

l'altra parte precludendo in una certa misura al *Second treatise on civil government* di John Locke. Da quel momento l'adesione di Milton al gruppo che promosse l'esecuzione di Carlo I e la costituzione della repubblica era ormai totale. Di conseguenza egli divenne l'apologista ufficiale dei regicidi di fronte all'Europa e al tempo stesso un importante e attivo sostenitore del nuovo governo. Nel marzo del 1649 veniva nominato segretario per il latino del consiglio di stato (carica che veniva anche chiamata di segretario per le lingue straniere). Aveva, tempo prima, rimandato la composizione del suo più grande poema al momento in cui avrebbe completato la propria preparazione, ed ora, preso nell'ingranaggio della storia, fu costretto a rimandarla ulteriormente.

Oltre ad occuparsi della corrispondenza estera del governo scritta in latino, Milton doveva preoccuparsi di difendere pubblicamente la politica della repubblica. L'esecuzione di Carlo I aveva scandalizzato l'Europa e il popolo inglese non era scevro da sentimenti di rimpianto per il re morto; stato d'animo, questo, espresso con la pubblicazione, nel febbraio del 1649, di un'opera *Etikon basillike*: « vero ritratto di sua maestà nella solitudine e nelle sofferenze », una specie di resoconto delle presunte meditazioni spirituali del re durante gli ultimi anni di vita (in realtà inventate da John Gauden). Milton si assunse il compito di annullare le conseguenze di quest'opera pericolosamente popolare, che forniva un'immagine sentimentale e idealizzata del re, e nella *Etikonoklastes* (L'iconoclasta), pubblicato nell'ottobre del 1649, confutò aspramente la figura del re quale era presentata nella *Etikon basillike*. Benché all'inizio egli mostri una certa generosità (« commentare le disgrazie di una persona caduta da una carica così elevata, e che ha anche pagato l'ultimo debito alla natura per i propri errori, non è di per sé cosa encomiabile, e non è questo lo scopo della mia dissertazione »), in seguito il tono si fa sempre più malevolo e l'autore sottolinea abilmente ogni elemento che può essere portato a sfavore del carattere e del comportamento del re, descrivendo il suo operato nelle questioni politiche con una quantità di particolari. Il suo scopo è quello di distruggere l'immagine del santo e del martire costruita da John Gauden e di sostituirla con quella del tiranno vanitoso e ipocrita. Nel primo capitolo Milton mette in luce la soddisfazione il fatto che Carlo I « si curava così poco della verità nelle sue ultime parole, o della propria dignità, o di quella degli amici, o

del significato dei propri mali, o dell'ora triste che stava per avvicinarsi, che, appena prima della morte, mise in mano a quel suo vescovo che si curava di lui, come reliquia speciale delle sue pratiche religiose, una preghiera rubata parola per parola dalla bocca di un fittizio personaggio pagano che prega un dio pagano, e trovata non in un libro serio, ma nella vana poesia amatoria dell'*Arcadia* di sir Philip Sidney; opera, nel suo genere, piena di cose belle e di arguzia, ma da non annoverare fra i pensieri e i doveri religiosi, che non dovrebbe mai essere letta se non con le dovute precauzioni, e tanto meno in tempi di dolore e di afflizione, come libro di preghiere cristiano ». Il fatto che Milton fosse il primo a riconoscere il plagio dimostra la sua profonda conoscenza dell'*Arcadia*, un'opera della quale, in altre circostanze, avrebbe volentieri fatto l'elogio.

Gli scritti polemici a difesa della repubblica composti nella fase successiva erano invece rivolti a un pubblico europeo anziché a quello inglese. Il letterato francese Claude Saumaise, conosciuto col nome di Salmasio, che in quel periodo viveva in Olanda, aveva ricevuto l'ordine da parte di Carlo II, il re esiliato, di scrivere un attacco pubblico in latino contro i responsabili dell'esecuzione di Carlo I; egli scrisse allora la *Defensio regia pro Carolo I*. Questo appello all'Europa, lanciato da un noto letterato, rappresentava un pericolo per il governo repubblicano e Milton rispose con un lungo trattato in latino, *Joannis Miltoni angli pro populo anglicano defensio contra Claudii anonymi, alias Salmasii, defensionem regiam*. Quest'opera è una replica dettagliata e particolareggiata a quella del Salmasio, nella quale le questioni legali, storiche e morali si fondono in un feroce attacco personale contro il carattere, la cultura e la grammatica del letterato francese. La difesa di Milton, a quanto pare, riuscì nel suo intento. Il Salmasio, che viveva alla corte della regina Cristina di Svezia, cadde in disgrazia e fu costretto a partire, e qualche tempo dopo morì. Ma altre personalità si accollarono il compito di lottare contro i regicidi. Un'opera anonima scritta con grande forza di persuasione venne pubblicata nel 1652, col titolo retorico di *Regii sanguinis clamor ad coelum, adversus parricidas anglicanos*. A questa Milton replicò con *Joannis Miltoni angli pro populo anglicano defensio secunda*, che apparve nel maggio del 1654. Anche quest'opera contiene parecchi attacchi personali, rivolti contro Alexander More, che Milton erroneamente ritenne autore del *Regii sanguinis clamor*. Milton era stato personalmente



insultato nel *Clamor* e fece quindi il possibile per rendere la pariglia. Ma si sente nell'opera anche una nota di alta eloquenza patriottica, e, inoltre, sono degni di attenzione quei passaggi autobiografici nei quali controbatte alle offese descrivendo la sua educazione e confessando le sue ambizioni. In un lungo passaggio che è di primaria importanza per lo studioso del suo pensiero Milton parla dell'adolescenza, delle amicizie, degli studi, del viaggio fatto in Italia, dei suoi sentimenti al momento dello scoppio della guerra civile. Egli chiarisce e giustifica la propria partecipazione alle polemiche dell'epoca.

Mi avvidi che si andava aprendo una strada per instaurare la vera libertà; che si stavano gettando le fondamenta per liberare l'uomo dal giogo della schiavitù e della superstizione; che i principi della religione, primo oggetto delle mie cure, avrebbero esercitato una salutare influenza sul modo di costituire la repubblica. Poiché avevo, sin dalla giovinezza, studiato la distinzione tra diritti civili e religiosi, mi avvidi che se avessi voluto essere di qualche utilità avrei dovuto per prima cosa non venir meno alla mia patria, alla chiesa e ai miei fratelli cristiani in un momento di crisi così pericoloso. Determinai, allora, di abbandonare tutti gli altri impegni che mi ero assunto, e di applicare tutto il mio talento e la mia volontà a quest'unico importantissimo scopo.<sup>1</sup>

In nessun'altra opera è più lampante l'identificazione di Milton con la causa che difende.

Nel grande fervore polemico di quell'epoca Milton si trovò a cozzare contro alcune forti personalità e alla fine fu costretto a dedicarsi completamente alla difesa di se stesso. Alexander More, naturalmente risentito per le violente accuse formulate contro di lui a causa di un'opera della quale non era responsabile, ripose sferrando un virulento attacco contro Milton, nel quale dilleggiava in particolare la vana ambizione dimostrata dal poeta nell'assumersi la responsabilità di preparare le leggi per Cromwell (che divenne « lord protector » nel 1653). La risposta di Milton: *Joannis Miltoni pro se defensio contra Alexandrum*

<sup>1</sup> I SAW A WAY WAS OPENING FOR THE ESTABLISHMENT OF REAL LIBERTY; THAT THE FOUNDATION WAS LAYING FOR THE DELIVERANCE OF MAN FROM THE YOKE OF SLAVERY AND SUPERSTITION; THAT THE PRINCIPLES OF RELIGION, WHICH WERE THE FIRST OBJECTS OF OUR CARE, WOULD EXERT A SALUTARY INFLUENCE ON THE MANNERS AND CONSTITUTION OF THE REPUBLIC; AND AS I HAD FROM MY YOUTH STUDIED THE DISTINCTIONS BETWEEN RELIGIOUS AND CIVIL RIGHTS, I PERCEIVED THAT IF EVER I WISHED TO BE OF USE, I OUGHT AT LEAST NOT TO BE WANTING TO MY COUNTRY, TO THE CHURCH, AND TO SO MANY OF MY FELLOW-CHRISTIANS, IN A CRISIS OF SO MUCH DANGER; I THEREFORE DETERMINED TO RELINQUISH THE OTHER PURSUITS IN WHICH I WAS ENGAGED, AND TO TRANSFER THE WHOLE FORCE OF MY TALENTS AND MY INDUSTRY TO THIS ONE IMPORTANT OBJECT.

*Morum* venne pubblicata nel 1655: si tratta di un testo molto personale e pieno di insulti, che non desta grande interesse nel lettore moderno. È tuttavia abbastanza importante osservare che Milton si mostra risentito d'essere stato accusato da More di aver impiegato « un linguaggio di sudicia oscenità, parole nude e indecense », e risponde non solo ritorcendo la stessa accusa (« Nessuna ombra potrebbe offuscare la vostra indecenza, nemmeno quella di un albero di fico »), ma aggiungendo anche alcune citazioni di illustri predecessori che avevano usato parole semplici e crude: Sallustio, Erodoto, Seneca, Plutarco: « il più serio fra gli autori ». Inoltre, se viene considerato sconveniente il parlare con franchezza di « questioni abbondantemente volgari », « quanto spesso dovrete accusare di indecenza e oscenità Erasmo... Thomas More... gli antichi padri della chiesa, Clemente Alessandrino, Arnobio, Lattanzio, Eusebio, allorché essi scoprono gli osceni misteri delle antiche religioni, gettando su di esse lo scherno! »

Dopo questo scritto, Milton non scrisse altri *pamphlets* sino dopo la morte di Cromwell nel 1658, quando compose una nuova opera polemica sul problema dei rapporti fra il potere civile e il potere ecclesiastico intitolata *A treatise of civil power in ecclesiastical causes* (Trattato sul potere civile nelle cause ecclesiastiche). Egli non era riuscito a trovare nulla di soddisfacente in nessuna delle chiese istituite e ispirate dal suo temperamento fortemente individualistico tendeva a far sua la concezione protestante secondo cui ogni uomo attraverso la lettura della *Bibbia* può costruire la sua strada per giungere a Dio. (C.S. Lewis ha tuttavia dimostrato che un'altra tipica caratteristica del protestantesimo del XVI e XVII secolo era l'importanza data alle guide spirituali capaci di trascinare i seguaci.) « Considerando quindi che nessun uomo, nessun sinodo, nessuna assemblea umana, anche se viene chiamata chiesa, può stabilire definitivamente il senso delle Sacre scritture davanti alla coscienza di un altro uomo, secondo una massima che, come è noto, è propria della religione protestante; da questo consegue per via logica che chi ha, in materia religiosa, quelle convinzioni o quelle opinioni che, secondo la sua coscienza e la sua intelligenza, emergono con maggiore evidenza o probabilità dalle Sacre scritture, anche se agli altri sembrano errate, non può a ragione essere considerato più eretico dei suoi censori. » È lo stesso argomento che aveva già avanzato nell'*Areopagitica*: l'uomo può far sua solo quella parte della verità che egli vede. (Milton tuttavia non spinge le proprie



affermazioni sino a invocare tolleranza per coloro la cui verità esclude che nelle Sacre scritture sia da riconoscere l'autorità divina; egli è pur sempre, nonostante tutto, John Milton e non John Stuart Mill.) Il trattato era diretto al parlamento, nella vana speranza di ottenere un risultato concreto. Un secondo scritto sullo stesso argomento, *Considerations touching the likeliest means to remove hirelings out of the church* (Considerazioni sui metodi più efficaci per eliminare il clero stipendiato dalla chiesa), fu pubblicato nel 1659, dopo che il figlio di Cromwell, Richard Cromwell, ebbe abbandonato l'idea di continuare la politica del padre e dopo che il cosiddetto « Rump parliament » (il parlamento cioè formato da quei membri del « parlamento lungo » che erano rimasti dopo l'espulsione dei presbiteriani in seguito alla « Pride's Purge » del 1648) fu riconvocato dall'esercito per prendere in esame la situazione. Come sempre colmo di speranza, Milton vide in questa svolta degli avvenimenti l'occasione perché ci si avvicinasse maggiormente al suo ideale della repubblica, e preparò un progetto per un clero quasi non stipendiato, formato solo da chi era veramente desideroso di porsi al servizio della chiesa, e non da una classe di ecclesiastici che rappresentavano « un ordine distinto nella repubblica, iniziato ai servizi divini fra le chiacchiere delle scuole e mantenuto a pubbliche spese, capace solo di fare cose che non servono a nulla ».

