

# La passione della vendetta

Guido Paduano

I. Poiché mi troverò a parlare di testi appartenenti a culture letterarie, e dunque a *milieux* storico-sociali assai diversi, è opportuno ricordare previamente l'analogia variabilità degli atteggiamenti verso la vendetta che fanno parte dei rispettivi canoni valoriali.

Nell'Atene del quinto secolo a.C., la vendetta è un diritto-dovere la cui oggettività precede qualunque dimensione pulsionale dell'individuo, e il cui carattere di obbligazione è espresso in termini paradossali dalla minacce che nelle *Coefore* di Eschilo (vv. 276-297) Oreste riceve dall'oracolo di Apollo se mancasse di vendicare il padre, ucciso dalla moglie e dall'amante di lei. Dico paradossali perché culminano nella persecuzione delle Erinni paterne, quando proprio per aver adempiuto all'obbligo, invece, Oreste verrà perseguitato dalle Erinni della madre.

Lo stesso carattere estremo si riscontra nell'approvazione che nella *Medea* di Euripide le donne di Corinto concedono alla protagonista nella parte della sua vendetta che colpisce la loro principessa, promessa sposa del traditore Giasone, e che si concreta nella promessa (mantenuta) di un silenzio complice. L'altra e più essenziale parte della vendetta, l'infanticidio, è sì respinta dal Coro con orrore, ma oltre che in omaggio al codice etico-religioso, per il carattere contraddittorio assunto da una vendetta che colpisce chi la compie altrettanto e più di chi la subisce, e manca dunque al fine dell'auto-affermazione che ne è la cifra identitaria.

È difetto piuttosto della critica quello di sottovalutare talvolta questa priorità del referente sociale, fino ad esprimere un giudizio negativo sulla vendetta che nell'*Eracle* di Euripide il protagonista compie sul tiranno Lico che stava per sterminare la sua famiglia, o su

quella che nell'*Ecuba*, sempre di Euripide, la protagonista consuma ai danni di Polimestore, assassino del figlio Polidoro (quando al contrario la sua assoluzione nella sentenza pronunciata da Agamennone comporta la speranza e il sollievo di un ristabilimento dell'ordine etico-giuridico dopo il baratro della guerra).

Più complesso è il contesto delle tragedie di Seneca, che riprende la vendetta di Medea, e nel *Tieste* (tragedia che non ha un modello greco-superstite) rappresenta un fratello che delle offese arrecategli dal fratello si vendica uccidendogli i figli e facendogli mangiare le loro carni: esso si rapporta infatti a una posizione filosofica (stoica) di cui lo stesso Seneca, soprattutto nel *de ira*, è per noi il testimone esclusivo: contemporaneamente a Gesù, infatti, Seneca contesta la simmetria contenuta nella celebre massima che impone di fare del bene agli amici e del male ai nemici, riconoscendo validità soltanto alla prima parte; al contrario, *ultio* è da lui definito *verbum inhumanum* (*De ira* II 3. 2). Culmina in lui, soprattutto e non a caso del *De ira*, una concezione della vendetta come passione che risale peraltro ad Aristotele.

Si può essere certi che questa *non* era la posizione della morale comune, e dunque anche una simile divaricazione anticipa quella delle società cristiane dell'Europa, in cui il divieto evangelico non risulta sufficiente a impedire che nel sentire comune si mobiliti l'identificazione col desiderio di vendetta e la divisione del mondo tra amici e nemici. Per fare solo un esempio, ritengo molto significativo l'*explicit* della *Spanish Tragedy* di Thomas Kyd, un testo della fine del Cinquecento, pronunciato da un personaggio che si chiama appunto *Revenge*: «Then haste we down to meet thy friends and foes, / To place thy friends in ease, the rest in woes» (atto IV, sc. V). La forza che muove questa identificazione si richiama per lo più al concetto di onore, spesso collocato per la sua formulazione più radicale nell'area ispanica, e proprio l'eroe nazionale ispanico, il Cid Campeador, lo rappresenta al meglio attraverso un ulteriore giro di vite nella rielaborazione del drammaturgo europeo capace delle più forti assiologiche, Pierre Corneille.

