

IL PERSONAGGIO:
FIGURE DELLA DISSOLVENZA
E DELLA PERMANENZA

Character in literature:

patterns of evanescence and permanence

In memoria di
PINO FASANO

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, della Regione Valle d'Aosta e dell'Università della Valle d'Aosta, della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, del Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Moderne e Comparete dell'Università degli Studi di Torino, del progetto COFIN su *Il personaggio e l'intraccio come funzioni testuali*, dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura.

Atti del IV convegno scientifico
dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata
della Letteratura
(Torino, 14-16 settembre 2006)

Seminari coordinati da:

Maria Teresa Chialant (Salerno) e Stefano Tani (Verona)
Il personaggio-matrice

Massimo Fusillo (L'Aquila) e Arturo Mazzaella (Roma)
Il personaggio, i linguaggi, i generi

Marina Giaveri (Napoli) e Pierluigi Pellini (Siena)
Il personaggio nel tempo

Donata Meneghelli (Bologna) e Paolo Amalfitano (Napoli)
Personaggio ed effetto identità

a cura di

CHIARA LOMBARDI



Edizioni dell'Orso
Alessandria

In copertina:
H. Bosch, *Il giardino delle delizie*, particolare.

VINCENZO SALERNO
(Università di Cassino)

“And calm of mind, all passion spent”.
Il mito di Sansone in John Milton e David Grossman

“La letteratura continua nella società la tradizione dell’invenzione di miti e questa invenzione si svolge secondo una particolare modalità che Lévi-Strauss chiama *bricolage*, un mettere assieme pezzi e frammenti di qualsiasi cosa ci capiti sottomano”¹. Northrop Frye non intende formulare un giudizio di valore che riconosca alla letteratura una priorità tradizionale nella invenzione dei miti, ma la legittimità dell’approccio letterario sta proprio nella constatazione che la letteratura non è la contaminazione del mito, quanto piuttosto una “parte integrante e inevitabile” del mito stesso. In questi termini, si capisce il motivo per cui nel lessico di Frye il mito indichi una “trama”, una “narrazione” oppure “l’andamento sequenziale delle parole”. Ancora, perché il mito rappresenti una giustapposizione dei concetti di *history* – intesa come ‘storia’, ‘resoconto storico’, ma anche ‘verità’ – e *story*, nel senso di ‘narrazione’ o ‘racconto’. E, soprattutto, perché l’idea di mito bene si adatti al patrimonio di *imagery* del Nuovo e del Vecchio Testamento, per William Blake, il “Grande Codice dell’arte”. La storia e il mito di Sansone illustrano le tesi di Frye: la capacità – nello sviluppo della *story* – di essere poetici e di “rigenerarsi” in letteratura. L’attuazione – nel contesto della *history* – di una specifica “funzione sociale”, in un divenire diacronico che si attua come “programma d’azione per una specifica società”.

John Milton, Samson Agonistes

Samson made Captive, Blind, and now in the Prison at Gaza, there to labour as in a common work-house[...].] Where he happens at length to be visited by certain friends and equals of his tribe, which make the Chorus, who seek to comfort him what they can; then by his old Father Manoa, who endeavours the like, and withal tells him his purpose to procure his liberty by ransom; [...].] Manoa then departs to

¹ N. Frye, *The Great Code: The Bible and Literature* (1982), trad. it. *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986, p. 15.

prosecute his endeavour with the Philistian Lords for Samson's redemption; who in the mean while is visited by other persons; and lastly by a publick Officer to require his coming to the Feast before the Lords and People, to play or shew his strength in their presence; [...] the Chorus yet remaining on the place, Manoa returns full of joyfull hope, to procure e're long his Sons deliverance: in the midst of which discourse an Ebrew comes in haste confusedly at first; and afterward more distinctly relating the Catastrophe, what Samson had done to the Philistins, and by accident to himself, wherewith the Tragedy ends².

