che tormentava i suoi compatrioti prevalentemente, se non esclusivamente, come

problema ungherese. Se già prima, pur desideroso di contatti, di consonanza, di calda amicizia, non era riuscito ad immedesimarsi col suo ambiente, ora sempre più si rendeva conto del distacco che lo separava da amici e familiari e, nella solitudine, in cerca di conforto, con crescente ansia di sapere si dedicava agli studi.

La sua cultura acquisita nella gioventù e fondata per lo più sulla conoscenza del mondo classico e sugli scrittori nazionali, andava rapidamente allargandosi. Aperto verso tutti i rami dello scibile, veniva attratto anzitutto da quanto costituiva l'essenza del travaglio intellettuale dell'Europa del tempo: la filosofia di Kant e di Hegel, la moderna scienza naturale e tutto il patrimonio d'idee nuove del romanticismo francese. Nel decennio che seguì il '49, l'Ungheria oppressa difficilmente aveva un uomo dalla cultura più vasta e insieme più aggiornata di Madách.

Basta un accenno ad alcune delle sue letture preferite per aver dinanzi a noi in tutta la sua estensione e con tutti i suoi paesaggi svariatissimi il territorio spirituale che l'elastico e attento intelletto di Madách andava esplorando. La Bibbia e i Padri della Chiesa, specialmente S. Tommaso d'Aquino, erano i libri più frequentemente da lui consultati; integrava le sue cognizioni di storia approfondendosi nelle opere di Cantù, Michelet, Gibbon e Carlyle; gli era familiare la letteratura tedesca da Lessing e Herder, attraverso Goethe e Schiller, fino a Lichtenberg, Heine e Lenau; Humboldt e Büchner gli aprivano i nuovi orizzonti delle scienze naturali; tra gli autori inglesi, all'affetto per Walter Scott seguiva presto l'ammirazione per Shakespeare, e all'influsso del *Caino* e del *Don Giovanni* di Byron quello del grande realista Thackeray; i francesi da lui preferiti erano sempre Hugo e Lamartine, ma conosceva bene anche Montesquieu, Voltaire e Rousseau, né gli era ignoto Lamennais, e leggeva con interesse Cormenin e i sansimonisti, il materialista Volney e gli utopisti del socialismo, specialmente i libri di Victor Considérant e del sognatore del falansterio, Fourier.<sup>7</sup>

Quest'imponente mole di cognizioni e il lavoro speculativo che ne derivava si cristallizzava per lo più attorno a un unico centro, il problema sociale. Fin da giovane, Madách fu sensibilissimo alle ingiustizie della vita sociale e contemplava con sdegno e compassione le sofferenze dei diseredati. Quale figlio dell'epoca delle riforme e coetaneo di Petöfi, con tutto l'animo faceva sue le aspirazioni volte all'affrancamento dei contadini, all'estensione dei diritti di libertà e all'attenuazione delle sperequazioni nella divisione dei

beni materiali. Non esitava ad attribuire la responsabilità dell' inferiorità economica, sociale e culturale del paese alle classi dirigenti e ai ricchi; l'ordine vigente era, per lui, loro opera e serviva ai loro esclusivi interessi; la costituzione e le leggi erano il vallo delle loro prerogative; perfino la religione gli sembrava più tenera con essi: « Al ricco anche la fede, come una squaldrina, guarda con occhi più sorridenti », mentre al povero null'altro ricorda la festa del Santo Natale se non il banchettare più del solito strepitoso dei signori, senza il quale da molto tempo gli umili avrebbero « dimenticato di esser stati redenti ». Ma il sentimento raramente lo colpisce fino all'entusiasmo del riformatore: la fredda luce della ragione indagatrice gli palesa anche il rovescio delle cose. Prima ancora che gli fosse apparso l'ideale « della felicità dei più », diffidava della folla. Già nei suoi primi drammi (*Commodo*, *La regina Maria*) l'aveva visto come più tardi essa verrà rappresentata nella scena ateniese della *Tragedia*. La folla è insofferente della vera grandezza, è ingrata e infida, agisce sotto l'impulso di passioni istantanee e, se non ha da temere rappresaglie, è più sanguinaria del tiranno. Incapace di riconoscere i propri interessi, non è in grado di creare da sé l'ordine democratico. « La democrazia, purtroppo, si manifesta soltanto per via dell'aristocrazia; al popolo manca la nobiltà necessaria; esso è per natura servile. »<sup>10</sup> Madách, nel suo intimo, è un democratico di stampo aristocratico. Odia ogni despotismo, ma soprattutto quello delle masse che, senza via di scampo, porta al regime del più indegno, e la prima a caderne miseranda vittima, è sempre la folla stessa. Per il Nostro, la democrazia si identifica in certo qual senso con il liberalismo: egli vede nel soverchio rinforzarsi del potere dello Stato un pericolo per la libertà. Idee di quest'ordine si riscontrano in abbondanza tra i suoi appunti. « Ogni diritto il cui godimento viene assicurato dallo Stato all'individuo, è una garanzia del vivere civile del consorzio umano. »<sup>11</sup> « La legislazione non s'ingerisca in quel che può esser risolto dai privati. »<sup>12</sup> « Il miglior governo è quello che meno governa. »<sup>13</sup> « Solo il benessere e l'amor proprio sono i fondamenti solidi del patriottismo. »<sup>14</sup> A lungo, però, non può abbandonarsi nemmeno a tali considerazioni. Da un lato è convinto che la libertà ha bisogno di salutarî limiti (« Il bilancio commerciale vantaggioso è un furto »), come insegnava il barone József Eötvös nei volumi su *L'influsso delle idee dominanti del secolo XIX sullo Stato*, dall'altro, invece, dichiara con non minor fermezza: « Guai al popolo apoetico, eternamente im-

merso in calcoli, perché finisce col perdere il senso dell'eroismo », <sup>16</sup> mentre solo la fede e lo spirito eroico creano grandi cose e non la tiepida mediocrità: « Al chiaro di luna non si cuoce il pane ». <sup>18</sup> Altre volte è di nuovo il sano buon senso che prende il sopravvento. È vero, egli si dice, che gli Ungheresi vivono soggetti all'arbitrio dello straniero, eppure la vita progredisce inarrestabile; si lamentano giustamente gravi regressi, ma la conquista spirituale dell'epoca sopravvivrà alle rovine. <sup>17</sup> Qualche anno fa il potere perseguitava inesorabilmente certe idee e fatti che oggi tacitamente è costretto ad accettare e riconoscere. Non dobbiamo quindi disperare, e soprattutto non dobbiamo perdere la fede nell'evoluzione. La nostra fede è esposta, purtroppo, a continui attacchi anche in altri campi. L'era dell'autorità è tramontata, ora la parola spetta alla scienza. Il cambio che ci tocca di fare è piuttosto scomodo e ci farà sentire con disagio il perduto conforto della fede, ma questa non è una ragione sufficiente per non continuare la libera ricerca. <sup>19</sup> Basta non essere presuntuosi e non illudersi facilmente di aver scoperto nel vero parziale delle tesi di validità universale. Lo scienziato non fa che raccogliere il materiale di costruzione, l'architetto, però, è il filosofo « che abbraccia e comprende il tutto ». <sup>19</sup> Non dovremmo mai dimenticare ciò, di cui la scienza positivista tanto volentieri si scordava, che, cioè, « vi è qualcosa nella vita umana e nella natura che resta al di fuori del calcolabile, che non è la semplice conoscenza dei fatti, ma un *di più* inafferrabile... ». <sup>20</sup>