Pare dunque legittimo collocare il desiderio in questione nella categoria dei repressi che secondo Francesco Orlando viene recepito

come “autorizzato, ma non da tutti i codici”. Può essere indicativo della fragilità e dello scarso radicamento del Cristianesimo nelle *élite* europee il fatto che nel *Cid* di Corneille il comandamento “non uccidere” non attinge nemmeno la dignità di forza alternativa all’onore, questo ruolo essendo lasciato al sentimento amoroso e al codice galante, che dunque subiscono il comandamento vendicativo alla stregua di una vera e propria norma.

II. Peraltro anche nel mondo classico lo statuto doveroso della vendetta tende ad arricchirsi di componenti emotive e libidiche, soprattutto quando l’obbligo presenta grandi difficoltà ad essere eseguito. È soprattutto il caso di Oreste, dove l’obbligo stesso ha bisogno di essere ribadito in forma solenne, chiamando un personaggio, Pilade, a pronunciare come unica battuta quella che stronca la tentazione del vendicatore di cedere al richiamo primigenio della maternità, l’esibizione del seno da parte di Clitennestra. «E che ne sarà degli oracoli di Apollo, dei giuramenti fedeli? Considera tutti tuoi nemici, piuttosto che gli Dei» (vv. 900-902).

Appena prima, però, a portare all’incandescenza la collera omicida di Oreste era stato un’esplosione a mio parere individuabile come gelosia sessuale.

Appresa la notizia della morte di Egisto, Clitennestra lo piange: «Ahimè, sei morto, mio carissimo Egisto!». Questa la replica di Oreste: «Dunque ami quest’uomo? E allora giacerai nella sua stessa tomba; così da morto non potrai tradirlo» (vv. 893-895).

Cioè, “non potrai tradire *anche* lui”: la morte sopravverrà a decretare forzosamente la fedeltà che Clitennestra non è riuscita a mantenere, e che assume forza dalla polisemia del verbo greco *keimai*, che come l’analogo italiano, si presta insieme a esprimere le valenze funerarie e quelle erotiche.

Più di un millennio dopo, un epigramma di Agazia (*Antologia Palatina*, VII, 572) parla a sua volta di un adulterio reso perpetuo da un crollo che uccide i due amanti; solo vent’anni dopo le *Coefore*, invece, l’*Alceste* di Euripide trasforma il rovente sarcasmo di Oreste in un mito positivo della tomba comune come sede dell’immortalità della coppia:

sono riferimenti che nelle parole di Oreste scoprono uno straordinario spessore, e una capacità di stravolgere il quadro antropologico.

Qui però mi interessa chiedermi se l'identificazione col padre, che sovrintende alla vendetta e in particolare a questa specifica aggressione, possa ridursi alla condanna etica. Io penso di no, perché il gesto autolesionistico di Clitennestra richiama una modalità antropologica, da parte della donna colpevole, di confrontarsi a suo danno col partner tradito: si può pensare a *Carmen*, ma la situazione meglio sovrapponibile alla nostra è quella che scaturisce da un adulterio fittizio: è la scena del V atto di *Otello* in cui Desdemona venendo a sapere della morte di Cassio (falsa anch'essa), esclama: «Ahimè, lui è tradito e io sono perduta!». Desdemona intende dire che con la morte di Cassio perde l'unico e insostituibile testimone della sua innocenza, e in questo equivoco consuma l'ultima e decisiva delle *gaffe* che ne segnano il percorso: ma Otello recepisce le sue parole, come Oreste quelle di Clitennestra, alla stregua di una provocatoria affermazione dell'amore illecito, anche oltre i limiti della morte.

Se questo parallelo, o meglio questa modellizzazione, cogliesse nel segno, dovremmo riconoscere nelle *Coefore* un'impressionante manifestazione dell'edipismo freudiano, quello cioè che Freud e i suoi seguaci hanno invano cercato di rintracciare nell'*Edipo Re*.

III. Restiamo nella stessa situazione mitologica per affrontare nell'*Elettra* di Sofocle e nella sua protagonista un aspetto che resterà poi costante in queste pagine, valido per tutti gli altri testi che chiamerò in causa: il desiderio del potere, che Elettra nutre come della condizione necessaria e sufficiente a compiere la vendetta. La giustizia di quest'ultima è riconosciuta dalle interlocutrici di Elettra, le donne del Coro e la sorella Crisotemide: ciò che le separa da lei e marca la sua solitudine – accentuata dalla singolare struttura drammaturgica che rispetto a Eschilo e Euripide ritarda moltissimo l'incontro con Oreste – è che Elettra rifiuta di considerare definitiva la condizione di subalternità infelice e impotente, che le viene ossessivamente rinfacciata come impedimento alla vendetta.