Essendo la situazione nuovamente instabile ed essendo dibattuto il problema di quale forma di governo adottare in Inghilterra, Milton, con fiducia quasi patetica, pubblicò un altro *pamphlet*: *Ready and easy way to establish a free commonwealth* (Modo pronto e facile per costituire una libera repubblica). E tuttavia questa volta si tratta di un ottimismo un po' forzato come la nota premonitrice dell'introduzione dimostra: «...se la loro assoluta determinazione è quella di asservirci, prima di una così lunga quaresima di serviti, che ci concedano un po' di tempo per la confessione e l'assoluzione, durante la quale si possa parlare liberamente e ci si possa accomiatare dalla libertà. » Ma l'ottimismo aumenta a mano a mano che egli prosegue: « Adesso è giunto il tempo opportuno, adesso è proprio il momento nel quale possiamo ottenere una repubblica libera e costituirla per sempre nel paese, senza difficoltà e senza molta perdita di tempo. » E più avanti: «...Poche parole ci salveranno, ben ponderate; poche facili azioni, fatte ora al momento opportuno. » Si sente un nuovo tono, quasi disperato e implorante, in alcuni passaggi di questo

breve opuscolo, nel quale Milton raccomanda che si scelga il sistema da lui preferito di un unico parlamento « a cui si appartenga di diritto per tutta la vita », il sistema cioè di una stabile oligarchia composta dagli uomini migliori scelti da un corpo elettorale che sia ben qualificato. Milton riuscì a scapitare l'interesse della gente e ottenne delle risposte; una seconda edizione del *pamphlet*, più estesa, fu pubblicata proprio alla vigilia della restaurazione, con la quale svaniva ogni speranza di una qualsiasi nuova forma di repubblica. La conclusione della seconda edizione è di un'eloquenza nostalgica, come se Milton avesse veramente saputo, mentre scriveva, che la storia l'aveva ormai sorpassato:

Così parlando ho voluto essere il portavoce di quella che non impropriamente è chiamata « la vecchia buona Causa »: per quanto strano possa sembrare, non sembrerà più strano, io spero, che cercare di convincere gli apostati. Avrei forse detto altrettanto anche se fossi stato sicuro di parlare agli alberti e alle pietre e non avessi avuto nessuno ad ascoltarmi ma avessi dovuto gridare, col profeta: « O terra, terra, terra! », rivolgere al suolo le parole che i suoi perversi abitanti non volevano ascoltare. E tuttavia, se ciò che ho detto dovesse davvero essere (guardacene tu, che hai creato l'uomo libero!) E tu che poi ci hai risatirati dall'essere schiavi degli uomini) l'ultima parola della nostra libertà morente...

La restaurazione di Carlo II mise fine a ogni speranza politica di Milton e distrusse contemporaneamente ogni sua visione dell'Inghilterra riformata e rigenerata, nella quale aveva creduto così a lungo. I *pamphlets* politici erano ormai inutili. Solamente nel 1673, due anni prima della morte, egli si risolse a scrivere di nuovo un *pamphlet*: *Of true religion, heresy, toleration, and the growth of popery* (Della vera religione, dell'eresia, della tolleranza e delle fortune del papato), in favore della tolleranza di tutte le fedi che siano basate sull'interpretazione onesta della parola di Dio, anche se tale interpretazione è ogni volta diversa; e contro quella specie unica di cristianesimo che impone a tutte le altre una tradizione creata dall'uomo.

Nel frattempo egli era diventato cieco: l'occhio sinistro aveva

<sup>1</sup> What I have spoken, is the language of that which is not called unkind « The good old Cause »: if it seem strange to any, it will not seem more strange, I hope, than convincing to backsliders. Thus much I should perhaps have said, though I was sure I should have spoken to trees and stones; and had none to cry to, but with the prophet: « O earth, earth, earth! » to tell the very soil itself, what her perverse inhabitants are dear to. Nay, though what I have spoke should happen (which thou suffer not, who didst create mankind free) nor thou next, who didst redeem us from being servants of men) to be the last words of our expiring liberty...



cominciato a indebolirsi nel 1644 e la cecità totale era sopravvenuta nel 1652. I suoi nemici videro in ciò il giudizio divino, ma Milton accettò la sventura con forza e dignità, e confrontò se stesso nella *Defensio secunda* con « quei saggi e antichi poeti le cui disgrazie, si dice, sono state compensate dagli dei con il dono di doti superiori ». Il processo di una progressiva rassegnazione da parte di Milton alla sua cecità è documentato dagli scritti. Primo fra tutti, il famoso sonetto sulla cecità: *When I consider how my light is spent* (Quando rifletto su come sia spenta la mia luce) dal quale traspare una momentanea ribellione, che si trasforma poi in fiducia nei disegni di Dio: « They also serve who only stand and wait » (Servono anche quelli che stanno fermi e attendono). Non diversamente in *Paradise regained*, Gesù medita sulle intenzioni del Padre nei suoi confronti, e infine decide di attendere fiduciosamente la manifestazione di tali intenzioni. C'è, poi, la pagina austera della *Defensio secunda* in cui egli paragona se stesso agli eroi e ai saggi ciechi dell'antichità. Quindi ci sono i versi all'inizio del libro terzo del *Paradise lost*:

...né dimentico mai  
 i due che a me sono uguali nel fato  
 (così li uguagliassi io nella rinomanza),  
 il cieco Tamiride e il cieco Meonide,  
 e gli antichi profeti Tiresia e Fineo.  
 Allora pasco pensieri che spontaneamente  
 nuovono armoniose cadenze: così l'uccello  
 che veglia e canta mentre s'oscura, e chiuso  
 entro scuri ricoveri fila sue tristi note.  
 Le stagioni ritornano con l'anno ma a me  
 non ritorna il giorno, o il caro avvicinarsi  
 di sera e mattina, o la vista dell'aprile  
 in fiore, e della rosa che s'apre l'estate  
 o greggi o mandrie o il divino volto dell'uomo.  
 Una nube mi fascia, un'oscurità perenne,  
 togliendomi la lieta vista delle genti,  
 mentre il libro della conoscenza mi offre soltanto  
 una pagina vuota, dalle opere di Natura cancellata;  
 e così mi si chiude un varco del sapere.  
 Splendi dunque più viva in me, celeste luce,  
 e irradia la mia mente di tutti i tuoi poteri,  
 dammi occhi al pensiero, dispedine ogni varita caligine:  
 possa io vedere e dire cose invisibili ai più.<sup>1</sup>

I ...nor sometimes forget / Those other two equall'd with me in fate, / So  
 were I equall'd with them in renown, / Blind Thamyras and blind Maconides,

170

E l'inizio del libro settimo:

Posato affine sulla terra, non più rapito oltre i poli  
 più fermamente intonò la mia voce mortale  
 non fatta rauca né muta, sebbene caduto  
 io sia in tristi, tristi giorni, fra triste lingue.  
 Ottennebrato, assediato da mille pericoli, solo,  
 eppure non solo se tu ogni notte le mie  
 veglie visiti, e ogni mattino che imporpora oriente:  
 governa dunque il mio canto, Urania, e appagati  
 di chi ascolta, anche se sia rado e scarso.<sup>1</sup>

E infine c'è la tragica figura di Sansone cieco, che grandeggia da eroe.

Durante tutta la vita Milton scrisse saltuariamente dei sonetti: alcuni dei quali non erano molto di più che esercitazioni mentre la grande maggioranza rispecchiava l'atteggiamento del poeta nei confronti degli avvenimenti dell'epoca e spesso metteva a nudo la sua personalità. L'originalità e la varietà di queste composizioni poetiche di Milton lo collocano fra i maggiori autori inglesi di sonetti; egli non si rifecce tuttavia alla tradizione elisabettiana, che al suo tempo si era ormai esaurita. Si rivolse, seguendo una sua vita indipendente, all'Italia e decise di adottare la forma del sonetto petrarchesco (e non quella di Shakespeare): in questo modo confertì una nuova vitalità al sonetto inglese. Egli subì, a quanto pare, un poco l'influsso di Giovanni della Casa, come dimostra l'uso di ben strutturate quartine e terzine, unite da un solo pensiero, che talvolta supera le divisioni stabilite dalla rima e la divisione fra i primi otto versi e gli altri sei versi. Uno dei primi *O nightingale* (O usignuolo) non è molto di più di una

/ And Tiresias and Phineus, prophets old, / Then feed on thoughts, that voluntary move / Harmonious numbers: as the wakeful bird / Sings darkling, and in shades of covert hid / Turns her nocturnal note. Thus with the year / Seasons return, but not to me returns / Day, or the sweet approach of ev'n or morn, / Or sight of vernal bloom, or summer's rose, / Or flocks or herds or human face divine; / But cloud instead, and ever-during dark / Surrounds me, from the cheerful ways of men / Cut off, and for the book of knowledge fair / Presented with a universal blank / Of Nature's works, to me expunged and ras'd, / And wisdom at one entrance quite shut out: / So much the rather thou, celestial light, / Shine inward, and the mind through all her powers / Irradiate: there plant eyes; all mist from hence / Purge and dispense, that I may see and tell / Of things invisible to mortal sight.

<sup>1</sup> Standing on earth, not rapt above the pole, / More safe I sing with mortal voice, unchanged / To hoarse or mute, though fall'n on evil days, / On evil days though fall'n, and evil tongues; / In darkness, and with dangers compass'd round, / And solitude, yet not alone, while thou / Visit'st my slumbers nightly, or when morn / Purples the East: still govern thou my song, / Urania, and fit audience find, though few.

171



colta esercitazione; *How soon barb time, the subtle thief of youth* (Con quanta rapidità il tempo, astuto ladro della giovinezza), che ha per argomento le riflessioni del poeta sul suo passaggio dalla giovinezza alla maturità, è un sonetto composto per esprimere i suoi sentimenti personali, nel quale gravità di tono, flessibilità di movimenti e padronanza della struttura poetica sono insieme congiunti. Durante la guerra civile Milton scrisse sonetti di «occasione», come *When the assault was intended to the city* (Quando l'assalto era rivolto alla città) dal tono pacato e stilizzato, o sonetti di omaggio ad amici o amiche, come *Lady that in the prime of earliest youth* (Signora, che nel fiore della giovinezza) o quelli dedicati a lady Margaret Ley o a Mr. Henry Lawes (del quale rimase amico, benché Lawes fosse un devoto monarchico). Un altro sonetto, *I did but prompt the age to quit their clogs* (Ho solo spinto i miei tempi a liberarsi dalla pastoia) esprime la vigorosa reazione del poeta al modo in cui è stata accolta la sua apologia del divorzio, mentre *On the new forces of conscience under the long parliament* (Sulle nuove forze della coscienza sotto il parlamento lungo) — un sonetto caudato, con una « coda » cioè di sei versi satirici — esprime il particolare gusto ironico di Milton:

Uomini che per vita e senno e fede e mente pura  
 Paolo avrebbe tenuto in somma stima,  
 sciocchi Edoardi e scozzesi purchessia  
 a voce e a stampa tacciano d'eresia?  
 Speriamo di svelare i vostri complotti,  
 truchi, sotterfugi, peggiori dei tridentini,  
 così che il Parlamento  
 possa con le sue forbici integre e ammonitrici  
 mozzarvi i filatterici, pur risparmiando gli orecchi,  
 soccorrendoci nei nostri fondati timori  
 quando legga, a vostro scorno, che questo nuovissimo  
 « Presbitero » non è che, scritto grande, il vecchissimo « Prete »!<sup>1</sup>

La stessa cruda ironia si ritrova nel sonetto *On the detraction which followed on my writing certain treatises* (Sulle demigrazioni

<sup>1</sup> Men whose life, learning, faith and pure intent / Would have been held in high esteem with Paul / Must now be nam'd and printed heretics / By shallow Edwards and Scotch what dye call: / But we do hope to find out all your tricks, / Your plots and packing worse than those of Trent, / That so the Parliament / May with their wholesome and preventive shears / Clip your phylacteries, though baulk your ears, / And succour our just fears / When they shall read this clearly in your charge: / New Presbyter is but Old Priest writ large.

seguite alla composizione di alcuni miei trattati) di cui è caratteristica la scelta deliberatamente ironica delle rime. I sonetti encomiastici rivolti a Fairfax e Cromwell rispecchiano la sua ammirazione per quegli eroi antimonarchici; quello a Cromwell contiene l'invito a non accettare la proposta di limitare la libertà di parola. Il poeta ricorda eloquentemente a Cromwell che « Peace hath her victories / No less renown'd than war » (La pace ha le sue vittorie / non meno famose della guerra):

Aitraci a salvare la libera coscienza dalla zampa  
 dei lupi il cui vanoglio non è che la loro panza!<sup>1</sup>

L'altro sonetto, pieno di sdegno eloquente *On the late massacre in Piemont* (Sull'ultimo massacro in Piemonte) ha un'intonazione genuinamente mitoniana e dimostra quanto egli fosse abile nel maneggiare il sonetto, mentre il grazioso *Lawrence, of virtuous father virtuous son* (Lawrence, figlio virtuoso di un virtuoso padre) ci dà un breve scorcio su di un Milton che ben di rado compare nelle altre poesie: si tratta di un invito a pranzo (« of Artistic taste, with wine, whence we may rise / To hear the lute well touch'd, or artful voice / Warble immortal notes and Tuscan air »: un pranzo di gusto attico, dal quale ci si alzi / per ascoltare il liuto abilmente suonato, o una voce ben coltivata / gorgheggiare note immortali e un'aria toscana) rivolto a un giovane amico. Dei due sonetti per l'amico Gyriack Skinner, uno è un invito a riposarsi, piacevole e armoniosamente costruito:

Per altre cose il Cielo benigno ordina una misura  
 di tempo, disapprovando le cure falsamente savie  
 che di pesti superflui caricano la giornata  
 e rifiutano l'ora lieta da Dio donata.<sup>2</sup>

In quello stesso anno (1655) Milton scrisse a Skinner un sonetto sulla sua cecità. *Gyriack, this three year's day, these eyes* (Gyriack, in questo giorno tre anni fa, questi occhi) con una tonalità poetica simile a quella della pagina sullo stesso tema della *Defensio secunda*:

<sup>1</sup> Help us to save free conscience from the paw / Of hireling wolves whose gospel is their maw.  
<sup>2</sup> For other things mild Heav'n a time ordains, / And disapproves that care, though wise in show, / That with superfluous burden loads the day, / And when God sends a cheerful hour, refrains.



