

INTRODUZIONE
DI
LORETTA INNOCENTI

L'esistenza del male – che cosa sia, da dove derivi e il suo perché – è un problema antico e complesso, alla base del pensiero filosofico e teologico della nostra civiltà: ogni teodicea affronta e cerca di giustificare nella creazione la presenza paradossale della morte, del dolore, della sofferenza e del peccato in relazione al principio contrario, quello del sommo bene. Molte le diverse posizioni. Per alcuni Dio, avendo creato tutto, deve necessariamente aver creato anche il male, come scrive Isaia: «formans lucem et creans tenebras faciens pacem et creans malum ego Dominus faciens omnia haec»¹. Per altri, da Agostino d'Ipbona in poi, il male è invece *privatio boni*, assenza e privazione del bene per colpa dell'uomo che si è allontanato da Dio ed è caduto; è quindi una condizione che l'umanità ha conosciuto dopo aver commesso il peccato originale, come indica la Genesi, fino dalla proibizione «de ligno autem scientiæ boni et mali ne comedas»². Presente come virtualità dalla creazione, il suo potere si è rivelato solo in seguito alla punizione della trasgressione di Adamo ed Eva.

Ma questo significa che anche la caduta è parte del disegno divino, oppure implica che l'uomo sia totalmente libero di seguire il bene o di macchiarsi di una colpa? L'annosa questione mette a confronto la libertà umana con la predestinazione o almeno con una forma di prescienza divina. In entrambi i casi al male viene offerta una giustificazione, che si tratti di un riscatto teleologico e provvidenziale o di una inevitabile punizione: dietro la presenza del male c'è sempre la giustizia divina anche quando essa risulti incomprensibile all'uomo.

¹ «Io formo la luce e creo le tenebre, faccio il bene e provo la sciagura; io, il Signore, compio tutto questo» (Isaia, 45. 7).

² «dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare» (Genesi, 2. 17).

Come si iscrive però in quest'ordine armonico la sofferenza gratuita, quella di Giobbe, per esempio, colpito da flagelli e malattie solo per provarne la fede? Il lieto fine, la restituzione della salute e delle ricchezze non bastano a cancellare il senso di gratuità e di insensatezza del dolore, oltre che di fragilità dell'uomo davanti al suo creatore. La storia di Giobbe fa piuttosto pensare alle parole di Gloucester in *King Lear*: «As flies to wanton boys are we to th' gods;/ They kill us for their sport»³.

Nel mondo arcaico di Lear gli dei sembrano quelli della mitologia greca, che intervengono nella vita dei mortali, sono preda di passioni e di meschinità, usano gli uomini come vittime nei loro conflitti e nelle loro vendette. Ma l'arbitrarietà del loro gesto omicida indicata da Gloucester non ha niente della provvidenza cristiana né del fato tragico del teatro classico, poiché possiede tutta la terribilità del vuoto che Shakespeare mette in scena nelle sue tragedie, dove l'uomo è solo e non ha una *ananke*, una necessità fatale, a guidarlo. Anche in *King Lear* però i mali che colpiscono il re vecchio e fragile e il suo fedele Gloucester sono originati da delle colpe, commesse all'inizio del dramma: aver diviso il regno ma anche, per tutti e due gli uomini, aver giudicato erroneamente il carattere e il comportamento dei propri figli non distinguendo, anzi confondendo i buoni con i malvagi. Il destino di Lear però trascende il concetto di punizione e di fatalità per assumere una qualità tutta umana, di solitudine e di dolore. In epoca elisabettiana, a cavallo tra Cinque e Seicento, i confini tra colpa e giustizia, casualità e destino, male e bene si sono confusi e relativizzati. Spesso si sono anche interiorizzati e hanno preso a riguardare la coscienza dell'individuo.

La letteratura ha sempre rappresentato i grandi principi metafisici e i problemi umani sotto forma di miti e di narrazioni; il teatro ha messo in scena conflitti di forze primarie. E il male quindi emerge dallo scontro con il suo opposto: personaggi malvagi combattono e sono vinti da eroi buoni, delitti vengono vendicati, ingiustizie punite. La letteratura ha anche sempre trattato modi diversi di mediazione e compromesso tra il caos e l'armonia, così come tra la sovversione e l'ordine. Per secoli

³ «Per gli dei noi siamo come le mosche per dei ragazzacci: ci uccidono per divertimento» (IV. 1. 41-42).