«Possa morire chi ha compiuto ciò» è da subito l'augurio del Coro (vv. 126-127), ma ben presto associato alla considerazione che «coi potenti non puoi lottare» (vv. 219-220): il Coro che per chiederle notizie di Oreste ha bisogno di sapere con certezza che Egisto sia lontano (vv. 315-316). E Crisotemide: «ho deciso di navigare con le vele abbassate e di non aver l'aria di far qualcosa quando contro di loro non posso fare niente» (vv. 335-336).

Quando si sparge la falsa notizia della morte di Oreste, Elettra incita Crisotemide ad agire loro due contro i "nemici"; è il principio antropologico per cui in assenza di uomini validi l'obbligo della vendetta passa alle donne, ma è degna di nota la censura del matricidio:

finché sapevo che mio fratello era vivo e fiorente, avevo speranza che sarebbe tornato a vendicare il padre: ora che non più, guardo a te, che tu non esiti a uccidere assieme a me, tua sorella, l'assassino di nostro padre, Egisto. (vv. 951-957)

Ma la proposta si infrange, ancora una volta, contro il muro in apparenza infrangibile del principio di realtà:

Dove vedi tanta forza da scendere in campo e chiamarmi a combattere con te? Non lo vedi? Sei una donna, non un uomo, e sei molto meno forte dei tuoi avversari. La loro fortuna cresce giorno per giorno, la nostra fugge via e finisce nel nulla? Chi è capace di colpire un uomo simile e di uscirne senza danno? (vv. 995-1002)

Eppure Elettra ha ragione, non Crisotemide, e questa ragione la farà valere anche lei, come l'Oreste di Eschilo, con una aggressione al nemico, stavolta Egisto, che è figura della sua morte imminente. Poiché però l'aggressione si consuma all'interno della finzione tattica che Oreste sia morto, il sarcasmo prende la forma dell'ironia tragica: a Egisto che dalla morte presunta trae forza per affermare il proprio dispotismo e reclamare la sottomissione degli avversari, Elettra infatti

risponde: «Per conto mio questo l'ho già fatto: col tempo ho acquistato tanta saggezza da mettermi d'accordo coi potenti» (vv. 1464-1465).

Il significato apparente è appunto la resa; il significato latente, ma noto allo spettatore, è che non Elettra si è spostata, ma la sede del potere: i potenti non sono più quelli che la opprimevano, ma chi insieme a lei compie la vendetta, e già ha ucciso Clitennestra; è proprio il suo cadavere che sta al posto di quello di Oreste, velato da un sudario ma anche da un'altra parola polisemica, *synghenés* ("persona di famiglia", v. 1469).

Merita conto sottolineare che l'ironia tragica è essa stessa una struttura formale deputata alla comunicazione del potere; chi rivolge all'interlocutore un discorso che l'altro è necessariamente condotto a fraintendere, con ciò non afferma solo una superiorità intellettuale, ma un controllo degli strumenti transattivi che taglia l'altro fuori dalla possibilità di instaurare una relazione efficace. Così il passo di *Elettra* consegue quella dimensione straordinaria che è l'alleanza inscindibile di forma e contenuto.

Osservo altresì che la *revenge tragedy* più pura, se così posso dire, non invasa dalle atroci complessità che si intrecciano nella saga degli Atridi, intendo l'*Ecuba* di Euripide, ruota anch'essa attorno alla *status* del potere: la vecchia regina che la sconfitta di Troia ha gettato al polo opposto della scala sociale, quello che definisce la schiavitù, ribalta a sua volta quella condizione sconfiggendo il nemico che per malafede si considera schierato assieme ai vincitori; e proprio nel demistificare questo schieramento consiste la vittoria di Ecuba.

IV. Se però passiamo ad esaminare il *Tieste*, capolavoro di Seneca, vediamo che il potere non è più solo una *condizione* della vendetta, ma una sua formulazione contronominale, dove le due realtà di risolvono l'una nell'altro.