...Che mi sostiene, amico? Il sapere  
di averli perduti in difesa della Libertà,  
mia nobile cura, di cui l'Europa risuona.  
Questa coscienza per la vana scena del mondo,  
cieco, m'accompagna pur privo di altra guida.<sup>1</sup>

C'è, infine, il sonetto *Methought I saw my late espoused saint* (M'è parso di vedere la santa da me sposata e ora morta), un componimento semplice e commovente nel quale parla della seconda moglie, morta nel febbraio del 1658.

In origine il sonetto italiano non era stato usato soltanto per argomenti amorosi, ma i poeti inglesi prima di Milton avevano avuto questa convinzione e avevano sviluppato soltanto un aspetto della tradizione petrarchesca. Milton conosceva i « sonetti eroici » del Tasso (di carattere encomiastico o di elogio) e a quelli si ispirò nei suoi sonetti per Fairfax, Cromwell e sir Henry Vane. Per la loro originalità, varietà e abilità tecnica, i sonetti di Milton rimangono esempi unici nella lingua inglese.

Prima di procedere alla discussione delle sue ultime e maggiori creazioni poetiche, è necessario parlare di altre due opere di Milton: la *History of Britain* (Storia della Britannia, iniziata nel 1640 e pubblicata nel 1670), e l'opera in latino *De doctrina christiana* composta a più riprese, in periodi diversi della sua vita. Quest'ultima opera, rimasta inedita fino al 1825, è un'esposizione complessiva dell'interpretazione miltoniana del cristianesimo ed ha grande interesse perché fornisce la base logica e teologica sulla quale è fondato il *Paradise lost* (benché i principi in essa enunciati non appaiano mai nel *Paradise lost* con la chiarezza che ci si potrebbe aspettare dopo aver letto il *De doctrina*). La *History*, che non rivò mai più in là della conquista romana, mostra il particolare interesse che Milton nutriva per la storia antica del proprio paese, che un tempo aveva esaminato e studiato con attenzione allo scopo di trovarvi un tema adatto per la poesia epica. Egli si serve delle fonti con spirito critico e, quando può, risale alla fonte originaria. Non riesce a evitare i commenti moralistici, poiché ritiene che la storia della narrazione offra moltissime occasioni di ammonimenti e lezioni utili; ma l'opera rimane nel complesso una narrazione originale degli eventi di un periodo difficile. I periodi lunghi e lo

<sup>1</sup> ...What supports me, dost thou ask? / The conscience, friend, to have lost  
them overpld / In liberty's defence, my noble task, / Of which all Europe  
talks from side to side. / This thought might lead me through the world's vain  
masque / Content though blind, had I no better guide.

stile piuttosto affrettato ne rendono la lettura difficile per il lettore moderno ed è quindi meno nota di altri libri precedenti di storia, che invece attraggono la nostra attenzione.

Milton aveva pensato a parecchi altri argomenti, tratti sia dalla storia inglese che da quella biblica, prima di scegliere finalmente la caduta dell'uomo come tema per il suo grande poema epico. Possediamo un suo manoscritto nel quale sono annotati una quantità di argomenti adatti sia per un poema epico che per un'opera teatrale. Un elenco di ventotto episodi, tratti dalla storia romana, britannica e dell'antica Inghilterra, si apre con « Venustus, marito di Cartismandua » e termina con « Edoardo il confessore che ripudia e imprigiona la sua nobile moglie Editha, figlia di Godwin ». Nella lista si legge anche l'osservazione che « un poema erotico può essere basato su qualche avvenimento del regno di re Alfredo, in particolare sulla sua sortita da Edelsingsey contro i danesi; le gesta di questo re assomigliano molto a quelle di Ulisse ». I temi biblici comprendono « Abramo da Morea, o la redenzione di Isacco », « Il Barista » (« cominciando dal mattino della nascita di Erode »), « Sodoma » (« la scena di fronte al cancello di Lot »), « il massacro di Erode, o il pianto di Rachele », « la cattura di Cristo », « la crocifissione di Cristo », « la resurrezione di Cristo » e « Lazzaro ». Gli argomenti biblici vengono indicati per la maggior parte come soggetti di tragedia. Ci sono due elenchi di *drumatis personae* tratti dalla *Bibbia*, il primo dei quali comprende Michele, l'Amore celeste, Lucifero, Adamo, Eva, la Coscienza, la Morte, la Fede, la Speranza e la Carità, con un coro di angeli, e il Lavoro, la Malattia, l'Infelicità, l'Ignoranza e altri personaggi come semplici « comparse ». Il secondo comprende Mosè, la Giustizia, la Pietà, la Sagezza, Lucifero, Adamo, Eva e altri. C'è un sommario della storia del *Paradise lost* (Paradiso perduto) in cinque atti, con Mosè che parla nel prologo, e brevi note su altri argomenti biblici. Un elaborato riassunto racconta la trama di un'opera drammatica intitolata *Adam unparadiz'd* (Adamo scacciato dal paradiso). Ma anche se iniziò effettivamente a scrivere il *Paradise lost* sotto forma di dramma, Milton non lo portò molto avanti prima di decidere che la poesia epica era la forma appropriata per un tema che aveva significati tanto universali. Non possiamo sapere quanto avesse scritto del *Paradise lost* prima del crollo di tutte le sue speranze politiche, che si verificò con l'inizio della restaurazione. Alcune parti sembrano appartenere a un periodo intermedio fra la *Dejensio secundae* e i suoi ultimi *pamphlets*, pubblicati ap-



pena prima della restaurazione, mentre l'ultima parte del poema deve essere stata scritta dopo il periodo confuso e turbolento che Milton attraversò nel 1660. Secondo il professor Hanford la seconda metà del *Paradise lost* fu scritta fra il terzo matrimonio di Milton, nel febbraio del 1663, e il settembre del 1665, quando egli diede al giovane amico e pupillo Thomas Ellwood il manoscritto completo perché lo leggesse. Il poema venne pubblicato nel 1667.

Milton aveva finalmente scritto quel poema « d'insegnamento per tutta la nazione » che aveva deciso di scrivere fin dai primi anni. La sua opera si era inevitabilmente allontanata dal modello che egli si era formato di dentro, come un ideale platonico, ai tempi di Cambridge e di Horton, ed era anche sicuramente diversa da come sarebbe stata se egli non avesse visto frantumarsi tutte le sue speranze di un'Inghilterra migliore e rigenerata. Nell'invocazione all'inizio del libro settimo egli osserva che, se le circostanze sono mutate, non per questo la sua voce è cambiata:

Più fermamente intonerò la mia voce mortale  
non fatta rauca né muta, sebbene caduto  
io sia in tistiti, tristi giorni...<sup>1</sup>

« Non fatta rauca né muta », certamente, ma in compenso mutata in modo anche più sottile. Il *Paradise lost* risultò un poema più ricco, più profondo e più maturo proprio per le esperienze attraverso cui il poeta era dovuto passare prima di completarlo. La trattazione in poesia del grande tema cristiano del peccato originale non era certo una novità nella letteratura europea. Un Milton più giovane si sarebbe limitato ad aggiungere, ai numerosi poemi ingenui sullo stesso argomento, un'altra opera poetica, probabilmente la più abilmente costruita oltre che la più profondamente ispirata, avendo preso a modello la traduzione del Du Barlas fatta da Sylvestre, il cui influsso almeno esteriore si scorge chiaramente nel *Paradise lost* ma il cui tono e la cui struttura sono sostanzialmente diversi da quelli del poema di Milton. Il *Paradise lost* di Milton è una rappresentazione poetica del peccato originale dell'uomo che ha lo scopo di chiarire alcuni dei paradossi principali della condizione umana e illustra la tragica ambiguità dell'uomo in quanto essere mortale.

Il *Paradise lost* è un poema eroico, ma il suo tema tende a porsi  
<sup>1</sup> More safe I sing with mortal voice, unchanged / To hoarse or mute, though  
fall'n on evil days...

176

molto al di sopra dei temi trattati dai poemi eroici tradizionali.  
Narrare la storia della caduta dell'uomo era

...triste compito, eppure argomento  
non meno, più eroico dell'ira di Achille pugnace  
sul nemico tre volte inseguito lungo le mura di Troia,  
o la rabbia di Turno per Lavinia non ottenuta,  
o le furie di Nettuno o quelle di Giunone...  
Se un conveniente stile io dalla patrona celeste  
riceverò, che degna visitarmi ogni notte  
e dettare a me pigro, ispirandomi versi spontanei:  
dacché questo tema di eroico metro vestire  
a me piacque, lungo a scegliere e tardo a iniziare,  
e per natura non idoneo a descrivere guerre  
solo argomento sin qui riconosciuto eroico...<sup>1</sup>

Il « conveniente stile » richiedeva un verso che consentisse insieme elasticità e gravità, fosse capace di sollevarsi sino alle più sublimi altezze e contemporaneamente di indicare, con mutamenti di ritmo, l'oscillare dell'atteggiamento morale, le differenze della situazione nel cosmo, e i rapporti fra i quattro grandi teatri d'azione: il cielo, l'Eden, l'Inferno e (implicito e non espresso direttamente, però forte e sentito) il mondo degli uomini, sorto dopo il peccato originale. L'opinione assai diffusa secondo cui Milton nel *Paradise lost* si esprimerebbe con una voce monotona, simile a quella di un organo, è del tutto ingiustificata. Nessun altro poeta epico si è servito così abilmente di tanta varietà di stili; e la straordinaria adattabilità del suo « verso eroico inglese senza rima » (come egli stesso lo definisce nella nota preliminare sul « metro », nella quale lancia un attacco abbastanza superfluo contro la rima e presenta se stesso come il poeta che ha ridato l'antica libertà alla poesia epica inglese) risulta subito evidente se confrontiamo, per esempio, il primo discorso di Satana nel libro primo, pronunciato per indovinare coraggioso alla schiera degli angeli caduti, con la descrizione che Eya fa, in un tono sospeso e angoscioso, di un suo sogno ad Adamo nel libro quinto, o con le parole di Dio che si

<sup>1</sup> ...sad task, yet argument / Not less but more heroic than the wrath / Of  
sien Achilles on his foe pursued / Thrice fugitive about Troy wall, or rage /  
Of Turnus for Lavinia disposs'd, / Or Neptune's ire, or Juno's, / If answer-  
able style I can obtain / Of my celestial patroness, who deigns / Her nightly  
visitation unimplo'd, / And dictates to me slumb'ring, or inspires / Easy my  
unpremeditated verse: / Since first this subject for heroic song / Pleas'd me,  
long choosing and beginning late, / Not sedulous by nature to indie / Wars,  
hitherto the only argument / Heroic deem'd...

177



stata messa in rilievo sia dai commentatori ebraici che da quelli cristiani. Come scrisse sir Thomas Browne nella *Religio medici*: « È questo quel dolce tepore che si posò sulle acque e in sei giorni, come covando, fece nascere il mondo. »)

Vale la pena di osservare ancora che Milton si propose di descrivere gli « atti di Dio verso gli uomini » e non qualcosa come « i disegni della Divinità sull'umanità in generale »: nulla potrebbe essere più semplice e più efficace del modo in cui esprime lo scopo che si è prefisso.