Questo *l'argumentum* che apre il *Samson Agonistes* di Milton. Alla presentazione del *plot* il poeta permette un breve saggio che tratta *Of that sort of Dramatic Poem which is call'd Tragedy*. Lo scritto enuclea le caratteristiche formali del *Sansone* permettendo di ricondurre il *poem* nella scia della tradizione tragica che, a partire dai greci, passava per Seneca fino ad arrivare a Gregorio di Nazianzo, sempre seguendo la traccia segnata dall'*auctoritas* di Aristotele. "Sicché in Milton si compie la più perfetta fusione tra i due elementi fondamentali della civiltà occidentale: il biblico e il classico"³. Dalla combinazione di "perfezione formale dei pagani con l'elevazione di pensieri dei cristiani", il poeta inglese ricava gli elementi per tratteggiare il suo *Sansone*. Nel monologo iniziale, è l'eroe stesso a delineare la tipologia del suo *character*:

Yet stay, let me not rashly call in doubt
Divine Prediction; what if all foretold
Had been fulfill'd but through mine own default,
Whom have I to complain of but my self?
(SA, vv. 43-46)

Sansone motiva la sua disgraziata condizione come giusta conseguenza di colpe precise, riconducibili sia all'ambito religioso sia alla fragilità della sua condizione umana: l'incapacità di interpretare le divine predizioni, l'uso sbagliato del "dono supremo della forza", la debolezza della mente, impotente di fronte alle moine e alle lacrime di una donna. Nella tragedia, spetta alla voce del coro registrare le trasformazioni dell'eroe fin dalle prime battute, mentre giace "come uno senza speranza". Niente a che vedere con il guerriero "famoso e irresistibile", dipinto nelle moventze classiche di Ercole o di Achille:

² J. Milton, *Samson Agonistes, A dramatic Poem, in Paradise Regain'd. A Poem. In IV Books. To which is added Samson Agonistes*, London, printed by J. M. for John Starkey at the Mitre in Fleetstreet, near Templebar, MDCLXXI (versi siglato con SA).

³ M. Praz, *La Letteratura inglese dal Medioevo all'Illuminismo*, Milano, Edizioni Accademia, 1979, p. 261.

Made Arms ridiculous, useless the forgery
Of brazen shield and spear, the hammer'd Cuirass
(SA, vv. 131-132)

La "miserabile trasformazione" non sfugge nemmeno al padre, che usa la forza del figlio come termine di paragone:

O miserable change! is this the man,
That invincible Samson, far renown'd,
The dread of Israel's foes, who with a strength
Equivalent to Angels walk'd thir streets,
None offering fight
(SA, vv. 340-343)

Dei quattro incontri che costituiscono il nucleo centrale della tragedia, quello con Dalila è il più importante. La donna incede "come una nave solenne di Tarsò", avvolta in un "odoroso profumo di ambra" e con un corteo di fanciulle al seguito. Lo *status* maritale le viene riconosciuto con una connotazione assolutamente negativa: nella dittologia oppositiva "mia moglie, mia traditrice"; nella metafora "serpente rivelato dal suo veleno". A differenza della Bibbia, però, Dalila si mostra pentita e incolpa lo sposo di essere "mutedole in amore":

These reasons in Loves law have past for good,
Though fond and reasonless to some perhaps;
And Love hath oft, well meaning, wrought much wo,
Yet always pity or pardon hath obtain'd.
(SA, vv. 811-814)

"Questo non è il concetto che Milton aveva del matrimonio", per David Daiches, "e [...] vediamo chiaramente che Milton sferza qui un attacco contro un aspetto della tradizione dell'amore cortese (con l'immagine del 'prigioniero d'amore') che egli aveva attaccato per altri lati nel *Paradise Lost*"⁴. Libero da tale prigionia – anche grazie alla cecità che lo rende immune dalle tentazioni fisiche – Sansone sa rispondere con le sue argomentazioni alle ragioni della donna: "astuzia" invece che "affetto coniugale", "malizia e non pentimento", "debolezza all'oro filisteo", "rabbia furiosa" piuttosto che amore. Nella piena convinzione delle sue verità, l'eroe rivela al coro il significato recondito di questo ultimo incontro:

⁴ D. Daiches, *John Milton, Criticism and Interpretation*, London, Hutchinson University Library, 1957, p. 246. La traduzione italiana è mia.