Molto si occupa Madách anche dei problemi della storia e storiografia. Secondo il suo modo di vedere, ogni età va compresa in sé e da se stessa, per quanto sia arduo tale conato, poiché, involontariamente, siamo portati a cercare negli eventi storici delle prove e conferme dei nostri propri concetti. Ma con ciò vien deformato e falsato il passato; e più grave ancora diventa l'errore e la colpa dello storiografo, quando egli consapevolmente si lascia prendere la mano da « pregiudizi di partito », come avviene generalmente. Il compito della vera storiografia sta nel conoscere e non nel giudicare o nel condannare. <sup>21</sup>

Malgrado ciò l'opinione che Madách aveva del proprio tempo era tutt'altro che lusinghiera. Lo riteneva sterile, stagnante, incapace di grandi azioni, perché svuotato di grandi idee come quelle di una volta che vivificavano i Greci, i Romani, il Medioevo... « La nostra è un'epoca di abbattimento; non solo noi siamo invecchiati, anche i giovani sono dei vecchi; sbadiglierebbero se qualcuno tenesse



loro un discorso infiammato. » « Che cosa mai » si domanda angustiato « ci porterà la rinascita? »<sup>22</sup>

Il mondo ideale di Madách, quale ci si presenta nei saggi, nelle lettere e negli appunti, non è unitario e armonioso, come non lo erano neanche le idee del suo tempo. Alcune di esse, come il concetto dell'evoluzione e del diritto dell'uomo di esser individuo, egli le accettava pienamente; altre invece, come la fede nella scienza, unica redentrice, benché non abbia avuto nulla di mistico, non lo convincevano. Anelava all'equilibrio dell'anima, si aggrappava alla fede consolatrice, ma troppo grande era la sua delusione, perché gli fosse consentito di costruirsi nuovi ideali per sostituire quelli distrutti. La stessa sua religiosità cattolica, ricevuta nell'educazione, temporaneamente si offuscò nell'anima, perché la Chiesa, con le sue umane debolezze, distogliendogli lo sguardo dalla dottrina cristiana, attirò tutta la sua attenzione su se stessa provocando l'indignazione e, delle volte, anche le aspre censure dello scrittore. Tuttavia, se ogni tanto si acquieta la lotta interiore, e se vi è un punto fisso dove la mente trova approdo, esso è costituito da alcune leggi morali derivate dal Verbo divino e perciò di validità inalterabile, quali l'amore, la bontà, la difesa del debole, l'onore, lo spirito cavalleresco. L'ironia di Madách non risparmia né i grandi per nascita, né quelli per potenza ricchezza o scienza, mentre della povertà, della schiavitù e delle sofferenze umane egli non può mai parlare se non commosso e sdegnoso.

E vi è ancora qualche cosa di sacrosanto che egli venera devotamente: l'arte, suprema benefattrice dell'umanità a cui dona la bellezza. Perché — sono le sue parole — « il vero capolavoro estetico non può avere altro movente e altro fine che il bello. Consucia della propria dignità, l'arte non può prestarsi a far valere alcun altro concetto o a servire alcun altro scopo. Non si lascia dominare nemmeno dal bene morale che, semmai, verrà unito al bello solo in quanto vi è affine, e la sua assenza si farebbe sentire come mancanza, mentre, quando è presente, ne completa l'armonia toccando le medesime corde dolci rassicuranti o sublimi che sono proprie di suo fratello, il bello ».<sup>23</sup>

Nell'arte così concepita Madách vedeva l'ultimo scopo della stessa sua vita. Trascorreva gli anni giovanili in una febbrile attività produttiva; nell'età matura sentiva con pungente insoddisfazione di non essere riuscito a realizzare il suo sogno di poeta e, dopo un apparente riposo di venti anni — che in verità non era che una con-

tinua concentrazione di energie e una lotta infaticabile con la lingua e la forma, — trovò appunto come poeta, nell'arte, il responso, vanamente cercato con la sola ragione, alle tormentose domande imposte dal suo estro problematico. Le ansie e i patimenti, le esperienze dell'uomo e del patriota, i dubbi del pensatore: tutto ciò che si accumulava, durante i lunghi anni, come materia grezza nell'animo, sollevato ad un tratto, dalla fiamma dell'ispirazione, nel mondo della fantasia, rinacque a nuova vita e, liberato dalle spoglie terrene, si fuse in forma d'arte. Non appena questo misterioso processo interiore fu concluso, le forze creatrici si sprigionarono di nuovo in lui e allora gli bastò poco più di un anno (17 febbraio 1859 — 26 marzo 1860) per portare a compimento *La Tragedia dell'Uomo*.

v

La creazione è terminata, il Signore riposa e nell'infinito dei Cieli il coro degli angeli magnifica la suprema Sapienza, Forza e Amore. Solo Lucifero tace beffardo per chiedere poi la sua parte del creato, essendo anch'egli, spirito dell'eterna negazione, compartecipe della grande opera. Il Signore gli assegna gli alberi maledetti del sapere e dell'immortalità nel Paradiso Terrestre, dove Adamo ed Eva passano la loro esistenza in beata esultanza. Lucifero vi discende ed eccitando in essi le maggiori due passioni umane, la vanità e l'ambizione, li seduce a infrangere il comando divino. Già essi avevano gustato il pomo della sapienza, già sono protese le loro braccia verso il frutto dell'albero dell'immortalità, quando si eleva la voce del divieto del Signore e l'arcangelo Gabriele espelle dall'Eden la coppia caduta in peccato.

La loro vita non sarà ormai che fatica sudata, affanno e lotta perpetua. Adamo esige da Lucifero il prezzo della perduta felicità, il sapere promessogli: desidera conoscere il suo destino. E Lucifero lo accontenta, immergendolo in un sonno profondo in cui gli appaiono le peripezie future del genere umano.

Adamo, quale Faraone d'Egitto, è padrone assoluto di vita e di morte, di ogni piacere e fasto. Ma nulla gli procura gioia e soddisfazione. L'unico suo conforto è la fama che sfiderà i millenni: milioni di schiavi stanno erigendo l'immane piramide destinata a eternare la sua gloria. Ma Lucifero, con la sua cinica filosofia, di-

strugge anche quest'ultima speranza. L'anima del Faraone disilluso, toccata dai lamenti di uno schiavo torturato, si schiude alle sofferenze degli oppressi, e al medesimo tempo Eva, che nelle vesti della schiava innamorata si getta disperata sul morente, desta in lui sentimenti non mai provati. Egli la vuole per sé, innalzandola al trono, ma Eva, pur pronta a obbedire, teme di non poter allietare il signore, finché le risuonano nelle orecchie i gemiti della sua gente e lo supplica di far tacere il pianto. Il Faraone ricorda le ultime parole dello schiavo frustato a morte: « Milioni d'uomini per uno solo », rabbrivisce all'atrocità della sua vana potenza e brama un altro, migliore mondo in cui anche Eva gli riapparirà più perfetta e « non da schiava lo abbraccerà, ma pari a lui, con cui godrà il loro amore ».