poemi epici e tragedie hanno rappresentato il disordine e il male, dagli errori umani inconsapevoli fino alle azioni di un fato negativo o di dèi gelosi. L'introspezione e la poesia lirica hanno sondato la consapevolezza dell'uomo circa la sua ambiguità morale o l'infelicità. La scrittura autobiografica ha sviluppato in varie forme la rappresentazione e l'espressione dell'interiorità, del dolore o dell'incertezza, del dubbio così come del richiamo del vizio. Un esempio per tutti: Agostino che nelle sue *Confessioni* ricorda in prima persona le tentazioni subite e non sempre vinte, riporta le sue angosciose riflessioni sull'esistenza del male, il lungo cammino doloroso fino alla confutazione del dualismo manicheo e la certezza che la malvagità sia perversione della volontà e non parte della creazione.

Ma in una dimensione diacronica il tema del male, pur onnipresente e pervasivo, assume forme differenti in relazione con sistemi epistemici diversi e in rapporto a culture diverse. In un punto della storia della rappresentazione letteraria moderna avviene un cambiamento dalla distinzione netta dei generi e dei modelli morali allo sfumarsi dei confini. Credo che questa trasformazione sia iniziata in modo pervasivo e rilevante tra Cinque e Seicento, quando la Riforma protestante, mettendo in questione problemi di fede, ha scardinato la tradizionale struttura dell'autorità in almeno due campi: quello spirituale, sostituendo alla guida delle gerarchie ecclesiastiche la propria individuale lettura e interpretazione dei testi sacri e la propria ricerca interiore, e quello politico-sociale, creando le prime forme di democrazia, scatenando in Europa le sanguinose guerre di religione e accendendo in Inghilterra la prima rivoluzione «moderna». Nei paesi latini e cattolici il dibattito della Controriforma, nel tentativo di contenere tale disintegrazione, fornì alla letteratura e al teatro altri strumenti di analisi dell'interiorità, altri confronti con il problema del male. Ma non molto diversi, a ben guardare.

È possibile osservare come si sia lentamente passati da una rappresentazione del male come opposizione alle forze del bene a una in cui il male assume sembianze ambigue, che lo rendono meno immediatamente riconoscibile ed è talvolta presentato in modo da apparire persino affascinante. Diversamente dalle psicomachie antiche, dove personificazioni di vizi e virtù si contendono l'anima dell'uomo, o dalle raffigurazioni di Ercole al bivio, in dubbio su quale delle due donne seguire, se la Virtù

o la Voluttà, il Seicento dà all'anima contesa una voce e la libertà, sostituisce l'interesse per l'agone allegorico con quel dubbio davanti alla scelta trasformando Ercole in Amleto, dove il messaggio morale si complica e si psicologizza. Le ragioni del bene e quelle del male si sovrappongono ambigualmente e, come dice il principe danese, «there is nothing either good or bad but thinking makes it so»⁴.

Anche le figure allegoriche, anche le rappresentazioni del Male assoluto, diventano ambigue e relativizzate. Basterebbe osservare come l'incarnazione del Male, Satana o Lucifero, passi dall'immagine di un mostro di epoca medievale alla figura dell'angelo caduto, in cui i tratti demoniaci traspaiono sotto una bellezza angelica sia pure offuscata. Così per l'osservatore o il lettore al puro orrore si sostituisce una reazione più complessa, di raccapriccio e di ammirazione al tempo stesso, di ripugnanza per il male, sentita in senso morale, e di fascino per la perversione o la trasgressione, sentita questa volta in senso artistico e letterario. Perché i testi cominciano a rappresentare o, meglio, a far provare le emozioni negative come una sorta di «*plaisir du texte*», attraverso strategie retoriche coinvolgenti e abilissime.

In letteratura e nel teatro pertanto il Male si trasforma non solo in quanto oggetto della rappresentazione, ma anche come strategia rappresentativa, come modalità di coinvolgimento del lettore o dello spettatore, avviando con il Rinascimento quel processo che avrebbe portato nei secoli successivi al rovesciamento dei valori, per cui il Male può diventare sinonimo di libertà e acquisire aspetti positivi di energia rivoluzionaria e prometeica. E può anche diventare nel testo l'elemento interessante a confronto con la «banalità» del Bene. Come ha sintetizzato George Bataille in un'intervista: «si la littérature s'éloigne du mal elle devient vite ennuyeuse»⁵.