Nel *Paradise lost* Milton, da buon umanista cristiano, si avvale di tutte le risorse delle tradizioni letterarie europee che l'hanno preceduto: biblica, classica, medioevale e rinascimentale. Immagini tratte dalle favole classiche e dai romanzi medioevali, allusioni a miti, leggende e racconti di tutti i generi, precisazioni geografiche che derivano dal fascino che esercitavano su Milton i libri di viaggi e dagli echi dell'esaltazione elisabettiana per le nuove scoperte, la dottrina e la storia biblica, cultura ebraica e cultura cristiana — tutto questo e altro ancora si trova nel suo poema, sintesi im-mensa di tutto ciò che la mente occidentale conosceva alla metà del XVII secolo. Come la *Faerie queene* il poema di Milton è una grande opera di sintesi: essa, come tale, è meglio riuscita di quella di Spenser perché Milton sa porre le varie tradizioni da cui attinge (biblica, classica, medioevale, moderna) in una gerarchia logica, e non mescola mai, come invece Spenser fa spesso, il mito classico con la storia biblica ponendoli su uno stesso piano. Così, se per la rappresentazione di un imponente quadro della bellezza dell'Eden prima della caduta vengono sfruttate tutte le risorse della mitologia classica, ciò avviene perché secondo Milton nell'Eden, e solo nell'Eden, furono pienamente realizzati tutti i desideri e le nostalgie dell'uomo per un giardino di ideale bellezza:

Vere le favole esperie,  
se vere, soltanto qui...

La descrizione dell'Eden nel libro quarto è veramente uno dei più begli esempi del modo in cui Milton si serve delle immagini classiche pagane per un ben definito scopo cristiano.

Intonano i loro canti gli uccelli, arie, arie  
di primavera portano il profumo dei campi e delle selve  
in armonia col tremare delle foglie, Pan  
danze intrecciando con le Grazie e le Ore

<sup>1</sup> Hesperian fables true, / If true, here only...

180

perpetua la stagione che tutto rinnova.  
E non il prato ridente dell'Etna dove fiori  
cogliendo Proserpina più bella essa stessa d'un fiore  
venne rapita dal tetto Vulcano, così che la madre  
Ceretere genitrice per tutta la terra l'andava cercando,  
non il dolce bosco di Dafne che bagna l'Oronte,  
né l'incantata sorgente Castalia si possono  
comparare al paradiso che ha nome Eden...<sup>1</sup>

In questa descrizione di una natura che ha realizzato completamente le sue potenzialità si avverte un moto e un fremito continuo di trionfo, e certe ripetizioni, come « airs, vernal airs » o « gath'ring flow'rs, herself a father flow'r », contribuiscono a conferire al verso un'appropriatezza intensità emotiva. Le immagini classiche non sono né puramente decorative né strettamente legate alla realtà come lo è il fondamento biblico della storia: il mito per Milton è quello che è, vale a dire la proiezione fantastica di tutte le più profonde paure e speranze dell'uomo. Matthew Arnold citava i versi su Proserpina e Cerere come una pietra di paragone di qualsiasi grande poesia, ma non si soffermava a considerarne la ragione. Inserendo nella visione di un'infinita bellezza l'idea dell'abbandono e della perdita, Milton riesce a rendere esattamente la triste sensazione di fugacità che accompagna sempre, da quando l'uomo è caduto nel peccato, qualsiasi reazione di fronte alla bellezza; proprio per questo Milton ha introdotto, anche nella descrizione di un paesaggio precedente la caduta, degli accenni allusivi a quella inevitabile perdita. Oltre a ciò quei toni mettono in evidenza un patetismo che è al centro del *Paradise lost*, quello cioè che l'uomo potrà conoscere il vero valore della bellezza ideale soltanto dopo che l'avrà perduta; la caduta è necessaria affinché possiamo porci alla ricerca dell'ideale, contro tutti gli ostacoli che ci si parano innanzi, con una più profonda consapevolezza di quanto esso sia desiderabile. I critici hanno sollevato obiezioni sull'uso che Milton fa dell'apostrofo in parole quali « gath'ring flow'rs », come se fosse qualcosa di mostruosamente artificiale, quando invece è chiaro che il poeta altro non voleva se non indicare che tali parole dovevano

<sup>1</sup> The birds their choir apply; airs, vernal airs, / Breathing the smell of field  
and grove, attune / The trembling leaves, while universal Pan / Knit with the  
Graces and the Hours in dance / Led on th' eternal Spring. Not that fair field  
/ Of Euna, where Proserpin gath'ring flow'rs, / Herself a father flow'r, by  
gleamy Dis / Was gather'd, which cost Ceres all that pain / To seek her  
through the world; nor that sweet grove / Of Daphne by Orontes, and th'  
inspir'd / Castalian spring, might with this paradise / Of Eden strive...

181



esser lette secondo la pronuncia del linguaggio comune e non secondo l'artificiale uso poetico di articolare anche quelle sillabe che normalmente erano mute. Milton, cioè, scriveva *gather'd* per distinguersi da quei poeti che scrivevano *gathered* per indicare che la parola venisse pronunciata *gathered*.

Il libro primo ha come protagonisti gli angeli che, dopo la caduta nell'Inferno, cominciano a riprendersi dalla sconfitta e dalla prostrazione. Gli altisonanti e retorici versi che Milton usa per descrivere gli angeli caduti e che mette in bocca a quelle grandi e perverse creature sono una prova da una parte che il poeta era divenuto sospettoso della retorica (forse in seguito alle delusioni subite nelle controversie durante il « parlamento lungo »), e dall'altra parte che egli era consapevole del fascino che il male può esercitare, e che stette bene attento a non minimizzarlo. I discorsi di Satana e dei suoi seguaci nei libri primo e secondo sono, a modo loro, grandiosi e « miltoniani » nel vero senso della parola; illustrano il fascino che può avere il male quando si presenta come accettabile. Se il male non avesse mai nessun'attrattiva, per l'uomo non esisterebbe alcun problema. Satana rappresenta un pericolo così grave proprio perché la sua altisonante retorica riesce molto facilmente a « far apparire come il giudizio migliore quello peggiore », e perché l'uomo si esalta assai facilmente quando sente grandi cose declamazioni sull'onore e la vendetta espresse con tutta la finta esaltazione emotiva e l'apparatchio teatrale di un'adunata di Norimberga. Vedere Satana un eroe solo perché Milton sa rendere con tanta abilità la superficiale seduzione di quel tipo di male, significa essere straordinariamente ingenui. La descrizione dello stato regale di Satana all'inizio del libro secondo è una stramba evocazione di tutto lo splendore barbarico che faceva rabbrivire i greci (e Milton con loro) quando guardavano stupiti i costumi persiani. Quanto poi alla nobiltà che viene attribuita a Satana, non è necessario leggere molto attentamente i suoi discorsi per capire che il sentimento dominante in lui è di dispetto e invidia, e che proprio quando usa i termini più eroici, i suoi discorsi mancano di significato. Naturalmente possiamo scorgere nella sua figura tracce di vero eroismo. Milton voleva affermare che *corrupted optimi pessima*, cioè che la corruzione del migliore è la peggiore, e al tempo stesso che ogni grande virtù umana ha i suoi pericoli morali e può attirare per le ragioni sbagliate. Le scene che si svolgono nel paradiso, descritte nel libro terzo e

anche altrove, sono comunemente ritenute le parti meno riuscite del poema. Milton si sofferma troppo su particolari di carattere antropomorfo. L'accusa, infondata, secondo la quale nella sua poesia mancano immagini di qualità essenzialmente visiva (come se l'immagine visiva fosse indispensabile per la bellezza della poesia) trova la sua smentita in queste pagine nelle quali, piuttosto, l'autore pecca per la ragione opposta: l'immagine visiva vi è troppo spiccata. Avrebbe fatto meglio a limitarsi, come fece nella stramba descrizione dell'Eden, ad usare termini ampiamente generici ma carichi di contenuto emotivo, che deriva loro dal ritmo, dall'intonazione e dall'intero movimento poetico del contesto. Immagini astratte della luce e della gioia avrebbero potuto esprimere meglio l'essenza di Dio che non le descrizioni letterarie e i solenni discorsi giustificativi che il poeta gli attribuisce. Un'altra ragione della relativa inefficacia delle scene del paradiso va ricercata nel fatto che Dio dà sempre una spiegazione *logica* (e non poetica) a tutti i dubbi che noi possiamo avere sulla giustizia del suo comportamento: quello di lasciare che una coppia innocente venga sottoposta a una tentazione così abile e asprita, e poi, una volta che ha ceduto, punirla drasticamente, insieme con tutti i suoi discendenti. Non possiamo evitare di considerare le argomentazioni di Dio per quello che sono e di opporvi mentre leggiamo le nostre argomentazioni. E poiché si tratta di argomentazioni tutt'altro che inconfutabili, la poesia ne soffre. La giustificazione così perfettamente logica di Dio, quella cioè che egli creò l'uomo con una libera volontà e perciò, benché egli già prima di crearlo sapesse che sarebbe caduto, la colpa della caduta ricadeva unicamente sull'uomo e meritava quindi un'adeguata punizione; e che inoltre la concezione cristiana della redenzione (benché, secondo Milton, fosse destinata a salvare soltanto una minima parte dell'umanità nel suo insieme) era il risultato di una pietà perfetta e dell'amore, una benedizione immeritata dimostrante la volontà di Dio di ripagare il male con il bene — questa giustificazione, come è presentata da Milton e dal Dio di Milton, è piena di punti deboli. Anzi si può dire che questa presentazione così formalistica delle ragioni di Dio sembra tanto debole che quando Milton nel libro terzo mette insistentemente in bocca a Dio il concetto che dopo la caduta *qualcuno* deve comunque, per soddisfare la giustizia, essere punito, non importa se si tratta di Adamo o di qualunque altro, il discorso sembra nient'affatto cristiano e decisamente ingiusto.



Egli dovrà con tutta la sua discendenza morire: perirà egli oppure la mia giustizia, se un altro spontaneamente per lui non vorrà soffrire pagando la durissima riparazione, morte in cambio di morte.<sup>1</sup>

Questa immagine di un giudice che, dopo che un assassino è stato giudicato colpevole, esprime alla corte il concetto secondo cui, perché sia fatta giustizia, il colpevole, o qualsiasi membro della giuria o del pubblico deve essere impiccato (non importa chi sia, purché l'impiccagione abbia luogo!), risulta molto lontana dalla dottrina cristiana dell'espiazione. È chiaro che Milton, in fondo in fondo, non era completamente convinto di questa giustificazione della condotta di Dio verso gli uomini, anche se, a livello di coscienza, ci credeva. Il suo istinto poetico funzionava meglio della sua logica e la vera giustificazione del comportamento di Dio emerge via via che il poema prosegue: la virtù, secondo Milton, può essere conquistata soltanto attraverso la lotta; la caduta è inevitabile perché una virtù ignorante e passiva, senza il confronto di un mondo imperfetto, non può portare l'uomo alla completa realizzazione delle sue capacità. Il prezzo di tale realizzazione è certamente enorme; ma questo fa parte della natura delle cose e della *condition humaine*.

Il tono del poema si risolveva in modo stupendo con l'arrivo di Satana nell'Eden, nel libro quarto. Molto fine è la trama simbolica della scena in cui Milton ci mostra l'Eden ancora intatto, attraverso gli occhi di Satana, in tutto il suo splendore. Il poeta indugia a lungo nelle descrizioni prima di mettere a fuoco le figure di Adamo ed Eva: prima punta l'obiettivo tutt'intorno al giardino, descrivendo una dopo l'altra le cose belle e gloriose con immagini al tempo stesso generiche (« frutti ambrosii d'oro vegetale ») e fortemente suggestive; quindi, adottando sempre Satana come punto di vista, ci mostra la nobile e spoglia dignità dei nostri progenitori. Nulla potrebbe essere più semplicemente appassionato di questa grandiosa descrizione:

Così la mano nella mano procedevano, la copia  
più bella che sia nell'abbraccio d'amore caduta...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> He with his whole posterity must die, / Die he or Justice must; unless for him / Some other able, and as willing, pay / The rigid satisfaction, death for death.

<sup>2</sup> So hand in hand they pass'd, the loveliest pair / That ever since in love's embraces met...