Il nuovo ideale balenatogli nell'animo è la libertà in cui « l'individuo scompaia, il popolo viva, che in un sol corpo i singoli raccoglie », e, nella seconda scena storica, al servizio di questo ideale, egli lotta, come Milziade, sul campo di battaglia per Atene, adempiendo con fedeltà e abnegazione al compito affidatogli dalla comunità. Ma la folla non sopporta a lungo il grande individuo emerso da essa: un demagogo prezzolato accusa di tradimento l'eroe di Maratona e quando questi, vincitore e coperto di ferite, ritorna in patria, il popolo ingannato, cieco strumento nelle mani di abili agitatori, lo condanna a morte. Milziade-Adamo non si difende, rassegnato e apatico, ormai non vuole vivere che per se stesso « voluttà cercando per riempir l'esistenza fugace ».

Lo rivediamo patrizio della Roma decadente, ai tempi del primo Apostolo, tra etere e amici ebbri di voluttà. Tavole imbandite, giuochi d'amore, canti lascivi e sanguinose lotte di gladiatori sollecitano i nervi fiacchi. Ma repentinamente languidi ricordi della lontana purità giovanile s'insinuano nel cuore di Eva-Giulia, la parola frivola ammutolisce sulle morbide labbra, ed è come se lo strano disagio, l'ineffabile nostalgia della donna riflettessero i sentimenti di Adamo-Sergiolo, a cui già da tempo sembrava troppo dolce il vino, nauseabondo il baccano e soffocante l'aria profumata. Il nascente desiderio di sfuggire ai piaceri divenuti insipidi, l'indeterminato bisogno di evasione si concreta allorché le potenti parole di San Pietro gli svelano la miseria e l'orrore della sua esistenza presente ed egli riesce ad afferrare l'alto senso dell'insegnamento di Cristo. Dubbi e stanchezza spariscono come per incantesimo, le forze assopite della vita si ridestano, Adamo si sente rinato e, con-

scio ormai della sua mèta, s'avvia per creare un nuovo mondo che « abbia per fiori i cavalieri e, all'ombra dell'altare, per poesia l'esaltazione della donna eterna ».

Ma anche il pensiero cristiano va inquinandosi: gli eserciti crociati di Adamo-Tancredi sono avidi di bottino e di sfrenate avventure; gli abitanti di Bisanzio li temono più dei pagani; e il Patriarca ritiene suo principale dovere non tanto la liberazione del Santo Sepolcro quanto l'estirpazione dell'eresia. L'unità della Chiesa è rotta, al posto della fede verace è sottentrato il cieco fanatismo: coloro che mandano al rogo gli ariani, credono di compiere una sacra missione, e migliaia di martiri s'immolano per futili inezie, mentre « la guida sicura della penitenza », offerta dai frati, va a ruba tra i guerrieri che cercano di salvarsi al prezzo di pochi soldi dalle fiamme dell'inferno. Perfino l'amore di Eva-Isaura viene sacrificato allo spirito corrotto del tempo: non è l'ardore di una santa vocazione, ma superstizione e timore e il lugubre muro del convento che la separano da Tancredi. Il nobile slancio di Adamo di nuovo è troncato: l'umanità non può elevarsi all'altezza delle idee, ogni lotta risulta inutile, egli chiede di riposare, e Lucifero lo conduce dalla vita attiva in quella assorbita dallo studio.

Nel quadro successivo troviamo Adamo alla corte imperiale di Praga dove, quale Keplero, è dedito a indagare i segreti del firmamento stellato. Pagherebbe anche con la vita se gli fosse concesso di venir a conoscere una sola delle leggi del cosmo. Ma nel nuovo ambiente la sua scienza non incontra maggiore comprensione di quella con cui, in altri tempi, venivano accolti i suoi ideali sociali e religiosi. L'imperatore Rodolfo, barcollante nei labirinti dell'alchimia, e la turba spensierata dei cortigiani non esigono da lui che oroscopi e presagi, ed egli, disprezzato per la sue modeste origini e costretto a vilipendere la scienza, li serve umiliandosi per poter procurare sempre più danaro all'adorata moglie Eva-Barbara, la cui unica brama è il lusso e l'unico passatempo l'emulazione con le compagne di corte. Adamo anelava alla tranquillità fecondatrice dello spirito ed è circondato da superstizione, egoismo, secolari pregiudizi sociali e uomini oziosi in cerca di vili piaceri. Il suo dolore viene lenito soltanto della fede in un avvenire più felice e, una sera, mentre sta fantasticando su nuove idee destinate a scuotere dal torpore il mondo meschino, per magia di Lucifero, suo famulo, risuona squillante la melodia della Marsigliese, e agli occhi

di Keplero si stende grandiosa e orrenda la visione della rivoluzione di Parigi.

Sulla Place de Grève, dal palco della ghigliottina, Adamo-Danton arringa la folla cenciosa parlandole di libertà, uguaglianza e fratellanza. Incita alla lotta i nuovi coscritti, si ripromette la vittoria sul nemico straniero, ma cattivi presentimenti gli smorzano la voce quando allude al pericolo che dall'interno minaccia le conquiste della rivoluzione. Invano i sanculotti assetati di sangue si offrono a massacrare tutti gli aristocratici e chiedono i nomi dei traditori rimpiazzatisi nella Convenzione, Danton non ritrova più la sua antica sicurezza. Quando poi viene trascinato sul palco un giovane marchese ed Eva come sua sorella, egli, con orrore mai prima sentito, indietreggia di fronte a tanto sangue sparso, pietà gli cala nel cuore indurito, lo invade la tristezza della sua solitudine ed egli con gioia rinuncerebbe a tutta la sua invidiata potenza per un attimo di amore immacolato. Ma la canaglia vuole nuove vittime, un sanculotto uccide Eva, e Danton non può ancora rendersi conto dei suoi turbinosi pensieri quando, in testa ad un'altra folla, entrano in scena Robespierre e Saint-Just recando al « traditore della patria » la sentenza di morte della Convenzione. Danton monta fiero sulla ghigliottina predicendo a Robespierre, suo rivale, una prossima fine simile alla propria. L'idea una volta ancora si è rivolta contro se stessa e la rivoluzione divora le proprie creature.

« Pur lorda di sangue e fango, l'idea era tuttavia magnifica » dice Keplero destatosi dal sogno. La forza dello spirito vincerà l'inerte materia e si espanderà, presto o tardi, per tutto il mondo che soltanto il sole della libertà potrà nobilitare e rendere felice.

