

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2024

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.

La sezione online di questo numero della Rivista è stata pubblicata con il contributo del progetto ERC "NeMoSancti: New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives" che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di S. Gioacchino di Wolfgang Huber (1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di ITALIA NEL MONDO
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:

Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;
Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjic';
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;
Paolo Tondi

REDAZIONE:

Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore
arte, scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma
info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è classificata nelle fasce ANVUR vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,
Europa € 120,00,
Altri Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

© 2024

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

ISBN 9788838254062

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali
Via dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in abb. post. D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

MESSAGGI

LUCA FRANCHETTI PARDO Ambasciatore d'Italia in Polonia

ANNA MARIA ANDERS Ambasciatore di Polonia in Italia e
San Marino

ALESSANDRO DE PEDYS Direttore Generale per la
Diplomazia Pubblica e Culturale del Ministero degli
Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

ALBERTO FERRABOSCHI	La nascita dell'inno nazionale polacco a Reggio Emilia. Storia e memoria	11
ANTONMICHELE DE TURA	Frammenti di storia polacca	19
JERZY MIZIOLEK	Copernico nella cultura artistica polacca e nel <i>Vies des Savants illustres de la Renaissance</i>	35
LUCIO ANGELO ANTONELLI	Il Museo Astronomico e Copernicano dell'INAF - Osservatorio Astronomico di Roma	53
FRANCESCA CECI	I Sobieski a Roma: un itinerario attraverso le testimonianze della famiglia reale polacca nell'Urbe	65
CATERINA PISU	Il principe Stanislaw Poniatowski: un legame secolare tra Polonia e Italia	81
VALERIO CIAROCCHI	Il periodo parigino di Chopin e Bellini. Un felice incontro di reciproca stima	93
KRYSTYNA JAWORSKA	Riflessi italiani nell'attività letteraria e culturale del II Corpo d'armata polacco	107
ANDREA CECCHERELLI	Chi ha paura di Józef Czapski? <i>La terra inumana</i> in Italia	135
MARCO PATRICELLI	I tre moschettieri di Enigma	149
JERZY MIZIOLEK	Karolina Lanckorońska e i suoi studi sull'arte italiana	167
MARGHERITA LIPIŃSKA	Ritratti di archeologia	183

SZYMON OLTARZEWSKI	Verso la fonte	187
MASSIMILIANO CALDI	La musica polacca, la Polonia e un direttore d'orchestra milanese: una bellissima storia lunga un quarto di secolo	191
PAWEŁ KUKIZ - SZCZUCIŃSKI	L'evacuazione dei bambini malati dall'Ucraina	199
FABRIZIO PAISIO	Imprenditoria italiana in Polonia: Pavimental Polska	203
PAOLO MORAWSKI	UE terra (ancora) promessa. Vent'anni dopo l'ingresso della Polonia nell'Unione Europea	207
	Note sugli autori	221

A cura di Anna Kurdziel
I Consigliere dell'Ambasciata di Polonia in Italia

Si ringrazia Giuseppe Manica
già dirigente culturale del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale e direttore di Istituti Italiani di Cultura

si ringrazia 

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2024

LETTERATURA

Dossier Monografico

Il sacro e i santi nella letteratura contemporanea

a cura di Magdalena Maria Kubas

Magdalena Maria Kubas, Introduzione	6
Sanja Kobilj Ćuić, (A mother's) Sacrifice in <i>History: A Novel</i> by Elsa Morante	10
Davide Dalmas, Bestemmia e santità. Modelli sacri contrapposti negli <i>Scarozzanti</i> di Giovanni Testori	28
Magdalena Maria Kubas, Cristina Voto, Il modello Vilgeforte: al confine della santità e dell'identità femminile	46
Cristiana Lardo, Un Beato scrive ai Santi. <i>Illustrissimi</i> di Albino Luciani - Giovanni Paolo I	60

LETTERATURA

Saggi

Cecilia Spaziani, «Là dove si parla di Dio». Pasolini, religione e società nei <i>Dialoghi</i> su «Vie nuove»	71
Fabiana Russo, Le disobbedienze di Saul. Rilettura di un episodio biblico	85

BIBLIOGRAFIA

Rocco Familiari, Un drammaturgo-papa. Sul teatro di Karol Wojtyła, Edizioni Studium, Antefatto di R. Familiari e Introduzione di Krzysztof Zanussi	109
Francesca Favaro, Attraversare soglie di modi e mondi. Saggi su Dino Buzzati narratore, Fabrizio Serra editore, Recensione di Giovanni Barracco	126

LETTERATURA
Dossier Monografico
Il sacro e i santi nella letteratura contemporanea
a cura di Magdalena Maria Kubas

INTRODUZIONE

Il senso del sacro cambia nel tempo e ogni periodo storico costruisce un repertorio dei santi che riflette le necessità dei tempi. La contemporaneità, dal primo Novecento, modula il proprio immaginario su un rapporto non univoco tra il sacro e la santità. Tra gli altri fattori la complessità della questione è data dai processi di secolarizzazione in corso in una cultura – nel nostro caso quella europea – che cerca di ridurre l'impatto diretto delle istituzioni ecclesiastiche sulla vita pubblica e quotidiana pur preservando le forme di comunicazione basate sui riferimenti al sacro.