Questo conduce al problema del piacere, quando con questo termine s'intenda non il godimento che il malvagio prova a commettere i suoi crimini, a fare del male, a causare o ad osservare i mali altrui, bensì il piacere che il lettore o lo spettatore devono provare davanti a una rap-

⁴ «non c'è niente di buono o di cattivo ma è il pensiero a renderlo tale» (W. SHAKESPEARE, *Amleto*, II. 2. 249-250).

⁵ «se la letteratura si allontana dal male diventa subito noiosa» (Intervista televisiva di Pierre Dumayet, 1957).

presentazione letteraria o drammatica del male. Più che l'azione catartica della tragedia, il piacere è qui un coinvolgimento emotivo che non necessariamente conduce alla rigenerazione, al riscatto e alla purificazione, bensì vale in quanto processo, esperienza, identificazione e conoscenza.

Alla staticità dell'osservazione dall'esterno di azioni malvagie si oppone la dinamicità della seduzione, tematizzata nel testo ma anche agita nei confronti del fruitore. Era questa la tesi di Stanley Fish che alla fine degli anni sessanta nel suo *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* ipotizzava che il poeta controlli le risposte del lettore in modo da renderlo partecipe dell'azione epica e al tempo stesso giudice morale di essa. In altri termini, il lettore vive un'esperienza spirituale ambigua e duplice nei confronti del peccato, prima accettandolo e poi correggendo la sua visione. Ma, in ogni caso, identificandosi nel testo e con il testo. Il poema di Milton segna il punto terminale del percorso secentesco di rappresentazione del male, essendo a metà strada tra l'epicizzazione e l'umanizzazione, mettendo in scena il Malvagio per eccellenza ma riducendone la portata negativa. Prima comunque, lungo il diciassettesimo secolo e in tutta Europa, compaiono altri aspetti di un piacere legato alla sofferenza o alla malvagità.

I saggi che seguono si snodano appunto lungo questo tragitto: analizzano le varie forme di rappresentazione del male e mettono in evidenza le motivazioni che conducono il lettore o lo spettatore a immedesimarsi, a identificarsi psicologicamente, scavalcando il confine, sempre più labile, tra virtù e vizio, tra bene e male. In altri termini, il confine tra condivisione emotiva e distanziamento morale. Non tutti si incentrano su una figura malvagia, giacché il male può assumere aspetti diversi, dalla violenza alle mutilazioni e alle torture, dalla tirannia politica alla perversione individuale. Sempre però agisce, in tutte le opere prese in esame, l'ambiguità del testo.

Milena Romero Allué considera come nella tragedia di Marlowe la storia di Faustus, tentato da Mefistofele e per questo dannato, possa essere letta da una prospettiva che cancella l'intervento divino, anche nella forma della punizione, e lascia emergere la forza del male. Alle allegorie dei due angeli, che si contendono l'anima di Faustus come in un antico *pageant*, il testo oppone una parodia della *morality* che vedeva sempre il bene trionfare e i demoni come rozzi clowns: qui la qualità del dibattito tra bene e male è raffinata, e le figure infernali non servono uno sco-

po divino bensì agiscono autonomamente. Tutti i valori sono rovesciati: l'angelo buono e l'angelo cattivo si scambiano i ruoli, e la figura di Dio è identificabile con l'ira e la vendetta. Il testo di Marlowe preannuncia il Satana di Milton anche nel considerare l'inferno come una dimensione interiore e non un luogo fisico: il luogo mentale e psicologico del rovello interiore. Ma le negazioni e i rovesciamenti su cui l'opera si struttura relativizzano ogni opposizione netta e in fondo mettono in dubbio che la «colpa» di Faustus, l'insaziabile sete di conoscenza, sia negativa ed equiparabile all'orgoglio satanico che ha perduto l'umanità.

Nel saggio di Stephen Orgel, dedicato a Shakespeare e a Jonson, si mostra come la seduzione del testo agisca per capovolgimenti di situazioni. Nei *Sonetti* l'amato è infedele ma affascinante, e la voce del poeta che lamenta questa situazione da cui non può uscire diventa poi arguta e sarcastica quando parla della *dark lady* e ancora nella coda – forse non di Shakespeare – al volume originale dove, per una sorta di rivalse, è la donna a lamentare di essere stata abbandonata (*The Lover's Complaint*). Ma è poi in *Otello* che il malefico seduttore, Iago, diventa intercambiabile con la figura del protagonista «buono», con il quale intrattiene una relazione ben più complessa di quella di un manipolatore con la sua vittima; ne è quasi un amante geloso, un innamorato che fa leva sul suo narcisismo e che esercita su di lui un forte potere erotico. Il testo giustifica questa lettura in vari punti, dove la diabolica persuasione di Iago ha l'aspetto di un corteggiamento omoerotico, dove la sua identità si sovrappone ambiguamente a quella del Moro. Che il vizio diventi l'aspetto drammatico più interessante è poi ribadito in Jonson, dove la corruzione, gli intrighi machiavellici e i raggiri ingegnosi sono portanti nella trama comica e mostrano che al centro delle opere non c'è la morale, bensì l'astuzia, che mette in moto l'energia drammatica e teatrale.