So let her go, God sent her to debase me,
And aggravate my folly who committed
To such a viper his most sacred trust
Of secresie, my safety, and my life.

(SA, vv. 999-1002)

Diversi il tono e l'importanza dei due incontri successivi. Nel primo, con il filisteo Harapha, Sansone è pronto ad affrontare l'avversario, seppure con armi impari. Il confronto si trasforma subito in conflitto di religioni:

To frustrate and dissolve these Magic spells,
Which I to be the power of Israel's God
Avow, and challenge Dagon to the test,
Offering to combat thee his Champion bold,
With th' utmost of his Godhead seconded:
Then thou shalt see, or rather to thy sorrow
Soon feel, whose God is strongest, thine or mine.

(SA, vv. 1149-1155)

Dallo scontro verbale Harapha esce sconfitto. Il coro sancisce il risultato, osservando la sua "gigantesca figura andare via con la cresta abbassata, camminando con andatura meno incosciente, con lo sguardo più basso, ma con una collera soffocante".

L'ultimo incontro, con l'ufficiale filisteo, è funzionale allo svolgimento della vicenda narrata: serve a Sansone per portare a maturazione la sua decisione, ora nella piena consapevolezza di essere stato parte di un disegno divino prestabilito:

Happ'n what may, of me expect to hear
Nothing dishonourable, impure, unworthy
Our God, our Law, my Nation, or my self,
The last of me or no I cannot warrant.

(SA, vv. 1423-1426)

La tragedia si conclude con un tipico finale classico. "La morte è corona o vergogna della vita", commenta disperato Manoa, chiedendo se almeno il figlio abbia meritato una "fine eroica". Il messaggero ricostruisce l'accaduto: Sansone condotto in uno spazioso teatro poggiante su due enormi colonne; le prove di forza, la strage che aveva ucciso "i nobili, capitani e cancellieri, i preti, [...] accorsi da ogni luogo per celebrare tale festa". Va rilevato il tentativo di giustificazione del suicidio, cristianamente inaccettabile, in virtù di una "ragione inevitabile, che allo stesso tempo lo portava a distruggere e ad essere distrutto".

"And calm of mind, all passion spent". Il mito di Sansone

497

Il Sansone di Milton incarna una *dramatis persona* formalmente perfetta. Ed è palese che l'"agonismo" del protagonista non si concretizzi in azioni ma trovi il suo successo proprio nella resa dei dialoghi. Sansone è l'eroe tragico che compie con il suo sacrificio il disegno divino. Si aggiunge che "la tradizione esegetica protestante e l'uso politico [...] della storia di Sansone nell'età di Milton avevano dato luogo a due interpretazioni contraddittorie [...]: eroe della fede che, caduto in peccato, è rigenerato dalla grazia e ridiventa campione di Dio, o al contrario esempio negativo per il rancore, la disperazione, l'amor di sé e la vendetta suicida contro i Filistei"⁵. Barbara Lewalski sembra propendere per la prima interpretazione, insistendo sulla connotazione discorsiva e identificando nei quattro interlocutori del protagonista degli *alter ego*, delle "versioni alternative di se stesso", che giocano di sponda con Sansone, affinché il suo percorso di rigenerazione spirituale possa compiersi. Di fatto, non una tragedia "d'azione" ma una tragedia delle "passioni", la cui soluzione ultima è riposta nell'interiorità del personaggio, supportata dalla componente religiosa.

David Grossman, Il miele del leone

Negli anni che vanno dal *Samson Agonistes* di John Milton a *Il miele del leone* di David Grossman⁶, il mito di Sansone ha trovato fortuna "sotto molti cieli", guadagnandosi trattazione nelle espressioni artistiche più disparate: musica e letteratura, cinema e pittura⁷.