L'accoglienza che Adamo serba a Raffaele, nel libro quinto, dà a Milton lo spunto per mettere in rilievo la bellissima semplicità esistente prima del peccato originale:

Il nostro primo, grande signore trattanto si muove  
a incontrare il celeste ospite, dalla propria virtù  
e pertezione soltanto accompagnato, più solenne  
di qualsiasi tedioso apparato di cerimonia  
che spetti ai principi, lingue e ricche file  
di palafrenieri e paggi tinti d'oro che accetano  
il volgo mentre apparecchiano a loro la mensa.<sup>1</sup>

Qui il mondo a noi noto della storia successiva al peccato originale viene introdotto per via di semplice contrasto; ma Milton si serve anche di altri mezzi molto più ingegnosi. Egli sembra affascinato dalla nudità innocente; più e più volte si sofferma sulla nudità di Adamo ed Eva, particolarmente di Eva:

...mentre la favola Eva  
ignuda dispensava, le vuote coppe colmando  
di una grata bevanda...<sup>2</sup>

Fra dal primo apparire di Adamo ed Eva, Milton aveva sottolineato l'innocente sessualità della coppia, osservando che in essa, e non nel celibato perpetuo e neppure negli aridi artifici della tradizione dell'amor cortese, stava il vero significato del sesso. Durante tutto il *Paradise lost*, Milton conduce una vera e propria guerra indiretta contro le nozioni convenzionali dell'erosismo (che finisce per rivelarsi qualcosa di diabolico) e contro gli atteggiamenti convenzionali, sia cortesi che puritani, nei confronti del sesso. Di continuo viene suggerito un implicito contrasto fra il giardino della tradizione del *Roman de la rose* e il giardino dell'Eden, così come fra le gesta eroiche dei romanzi cavallereschi e il vero eroismo dell'uomo virtuoso.

Naturalmente, come hanno fatto osservare numerosi commentatori, Milton adottò tutti gli espedienti che gli venivano suggeriti dalla poesia epica classica. Ma ciò non significa che, sapendo di scrivere un poema epico, egli avesse deciso di servirsi degli espe-

<sup>1</sup> Meanwhile our primitive great sire to meet / His god-like guest walks forth, without more train / Accompani'd than with his own complete / Perfections; in himself was all his state, / More solemn than the tedious pomp that waits / On princes, when their rich retinue long / Of horses led, and rooms besmear'd with gold / Dazzles the crowd and sets them all agape.

<sup>2</sup> ...Meanwhile at table Eve / Minister'd naked, and their flowing cups / With pleasant liquors crown'd...



dienti propri dell'epica. Significa piuttosto che trovò un modo di applicare efficacemente e poeticamente la maggior parte di quegli espedienti per ampliare e approfondire il significato del contenuto puro e semplice, il contenuto parafrasabile, del poema. Negli espedienti epici, inoltre rappresentano soltanto una minima parte dei veri strumenti (metafore, varietà lessicale, cadenze, varietà dei periodi metrico-sintattici, cambiamenti di tono ecc.) di cui si avvale per dare potenza poetica al suo racconto. Troppe analisi critiche sono state sprecate per istituire paralleli fra il *Paradise lost* e i poemi epici della tradizione, trascurando di conseguenza di esaminare il modo fortemente originale in cui Milton si servì delle convenzioni dell'epica.

La descrizione della guerra svoltasi nel paradiso, che vien fatta da Raffaele, occupa parte del libro quinto e tutto il libro sesto ed è, da un punto di vista poetico, la parte meno originale del poema. Una situazione nella quale uno dei protagonisti è il Dio onnipotente e onnisciente, che può far accadere qualsiasi cosa con un semplice moto della sua volontà, porta dentro di sé una grossa difficoltà. Gli scontri armati appaiono oziosi e le deliberazioni di Dio sul da farsi (« Ora quel che ci concerne strettamente è di essere certi / della nostra onnipotenza ») sono inutili. Per le stesse ragioni sembra assurdo che Dio metta alcuni angeli a guardia dell'eden per prevenire la venuta di Satana, quando ha già dichiarato agli angeli che Satana entrerà e riuscirà a far cadere in tentazione Adamo ed Eva. Anche l'aver innalzato Abdiel al rango di eroe solo perché è l'unico angelo nel gruppo di Satana che lo abbia sfidato faccia a faccia appare ingiustificato: che cosa faceva, vien da chiedersi, Abdiel nel gruppo di Satana? Più Milton si avvicina a imitare gli scontri e i duelli dell'epica classica, meno convincente diventa il *Paradise lost*. Un esperto di angeli come C.S. Lewis potrà anche sostenere che le ferite inflitte agli angeli durante il conflitto sono perfettamente conformi al concetto miltoniano della natura degli angeli, ma non è questo il problema. L'intero conflitto fisico, posto a mezza via fra l'allegoria e la storia, è concepito erroneamente. In questa parte del poema alcuni passaggi descrittivi sono memorabili, ma non posseggono il potere riccamente suggestivo delle altre parti. La descrizione che Raffaele fa della creazione nel libro settimo è in ogni caso poeticamente più efficace: in questo episodio egli sa intrecciare con grande ingegnosa immaginazione dettate dalla *Genesis*, dai *Salmi*, dai *Proverbi*, dal *Libro di Giobbe* e da Platone. Ma anche in questa descrizione il poeta indugia troppo

a lungo, provocando un arresto nella vicenda: per tornare alla vera tessitura poetica miltoniana bisogna attendere la scena del libro ottavo in cui Adamo racconta a Raffaele le proprie esperienze dopo essere stato creato.

Il libro nono è uno dei più belli. Dal rancore tormentoso di Satana ci spostiamo alla garbata e gentile discussione fra Adamo ed Eva sull'opportunità che Eva, quel mattino, tanto per cambiare, passeggi da sola in un'altra zona dell'eden. Benché ciò non venga mai detto, noi possiamo supporre che quest'idea sia stata suggerita a Eva da Satana: tramutato in rospo, lo si era visto infatti giacere la notte precedente accanto all'orecchio di Eva addormentata. Ma né Eva né Adamo hanno ancora ceduto al peccato e in questi versi viene espressa alla perfezione la grazia tranquilla della loro conversazione, con una tonalità stilistica che Milton cercò sempre di infondere ai suoi versi quando si trovò a descrivere la conservazione e il comportamento di Adamo ed Eva prima del peccato. (I difetti dello stile in questi passaggi possono semmai essere di una eccessiva semplicità, come in Wordsworth, più che di una pesantezza miltoniana, con frasi del tipo: « Non temere che il pranzo si raffreddi. ») Quando Adamo dà il suo consenso alla passeggiata di Eva, conscio del fatto che « il restare, non libera, ti allontana di più », sentiamo che Eva, con tipica reazione femminile, dopo aver vinto la battaglia non ha più alcun desiderio di fare quello che ha ottenuto, e se ne va soltanto perché la sua precedente insistenza la costringe a farlo. I due si separano con riluttanza, e mentre Eva lentamente fa scivolare la propria mano da quella del marito, Milton attinge alle migliori riserve della mitologia classica per soffermarsi un'ultima volta sull'innocenza e sulla bellezza della nostra progenitrice. Il passaggio è lento e commovente e sembra voler indicare che Milton non ha alcun desiderio di separarli. Eva promette di ritornare « a mezzogiorno sotto il pergolato / con ogni cosa in bell'ordine per chiamare / al pranzo di mezzogiorno ». Tornerà, infatti, per preparare il pranzo; ma quel pranzo non sarà mai né preparato né consumato. A mezzogiorno Eva è in piedi sotto l'albero proibito e gli stimoli della fame le fanno apparire più convincenti gli argomenti che l'astuto serpente adduce. Il pasto di mezzogiorno che consumeranno tanto lei che il marito sarà proprio la mela fatale. Il breve indugiare di Milton sull'immagine dell'uomo e della donna che, ancora innocenti, stanno per l'ultima volta con la mano nella mano, produce un senso di angoscia. Sappiamo benissimo che Eva, malgrado tutte le promesse, non ritor-



nerà mai: o per lo meno non quella Eva, non la sposa immacolata con la sua innocente ostentazione di nuda bellezza; la donna che con passo leggero si avvicina ad Adamo per porgergli un ramo dell'albero proibito è ormai una persona assai diversa.

La scena della tentazione ci presenta l'abile oratore mentre approfitta dell'ingenuità di chi lo ascolta. Eva è « la nostra credula madre », che viene ingannata dall'astuto serpente, il cui finale sforzo di persuasione viene significativamente paragonato da Milton all'arringa di « qualche famoso oratore / ad Atene o nella libera Roma ». Se ella fosse stata più saggia, avrebbe mantenuto un atteggiamento più diffidente nei confronti della convincente eloquenza di Satana; ma non avrebbe potuto essere più saggia senza prima assaggiare il frutto proibito dell'albero della conoscenza: con questo circolo vizioso viene messo in luce il paradosso. Il peccato commesso dalla donna è quello della disobbedienza, è vero; ma ciò che la spinge a commettere il peccato è la credulità. Viene ingannata da abili menzogne, senza prima aver mai avuto a che fare con le menzogne o con l'astuzia. E dunque una colpa la credulità e la diffidenza è una virtù? Questo è lo stesso problema di Orello che ripone la sua fiducia in Iago. La soluzione è impossibile; l'essenza della questione è un paradosso morale.

Eva cede a causa della sua credulità; Adamo cede perché non si rende conto che il dovere di un uomo ancora senza peccato, il quale voglia aiutare la donna amata ma peccatrice, non è di condividere la colpa, così da rimanere entrambi indifesi, ma piuttosto di intercedere in suo favore fintantoché egli è ancora innocente. Creando un'abile parodia della tradizione dell'amore cortese, Milton fa sì che Adamo mangi la mela come (secondo le parole entusiastiche di Eva) « gloriosa prova di altissimo amore ». In questo modo entrambi diventano irresponsabili e sciocchi. Appena assaggiata la mela, Eva diventa un'altra donna: si china in ebbra adorazione davanti all'albero e quindi racconta l'accaduto ad Adamo con un discorso che è tra i più belli della poesia inglese sul tema: « Mi dispiace di essere in ritardo, ma... » Ormai il sesso è diventato una colpa, il senso di vergogna tien dietro alla presa di coscienza, i due discutono in tono di cupo rammarico (com'è differente questo dialogo da quelli precedenti!) e il libro non si chiude sulla nota della delusione e dell'amarrezza.

Il libro declino passa in rassegna i cambiamenti che hanno luogo sulla terra e nell'inferno in seguito alla caduta; ma i passaggi più interessanti sono quelli nei quali il poeta ci presenta Adamo

ed Eva che gradualmente si riprendono dopo il peccato. L'amaro ripudio di Eva da parte di Adamo: « Via dalla mia vista, serpente! » è seguito dalle splendide parole di Eva, alle quali abbiamo già accennato, in cui viene espresso il pentimento della donna. E così la coppia giunge infine alla preghiera e al pentimento.

L'ultima parte del *Paradise lost* (che, sia detto incidentalmente, venne dapprima pubblicato in dieci libri ma fu poi suddiviso in dodici) ha per protagonista l'arcangelo Michele che mostra visibilmente o descrive ad Adamo la storia futura del mondo. È una storia triste, dal primo delitto commesso da Caino, fino alla descrizione finale del mondo che continua « a comportarsi malignamente con i buoni, benignamente con i cattivi, / che geme sotto il proprio stesso peso, finché il giorno / verrà del sollievo per i giusti / e della vendetta per i malvagi ». La storia della passione e del trionfo di Cristo, che interrompe il lugubre racconto con un momentaneo raggio di luce e porta Adamo ad esaltare la « fortunata caduta » —

O infinita bontà, bontà senza limiti  
che tanto bene dal male puoi ricavare  
il male in bene volgendo...

— non è, secondo il racconto di Michele, il punto culminante della lunga vicenda, ma soltanto un incidente, per alcuni aspetti un incidente meno piacevole della serena e bella scena della terra che ritorna alla normalità dopo il diluvio, destinata a non essere mai più sconvolta in quel modo:

...ma quando egli discenda  
il suo arco distinto in tre colori diversi  
allora è tempo di guardare e di rammentare il patto:  
giorno e notte, semina e messe, carnicia e gelo  
seguiranno il loro corso sino a che il fuoco  
purifichi ogni cosa, e Terra e Cielo, ove i giusti  
avranno pace.<sup>2</sup>

Questo passo, con quel senso di soddisfatta contemplazione della vicenda delle stagioni e dell'uomo che accudisce al quotidiano la-

<sup>1</sup> O goodness infinite, goodness immense, / That all this good of evil shall produce, / And evil turn to good...

<sup>2</sup> ...but when he brings / His triple-coloured bow, whereon to look / And call to mind his covenant: day and night, / Seed-time and harvest, heat and hoary frost / Shall hold their course, till fire purge all things new, / Both Heav'n and Earth, wherein the just shall dwell.



voto dei campi, badando che ogni cosa sia fatta al tempo debito, ci conduce più vicino all'ispirazione centrale del poema.