Solo la più superficiale delle condizioni che presiedono a questa identificazione è il dato narrativo per cui Atreo ha subito da Tieste un'aggressione e una minaccia al suo regno, oltre che all'identità e all'onore familiare; qualcosa di più sappiamo quando Atreo ci si

presenta con una violenta recriminazione che ha la funzione e l'effetto di spingerlo all'azione, e interpella se stesso come *ignave. iners, enervis et (quod maximum / probrum tyranno rebus in summis reor) / inulte* (vv. 176-178). L'enorme rilievo stilistico creato dalla sospensione parentetica e dalla posizione incipitaria nel verso insiste sulla contraddizione fra il potere e l'incapacità di restituire il male ricevuto: leggiamo in controluce, attraverso la demonizzazione etica, il pensiero di Seneca filosofo, per cui massima affermazione del potere è la *rinuncia* a vendicarsi, laddove la vendetta, *confessio doloris*, è manifestazione propria di debolezza (*De ira*, III 5. 8).

Ma una più profonda omogeneità strutturale si stabilisce in quanto sia la vendetta che il potere – potremmo dire la vendetta assoluta come il potere assoluto – consiste nella capacità di trattare l'uomo, il proprio simile, come cosa e come strumento.

Nel dialogo col *satelles* in cui la determinazione vendicativa si forma e resiste alle obiezioni che le vengono opposte in nome dell'opinione pubblica con la terrificante massima che *sanctitas pietas fides / privata bona sunt; qua iuvat reges eant* (vv. 217-218), vengono esaminati come strumenti della vendetta il ferro e il fuoco, ed entrambi vengono rigettati con la stessa formula *parum est*. La soluzione adottata è invece che un così grande rancore, *tantus dolor*, si avvarrà come arma *ipso Thyeste* (vv. 257-259). Mangiando le carni dei suoi figli, uccisi da Atreo dopo essere stati attirati nel tranello di una falsa riconciliazione, Tieste agisce come complice involontario del suo carnefice, che questa parte gli ha assegnato nel suo mostruoso piano; né la complicità si limita all'ambito fattuale, perché sviluppa in Tieste un senso di colpa che lo induce a invocare la morte a riscontro di una *mala causa* che condivide col fratello.

Ma il potere assoluto è quello che non riconosce i limiti della condizione umana, e dunque per Atreo il conseguimento della vendetta coincide con un'autoapoteosi, che Seneca mette in rilievo equiparando questo processo psichico all'apoteosi letterale ricercata da Ercole nel *Furens* e ottenuta nell'*Oetaeus*, se quest'ultima tragedia è di Seneca:

Aequalis astri gradior et cunctos super  
altum superbo vertice attingens polum. (vv. 885-886)

Poco più oltre, porterà al superlativo questa concezione, facendone l'ipostasi suprema della regalità: *O me caelitum excelsissimum, / regumque regem!* (vv. 911-912).

Degli dei tradizionali non c'è più bisogno (*dimitto superos*), una frase che sembra trovare sinistra conferma nella sparizione dal cielo del Sole (un tema tradizionalmente connesso alla saga dei Pelopidi); e gli dei potrebbero essere richiamati solo come spettatori subalterni del proprio stesso superamento:

utinam quidem tenere fugientes deos  
possem et coactos trahere, ut ultricem dapem  
omnes viderent. (vv. 893-895)

S'intende bene che l'inversione sacrilega del rapporto di autorità fra uomo e dio rappresenta il culmine della colpevolizzazione di Atreo; ma rappresenta anche il culmine dell'identificazione inconscia che è in grado di sollecitare da parte dello spettatore, facendo appello al suo inconfessabile e oscuro Machtwille, e che paradossalmente convive col giudizio convivio.

V. La relazione fra vendetta e potere resterà un tema vivo e frequente nella cultura europea, sulla quale Seneca ha esercitato un influsso determinante.

Ma l'identificazione assoluta e totalizzante del *Tieste* non è davvero facile da ritrovare. Si pensi che nella storia di vendetta più memorabile ed esemplificativa, il *Nibelungenlied*, Crimilde, passata da soave figura dell'innocenza femminile a implacabile Erinni dell'assassinato Sigfrido, ci si presenta disposta a patteggiare con l'assassino scambiando la vita di lui col tesoro nascosto, e implacabile torna ad essere quando Hagen si rivela, lui sì, irremovibile.