Ma quanto è desolante il frutto maturato dal sole dell'illimitata libertà! Finché Adamo, con a fianco Lucifero, ammira il brulicare della vita moderna di Londra dall'altezza dei bastioni del Tower, egli crede vedervi realizzate le sue più accese speranze. Non vi sono ormai schiavi a costruire piramidi né fantasmi medioevali spaventano gli animi; crollate le mura delle città, gli uomini si muovono liberi e liberamente ognuno può far valere le proprie facoltà. « Visto così, da lontano, a modo degli storici, anche il passato sembra bello » ammonisce Lucifero l'esultante Adamo, ma questi, fiducioso, si mescola nel tumulto delle strade affollate per scoprirvi l'idea che guida l'ondeggiare della nuova vita da cui germoglierà pace, benessere e un'umanità d'ordine superiore. Ma, ahimè, che cosa lo attende? Il burattinaio della fiera diletta lo stolto

pubblico con la storia della prima coppia umana; i mendicanti s'invidiano l'un l'altro per l'elemosina ricevuta; davanti alle meraviglie del gioielliere vergini giovinette sognano ricchi e generosi amanti; soldati prepotenti scherniscono i goffi borghesi; operai ubriachi maledicono le macchine, invenzioni del diavolo, e coprono di impropri i loro padroni; gli studenti cercano risse o corrono dietro all'amore a buon mercato; e i grandi industriali si lambicano il cervello sul da farsi per schiacciare la loro concorrenza, pensando se si debba peggiorare la qualità della merce o piuttosto ridurre il salario dei lavoratori. Cupe immagini di estrema miseria e di ricchezze accumulate con mezzi illeciti sfilano davanti ad Adamo: l'affamato e il sazio si assomigliano soltanto nella comune depravazione. Né la scienza è tenuta in maggiore onore che ai tempi di Keplero: il popolo festeggia il ciarlatano che vende l'elisire della vita eterna. E infine anche l'ideale femminile si frantuma: Eva, apparsa come pudica damigella borghese, non appena Lucifero le cinge il collo con false perle e diamanti, è subito disposta a ricambiare l'amore di Adamo. « Quest'è lotta di cani intorno a un osso » dice questi disgustato « un mondo simile non merita di sussistere! » E infatti, la scena londinese sfocia in una danza macabra, le figure della fiera scavano una fossa e, congedandosi con un ballo grottesco dalla vita, vi si gettano dentro l'una dopo l'altra. La sola Eva non si sprofonda nella tomba: manto e velo le cadono d'addosso mentre essa stessa, « il genio della poesia sovrana, dell'amore e della fresca giovinezza », si leva verso l'alto, circondata da una luce di gloria.

Non per questo, però, Adamo si arresta: vi è ancora salvezza per l'umano genere: basta dar corpo alla società da tanto tempo agognata dagli scienziati, il cui fondamento è la ragione e nella quale ogni singolo lavora con forze unite per il bene della comunità.

Ma neanche questa volta è dato ad Adamo di riconoscere nella crudele realtà l'immagine dei suoi superbi sogni. « In che paese, tra quali genti siamo capitati? » domanda a Lucifero, giunti che sono in uno dei tanti falansteri in cui è divisa la terra. Però i concetti di paese, nazione e patria sono ormai altrettanto ignoti quanto quelli di Dio, famiglia e libertà. Unico scopo degli esseri umani è la conservazione della propria esistenza, e i mezzi per raggiungerlo vengono forniti unicamente dalla scienza. Insieme con gli animali, le piante e i minerali del remoto passato, è scomparso tutto ciò che, una volta, rendeva bella la vita: non vi sono più poeti e

artisti, tace la dolce ninna-nanna delle madri, e le balie, invece di raccontar favole, parlano ai bimbi di equazioni e di problemi di geometria. Utilità ed economia regolano il ritmo della vita meccanizzata, e gli studiosi, con appositi apparecchi, esperimenti e misurazioni, stabiliscono fin dalla nascita il posto nella collettività e le funzioni di ogni singolo. A chi viene affidato di premere a determinati intervalli un certo bottone di una macchina, per tutta la vita non farà altro, perché così soltanto si può giungere alla perfezione del lavoro senza spreco di energie. E se mai qualcuno venisse meno al proprio dovere, verrebbe punito senza riguardo. Platone, p. es., perdutosi in meditazione durante il lavoro, per tre ore deve stare in ginocchio su piselli secchi, e a Michelangelo si nega il breve passaggio giornaliero sotto il sole, perché lasciava in disordine l'officina dove non gli è permesso di fare altro che piuoli di seggiole... Quando Eva non vuole lasciarsi strappare il figliuolo, e Adamo, riconoscendo in lei « un tardivo raggio dell'Eden », per proteggerla, la chiede in isposa, lo scienziato vi si oppone, sentenziando che « uomo esaltato e donna tutta nervi non è una coppia da raccomandare ». L'uomo è degradato a miserabile automa, nulla è rimasto del suo antico essere se non l'affetto materno, che a volte ancora si desta, e la vanità dello scienziato, che non desiste dall'illudersi di poter dar vita all'uomo artificiale preparato nell'alambicco.

Poiché dovette assistere anche al naufragio della scienza e la terra nulla più gli può offrire, Adamo vuole staccarsene e Lucifero lo porta in volo nello spazio sconfinato. Arrivato però all'estremo limite della sfera terrestre, lo Spirito della Terra lo costringe a ritornare. Adamo, sentendosi nuovamente nel proprio elemento, rivive e ambisce di darsi a nuove lotte. Fosse pur stata sprecata ogni sua precedente fatica, era sempre bello il sacrificarsi per l'idea ed egli chiede impaziente che Lucifero gli faccia intuire la nuova « dottrina » che accenderà il suo entusiasmo.

Secondo i precisi calcoli fatti dagli astronomi del falansterio, i raggi del sole raffreddato assicureranno per soli quattro millenni ancora la luce e il calore necessario alla vita terrena. Tale epoca sta per finire quando Lucifero conduce l'invecchiato Adamo in una landa gelida muta e deserta e appena illuminata dall'enorme disco rosso del sole. Non si trovano, come crede Adamo, nella regione del polo nord, ma nei pressi dell'equatore, sulla costa rocciosa del mare, dove poche piante degenerate, l'uomo ancor più tristemente

degenerato e qualche superstite foca stentano la loro squallida vita. Il rappresentante della superba razza di Adamo, nelle sembianze di un misero eschimese, si getta impaurito ai piedi degli stranieri implorandoli di far sì che « cali il numero degli uomini e si abbiano più foche ». Benché egli avesse ucciso tutti i suoi vicini, gli uomini sono rimasti sempre « più di quanti ne conta sulle dita ». Adamo atterrito vorrebbe sfuggire, ma Lucifero lo fa entrare nella capanna dell'esquimese perché, al cospetto dell'abbrutita Eva, la disperazione lo abbatta definitivamente. Adamo, liberandosi dall'abbraccio di Eva, invoca aiuto: desidera ritornare nel presente rinunciando alla lotta contro l'infausto destino che il Signore gli aveva assegnato.