Partendo dalla dinamica male-libertà, trattata da Ricœur, Silvia Bigliuzzi ripercorre il lungo dibattito rinascimentale sulla *Poetica* di Aristotele e sul concetto di catarsi, ignoto per lo più al mondo inglese, dove della forza seduttiva del male si parla nell'ambito della polemica antiteatrale, che vede nella scena la pericolosità di un esercizio della libertà e del potere dell'identificazione tra spettatore e attore.

Nei testi shakespeariani la dialettica tra libertà e condizionamenti psicologici è agita attraverso il paradigma del rovesciamento etico, come in *Macbeth* o in *Riccardo III*, dove la seduzione fa emergere la volontà del male. In questi drammi l'esperienza del male è psicologica e mentale, si consuma nel conflitto interiore della coscienza, ma successivamente, nel teatro giacomiano e carolino, l'ostensione del corpo mutilato o degli orrori in scena, fino alla perversione incestuosa e alla follia omicida in Ford, spettacolarizzerà il crimine o la violenza come una sorta di male assoluto. Dall'interrogazione dell'io e della propria libertà si passa in poco tempo a fermare il conflitto interiore nella consapevolezza di una colpa endemica per la quale solo la grazia divina può garantire la salvezza, in una prospettiva calvinista e puritana.

L'ambiguità è costitutiva dei testi visivi, più ancora che non di quelli verbali e teatrali. Emilie Passignat studia la questione della nudità del corpo umano nella pittura: una questione giunta a un punto di svolta dopo che la Controriforma indusse gli artisti a ripensare al loro modo di fare arte, a confrontarsi con le costrizioni della censura. In epoca iconoclasta e funestata da lotte religiose, la rappresentazione della nudità si trovò al centro di un lungo dibattito volto a individuare come la visione di corpi nudi potesse indurre alla lascivia e fosse uno strumento del demonio per suscitare nell'uomo passioni corrotte.

La forza di coinvolgere emotivamente lo spettatore, attribuita alle arti visive, poteva però giustificare un altro effetto, opposto, della nudità: quello edificante e spirituale della rappresentazione dei martiri e della passione di Cristo, dove il realismo di scene crude e di violenze poteva suscitare il pathos dello spettatore e spingerlo sul cammino della devozione. Questa forma di ambivalenza rende conto del fatto che un vero e proprio controllo censorio da parte delle autorità ecclesiastiche non fu mai messo in pratica e se da un lato l'arte pagana veniva demonizzata dall'altro lato il nudo nell'arte fu favorito e strumentalizzato, per contrastare gli effetti della Riforma protestante con il suo rifiuto del culto dei santi e delle immagini.

Flavia Gherardi, analizzando la *Novella del curioso impertinente* dal *Chisciotte*, rintraccia nel testo e nelle sue valenze retoriche e psicologiche

lo scarto che Cervantes opera sui topoi della tradizione e particolarmente su quelli dell'amicizia maschile e della prova di fedeltà della moglie. La vicenda del marito burlato, tradizionalmente comica, diviene invece problematica e quasi tragica. Nel triangolo l'identificazione ora con l'amico ora con la figura femminile rivela la natura patologica del *mal deseo* che ossessiona il protagonista Anselmo. È un desiderio che induce a operare il male, costruendo una trama destinata al fallimento, ma anche rivelando l'inanità del male stesso, banalizzato e reso gratuito. Nel finale infatti non c'è nessun riferimento a uno schema teologico e provvidenziale, come era nelle narrazioni di carattere esemplare. Il testo, valorizzando i concetti di curiosità e di divertimento (*curiosidad y entretenimiento*), fa emergere il contrasto, il vero e proprio cortocircuito tra psicologia e morale, al punto che un comportamento giustificabile psicologicamente, anche se inaccettabile moralmente, finisce per non essere censurabile. Ancora un esempio quindi di testo nel quale la definizione di «male» si relativizza, e i suoi confini diventano sfumati.