Alla fine Milton, e Adamo con lui, abbandona le grandiose ambizioni della vita pubblica per volgersi al « paradiso interiore », accontentandosi della prospettiva di « vincere tuttavia il male con il bene / e con piccole cose fare grandi cose ». Adamo ed Eva lasciano il loro antico paradiso con serena fiducia, per affrontare una vita di lavoro, di fatica e di reciproco ausilio. Milton non avrebbe potuto esaltare una virtù che si nasconde o si chiude in solitudine, né concepire una vita di pura meditazione, così come non avrebbe potuto immaginare una vita duratura nell'eden. Nel frattempo egli aveva anche perduto la primitiva convinzione che un'Inghilterra rigenerata e completamente riformata avrebbe potuto riportare di nuovo il paradiso sulla terra. L'idea di una virtù pubblica divenne per lui quasi una contraddizione in termini; solamente la virtù privata era reale. Delle tipiche arti in cui si esprime la virtù pubblica, in particolare della retorica, bisogna diffidare. Nel *Paradise regained* questo concetto viene espresso ancora più esplicitamente: Satana cerca di tentare Cristo perché entri nella vita pubblica ma Cristo la rifiuta insieme con tutti gli splendori che la circondano. Non era, questa, una concezione del tutto nuova per Milton il quale negli anni giovanili, oltre alle ambizioni mondane aveva sentito pure la necessità di sottomettersi con calma e con pazienza allo scopo cui Dio l'aveva destinato, proprio come fa Cristo nel *Paradise regained*. Non dobbiamo trascurare i sonetti scritti per il suo ventitreesimo compleanno e sulla cecità, quando ci poniamo il problema di stabilire fino a che punto il ripiegamento verso il « paradiso interiore », frutto del fallimento delle speranze politiche che Milton nutriva per l'Inghilterra, abbia rappresentato per lui un mutamento radicale. È d'altronde innegabile che un mutamento, per quanto non debba essere esagerato, abbia avuto luogo. Basta solo citare il verso

A corrompere pace non meno che a distruggere guerra<sup>1</sup>

dal libro undicesimo del *Paradise lost*, e confrontarlo con il verso dal sonetto a Cromwell:

Pace ha vittoria

non di minor nome che le abbia guerra...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Peace to corrupt no less than war to waste.  
<sup>2</sup> Peace hath her victories / No less renew'd than war...

per constatare il sorprendente risultato di quel cambiamento. Una altra conseguenza fu che lo stile « miltoniano » venne a identificarsi con quello di Satana. L'alta maniera retorica, invocazioni quasi

Poteri e Dominazioni, deità del Cielo...<sup>1</sup>

ed esortazioni sul tipo di

Svegliati e levati o sarai per sempre caduto...<sup>2</sup>

fanno parte del modo di esprimersi di Satana, appartengono all'attività pubblica, al male; Dio, gli angeli e gli uomini, a meno che tentino di imitare Satana, parlano in un tono più pacato, più attentamente ricco di sfumature. Coloro che pensano che il *Paradise lost* sia un poema insulso, riscattato solamente dai toni altisonanti della poesia — un poema da leggere per il suo suono e non per il contenuto — prendono alla lettera le idee di Satana, come se fossero quelle di Milton.

Tutte le grandi opere letterarie hanno un contenuto che va molto al di là di quello superficiale che ostentano: partendo da uno schema particolare di idee, da una storia come quella biblica del peccato originale o da un viaggio attraverso l'Inferno, il vero poeta, nel presentare la sua materia, continua in ogni momento a uscire dall'argomento ristretto per toccare gli aspetti della situazione umana che siano reali e riconoscibili, qualunque siano le nostre idee personali o credenze. Per mezzo della costruzione della frase o del trattamento delle immagini, sfruttando simultaneamente l'aspetto musicale e semantico delle parole e la forza evocativa e suggestiva che si può trarre dalle allusioni alle grandi immagini mitologiche del genere umano, il poeta trasforma la sua storia e le sue personali credenze in un unico mezzo per far luce sull'uomo. La coscienza della nobiltà dell'uomo e della sua debolezza; la sensazione che l'uomo guardi dietro a sé oppure davanti a sé, verso un'età dell'oro, a cui si intraccia la consapevolezza che, proprio a causa delle caratteristiche dell'uomo come tale, una simile età può essere vagheggiata ma mai veramente raggiunta; la coscienza che la vita è governata dal caso e sempre legata all'alternarsi del giorno e della notte, al passare delle stagioni, a risoluzioni che furtivano e a stati d'animo che mutano; ma anche la coscienza che soltanto decidendosi a fare quello che si è deliberato di fare

<sup>1</sup> Power and Dominions, Delites of Heav'n...

<sup>2</sup> Awake, arise, or be for ever fall'n...



si potrà ottenere un risultato; tutto ciò, e mille altre idee fondamentali, viene impresso con forza e passione nella mente del lettore del *Paradise lost*. Il poema ha i suoi momenti di aridità e le speculazioni sul libero arbitrio nel paradiso possono lasciarci perplessi. Ma dal punto di vista poetico il tema del *Paradise lost* non è tanto la giustificazione logica della condotta di Dio verso gli uomini, quanto la tragica ed essenziale ambiguità dell'animale uomo. Allargando i propri significati con ogni tipo di espediente poetico per abbracciare tutto ciò che l'uomo occidentale aveva pensato e sentito, imperniando l'azione intorno a un episodio che, come Milton lo descrive, illumina immediatamente il paradosso dell'ambizione umana (buona in quanto nobile e cattiva in quanto arrogante) e dell'amore umano (cattivo in quanto egoista e in quanto la passione offusca il giudizio, e buono in quanto altruista e pronto al sacrificio di se stesso), inserendo continuamente nell'azione grandiosa immagini dell'uomo che svolge le sue quotidiane ed elementari attività nei campi, in città e sul mare, sviluppando tutte le idee implicite nella perenne aspirazione dell'uomo a un mondo migliore e associando sempre a questo concetto la consapevolezza che l'uomo tende a ingannare se stesso e a mutare i propri pregi in insidie; riuscendo a fare tutto questo nonostante la trama, o per lo meno ampliando la trama in qualcosa di infinitamente più grande del suo significato riassumibile, collocando le immagini là dove possono apparire più dense di significato e allacciando fra loro i diversi elementi in modo da creare un coro di allusioni e rimandi sempre più ricco e potente, Milton, nella sua veste di poeta e non di teologo o moralista, penetra contro la sua stessa volontà dentro il significato del destino umano, più a fondo di quanto la struttura esteriore della sua opera potesse far presagire. Il lavoro fu imposto come punizione in seguito alla caduta, eppure le immagini di un lavoro quotidiano eseguito con cura introducono in tutto il poema una nota di soddisfazione e di rigenerazione. L'eterna primavera, dopo la caduta, cedette il posto al susseguirsi delle stagioni: eppure è proprio il succedersi delle stagioni che dà un senso e un tono di dignità alla vita umana, come Milton stesso rivela nel suo poema attraverso il ricco tessuto delle immagini. Alla fine il paradiso, il mondo ideale dell'ozio innocente, è diventato inabitabile. Mentre l'uomo e la donna si voltano indietro a guardarlo per l'ultima volta, gli angeli che stanno di guardia appaiono come terribili figure di un altro mondo. È un finale grandioso e memorabile:

192

...ora immamente  
fattosi l'arcangelo, mentre dall'altra collina  
ai punti prefissati tatti in bianche monture  
planavano i cherubini, come una meteora  
scivolando verso terra: tale di sera la bruma  
da fume o da palude sui terreni melmosi  
si spande e dappresso tallona il colono  
che torna alla sua casa. Frontalmente  
avanzavano essi e li precedeva, in alto brandita,  
la spada del Signore fiammeggiando simile  
a cometa, e nel suo turrido, libico vapore  
affocava quel clima già temperato. L'angelo  
intanto, presili per mano, affrettava i nostri  
progenitori atardati alla porta orientale:  
e giù dall'erba scoscesa al piano sottostante  
li condusse, e disparve. Ed essi guardavano  
indietro alla plaga del Paradiso che l'aurora  
fronteggia, alla dimora felice di prima: e videro  
ogni cosa ondeggiare alla spada di fiamma,  
ingombra di fieri volti e ignee braccia la porta.  
Spontanee lagrime versarono essi ma presto  
asciutti furono gli occhi: il mondo intero  
si stendeva dinanzi ed ovunque  
era aperto loro un sito di pace,  
guidandoli la Provvidenza: così la mano  
nella mano con incerti passi e lenti  
attraverso l'Eden pretero la solitaria via.<sup>1</sup>

L'immagine del contradino che torna a casa la sera stabilisce il tono emotivo di questo passo conclusivo del poema: per Milton il lavoro agricolo quotidianamente e debitamente compiuto è sempre il simbolo pregnante e significativo della soddisfazione che

<sup>1</sup>...for now too night / Th' archangel stood, and from the other hill / To  
their fix'd stations all in bright array / The cherubim descended, on the  
ground / Gliding meteorous, as e'ring mist / Rits in from a river, o'er the  
marshy glides / And gathers ground fast at the labourer's heel / Homeward  
returning. High in front advanc'd, / The brandish'd sword of God before them  
blaz'd / Pierce as a comet, which with torrid heat / And vapour as the Libyan  
air adust / Began to parch that temperate clime: whereat / In either hand the  
hast'ning angel caught / Our ling'ring parents, and to th' eastern gate / Led  
them direct, and down the cliff as fast / To the subected plain, - then disap-  
pear'd. / They looking back, all th' eastern side beheld / Of Paradise, so late  
their happy seat, / Wav'd o'er by that flaming brand, the gate / With dreadful  
faces throng'd, and fiery arms. / Some natural tears they dropp'd, but with'd  
rest, and Providence their guide. / They hand in hand with wand'ring steps  
and slow / Through Eden took their solitary way.

193



l'uomo può trarre dalle sue attività. L'Eden diviene fiammeggiante e pauroso. Più giù, il piano « subjected » attende Adamo ed Eva; ma il termine « subjected » va inteso non solo nel significato letterale latino di *subiectus*, « che giace sotto ad essi », ma anche in quello di « che attende di essere da essi conquistato ». L'altra frase, così semplice, « so late their happy seat », rinforza il tono elegiaco del passo con le memorie della felicità perduta. Ma attraverso le lacrime spontanee nasce lo spirito pionieristico della speranza. « The world was all before them. » E così essi si avviano, mano nella mano, eppure in un certo senso soli; ormai sanno che, mentre l'amore e l'aiuto reciproco addolciscono tutte le fatiche umane, la comunione completa fra gli individui è impossibile, perché l'amicizia e l'amore sono legati all'interesse personale. Qui viene detto tutto ciò che può essere detto sulla capacità dell'uomo di sperare nonostante la sua disperazione, sulla solitudine e sull'amicizia, sugli effetti curativi del tempo e sulla possibilità di trovare uno scopo malgrado lo smarrimento, sull'uomo come poeta elegiaco e al tempo stesso come pioniere. Lo stile, nella sua serena gravità, è qui più caratteristicamente miltoniano di quello miltoniano-satanico, che moltissimi credono sia lo stile invariabile di tutto il *Paradise lost*. Basta prestare attenzione all'abile gioco delle pause per renderci conto che ci troviamo di fronte a un esempio di altissima arte.

Il *Paradise regained* (Paradiso riconquistato) e *Samson agonistes* (Sansone agonista) vennero pubblicati contemporaneamente nel 1671, e il primo venne scritto, a quanto pare, dopo la pubblicazione del *Paradise lost*. Non si sa di preciso quando fu scritto *Samson agonistes*, ma considerando l'argomento, il tipo di versificazione e la stessa data di pubblicazione vien da pensare che si tratti di una delle ultime opere di Milton, se non l'ultima, anche se alcuni studiosi hanno accennato a una data precedente. Entrambe le opere evidentemente stavano maturando ormai da tempo nella mente dello scrittore. Il *Paradise regained* è un poema di argomento molto più ristretto del *Paradise lost*; è in quattro libri e tratta soltanto di un aspetto particolare della storia cristiana. Milton tratta della tentazione di Cristo nel deserto presentandola come una ripetizione della prima caduta, quasi una ripresa ritualistica, con la differenza che questa volta la tentazione viene sconfitta perché Cristo non cede. Ispirandosi per l'ordine degli avvenimenti al racconto di Luca anziché a quello di Matteo (nel quale l'ordine delle tentazioni è diverso), Milton, che segue una ben

radicata tradizione cristiana, vede in questo episodio una liberazione dalle conseguenze del peccato originale. Cristo affronta le astuzie di Satana quasi *homo*, come uomo non come Dio (Milton ha sempre preferito considerare Cristo un uomo eroico piuttosto che l'incarnazione di Dio), e il suo trionfo rappresenta perciò la redenzione del genere umano. Come Dio stesso dice ai suoi angeli,

sappia [Satana] che un uomo io susciterò  
da seme di donna più forte  
alle sue tentazioni...  
Gli angeli e le dominazioni celesti  
sin d'ora, e gli uomini in futuro  
potranno vedere da che perfetta virtù  
quest'uomo ho scelto, che di me può  
chiamarsi figlio  
ai fini di salvare le umane generazioni.<sup>1</sup>

I motivi che spingono Satana a tentare Cristo (anche qui Milton segue una ben radicata tradizione) sono sia il desiderio di scoprire se si tratta realmente del profetizzato Messia, sia quello di distruggere la sua perfezione e le sue affermazioni messianiche facendogli commettere determinati peccati. Satana qui è un personaggio piuttosto scialbo se lo si confronta con l'angelo caduto del *Paradise lost*; il discorso che egli rivolge ai compagni nel libro primo, annunciando la decisione di scoprire chi sia quell'uomo, è cosa assai tetra e meschina la cui retorica è vuota, come se Satana stesso non credesse alla possibilità di un successo. L'interesse si sposta subito sulla figura di Cristo, che vediamo sprofondato in serie meditazioni dopo i quaranta giorni di digiuno nel deserto; egli si chiede che cosa Dio abbia in serbo per lui, ed è deciso ad aspettare pazientemente la rivelazione della sua volontà. La prima apparizione di Satana, sotto le spoglie di « un uomo anziano in abiti rurali », è seguita da un pacato dialogo nel quale l'astuta forza di persuasione del povero vecchio dall'apparenza tanto innocente (egli suggerisce che trasformando le pietre in pane Cristo eviterebbe di morire di fame e « ci ristorerebbe con il cibo ») incontra una risposta calma ma decisa, leggermente altera, caratteristica del modo in cui Cristo, durante tutto il poema, si rivolge a Satana. La sua prima osservazione è semplicemente:

I He [Satana] now shall know I can produce a man / Of female seed far  
abler to resist / All his solicitations... / That all the angels and ethereal powers,  
/ They now, and men hereafter, may discern / From what consummate virtue  
I have chose / This perfect man, by merit call'd my son, / To earn salvation  
for the sons of men.