Lucifero, ormai sicuro della propria vittoria, risveglia Adamo. Questi, lasciato il giaciglio, si trova nel bene conosciuto ridente giardino di palme; nulla è cambiato intorno a lui, solo il cuore gli si è infranto. Sognava fin ora o sta sognando adesso? Se, come afferma Lucifero, fosse vero quanto aveva visto, sarebbe meglio non vivere; ma per la sua libertà ha pagato un altissimo prezzo: la rinuncia al Paradiso, quindi può anche opporsi a Dio. Sta in lui se accettare il suo destino oppure salire sulla rupe vicina e buttarsi nell'abisso! E già si incammina verso lo scoglio, quando Eva lo raggiunge e con parola soave gli sussurra nell'orecchio di sentirsi madre. Adamo cade in ginocchio: « Mi hai vinto, Signore! Senza di Te sono polvere e inutile è la lotta contro di Te. Sollevami o calpestami, sia fatta la tua volontà! ». Lucifero, infuriato dalla inattesa sconfitta inveisce contro Adamo, ma deve recedere innanzi al Signore che riprende nella sua grazia l'uomo a lui ritornato. Adamo chiede soltanto una scintilla di certezza: si farà migliore la sua razza nelle lotte che l'attendono, oppure è inevitabile la tremenda fine che, nelle sue visioni, la annientava? Ma il Signore non gli scopre i suoi intenti: « Se tu fossi ben certo che la vita è soltanto un passaggio e che ti attende un'esistenza eterna all'al di là, non sarebbe più virtù soffrire; e se l'anima tua sfuggir vedessi nella polvere come un goccia d'acqua, che cosa ti sospingerebbe a rinunziare al piacere d'un attimo e a inseguire, tra lotte immani, i nobili ideali? ». « Ma chi mi sosterrà dunque? » sospira angosciato Adamo, e il Signore così risponde: « Udirai senza posa un vago appello che indicarti potrà la retta via ogni qualvolta tu voglia abbandonarla. Seguila sempre! E quando nel tumulto della tua vita fervida d'azione più non udissi la celeste voce, l'anima più purificata della compagna tua, che sa elevarsi sul fango delle lotte



d'interessi, l'udrà per te: attraverso il suo cuore essa diventerà canto e poesia... ». Risuona di nuovo il coro degli angeli, Eva « intende l'armonia » e ringrazia il Signore, e anche Adamo crede d'intenderla: « Ma quella fine, ahimè, scordar potessi! ». E il Signore così lo esorta: « Uomo, ho parlato: lotta e abbi fede! ».

## VI

Questa ricca serie di eventi che si snoda davanti a noi in quindici quadri come un'unica ben articolata azione drammatica, non era destinata dall'autore alla rappresentazione teatrale, ma soltanto alla lettura. *La Tragedia dell'Uomo* è quindi un poema drammatico, rappresentante eccelso di quel genere letterario che per via del *Faust* goethiano acquistò cittadinanza nella poesia europea e la cui caratteristica essenziale è data, oltre che dalla forma drammatica, dal fatto che il suo vero soggetto consiste nel porre degli ardui problemi concernenti il senso, lo scopo, il valore dell'esistenza umana e nelle risposte simboliche date dal poeta a tali quesiti.<sup>24</sup> Accanto al *Faust* e all'opera di Madách, le vette più alte di questo genere sono segnate dal *Caino* di Byron e dal *Peer Gynt* di Ibsen. L'influsso dei primi due sulla *Tragedia* è accertato, mentre il *Peer Gynt*, posteriore ad essa, rivela evidenti punti di contatto con il lavoro ungherese benché non sia dato di sapere se Ibsen lo abbia conosciuto. Cronologicamente è un prodotto dell'epoca del positivismo, ma non per questo è concepito nella filosofia positivista. Non è, quindi, quella creazione poetica dalla quale, secondo Fernand Baldesperger, August Comte, l'apostolo del positivismo, aveva atteso « da qualche paese d'oltr'alpe » l'illustrazione artistica delle dottrine positiviste.<sup>25</sup> Ma, forse proprio per tale ragione, *La Tragedia dell'Uomo* è senza dubbio il più importante fra tutti i tentativi del secolo nei quali, per dar vita a un pensiero poetico, si ricorreva alla forma usata da Madách, vale a dire una successione concatenata di quadri della storia umana, scelti con determinato criterio. A qualunque opera ciclica si voglia pensare dalla *Légende des Siècles* fino a *Le Bonheur* di Sully Prudhomme, nessuna ci sembra possa competere con la *Tragedia* per la profondità e il senso universale del concetto e – soprattutto – per la perfezione artistica della costruzione.

Esaminando quest'ultima, in un primo momento, danno all'occhio soltanto le concordanze con le opere precedenti. Infatti, la storia di Adamo comincia nel cielo, egli è guidato, nel suo cammino terrestre, da Lucifero, e al termine di questo cammino ritorna pentito al suo Creatore. Tale « cornice » ultraterrena in cui s'inseriscono i quadri del passato e del futuro dell'umanità, ovviamente non è un'invenzione di Madách. La formula poetica del confluire di cielo e terra è stata elaborata da una lunga tradizione poetica che stava a disposizione del Nostro. La trovò bell'e pronta nel libro di Giobbe, gliela insegnarono i misteri medioevali e ne conobbe le varianti create dal *Faust* e da *Jocelyn* e *La caduta dell'angelo* di La-martine. Benché egli abbia saputo tenere una linea personale anche nel far tesoro delle forme ereditate, la sua vera originalità si ammira più che altrove nelle scene storiche. È per es. una trovata tutta sua che la scelta degli avvenimenti storici, il loro succedersi, il loro collegamento ideale e psicologico sia presentato come opera di Lucifero e serva ai fini di questi, conferendo alla composizione un'unità e saldezza più unica che rara. Le scene del *Faust*, specie quelle della seconda parte, non si evolvono l'una dall'altra con altrettanta necessità intrinseca, e più ancora arbitrariamente si susseguono quelle del *Peer Gynt*, determinate piuttosto da moti e stati d'animo del poeta.<sup>38</sup> Le scene storiche di Madách, avendo una ben precisa funzione nei progetti di Lucifero, debbono rimanere entro i confini predisposti da quei progetti, non possono dilatarsi, secondo l'ispirazione momentanea dell'autore, la loro vita autonoma non può prevalere sull'insieme a scapito di esso che, invece, regge e definisce ogni momento delle azioni singole.

Un altro strumento non meno efficace dell'unità di costruzione è l'identità del protagonista sui diversi piani della cornice ultraterrena e delle scene terrene, come pure la continuità e coerenza del suo carattere attraverso quest'ultime. Adamo non è un individuo nel senso faustiano, meno ancora assomiglia al romantico Peer Gynt di cui il poeta poteva delineare a suo piacere il carattere, e non è neppure una personalità ben nota della Bibbia, come Caino, ma rappresenta, da una parte, l'Adamo della Scrittura ed è, dall'altra, l'incarnazione di personaggi storici, per cui la sua figura è minacciata continuamente dal pericolo di dileguarsi nel generico oppure di perdere, nelle sue forme peculiari ed effimere, i caratteri dell'"uomo eterno". Sebbene il compito di Madách fosse stato assai più delicato di quello di Goethe, Byron o Ibsen, egli

riuscì ad evitare ambedue i pericoli: mantenne, cioè, pur nel suo perpetuo mutarsi, l'individualità "in sé chiusa" del suo personaggio, e conservò nell'uomo storico quello superstorico, garantendo con ciò che le parziali tragedie delle singole scene divenissero parti organiche della grande tragedia.