Anche la prosa francese del Seicento, tema del saggio di Magda Campanini, affronta la rappresentazione equivoca del male. Partendo da fatti di cronaca le *histoires tragiques* narrano eventi violenti e tragici, ma in una forma che lascia trasparire ambiguità tra l'intenzione morale edificante e il risultato emotivo nel lettore. Si tratta di storie diverse, di accostamenti differenti al problema del male, e l'allusione alla loro autenticità aggiunge interesse per il genere, come dimostra anche la fortuna della loro pubblicazione seriale.

La violenza teatralizzata in una vera e propria resa spettacolare dell'orrore obbedisce ai dettami della dottrina tridentina, ma la vocazione etica e didattica giustifica il piacere della lettura e quindi l'identificazione morbosa con i protagonisti di fatti scabrosi, vittime ma anche carnefici. Un piacere voyeuristico e torbido, probabilmente, quello che il lettore prova, guidato da strategie retoriche che vanno dalla presentazione dell'indicibile al patetismo di scene compassionevoli, dalla visione della morte all'ostensione di dettagli erotici nella rappresentazione di supplizi e punizioni. Il testo agisce sempre a partire da una forte tensione visiva che mette il lettore nella posizione del testimone oculare.

Ancora nella letteratura francese, la relazione tra La Rochefoucauld e Corneille, analizzata da Benedetta Papasogli, mostra come la frontiera tra bene e male sia ambigua: porosa per il primo autore e reversibile per il secondo. Il modello dell'antitesi che nelle *Maximes* si scioglie in parallelismi e ossimori, nelle tragedie di Corneille dà luogo alla figura dell'anamorfose, che rivela figure diverse a seconda del punto di vista. Attraverso l'illuminazione offerta dalle massime di La Rochefoucauld, l'assunzione di questo sguardo obliquo fa scoprire in Corneille i mostri interiori, che popolano il cuore degli eroi ma che la società tende a nascondere. L'eroismo negativo delle sue tragedie e la vertigine della meditazione morale indicano che la frontiera etica si è fatta «sinuosa», e portano alla consapevolezza che il male può avere una perfezione e una sua nobiltà elevandosi a gesto orribile e ammirabile al tempo stesso. Ragioni diverse, casi particolari, allentano la tensione tra bene e male: la politica ammette azioni moralmente condannabili, come l'uccisione del tiranno, la condizione detta soluzioni inaccettabili in senso assoluto. «Piacere di volere» e libertà sono alla base della inquietante modernità di Corneille.

A un male politico e sociale si contrappone un Male che attacca nella solitudine coloro che si ritirano dal mondo e vivono come anacoreti nel deserto. Encarnación Sánchez García tratta nel barocco ispanico della sensibilità moderna che contraddistingue le figure di chi rinuncia alla civile conversazione ma viene avvicinato dal Maligno in un confronto individuale. I termini «soledades» e «desiertos» denotano sempre più la sacralità di una vita eremitica e di preghiera: argomento di una enorme produzione letteraria di vario genere, dal panegirico alla «vita esemplare», in cui la scelta monastica è sentita come epica ed eroica e viene descritta secondo modelli agiografici ereditati dal Rinascimento. Nella vita solitaria e nelle pratiche ascetiche il male dell'allontanamento dalla società si risolve in un bene spirituale, ma è un male diverso quello che spaventa persino *in absentia*: è il tentatore che appare nei versi di Juan de la Cruz e negli scritti degli altri padri del deserto. Dietro all'unione mistica e alla preghiera il demonio è in agguato, come presenza virtuale, come potere sempre pronto a colpire l'uomo.

Paola Martinuzzi analizza la tragedia *Britannicus* di Jean Racine, a partire dalle riflessioni del figlio del drammaturgo Louis Racine sull'opera del padre, che mostrano la consapevolezza del dibattito che dalla *Poetica* aristotelica e dalle *Confessioni* di Agostino si era sviluppato sul problema del piacere dello spettatore in scene violente e, più in generale, sull'utilità morale del teatro, fino ai suoi esiti temporalmente più vicini, da Pascal a Nicole e a Malebranche.

Scritta in una lingua che ha la misura del classicismo e storicamente basata sul personaggio di Nerone, come «*monstre naissant*», l'opera di Racine non chiude la tensione emotiva che mette in scena e pertanto non suscita una catarsi. La conclusione sembra essere il dubbio sull'efficacia del crimine commesso e il timore che la violenza sia solo all'inizio. All'assenza di purificazione «tradizionale» corrisponde però una nuova forma di catarsi, una tragicità che trova il punto più alto nella compassione: in questo senso Racine fa appello alla ragione che deve rielaborare le emozioni provate durante la rappresentazione, riducendone l'aspetto eccessivo e vizioso, per far giungere lo spettatore a provare afflizione e pietà.