Dobbiamo aspettare invece la metà dell'Ottocento perché un romanzo che a torto passa come capolavoro dell'intrattenimento quando invece si tratta di una capolavoro assoluto, *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas, torni ad affrontare il tema con la stessa radicalità.

L'ipotesto del romanzo è un raccontino moralistico, tratto dagli archivi della polizia parigina, intitolato *Le diamant et la vengeance*, in cui un uomo gettato in carcere per la delazione dei suoi "amici", ne esce dopo anni, diventato casualmente proprietario di una grande ricchezza, che usa per acquisire informazioni sul conto dei traditori: li ucciderà uno per uno, colpendo anche con la rovina e il disonore dei figli quello di loro che ha sposato la donna a lui destinata. Ma l'uomo che gli ha fornito le informazioni (l'analogo dunque di Caderousse nel romanzo di Dumas) lo uccide a sua volta, e di questo omicidio si pente a sua volta in punto di morte.

Il messaggio del racconto mette sullo stesso piano i colpevoli del tradimento originario e il colpevole della vendetta, non troppo diversamente da quanto risulta dalla struttura complessiva dell'*Oresteia*, dove solo un tribunale divino, e con formula compromissoria, è in grado di tagliare il nodo delle infinite violenze.

Ma dal suo modello Dumas si distacca facendo il suo vendicatore oggetto di identificazione piena, che vede nella vendetta non più un degrado, ma un formidabile riscatto, anzi un'evoluzione e una formazione della personalità: un concetto in qualche modo paragonabile a una celebre battuta della *Medea* di Seneca, dove la protagonista, interpellata per nome della sua nutrice, risponde una sola parola: *Fiam*. Vale a dire: ancora non sono Medea, lo sarò solo al compimento della vendetta. Ma l'identificazione che spetta a Dantès non è dolorosamente divisa come abbiamo visto essere quella indirizzata a Medea, bensì piena, comprovata com'è per assurdo dall'approvazione del figlio stesso di una delle sue vittime (e della donna amata).

Il benefattore, educatore, padre spirituale di Dantès, Faria, è uomo di chiesa; più che mai dunque tenuto a condannare quella vendetta che pure è lui stesso a schiudere agli occhi del prima inconsapevole amico:

e si pente infatti di averlo fatto, ma Dantès scavalca la sua condanna con un perentorio «parliamo d'altro», tanto più impressionante in quanto è l'unico momento in cui Edmond si pone, nei confronti di Faria, in una posizione di superiorità indiscussa (cap. 17).

Né del resto è meno sbrigativa Haydée, la figlia di Alì Pascià che è stato tradito e assassinato dallo stesso nemico di Dantès: «sebbene cristiana, Dio mio perdoni!, ho sempre pensato a vendicare il mio illustre padre» (cap. 86).

Nei due casi si riduce rispettivamente al silenzio-censura e alla fragile parentesi di una concessiva il codice che vieta la vendetta in una società dove un altro codice la permette.

VI. Ma in *Montecristo* la dimensione religiosa conquista ben altro spazio che non sia questa esile ossatura conflittuale.

Quando travestito da abate Dantès si reca a interrogare Caderousse, complice solo passivo del male che gli è stato fatto, costui, che versa in pessime condizioni economiche, si trova quasi provocato e obbligato dallo *status* ecclesiastico dell'interlocutore a formulare una teodicea alla rovescia, in cui i malvagi sono premiati e i buoni perseguitati: in questa seconda categoria, essendo troppo spudorato includere solo se stesso, Caderousse cita l'armatore Morrel, generoso soccorritore di Dantès e del padre di lui, e sull'orlo di una bancarotta infamante.

A sua volta, Dantès non può che ribattere con l'argomento tradizionale che la Provvidenza è imperscrutabile e solo apparentemente, o meglio solo provvisoriamente ingiusta: e in effetti, Morrel sarà salvato dalla bancarotta e dal suicidio, e i malvagi saranno in effetti puniti – ma dal medesimo Dantès, che con la Provvidenza stessa si identifica. La divinizzazione nefasta di Tieste è sostituita da un disegno altrettanto totalizzante, e proprio in quanto tale bilanciato fra una funzione benefica e una distruttiva.