Infine, appare chiaro, anche dalla trama sommariamente qui esposta, un ulteriore merito della costruzione: il ritmo straordinariamente serrato e regolare delle scene storiche. Il Faraone è al culmine della potenza quando gli si rivela la vanità di essa; Milziade entra ad Atene come benefattore della patria e deve subire la sorte dei traditori; Sergiolo rinuncia alla pienezza del piacere per seguire Cristo; Tancredi, l'eroe crociato, vien deluso dagli stessi suoi correligionari; Keplero apre una nuova epoca della scienza, ma nessuno riconosce la sua grandezza; Danton, all'inizio della scena francese, è dittatore assoluto, e alla fine piega il capo sotto la ghigliottina; la scena di Londra sembra da lontano un magnifico spettacolo della libertà e termina con un ballo di spettri, simbolo dell'autoannientamento; e il perfetto ordine del falansterio conduce al gelo mortale della scena esquimese. Flusso e riflusso si susseguono con l'implacabile regolarità delle forze elementari del mare: quel che al principio di ogni scena sembra una vittoria riportata sulla precedente, alla fine si manifesta una sconfitta.

Tale tensione drammatica delle singole azioni viene aumentata ulteriormente dal fatto che tutte insieme sono soggette ad un ritmo ancora più potente, anzi, è da esso che prendono il proprio vigore e il proprio slancio. In ciascuna delle scene storiche, infatti, si svolge la storia di un certo pensiero o ideale dal suo fiorire all'inevitabile decadenza, facendoci rivivere le tragedie di varie epoche singole, mentre nell'alternarsi delle scene stesse si sviluppa la perenne lotta tra forze primordiali che muovono la storia di tutta l'umanità suggerendo le tragicità ancora più sconvolgente del definitivo insuccesso di ogni sforzo umano. Così in tutta l'opera non c'è un momento di riposo, un'unica digressione o incrinatura: l'azione precipita irresistibile verso la catastrofe seguendo le disposizioni di una regia resa sicura e potente dall'ispirazione del vero poeta.

L'unità organica del contenuto e della forma è provato dallo stesso fatto che l'esame della costruzione ci condusse ad una delle fonti d'ispirazione di Madách, al suo concetto della storia. In che cosa riconobbe il poeta le energie che, come attrazione e repulsione, conferiscono una perpetua tensione alla vita dell'umanità e ne determinano il fluttuare? I critici, per lungo tempo, non diedero una risposta sufficiente a questa domanda. Gli uni non videro nelle scene storiche che la raffigurazione della contesa eterna tra il bene e il male, o tra egoismo e altruismo. Secondo gli altri, le visioni di Madách sono radicate nel contrasto da lui profondamente sentito tra libertà e servitù, e il suo concetto storico fu determinato dalla filosofia di Hegel. Che cosa hanno da significare, essi dicevano, le scene d'Egitto, di Atene e di Roma se non il graduale progredire dell'umanità verso la sempre più intera libertà? Nella prima un uomo solo, il Faraone, è libero; nella seconda lo è il popolo come organizzazione, nella terza ci troviamo di fronte alla libertà di individui non più collegati fra di loro da nessun legame morale o ideale. E così pure nelle altre scene l'idea della libertà è sempre presente: insieme con Hegel, anche Madách vedeva in essa il supremo bene, e nella sua realizzazione l'ultimo scopo della storia.

Ma ormai ci sembra fuori di dubbio che seppure la filosofia di Hegel abbia esercitato un'azione suggestiva su Madách ed egli vi abbia trovato il modello di un principio atto a creare ordine nel caos della storia, tale principio seguito nella *Tragedia* è ben diverso da quello che aveva guidato Hegel. Madách, pur penetrando intimamente nel valore della libertà, già non credeva, come il romantico Hegel, che l'umanità sarebbe mai riuscita a realizzarla pienamente, poiché fu proprio il fallimento dell'idea della libertà che provocò la maggiore delusione del poeta e di tutta la sua generazione, delusione che certamente contribuiva ad indurlo a dubitare perfino della sopportabilità di una libertà senza limiti.

L'esperienza madáchiana che costituisce la base dei quadri storici, è, in verità, il problema dell'individuo e delle collettività.<sup>87</sup> Il Nostro era turbato, fin da giovane, dai conflitti creati dal fatto che l'uomo non solo è un individuo, ma anche un essere sociale. Egli, per inclinazione naturale, era un solitario, ma in segreto lo struggeva l'ambizione di farsi valere nel mondo. Geloso della sua personalità individuale, non temeva meno l'isolamento. Se il suo

ambiente lo trovava diverso dagli altri e perfino talvolta stravagante, ciò ora gli accresceva l'amor proprio, ora gli arrecava dispiacere. Era figlio della sua epoca individualista, ma non più del tutto convinto della legittimità di tale forma di vita. Che fine farà la società se si disintegrerà in atomi viventi solo per se stessi? E, viceversa, che cosa ne sarà dell'individuo autonomo se si dovesse avverare l'altro estremo, la dissoluzione coattiva nelle comunità? Ecco la grande contraddizione del tempo che da nessuno prima di Madách ricevette una formulazione così chiara come la troviamo nella *Tragedia*. Fu lui che per primo la scoprì non solo come problema del proprio secolo, ma intravedendovi il principio formatore di tutta la storia umana. Vi sono epoche individualistiche ed epoche collettivistiche. Il loro contrasto è inconciliabile e le loro vittorie non possono essere che di effetto transitorio. Di qui il ritmo severo che determina il succedersi dei quadri storici. La scena egiziana è individualistica; ad Atene strazia la collettività; il quadro romano sta nel segno dell'eccessivo individualismo: a Bisanzio sono le passioni collettive che imbrattano l'ideale; Keplero simbolizza la spaventosa solitudine dell'individuo; Parigi di nuovo rappresenta il destino dell'idea collettiva; nella fiera di Londra soccombe lo sfrenato individualismo e il falansterio è la lugubre caricatura del collettivismo. Non c'è via d'uscita che dall'uno all'altro: non appena il primo ha perso il suo credito gli viene dato il cambio dal secondo. La storia è un perpetuo ricominciare finché il totale esaurirsi delle energie fisiche non arresti il tragico carosello.

I quasi cento anni trascorsi dalla morte di Madách dimostrano a sufficienza quanto la sua tesi non sia stata un'esagerazione dell'astratta speculazione: il continuo acuirsi del contrasto tra individualismo e collettivismo ha condotto in meno di un secolo al punto che oggi i due campi in cui l'umanità è divisa si guardano più che mai da nemici, pronti alla lotta per distruggersi reciprocamente. La minaccia di tale cataclisma implicitamente preveduto da Madách dà alla *Tragedia* una triste e paurosa attualità.

## VIII

Come si è visto, l'ultimo quadro storico e « l'antiutopia » del falansterio portano ugualmente alla distruzione del genere umano.