Britannicus pertanto rappresenta l'esempio di un'opera basata non più sui modelli tragici dell'azione, bensì sul «piacere dello spirito», spostando il nucleo drammatico dal sacrificio spettacolare all'emozione «regolata» fra palcoscenico e pubblico.

Lisanna Calvi trova nella tragedia inglese della Restaurazione un intensificarsi degli orrori in scena e della rappresentazione di sangue, mutilazioni e violenza, negli ultimi anni del diciassettesimo secolo, in corrispondenza con la situazione politica sempre più cupa e pericolosa. Conflitti politici e religiosi sembrano preludere a un riaccendersi della guerra civile e in teatro la malvagità di tiranni e usurpatori si trasforma in un eccesso di orrori, amplificati anche da espedienti scenici possibili in un teatro ormai evoluto. Ogni forma raccapricciante di brutalità è rappresentata, dagli stupri ai sacrifici umani fino al cannibalismo. E, ad ognuna di queste forme orrifiche e diaboliche è associata, più o meno esplicitamente, la Chiesa di Roma. Oscillando tra la censura che non tollera allusioni alla recente storia inglese – quella repubblicana della rivoluzione puritana – e l'attribuzione di malefici e di iniquità al cattoli-

cesimo, il teatro, in particolare di Nathaniel Lee, iscrive il problema del male nel quadro politico dell'attualità, cercando in ogni caso l'adesione del pubblico, instillando la paura del nemico, e giocando quindi proprio sulla contemporanea repulsione e attrazione dello spettacolo.

Il mito di Don Giovanni, analizzato da Silvia Carandini, è fin dall'inizio campo di interazione tra la scelleratezza del protagonista e il fascino che esercita sia sugli altri personaggi sia sul lettore o spettatore, motivo che giustifica le tante versioni delle sue gesta fin dall'originale di Tirso de Molina. La fortuna del primo Don Juan, rispetto ai tanti seduttori del teatro spagnolo tra Cinque e Seicento, è forse da ritrovarsi nel suo carattere vivace e spensierato, spinto da un'incredibile pulsione erotica alla conquista. L'invenzione della statua dà però una dimensione eroica alla figura del Burlador e ai suoi scherzi. L'analisi di opere secentesche italiane – un canovaccio e un testo di Andreini – mostra come il mito cambi: nella prima con un inequivoco messaggio morale da sacra rappresentazione e nella seconda, inserito in una cornice mitologica e pagana, con l'esposizione di teorie sacrileghe e quasi da libero pensatore. Riferendosi a temi conosciuti nella cultura umanistica e rinascimentale, il testo di Andreini dà alla figura di Don Giovanni l'aspetto di un gigante ribelle, più che non del mostro ateo e peccatore. Più avanti nel secolo Molière eliminerà dalla trama e dal carattere del personaggio molti dei suoi connotati tradizionali, facendone un «petit marquis» vanaglorioso e spostando sul servo Sganarelle il riscatto comico delle idee sovversive e del fascino del male.

L'ultimo saggio, di chi scrive, esamina come in *Paradise Lost* la figura di Satana si allontani dai valori assoluti del Maligno e anche dalla rappresentazione mostruosa di Lucifero in Dante e in tanta pittura medievale, per risultare ambiguamente umana nelle sue reazioni emotive e nelle rivelazioni offerte al lettore nei soliloqui. L'umanizzazione riduce la portata del male e rende più agevole l'identificazione con il personaggio malvagio. Il testo solo apparentemente mantiene l'opposizione morale tra bene e male, tra personaggi buoni e demoni: in realtà la diversità delle voci – quella di un protagonista negativo cui viene dato molto spazio e quella del poeta che interviene per condannarlo – non permette alla morale di ridurre al silenzio la forza persuasiva di Satana.

Usando due modelli diversi quali quello eroico dell'epica e quello storico della Bibbia, Milton proietta il male su un percorso temporale, dalla creazione alla fine dei tempi, ma lo interiorizza, secondo la visione puritana, e ne fa uno stato mentale. Un Satana ambiguo, dinamico, tormentato e seduttore, che prelude all'accento che su questi temi metterà il *novel* settecentesco, nell'emersione di valori laici e in una crescente secolarizzazione.