...e chi qui mi ha condotto  
là mi condurrà, altra guida non cerco.<sup>1</sup>

Quando la proposta di Satana diviene più specifica, Cristo fa osservare con calma che Dio ha sostenuto Mosè sul monte ed Ella nel deserto: « Chi è dunque colui in cui tu mi suggerisci di non avere fiducia? » Cristo dichiara anche di essere a conoscenza dell'identità di Satana — cosa che, non possiamo esimerci dal pensarlo —, gli dà un ingiusto vantaggio nei confronti di Eva, che non conosceva l'identità di colui che le parlava sotto le spoglie di un serpente. Il sereno rifiuto opposto da Cristo a qualunque azione che possa suonare indice di sfiducia in Dio (da notare che, nella interpretazione che ne dà Milton, le parole del Diavolo non si rivolgono alla tentazione della gola, ma piuttosto mettono alla prova la fiducia in Dio), provoca un cambiamento nel tono delle parole di Satana, che divengono gradualmente più persuasive e più retoriche. Che la retorica, l'arte della persuasione, si trovi qui dalla parte del male, è chiarissimo. Le parole di Cristo sono calme, precise, quasi familiari: siamo davanti al linguaggio della discussione privata e non a quello della discussione pubblica. Satana, essendo stato riconosciuto, cerca di apparire eroico e patetico, una figura degna di rispetto che, al tempo stesso, merita compassione; l'adulazione si mescola astutamente alla vanagloria e all'autocommiserazione. È un discorso notevole, il suo, che si conclude intenzionalmente su una nota elegiaca:

E più mi ferisce (d'una ferita mortale) che l'uomo  
dopo la caduta venga risollevarlo, io mai, mai?

Ma Cristo non si lascia ingannare:

Cui il nostro Salvatore severamente rispose:  
è giusto che tu ti affligga, tu impastato  
di menzogna sin dal principio.<sup>3</sup>

Egli prosegue scherzando Satana per aver ingannato l'uomo attraverso gli oracoli del mondo pagano, ma « Dio ha ora mandato il suo oracolo vivente / nel mondo ». Satana, ormai senza convinzione, controbatte con il concetto che egli ama la virtù anche se

<sup>1</sup> ...Who brought me hither / Will bring me hence, no other guide I seek.  
restored, I never more.  
<sup>2</sup> This wounds me most (what can it less) that man, / Man fall'n shall be  
composed of lies / From the beginning...

non la pratica, e aggiunge che Dio permette ai peccatori di avvicinarsi all'altare, e che perciò Cristo dovrebbe dargli ascolto. Cristo risponde brevemente:

Se pure io conosca la tua intenzione  
non ti offro, né ti ricuso la venuta: fa'  
come dall'alto ti è permesso, altro  
non si concede a te...<sup>1</sup>

Così ha termine la prima tentazione. Satana scompare temporaneamente e Gesù rimane solo nel deserto:

...ora comincia  
la notte con le sue scure ali a ottenepurare  
il deserto, gli uccelli nei nidi d'argilla posano,  
le fiere per i boschi vagolano inquisite.<sup>2</sup>

La tranquilla desolazione della scena è significativa. L'eroe si trova solo in quella terra desolata. Satana tenta di spingerlo a scegliere la via più facile per uscirne, e più tardi tenta anche di persuaderlo a nutrire le sue abitudini tranquille e solitarie per darsi alle glorie e alle soddisfazioni di una trionfale carriera pubblica. Ma Gesù rifiuta ogni tentazione, e alla fine del poema egli conduce ancora una vita appartata.

Il libro secondo ci dà una fugace visione dei discepoli che si chiedono che cosa sia successo al maestro; passa quindi a rappresentarci Satana mentre racconta ai diavoli il suo insuccesso, respinge con alterigia il fatto consiglio di Belial di « mettergli donne davanti » e decide invece di tentare nuovamente Gesù con miraggi di « valore, onore, gloria e pubblico encomio ». Torniamo di nuovo a Gesù, che è assorto nei suoi pensieri e si domanda che cosa gli accadrà. Satana ritorna, questa volta vestito da cortigiano, e porta con sé un magnifico banchetto, una tentazione alla lussuria e alla sensualità; ma il sereno sdegno del Salvatore persiste. « E che cosa c'entrà tu con la mia fame? / Le tue pompose ghiottonerie io le disprezzo. » Satana allora comincia a criticare la mancanza di potere e autorità di Cristo. Come può, senza potere e autorità, salvare il mondo? « Il denaro porta onore, amici, conquistate, e regni ».

<sup>1</sup> Thy coming hither, though I know thy scope, / I bid not or forbid: do  
as thou findest / Remission from above; thou canst not more.  
<sup>2</sup> ...for now began / Night with her sullen wing to double-shade / The  
desert; fowls in their nests were couch'd; / And how wild beasts came  
forth the woods to roam.



« I prediletti da me si precipitano verso la ricchezza mentre virtù, valore e saggezza giacciono negletti da tutti. »  
A lui così con pazienza replicava Gesù:  
« Eppure non vale ricchezza senza virtù. »<sup>1</sup>

Con un moto significativo Gesù prosegue citando numerosi esempi tratti dalla storia classica e biblica di eroi che, terminata la loro opera, si ritirarono a vita privata. Quanto al potere, « colui che regna su se stesso, e dirige / passioni, desideri e paure, è il più potente ».

Nel libro terzo Satana, con astuzia ancor maggiore e con una quantità di tranelli verbali, rende più esplicito il contrasto fra la vita privata e quella pubblica:

Ma perché tieni nascoste queste virtù divine?  
Chiuso nella tua vita privata, o anche più oscuramente  
in selva solitudine, perché togli alla terra  
la gioia di mirare i tuoi atti,  
tu la fama e la gloria stessa, la gloria  
che solo volge alle più alte imprese  
la fiamma degli spiriti eletti?<sup>2</sup>

Questo discorso con fine astuzia colpisce nel segno: Milton stesso in *Lycidas* aveva riconosciuto che « la fama è lo sprone... ». Ma Gesù risponde con freddo sdegno che l'ammirazione della plebaglia non vale nulla. (Argomento certo non adatto a Cristo, ma che riflette la delusione subita da Milton nei suoi rapporti con l'opinione pubblica inglese.) La gloria convenzionale si ottiene per mezzo di guerre distruttive e senza scopo. Le vere virtù sono la pazienza e la temperanza, e ne hanno dato esempio Giobbe e Socrate. Satana allora mette l'accento sull'aspetto morale della conquista del male per mezzo del bene: la liberazione di Israele da giogo romano non sarebbe forse una buona cosa? (Proprio come Milton aveva ritenuto una buona cosa la liberazione dell'Inghilterra dall'episcopato e da Carlo I.) Le argomentazioni di Satana si fanno più pressanti: egli esorta a una giusta guerra contro i pagani. Ma di nuovo Gesù risponde freddamente: « Tutte le co-

<sup>1</sup> They whom I favour thrive in wealth again, / While virtue, valour, wisdom sit in want. / To whom thus Jesus patiently replied: / Yet wealth without these three is impotent...

<sup>2</sup> These God-like virtues wherofore dost thou hide? / Affecting private life, or more obscure / In savage wilderness, wherofore deprive / All earth her wonder at thy acts, thyself / The fame and glory, glory the reward / That sole excites to high attempts the flame / Of most erected spirits?...

se riescono meglio se si compiono al momento giusto. » (Infatti: « servono anche quelli che stanno fermi e attendono ».) Egli continuerà a « soffrire, fare astinenza, attendere con calma, senza sfiducia o dubbio. » Satana insiste, tracciando un quadro stazionario a sfondo storico e geografico delle potenze imperanti nel Medio Oriente e nel Mediterraneo, con un altisonante impiego di nomi di luoghi, che ci ricorda per la prima volta il *Paradise lost*, e offre il proprio aiuto e consiglio a Gesù per riconquistare il trono di David. Di nuovo Gesù gli dà una risposta fredda, riprendendo con calma disprezzo « quella vana ostentazione di armi sensuali ». In quanto al popolo di Israele, esso è schiavo a causa dei propri peccati, e tornerà a Dio a tempo debito.

Il libro quarto ci presenta Satana mentre adotta « tutta la retorica persuasiva / che istrava la sua lingua » per descrivere magnificamente la civiltà greca e quella romana. Ritroviamo qui lo stile grandioso del *Paradise lost*. A una brillante evocazione dell'intera civiltà romana, eseguita con un grande senso del colore, del movimento e della straordinaria varietà dell'immenso mondo romano, segue un'evocazione ugualmente brillante della saggezza della Grecia. All'offerta della prima, che Satana darebbe a Gesù in cambio della sua deferenza, Gesù risponde (diventando sempre più sprezzante nei confronti di Satana, che è ormai quasi disperato): « Non mi son mai piaciuti i tuoi discorsi, le tue proferte ancor meno. » Alla seconda proposta, quella concernente la Grecia, egli risponde con argomentazioni più attente. La saggezza della Grecia non viene rifiutata con sdegno. C'è una nota di genuina compassione quando egli dice, riferendosi ai filosofi greci:

Ahimè come possiamo essi istruire rettamente  
non conoscendo né Dio né se stessi...

Ma benché la filosofia greca abbia i propri pregi, essi sono tuttavia offuscati dal confronto con i profeti ebraici. « I canti di Sion » sono meglio della letteratura greca (il che non significa che la letteratura greca sia da scartare). I profeti biblici, « con la nostra legge, formano meglio un re ». Satana, frustrato e furioso, riporta Gesù nel deserto, e tenta ridicolmente di spaventarlo con una notte di bufera e di « tinte infernali ». Il mattino appresso Gesù commenta tranquillamente quel tentativo di spaventarli: « Non mi trovi nulla di più che bagnato. » Incoltito e

<sup>1</sup> Alas! what can they teach, and not mislead, / Ignorant of themselves, of God much more...



disperato, Satana porta Gesù su un pinnacolo del tempo, e ve lo lascia, sperando che egli chiami in aiuto gli angeli e riveli in tal modo la sua identità e contemporaneamente la perda avendo invocato l'aiuto divino per la propria salvezza personale; oppure cada e rimanga distrutto. Ma non accade nessuna delle due cose; Gesù non chiede aiuto; Satana rimane sconcertato. Un coro angelico saluta il trionfo di Cristo sulle tentazioni e Gesù:

così tornava Egli ora alla casa della Madre.<sup>1</sup>

L'identificazione della vita privata con la virtù e della vita pubblica con il vizio non avrebbe potuto essere messa maggiormente in evidenza. È evidente che fu l'esperienza di Milton a indurlo a interpretare in questo modo la storia delle tentazioni nel deserto.

Il *Libro di Giobbe*, e la *Faerie queene* di Spenser (libro secondo, canto VIII), e il *Christ's victory and triumph* di Giles Fletcher forniscono a Milton alcuni degli spunti per il *Paradise regained*; egli inoltre atinse, com'è naturale, alla tradizione religiosa cristiana. Ma non per questo il «breve poema epico» è privo di originalità, particolarmente per la presentazione del conflitto fra l'ambizione pubblica e la serena fiducia. Se, come conseguenza di ciò, la figura di Gesù ne soffre (egli appare infatti un personaggio stitico stranamente freddo e privo di più caldi attributi) non bisogna dimenticare che in quest'opera il poeta mette in discussione il fascino falso della retorica e resiste alla tentazione di sostituire al «paradiso interiore» un'attività pubblica grandiosa.