Presentandosi a un altro dei suoi persecutori, il procuratore Villefort che per interessi personali ha violato a suo danno la missione della giustizia, Dantès racconta di essere stato tentato dal demonio

(come Gesù Cristo, ma anche come ogni uomo) e di avere così risposto all'invito a esprimere un desiderio:

Ho sempre sentito parlare della Provvidenza, eppure non l'ho mai vista, né ho visto niente che le rassomigli, il che mi fa credere che non esista. Voglio essere la provvidenza, perché quello che conosco al mondo di più bello, grande e sublime, è ricompensare e punire. (cap. 48)

Ma il diavolo è un'invenzione o una metafora: a differenza di Faust, modello assai più profondo della solitudine byroniana che spesso il romanzo chiama in causa, Dantès non ha bisogno del diavolo, mentre Dio (è la più inquietante delle sue affermazioni) ha bisogno di lui: è dall'autosufficienza dell'io che l'azione di Dantès sviluppa la sua potenza demiurgica.

Stavolta i mezzi sono sostanzialmente due. Il primo è il denaro, il nuovo idolo della civiltà borghese, il legame più forte dell'opera con il suo referente storico, la Francia di Luigi Filippo; ma Dantès spiazzava i canoni di quel sistema facendo della ricchezza, la nuova misura di tutte le cose, presentandola come non misurabile, metafora, o piuttosto realizzazione concreta di un potere infinito: "credito illimitato" è il titolo del capitolo 46, in cui Dantès incontra e inizia a distruggere un altro dei suoi vecchi nemici.

Il secondo strumento è il sapere assorbito da Faria e sviluppato in una *Bildung* nomade che viene tenuta allo stato di implicitezza: un sapere di varie tecniche, da quella giuridica con cui mette in imbarazzo Villefort a quella chimico-medica con cui ai danni del medesimo Villefort seconda l'opera di avvelenatrice della moglie di lui, per poi usarla in senso salvifico per strappare alla morte, con un espediente modellato su *Romeo e Giulietta*, la giovane Valentine, in cui sull'appartenenza a una famiglia nemica prevale l'essere amata dal figlio dell'amico Morrel. Ma sul sapere tecnico prevale quella conoscenza degli uomini che gli permette di muoverli come pedine e, sempre come Atreo, strumenti del suo disegno. Un disegno di cui lo stesso Montecristo tiene a ribadire la natura integralmente narcisistica,

forse come risposta a un altro “agente della Provvidenza” che precede appena Montecristo nell’immensità del favore popolare, il *Rodolphe* dei *Misteri di Parigi* di Eugène Sue, che indirizza la sua azione alla riforma sociale (e per questo è stato, con qualche ingiustizia, dileggiato da Karl Marx). Solo qualche personaggio di Aristofane (il Diceopoli degli *Acarnesi*, il Pistetero degli *Uccelli*) ha la stessa divina – è il caso di dire – impudenza.

Ma nel caso di Aristofane essa è neutralizzata, e dunque anche protetta, dalla lente deformante e ambigua del comico, che consente di mantenere un’identificazione dichiarata; nel caso di *Montecristo* dobbiamo constatare che la sua “empietà” non comporta l’esecrazione che investe Atreo in Seneca, e la più debole delle ragioni è che i mezzi impiegati non arrivano all’orrore espressionistico di cui è maestro il poeta latino.

Ciò che si ricava, è ancora una volta la debolezza dell’interdetto cristiano, ma ancora maggior peso hanno a mio parere ragioni inerenti alla differenza dei generi. Nell’arco vasto e tortuoso del romanzo è possibile rinsaldare la simpatia verso il protagonista individuando una prima fase (nettamente definita in termini metalinguistici) in cui l’azione provvidenziale è tutta positiva e benefica, e una fase finale in cui quella che davvero possiamo chiamare la *pars destruens* evolve verso una formidabile crisi, il cui carattere tutto interiore e autoreferenziale conferma il grande quadro narcisistico: quando infatti è Maximilien Morrel, pazzo di dolore per la morte apparente di Valentine, a contestare il demiurgo chiedendogli «chi siete voi per arrogarvi questo diritto su esseri liberi e pensanti?» (cap. 105), questa domanda, in apparenza retorica, riceve una risposta informativa – per eccellenza anzi informativa, perché Morrel riceve l’informazione per lui più essenziale e da sempre ricercata, l’identità dell’uomo che ha salvato un tempo suo padre dal disonore e dal suicidio, e questa risposta lo ricaccia al livello di adoratore fideista di Dantès.