La raccolta di studi che presentiamo nella sezione monografica collocata in apertura di questo fascicolo della rivista *Il Veltro* prende spunto da una lunga ricerca di gruppo, il progetto ERC NeMosanctI portato a compimento presso l'Università di Torino negli anni 2018-2024¹ e da un grande convegno che si è tenuto a conclusione del percorso del *grant* europeo². Tuttavia, la sezione monografica intitolata *Il sacro e i santi nella letteratura contemporanea* non si presenta come atti o procedimenti di un incontro particolare, ma come un esito di scambio di sensibilità, riflessioni e *background* diversi. I partecipanti alla nostra piccola selezione presentano analisi dedicate ad autori maggiori del Novecento italiano ed europeo – come Elsa Morante, Giovanni Testori e Olga Tokarczuk – e a scrittori meno noti nell'ambito degli studi letterari, come Albino Luciani, papa Giovanni Paolo I, o Piotr Tomaszuk, drammaturgo, attore e regista attivo in Polonia dagli anni Novanta. Le forme d'espressione indagate vanno dalla narrativa al teatro, all'epistola immaginaria: le rivisitazioni contemporanee di un tema importante come il rapporto tra il senso del sacro e la santità sono legate a sperimentazioni linguistico-stilistiche, ma anche a momenti di impegno politico e di critica sociale. Nello studio intitolato *(A mother's) Sacrifice in History: a Novel by Elsa Morante* Sanja Kobilj Čuić riflette sulle prese di posizione culturali di Morante, da *Il mondo salvato dai ragazzini* al suddetto romanzo, all'interno del quale si analizza la raffigurazione della maternità

di Ida Ramundo. Kobilj Ćuić si concentra sulla dimensione mariana del tema e sull'elemento religioso: il tendere verso il bene altrui che non ha un legame ortodosso con una confessione sola. Davide Dalmas, in *Bestemmia e santità. Modelli sacri contrapposti negli 'Scarozzanti' di Giovanni Testori*, indaga la scrittura teatrale di un autore che ha toccato temi di santità, potere e dissacrazione (meta)letteraria collocando le sue opere in un universo di riferimenti biblici, apocalittici e cristologici la cui audacia sperimentale rasenta spesso la blasfemia. Lo studioso rileva come i personaggi del ciclo scritto negli anni Settanta rappresentino il punto più alto di un percorso presente non soltanto nella scrittura testoriana, ma anche nella critica e nella pittura dell'autore milanese. La dissacrazione ha un ruolo importante nella rivisitazione teatrale della storia di Santa Vilgeforte, scritta e messa in scena da Piotr Tomaszuk a partire dal romanzo di Olga Tokarczuk *Casa di giorno, casa di notte*. L'affermazione identitaria – spirituale e di genere al contempo – è in esame nel saggio firmato da Magdalena Maria Kubas e Cristina Voto (*Il modello Vilgeforte: al confine della santità e dell'identità femminile*). A partire dal caso di Vilgeforte, una santa 'destituita', dimenticata nei culti locali e cancellata dai repertori ecclesiastici nel corso del Novecento, e del suo legame filosofico e artistico con il Volto Santo, si analizzano le reincarnazioni recenti di un'icona fortemente presente nella nostra società. Una cultura di massa e secolarizzata perde e ritrova un riferimento il cui aspetto sacro, spesso ignorato, continua a tornare alla ribalta. Infine, nel suo studio *Un Beato scrive ai Santi. Illustrissimi di Albino Luciani – Giovanni Paolo I*, Cristiana Lardo propone lo studio di un'opera scritta e perfezionata per anni, una raccolta di lettere in cui un futuro beato eleva al grado di santità non soltanto alcuni dei grandi letterati e personaggi storici del passato – indagandone vite e virtù con le lenti dello scrittore – ma anche alcune figure immaginarie. L'operazione di Luciani è politica perché accanto agli altri, tra i destinatari delle epistole ci sono santi e sante realmente canonizzati dalla Chiesa in ogni epoca e persino Gesù Cristo: un'operazione di ribaltamento tra realtà extra-letteraria e costruzione finzionale vela un tentativo di collegare di nuovo il bello e il sacro, il potere della letteratura e l'esemplarità della santità.