Per la letteratura europea, l'opera di Milton può segnare un punto di partenza fra i tanti *exempla* di riutilizzo del mito di Sansone. Oltre alle opere coeve, di poco successivo è il romanzo – di chiara ispirazione biblica – *Samson* dello scrittore Philip von Zesen⁸. Tipicamente romantico nelle descrizioni, seppure intriso di inquietudine religiosa nel contenuto, è invece il poemetto *La colère de Samson* di Alfred de Vigny. Infine, sensualità e tradimento sono i due motivi ispiratori del *Samson* proposto, agli inizi del Novecento, dal drammaturgo Henri Bernstein⁹. In tale contesto si colloca il libro di David Grossman.

⁵ B. Lewalski, "John Milton", in Franco Marengo, a cura di, *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, UTET, 1996, vol. I, p. 887.

⁶ D. Grossman, *Il miele del leone. Il mito di Sansone*, trad. di Alessandra Shomroni, Milano, Rizzoli, 2005 (cit. con ML).

⁷ Sulla presenza della figura di Sansone nella pittura, si veda il catalogo proposto da D. Fishelov, *Samson Hair*, Rubin Mass, Gerusalemme, 2000.

⁸ Il *Samson* di Philip von Zesen (1619-1689) è del 1679.

⁹ L'opera di Bernstein è datata 1907.

Volendo ricondurre a una precisa categoria di genere *Il miele del leone* non sarebbe sbagliato, in prima battuta, indicare il libro come una riscrittura in prosa dell'originale biblico. Non può essere taciuto nemmeno il taglio biografico dell'opera. Si aggiungano il corredo di precisazioni etimologiche, i riferimenti alla storia dell'arte, le citazioni poetiche, le notizie sulla attuale geografia dei luoghi-scenari della vicenda biblica.

C'è un passaggio nella storia di Sansone – quando si addormenta sulle ginocchia di Dalila – in cui pare concentrarsi l'intero racconto. Sansone in quell'istante sembra tornato bambino, neonato quasi, libero dagli scoppi di violenza, dagli istinti che gli hanno sconvolto la vita, devastandola. [...] Di lì a poco a Sansone verranno cavati gli occhi e la sua forza svanirà. [...] Eppure, proprio in quel momento, forse per la prima volta in vita sua, raggiunge la pace. Nell'attimo del tramonto crudele, [...] trova finalmente riposo: da se stesso e dal dramma della sua vita burrascosa.

(ML, p. 25)

In primis, il narratore dà conto del nome dell'eroe, ricordandone l'etimologia ebraica – *Shimshon*, 'piccolo sole' oppure come fusione tra *shemesh*, 'sole' e *on* 'virilità' – le analogie mitologiche con gli eroi solari del ciclo classico – Ercole, Perseo, Prometeo e Mopsus figlio di Apollo – le fonti storiche, quali il *Talmud* babilonese e le *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio. Si amplifica quindi la descrizione della fanciullezza del "benedetto da Dio", si racconta del suo primo amore, la filisteo di Timnata, la sposa ripudiata che costituisce il "pretesto" per potere colpire il popolo oppresso di Israele. L'uccisione del leone è per Grossman un episodio carico di significato simbolico: "segnale arcano" del dialogo privilegiato fra Sansone e lo "spirito divino", "codice segreto" del suo legame con Dio; ma pure ragione di spavento e turbamento per lo stesso eroe che si scopre portatore di una forza sovrumana, "creando una cortina sottile tra il vecchio e il nuovo sé, svelandogli un essere 'mitico', non del tutto appartenente alla razza umana". Il carico simbolico aumenta quando, nella carcassa del leone, Sansone scopre il miele: al cospetto di tale "rivelazione", l'energumeno tutto "muscoli e concretezza" riscopre il mondo con gli occhi di un artista:

Benché appaia strano a questo punto della storia definire il nostro eroe 'un artista', ecco che [...] dopo aver visto il miele nel leone, Sansone manifesterà la chiara tendenza a imprimere un suo marchio particolare alla realtà [...] a plasmarla a modo proprio e, oserei dire, secondo un proprio stile. Lui non è un artista nel senso classico della parola, eppure, di fronte alla carcassa della belva, intuisce che forse lì si racchiude l'indizio di un nuovo modo di considerare la realtà, che non è solo passivo ma contiene forze creative e vitali.