*Samson agonistes* è una riduzione drammatica della storia di Sansone in tutta la semplicità con cui è raccontata nel *Libro dei Giudici*; essa ha forma di tragedia classica, modellata sul *Prometeo incatenato* di Eschilo e sull'*Edippo a Colono* di Sofocle. Nell'introduzione Milton spiega che la tragedia è «la più grave, la più morale e la più utile fra tutte le forme di poesia». Egli cita la teoria di Aristotele secondo cui la tragedia ha «il potere, suscitando pietà, paura o terrore, di purgare la mente da queste e da passioni simili», e compie ogni sforzo per dimostrare che la tragedia è una forma artistica della più alta serietà. Il poeta spiega di aver seguito il modello antico, sia nell'intreccio che nella versificazione, e che «secondo l'antica regola e i migliori esem-

pi», l'azione si svolge «entro lo spazio di ventiquattro ore». Questo di scrivere una tragedia greca su un tema biblico è forse un tentativo finale compiuto da Milton per conciliare la sua religiosità cristiana con la sua educazione umanistica.

La tragedia ha la forma di una serie di dialoghi fra Sansone e le diverse persone che successivamente gli fanno visita, a cui vengono alternati i monologhi di Sansone e i commenti del coro, e a cui succede la descrizione finale della morte del protagonista che fa crollare il tempio pagano sui filistei. Nel corso dell'azione Sansone, gradualmente (ma con un movimento che non sempre è regolare e costante), acquista la giusta condizione spirituale, nella quale sono uniti un senso di pentimento, il riconoscimento della natura dei precedenti errori e della giustizia del fato toccatogli, e infine la fiduciosa sottomissione al destino che Dio ha in serbo per lui. Le tentazioni che Sansone deve affrontare, quale cieco prigioniero dei filistei pagani, sono da una parte la disperazione e dall'altra la convinzione della sua capacità di decidere del proprio destino (invece di attendere la rivelazione della volontà di Dio). Alla fine la volontà di Dio gli viene rivelata ed egli partecipa alla festa dei filistei sapendo che è quello che Dio vuole da lui. La sua morte mentre i nemici vengono distrutti è il suo destino che si compie.

Tema della tragedia è il processo di rigenerazione spirituale di Sansone, e i vari personaggi che lo vanno a trovare (suo padre Manoah, la moglie Dalila, il gigante filisteo Harapha, e l'ufficiale filisteo) rappresentano ciascuno una diversa tentazione; ed è proprio resistendo ad esse che egli riconquista la propria serenità spirituale. Lo vediamo per la prima volta mentre si lamenta della situazione in cui si trova «a Gaza, cieco, al lavoro forzato insieme con gli schiavi» e per contrasto, con amaro rammarico, ripensa alla sua precedente carriera di devoto servitore di Dio e di erede del suo popolo. La struttura metrica ora sostituisce al primo brano, scritto in un *blank verse* vigoroso e flessibile, un metro lirico più complesso, nel quale le lunghezze dei versi sono abilmente variate e i piedi metrici intenzionalmente diversi, per corrispondere al ritmo dei sentimenti:

O buio, buio, buio nel mezzogiorno di fiamme,  
buio irrimediabile,

ecclisse senza speranza di giorno!

O raggio per primo creato, e tu, gran Verbo  
«La luce sia, e su tutto fu luce»!»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Home to his mother's house private return'd.



Perché io sono del tuo originario decreto  
così orbatò? Scuro  
e silente è il sole per me  
come la luna quando la notte diserta  
chiusa nella sua grota interlunare.

O dark, dark, amid the blaze of noon,  
Irrecoverably dark, total eclipse  
Without all hope of day!

O first created beam, and thou great world,  
« Let there be light, and light was over all, »  
Why am I thus bereav'd thy prime decree?

The sun to me is dark  
And silent as the moon,  
When she deserts the night,  
Hid in her vacant interlunar cave.

Il coro, che si esprime con metri altrettanto variati, commenta lo stato di Sansone e ricorda, a confronto, le gesta eroiche da lui precedentemente compiute per il suo popolo. Sansone, rispondendo al coro, racconta una parte delle sue vicende e distingue (giustamente, secondo Milton) fra il suo errore, per il quale accetta il biasimo, e le follie e i peccati di omissione dei reggitori di Israele, che sono i veri responsabili della situazione in cui versa il suo popolo. Il coro, in un ben noto interludio, discute la questione della giustizia divina in versi che si muovono con alternanza di intensità emotiva, a testimoniare la serietà e l'impegno con cui Milton si poneva un simile problema. Manoa, il primo a visitare Sansone, viene (anche se involontariamente) a mettere un dito sulla piaga, esclamando: « Te l'avevo detto », riferendosi al matrimonio con una donna filisteia. Sansone reagisce con un misto di autorimprovero e di rispetto di sé. Manoa, che, per la convinzione con cui si dà da fare, persuaso di poter alla fine accomodare ogni cosa, ricorda un poco il personaggio di Oceano nel *Prometeo incatenato*, esprime l'augurio di un felice esito della vicenda; ma le sue parole deprimono Sansone, il quale perde ancor più la speranza e arriva quasi al punto di peccare di disperazione. Manoa parte per andare a procurare il riscatto per Sansone, e questi, rimasto solo, esprime appassionatamente la disperazione che lo pervade. Il coro medita sulle strane e diverse vie del Signore, che innalza un uomo nel fiore della gioventù, destinandolo a grandi cose, per poi rigettarlo in basso quando è ormai maturo.

202

L'arrivo di Dalila, annunciato dal coro in termini da rendere palese che ella è agghindata con tutti i suoi fronzoli, rappresenta una nuova tentazione. Ella spiega di aver tradito Sansone per amore, non pensando che i filistei l'avrebbero accettato e imprigionato, ma sperando così della sua grande forza e lasciandolo alle capelli, privandolo così della sua grande forza e lasciandolo alle sue cure muliebrici. Dalila non sta mentendo, ma offre a Sansone un tipo pericoloso di amore, e vorrebbe che egli tornasse da lei prigioniero di me e dell'amore,  
non dei filistei!

Questo non è il concetto che Milton aveva del matrimonio, e quando Dalila afferma veramente che Sansone cieco può anche valere di più di un Sansone che vede, perché completamente sottoposto alle sue amorevoli cure, vediamo chiaramente che Milton sferra 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*. Quella di Dalila è una tentazione vera e propria, che mette in gioco l'attrazione del sesso; e la furia con la quale Sansone proibisce a Dalila di avvicinarsi indica la sua paura di soccombere se accedesse anche solo una volta al contatto fisico con lei. Il suo ripudio provoca in Dalila una reazione vendicativa, e, mentre se ne va, ella dichiara di essere decisa a entrare nelle grazie dei filistei. Quando ella si allontana il coro intreccia commenti sullo strano potere dell'amore fisico. Giunge quindi Harapha per tentare Sansone, il quale risponde alle sue smargiassate con parole calme e fiduciose:

Tutte queste indegnità, ché tali sono le cose  
dei tuoi amme, questi mali io merito, e anche di più,  
poiché da Dio a me le riconosco inflitte  
con giustizia: eppure io non dispero il finale perdono  
di Lui, che sempre ci ascolta.<sup>2</sup>

Egli rivendica il valore della sua precedente carriera e alla fine scaccia Harapha dalla scena fingendo semplicemente di scagliarsi contro di lui. Il coro osserva che lo spirito si sta ridestando in Sansone e che la pazienza è la vera virtù dei santi.

<sup>1</sup> Mine and Love's prisoner, not the Philistines'  
and more; / Acknowledge them from / From thine, these evils I deserve  
not of his final pardon / Whose ear is ever open.

203



Entra allora l'ufficiale filisteo, che invita Sansone a esibirsi davanti ai signori filistei durante la festa a Dagon. Sansone riprende il proprio atteggiamento di sprezzante diniego, ma poi, contemplando i propri capelli ricresciuti e sentendo rinascere in sé la forza, comincia d'un tratto a sentire « moti crescenti dentro di me », che sono indici dell'impulso divino che lo spinge a seguire, nonostante tutto, il messaggero. Egli si allontana con grande dignità, dicendo al coro:

Accada quel che vuole di me non udirai  
cosa disonorevole, impura, non degna  
del nostro Dio, della Legge, della nazione, di me:  
se questa sia l'ultima impresa non l'assicuro.<sup>1</sup>

Manna ritorna, sicuro di poter ottenere la liberazione del figlio e aspettandosi di vedere un Sansone completamente guarito, al quale siano restituite la vista e la forza. Le sue previsioni ottimistiche vengono interrotte da un grido proveniente dal tempio di Dagon, ed egli insieme al coro si abbandona a considerazioni apprensive. Arriva a questo punto un messaggero il quale, secondo la forma convenzionale del racconto fatto da un messaggero, così comune nella tradizione drammatica greca, di un avvenimento che si è svolto fuori scena, annuncia la morte di Sansone, al che il coro esce in alcuni commenti (ben attento nel sottolineare che Sansone è morto « uccidendo se stesso / non volontariamente » — non è, dunque, colpevole del peccato di suicidio) e Manna si rende conto del carattere eroico e giusto della morte del figlio:

Cessate, oh, cessate, non è tempo  
ora di lamenti, né occasione:  
Sansone da Sansone ci ha lasciati,  
eroicamente  
coronando una vita da eroe...  
Non è tempo di lagrime e di gemiti  
o di colpi al petto, non di debolezza  
o disprezzo, biasimi o accuse.  
Nulla che non sia bello e giusto conviene  
a noi, e noi conforta in tanto  
nobile morte.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Happ'n what may, of me expect to hear / Nothing dishonourable, impure,  
unworthy / Our God, our law, my nation, or myself; / The last of me or no I  
cannot warrant.

<sup>2</sup> Come, come, no time for lamentation now, / Nor much more cause: Sanson  
hath quit himself / Like Samson, and heroically hath finish'd / A life heroic...

Il coro ribadisce questo pensiero:

Ogni cosa, anche se spesso il dubbio ci stringe  
e la volontà di conoscere i moti inscrutabili  
dell'eccezionale Sapere,  
va per il meglio e lo rivela il fine.  
Sembra Dio nascondere spesso il suo volto:  
ma inaspettatamente Egli ritorna, come  
ne dà prova gloriosa oggi al suo campione fedele,  
per cui Gaza piange e ognuno che volle  
opporli al suo irresistibile volere.  
I servi suoi Egli col nuovo guadagno  
di un'esperienza certa (questo nobile evento)  
in pace ora e consolati e placati  
congeda, ogni passione spenta.<sup>1</sup>

*Samson agonistes* è l'unica tragedia di tipo greco scritta in inglese che non sia fallita; e tuttavia la sostanza dell'opera non ha nulla di greco; il tema dell'eroe caduto che conquista un nuovo e più alto tipo di eroismo non è sofocleo, ma cristiano e con una intonazione tipicamente miltoniana. Gli elementi autobiografici dell' intreccio sono evidenti e hanno a lungo attirato l'attenzione dei critici. Pur non essendo certo se il *Samson agonistes* fu veramente l'ultima opera di Milton, essa può tuttavia essere considerata come l'ultima parola di commento del poeta sulla propria situazione. Questo poeta umanista cristiano così appassionatamente originale, così profondamente immischiato nella storia del suo tempo, con il suo alto senso della missione poetica, la sua temporanea deviazione verso le attività pubbliche, che toccò il culmine del successo poetico in mezzo a una società nella quale ormai non crede più, è una figura davvero affascinante e commovente. Milton fu il più grande poeta inglese al di fuori della tradizione drammatica e l'ultimo che utilizzò come suo retaggio poetico tutto ciò che la civiltà occidentale, sviluppatasi dalle parallele origini nel pensiero ebraico e in quello classico, aveva fino a quel momento prodotto.

<sup>1</sup> Nothing is here for tears, nothing to wail / Or knock the breast, no weakness,  
no contempt, / Dispraise, or blame, nothing but well and fair, / And what may  
quiet us in a death so noble.

<sup>2</sup> All is best, though we oft doubt, / What th' unsearchable dispose / Of  
highest wisdom brings about, / And ever best found in the close. / Oft he seems  
to hide his face, / But unexpectedly returns / And to his faithful champion hath  
in place / Bore witness gloriously: whence Gaza mourns / And all that band them  
to resist / His uncontrollable intent. / His servants he, with new acquit / Of true  
experience from this great event, / With peace and consolation hath dismiss'd, /  
And calm of mind, all passion spent.