Per Adamo, quindi, sarebbe un orrore assurdo che i suoi sogni si avverassero e, per evitarlo, egli, col suicidio, vuole stroncare la vita dell'umanità e prevenirne le sventure. Le sue esperienze sono avvolte da un estremo pessimismo e ne dovrebbe conseguire, come unica conclusione logica, l'annientarsi del protagonista e con ciò la totale dispersione come nota finale dell'opera. Invece che cosa avviene? Adamo rinuncia al suicidio, accetta l'avvenire se pure rivelatosi privo di scopo, e la parola del Signore: « Lotta ed abbi fede! » chiude la *Tragedia* con un accordo ottimistico. Come si spiega questa inaspettata svolta nell'atteggiamento dell'autore? Che cosa è dunque il suo vero pensiero? È sincero quando ci dimostra del tutto vana la lotta dell'uomo contro il destino impostogli, e la conclusione illogica non è che una concessione fatta alla dottrina cristiana? Oppure sono proprio gli ultimi versi che depongono per la sua più intima convinzione e le scene storiche servono da sfondo per dare maggior risalto alla sua fede incrollabile, al « credo quia absurdum »? Quest'imbarazzante problema ha dato molto da fare alla letteratura su Madách che ne ha tentato le più svariate soluzioni. Da parte cattolica si è criticata la mancanza di una interpretazione cristiana delle sofferenze terrene e il nessun richiamo alla redenzione, lacuna per colmare la quale non è sufficiente la parola di conforto del Signore che riecheggia l'etica kantiana;<sup>28</sup> e spesso, anzi, si è messa in dubbio perfino la fede nella Provvidenza di Madách.<sup>29</sup> Altri invece hanno preso le sue difese anche contro l'accusa di pessimismo. Poiché un pezzetto di carta ci ha conservato il seguente pensiero del poeta: « Se una volta ogni secolo un uccellino viene al mare e porta via dell'acqua nel becco, c'è speranza che lo esaurisca », si disse che questa era la frase più ottimistica scritta da mano ungherese,<sup>30</sup> o si avvertì che, comunque, il pessimismo di Madách sgorgava dal cuore sanguinante e non aveva nulla di malvagio, dato che, dopo tutto, egli riconosce umilmente che senza Dio non è possibile risolvere né il problema dell'individuo né quello dell'umanità. Altri ancora asseriscono che Madách è stato senza dubbio un pessimista, ma a guisa di San Paolo, Sant'Agostino, Tommaso da Kempis, Lutero, Calvino e di tutti quanti ritenevano la vita senza Dio il male assoluto e quella con Dio il bene supremo.<sup>31</sup> Infine la maggioranza dei commentatori conviene nell'affermare che per lui il principio e la fine della storia era Dio, dal quale l'uomo può staccarsi, ma solo per ritrovare poi, attraverso le peripezie della sofferenza, la via che riconduce al Crea-

tore. Una spiegazione più giusta che soddisfaccia non solo l'anima credente, ma anche l'intelletto chiuso alla fede religiosa, fu data soltanto dalla critica recente attraverso un'analisi più minuta del ruolo di Adamo, di Lucifero e soprattutto di Eva.<sup>32</sup>

Adamo è il rappresentante dell'umanità perennemente disillusa, ma sempre aperta a nuove speranze. La lotta, per lui, è una necessità che non solo consuma, ma anche ricrea le sue forze, la cui consapevolezza non lo fa indietreggiare di fronte a nessuna difficoltà. Architetta grandi progetti e, per realizzarli, egli è tutto idealismo ed entusiasmo ottimistico. La sua guida, Lucifero, è in tutto e per tutto il suo contrasto: titano dell'intelletto freddo e calcolatore, materialista cinico, per lui il sentimento è inganno di noi stessi, la fede il sostegno del debole e la bellezza mera illusione. Egli deride il nobile ardore di Adamo ed è un avversario tanto più pericoloso, in quanto non si dimostra mai falso, non cerca di abbindolare Adamo con pratiche diaboliche, ma lo tratta piuttosto come il forte alleato suol trattare il più debole o il savio spassionato lo scolaro principiante che sempre deve piegarsi agli argomenti del maestro. Nel loro dialogo, Adamo certamente resterebbe sopraffatto se non se ne immischiasse, inosservata, una terza forza: Eva. Lucifero non si preoccupa per niente di questa forza ed è proprio tale noncuranza che segnerà la sua sorte. Il loro duello combattuto a visiera aperta, in realtà, viene deciso da Eva: è lei, e non Adamo, la causa della sconfitta di Lucifero. E come a questi, è sfuggita, per lungo tempo, anche alla critica l'importanza e il vero significato di Eva; Adamo e Lucifero sono simboli che non si possono fraintendere; Eva è più complessa, vaga e poetica e perciò riesce più difficile afferrarne il senso. Già per la sua rappresentazione esteriore il poeta si serviva di mezzi ben diversi da quelli usati per raffigurare Adamo. La continuità della persona di quest'ultimo è evidente, mentre Eva in ogni scena rinasce a nuova vita. Adamo trascina con sé tutto il fardello di ricordi del passato: Eva non rammenta le sue esistenze precedenti. L'uno di grado in grado invecchia, l'altra resta sempre giovane. Adamo si veste delle spoglie di personaggi storici, Eva, per compiere la parte a lei affidata, non ne ha bisogno. Invece di portare i nomi di grandi donne della storia, a volte, non ha alcun nome. La sua importanza non sta in se stessa ma solamente nel rapporto che la lega ad Adamo: ora è la sua schiava, consorte, amante, ora non è più di una visione fuggevole e, per qualche istante, anzi, compare sulla scena come una mostruosa cari-

catura di se stessa. I suoi tratti sono quelli della perenne femminilità: il bisogno di appoggiarsi all'uomo («regola di vita per lei d'essere soggetta sempre ad altri»), la curiosità, la vanità, l'abbandonarsi al sentimento; è civetta, leggera, suscettibile al bello, al poetico, talvolta al buono, e per l'uomo è fonte di piacere, porto di quiete e spesso del maggior dolore. Accompagna Adamo, apparentemente come sua ombra restando al di fuori delle sue lotte; il passato e l'avvenire non la interessano, la vita di lei è l'eterno presente. Eppure, è proprio a lei che si deve la svolta decisiva nell'azione di ogni scena. È alla sua vista che nel Faraone si scuote l'indifferenza; è il suo ricordarsi della svanita giovinezza verginale che prepara Sergiolo ad accogliere l'insegnamento di San Pietro; in Tancredi la delusione diventa esasperata, quando a lei deve rinunciare; la sua infedeltà desta in Keplero l'implacabile desiderio di un mondo migliore; ed è il suo apparire che fa vacillare il fanatismo di Danton; nella scena di Londra tutto va distrutto tranne la sua bellezza, e nel falansterio è lei che fa sentire l'ultimo grido della natura snaturata.