(ML, p. 65)

Mentre Sansone guarda il mondo con gli occhi dell'artista capisce – secondo il parametro estetico di valutazione della realtà – che il miele uscito dal leone è metafora della sua stessa condizione: "dal forte è uscita la dolcezza". In che maniera l'eroe viva questo nuovo mistero svelato, Grossman lo spiega con le parole di Rilke: "E coloro che vivono il mistero male e in modo errato (e sono moltissimi), lo perdono solo per se stessi e tuttavia lo passano come un plico chiuso, senza saperlo"¹⁰. Di fronte al tradimento della moglie e del suo popolo, la reazione di Sansone – la strage di Filistei, l'incendio delle messi con le volpi – costituisce la più esplicita testimonianza di un'anima duplice e contraddittoria: brutalità e originalità, forza sovrumana e "marchio dell'artista". Poco prima dell'incontro con Dalila, Grossman ritorna sull'identità di Sansone:

Egli vive e agisce in una sorta di vuoto in cui la sua identità sfugge a ogni definizione, è contraddittoria, mitica e fantastica. [...] E non è sorprendente che un uomo come lui si senta attratto da entità estranee [...] che appaiono, a chi le osserva, persino monodimensionali.

(ML, p. 99)

Ne *Il miele del leone* la donna – che sembra agire affinché la connotazione dell'eroe abbia compimento – si muove nella piena consapevolezza delle sue "peculiarità"; e le pone in atto tutte nel momento in cui sente messo in dubbio il suo potere di seduzione: "Come osi dire che mi ami e il tuo cuore non è con me?". Di fronte a tale quesito, per l'unica volta nella sua vita, l'eroe non si sente dilaniato dalla sua duplice natura. Rivela il suo segreto per sentirsi finalmente in "intimità" con qualcuno, con una donna alla quale intende dimostrare non estraniamento ma comunione. Soltanto adesso Sansone avverte di essere un uomo come gli altri:

E anch'egli forse ignorava
La sua condanna a nazireo, a sognatore,
e semplice soluzione a ogni enigma
era in petto il suo fragile cuore.

(ML, p. 125)¹¹

Il resto della storia parafrasa la Bibbia. Il momento topico del finale è, però, individuato dallo scrittore ebreo negli istanti che precedono la morte di Sansone. Citando da un verso del *Talmud* babilonese, Grossman ricorda il

¹⁰ R. M. Rilke, *Lettere a un giovane poeta*, Milano, Mondadori, 2000, p. 57.

¹¹ Ivi, p. 125. Il testo citato – "L'amore di Sansone" – è tratto dalla raccolta di Leah Goldberg, *Barak Ba-Boker (Un lampo, una mattina)*, Merhaviva, 1957, p. 112.

modo in cui la *Shkirimà*, lo 'spirito divino', "batteva le ali dinanzi a Sansone come una' campana"¹², negli ultimi istanti della sua vita. Nella similitudine l'eroe è una gigantesca campana percossa da Dio; è uno strano strumento arcaico che produce pochi suoni melodici, che sembrano piuttosto "un'accolta di note stridenti e violente".

E come per tutte le sue spettacolari imprese anche quell'istante si è distillato in un'unica frase, chiara e tagliente: Muoia io, così come ho vissuto tutta la vita. Abbandonato e solo in mezzo a estranei che cercano di ferirmi, di umiliarmi, di tradirmi. Muoia io con tutti i filistei.

(ML, p. 133)

Finisce, così, il "tormentato viaggio di un'anima 'sola e turbolenta'", del "primo kamikaze della storia", del "segnato da Dio" senza amore e senza casa e "il cui stesso corpo rappresentava una sorta di aspra terra d'esilio". "Per me questa scoperta, questo riconoscimento", spiega Grossman nell'Introduzione, "segna il punto in cui il mito [...] filtra sorprendentemente nel nostro quotidiano, nei nostri momenti più intimi e nei segreti meglio custoditi di ognuno di noi".

¹² Talmud Babilonese, Sotah, 9b.