È lui stesso invece a mettersi in discussione quando la distruzione della famiglia di Villefort include il piccolo Edouard, che la madre avvelenatrice, condannata dal marito a suicidarsi, porta con sé nella morte:

Montecristo impallidì a quell'orribile spettacolo; comprese di aver oltrepassato i diritti della vendetta, e comprese che non poteva più dire:

«Dio è per me e con me». (cap. 111)

La crisi giunge inaspettata perché la morte degli innocenti è un dato scontato nella concezione della vendetta fin dai tempi antichi (*Medea docet*), e in particolare nell'organizzazione stessa di *Montecristo*, dove il principio veterotestamentario che lo colpe dei padri ricadono sui figli è più volte ricordato.

Credo che capiamo qualcosa di più se pensiamo che la morte del piccolo Edouard costituisce non tanto uno scandalo dell'ordine morale, ma una ferita insanabile al progetto dell'onnipotenza: essa colpisce Dantès non perché ne sia direttamente responsabile ma al contrario perché non lo è, perché è un derivato lontano e da lui non controllabile della sua azione maieutica nei confronti della madre. Su questa base Dantès rifiuta con fermezza l'apoteosi che gli viene ancora una volta riproposta dall'interno della famiglia Morrel:

Non dite così, riprese con forza il conte; non dite mai così, amici miei: gli dei non fanno mai il male, gli dei si fermano quando vogliono fermarsi: il caso non è più forte di loro, e sono loro al contrario che dominano il caso. (cap. 112)

Si deve peraltro osservare che la morte del bambino vanifica insieme la volontà distruttiva di Dantès, che nella sua perfezione autosufficiente non la richiedeva, e la volontà benefica che sul corpo morto si sforza invano di emulare il dio di Lazzaro: al dunque è la relazione con la morte e la sua perentorietà tautologica a marcare il divario fra dio e uomo, i termini a cui i classici greci assegnavano come sinonimi rispettivamente *thnetoi* e *athanatoi*, mortali e immortali. Per questo si chiude con un atto di pia sottomissione questa che io considero la maggiore delle avventure faustiane dell'Ottocento.

VII. Quanto è stato detto finora mi suggerisce una notazione rapidissima su un testo di cui forse ha potuto stupire l'assenza nel mio discorso: *Amleto*, dove la dimensione emotiva, a differenza che nei casi precedenti, non rafforza l'obbligo della vendetta, ma lo fa scoprire angosciosamente incongruo.

Senza neppure sfiorare questo illustre enigma critico, voglio ricordare che Amleto si trova di fronte alla medesima transizione fra relazione personale ed equilibrio cosmico che è l'anima di *Montecristo* nella spettacolosa battuta che chiude il primo atto: "Il tempo è uscito di sesto; è una sfortuna che proprio io sia nato per rimetterlo a posto!"

L'uomo romantico si accredita forze sufficienti per affrontare la sfida, non così l'uomo posto di fronte alla crisi del Rinascimento, che di sé parla in questo modo:

Quale capolavoro è l'uomo! Come è nobile nella sua ragione, infinito nelle facoltà, perfetto e mirabile nelle forme e nelle movenze! Come un angelo nell'agire, come un dio nel comprendere! E per me cos'è invece questa quintessenza della polvere? No, l'uomo non mi piace. (*Amleto*, atto II, sc. II)

## **L'autore**

### **Guido Paduano**

Ordinario di Filologia Classica all'Università di Pisa. Ha studiato soprattutto l'epica e il teatro dell'antichità greco-romana e la drammaturgia musicale dell'Ottocento.

Email: paduano@flcl.unipi.it

## **L'articolo**

Data invio: 30/03/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

## **Come citare questo articolo**

Paduano, Guido, "La passione della vendetta", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>