Invero, Eva è la voce della natura nell'uomo, della natura che non ha altro scopo che lo stesso vivere. Adamo conosce valori più preziosi della vita: per i suoi ideali egli è disposto a sacrificare anche la vita. Eva vuole soltanto vivere. Tra l'idealista Adamo e il realista Lucifero Eva impersona l'istinto irrazionale: ignora i dubbi di Adamo e trionfa sulla logica ritenuta invincibile di Lucifero. Ecco la ragione per cui la *Tragedia* deve concludersi appunto come si conclude. Adamo non può cadere vittima di Lucifero, perché non v'è forza maggiore della vita, e questa si irradia da Eva. Le idee possono crollare, la lotta può coprire di rovine la terra, ma sulle rovine germoglierà nuova vita: per incanto di Eva anche la capanna eschimese diventa un nido ospitale. Il senso dell'inaspettata "lieta fine" della *Tragedia* è che il poeta ha fede assoluta negli irrazionali istinti vitali «i quali nel momento supremo erompono dalle profondità dell'anima, smentiscono la più lucida logica, trovano una via d'uscita dallo scompiglio più intricato, salvano l'uomo.»<sup>22</sup> Se dal punto di vista di Adamo, che giustamente venne identificato con il principio apollineo, la conclusione rasserenante è illogica, dal punto di vista di Eva, simbolo del principio dionisiaco, è questa l'unica soluzione possibile. La verità logica deve retrocedere dinanzi alla verità psicologica. Del resto, una conclusione diversa dall'umile rassegnazione di Adamo non si può nem-



meno immaginarla.<sup>24</sup> Egli non può uccidersi, perché col suicidio commetterebbe qualcosa che non sarebbe possibile far credere con nessun mezzo poetico, poiché si tratta del progenitore dell'umanità, e la razza umana è viva e vegeta. E non potrebbe terminare la sua parte neanche con un monologo disilluso e pessimistico, perché con questo verrebbe a contraddire non solo alla sua personalità biblica, ma anche a quella rivelata dalle scene storiche, secondo le quali la nota sostanziale del suo carattere è non tanto il ribellarsi quanto piuttosto la lotta, l'azione per se stessa e il perpetuo fiducioso ricominciare. E merito del poeta è appunto di aver saputo rimanere fedele alla tradizione e alla storia senza fare alcuna concessione al suo concetto del mondo.

# NOTE

<sup>1</sup> In data 8 ottobre 1863, lo scrittore francese Ludovic Rigoudaud scrive a Madách: « Occupé dans votre pays à faire des recherches sur la littérature hongroise, votre Tragédie de l'Homme est tombée entre mes mains. Les premières feuilles lues, reconnaissant une oeuvre de goût et de mérite, j'ai pris le paine de traduire le volume en entier et aujourd'hui que l'ouvrage est terminé, quant à la question de traduction, je viens solliciter de votre obligeance, votre approbation à sa publication prochaine ». V. *Madách Imre őszies művei*, a cura di Gábor Halász, vol. II, Budapest, ed. Révai, 1942, p. 1119. La prima traduzione pubblicata in francese è quella di BIGAUT de CASANOVE, Parigi, Mercure de France, 1896; la seconda, di G. VAUTIER, è apparsa a Parigi, Picart, nel 1931; la terza e migliore, dovuta a RICHARD ROGER, è del 1960 (Budapest).

<sup>2</sup> V. la bibliografia di tutte le traduzioni apparse fino al 1922 nell'opera di GÁZA VOINOVICH, *Madách Imre és Az ember tragédiája*, seconda ed. Budapest, 1922; per le versioni posteriori v. G. HALÁSZ, vol. cit., pp. 1163-65.

<sup>3</sup> JENŐ PINTÉR: *Magyar irodalomtörténet*, vol. VI, p. 613.

<sup>4</sup> EMERICO MADÁCH, *La Tragedia dell'Uomo*, Poema drammatico ungherese recato in verso italiano da ANTONIO FONDA sulla versione letterale di LODOVICO CZINK, Fiume, Battara, 1908; *La Tragedia dell'Uomo*, trad. e introduzione di UMBERTO Norsa, Torino, U.T.E.T., 1936; *La Tragedia dell'Uomo*, trad. in versi di ANTONIO WIDMAR, Milano, S.A. Editrice Genio, 1936; *La Tragedia dell'Uomo*, versione di FOLCO TEMPESTI, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1956, in EMERICO VÁRADY, *Teatro ungherese*, pp. 75-197; *L'umana tragedia*, trad. di IGNAZIO BALLA e ALFREDO JERI, Milano, B.U.R., Rizzoli, 1961.

<sup>5</sup> *Emerico Madách e la Tragedia dell'Uomo*, tesi di laurea in letteratura ungherese presentata da SERENELLA FANTOZZI, Bologna, Anno accademico 1947-48.

<sup>6</sup> Vedi p. es. BODA, STEFANO: *La tragedia di Madách e il problema della felicità* in « Corvina » vol. VIII, 1924, pp. 55-67 - MARFFY, OSZKÁR, *La tragedia dell'uomo di Emerico Madách* in « Covivium », 1933, nr. 2, pp. 161-192 - LINARI, LINA: *Una grande figura della letteratura ungherese: Emerico Madách* in « Corvina », 1942, pp. 21-26; VÁRADY, IMRE: *L'attualità di "La Tragedia dell'Uomo" di Imre Madách* in « Corvina » (Firenze), 1952, pp. 145-163.

<sup>7</sup> Cfr. LÁSZLÓ JUHÁSZ: *Un disciple du romantisme français. Madách et la Tragédie de l'Homme* (Etudes Françaises, Szeged, 1930) e JÁNOS HANKISS: *Európa és a magyar irodalom*, Budapest, s. a., pp. 501-508.

- <sup>8</sup> *A rab utolsó útja* (L'ultima via del carcerato).
- <sup>9</sup> *Kardcsenykor* (A Natale).
- <sup>10</sup> Opere complete, ed. cit., p. 761.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 763.
- <sup>12</sup> Ivi, p. 764.
- <sup>13</sup> Ivi.
- <sup>14</sup> Ivi.
- <sup>15</sup> Ivi, p. 762.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 768.
- <sup>17</sup> Ivi, pp. 766 e 772.
- <sup>18</sup> Ivi.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 736.
- <sup>20</sup> Ivi.
- <sup>21</sup> Ivi, p. 736.
- <sup>22</sup> Ivi, p. 763.
- <sup>23</sup> Ivi, p. 577. Dal saggio *Sull'influsso reciproco dell'estetica e della società*, prolusione tenuta il 2 aprile 1862 nella Società Kisfaludy.
- <sup>24</sup> Cfr. ANTAL SZERB: *Magyar irodalomtörténet*, III ed., Budapest, Révai, p. 389.
- <sup>25</sup> VEDI JÁNOS HANKISS, op. cit., p. 502.
- <sup>26</sup> Ivi, p. 504.
- <sup>27</sup> ANTAL SZERB, op. cit., p. 391.
- <sup>28</sup> JACOB OVERMANS S.J., *Die Weltanschauung in Madách's Tragödie des Menschen*, in "Stimmen aus Maria-Laach, anno 1911", citato da JENŐ PINTÉR, op. cit., p. 613.
- <sup>29</sup> JÁNOS DUDRÁK: *Az Ember Tragédiája*, in "Katholikus Szemle", 1897.
- <sup>30</sup> OTTOKÁR PROHÁSZKA, *Az Ember Tragédiája s a pesszimizmus*, in "Katholikus Szemle", 1923, citato da J. PINTÉR, op. cit., p. 613.
- <sup>31</sup> LÁSZLÓ RAVASZ: *Madách pesszimizmusa*, in "Protestáns Szemle", 1924, citato Ivi, pp. 625-26.
- <sup>32</sup> A. SZERB, op. cit., p. 394.
- <sup>33</sup> Ivi, p. 395.
- <sup>34</sup> J. HANKISS, op. cit., pp. 512-13.