A dispetto di quanto non sembri, dunque, nel desiderio di scostarsi dal discorso religioso la contemporaneità continua a rielaborare i riferimenti al sacro: il nostro compito qui è stato riconoscerne l'efficacia discorsiva e l'importanza nella riflessione letteraria sul nostro tempo.

MAGDALENA MARIA KUBAS

Università degli Studi di Torino

Note

¹ Si veda la pagina web del progetto al link <https://nemosancti.eu/about/>

² *Forma Sanctitatis*, Università di Torino, 6-8 settembre 2024. Il convegno ha visto discutere una quarantina di studiosi a rappresentare numerose discipline umanistiche e sociali.

(A MOTHER’S) SACRIFICE IN *HISTORY*: A NOVEL
BY ELSA MORANTE

La Storia di Elsa Morante è stata definita dai critici come l'esempio perfetto di amore materno e sacrificio, in cui Ida Ramundo è interpretata come l'incarnazione sia di Maria che di Gesù. Sebbene il romanzo contenga numerosi elementi religiosi, userò il concetto di religiosità di Kristeva per sostenere che questo romanzo non riguarda il sacrificio, ma la consapevolezza contro l'irrealtà dei tempi moderni, che è centrale nella poetica di Morante. Questa consapevolezza si ottiene attraverso la rappresentazione della malattia (epilessia), della follia (il destino di Ida dopo aver perso entrambi i figli) e della parola poetica (il compito del poeta di vendicare gli emarginati). Basando il suo pensiero sulla definizione freudiana di religiosità, secondo cui chiunque confessi il sentimento dell'insignificanza umana è profondamente religioso, Julia Kristeva aggiunge che l'essenza della religiosità risiede nella reazione contro questo sentimento, cercando aiuto per combatterlo. Nota che le donne sono più inclini ad accettare umilmente il loro ruolo minimo nell'universo, rendendole irreligiose nel senso strettamente freudiano. Questo riflette perfettamente la posizione di Ida Ramundo all'interno della cattedrale de La Storia. Tuttavia, come sosterrò, le eccezioni sorgono dalla malattia della protagonista, in cui si sente parte del collettivo, non più fuori dalla Storia e dal Simbolico. Queste eccezioni sono più metafisiche che religiose o politiche. La consapevolezza di Ida invita il lettore a cercare e trovare il significato della Realtà al di fuori dei contesti politici, biologici o religiosi, enfatizzando l'altruismo e l'agire per gli altri, come Morante definisce la religione.

History: A Novel by Elsa Morante has been defined by critics as the epitome of maternal love and sacrifice, with Ida Ramundo interpreted as an incarnation of both Mary and Jesus. Although the novel contains numerous religious elements, I will use Kristeva's concept of the Religious to argue that this novel is not about sacrifice but about awareness against the unreality of modern times, which is central to Morante's poetics. This awareness is achieved through representations of illness (epilepsy), madness (Ida's fate after losing both of her sons), and the poetic word (the poet's task to avenge the marginalized). Basing her thought on Freud's definition of the religious, which states that anyone who acknowledges human insignificance is deeply religious, Julia Kristeva adds that the essence of religiosity lies in the reaction against this feeling, seeking help to combat it. She notes that women are more inclined to humbly accept their minimal role in the universe, making them irreligious in the Freudian sense. This perfectly reflects Ida Ramundo's position within the cathedral of History: A Novel. However, as I will argue, exceptions arise from the protagonist's illness, in which she feels part of the collective, not outside History and the Symbolic. These exceptions are metaphysical rather than religious or political. Ida's awareness invites the reader to seek and find the meaning of Reality beyond political, biological, or religious contexts, emphasizing altruism and acting for others, as Morante defines religion.

History: A Novel is the third novel by the Italian writer Elsa Morante. It is a piece, following the wish of its author, published in an economical edition, and dedicated to «the illiterate to whom the author writes»¹. The novel was published in 1974, and it immediately caused a great divide among the general public and started a vigorous debate inside intellectual circles, both in terms of its theme and its 'scandalous' ideological position the author takes in it. As it is, the novel is centred around the Second World War and the destiny of the marginalised, of the unprotected, and of the poor people caught in it through the prism of motherhood and the role of the woman in History. Unlike the dominant Communist and left-wing position the majority of intellectuals in the 1970s Italy take, this novel is rather sceptical about the possibility of human rights being equalled and of the oppressed not being ill-treated. Instead, it observes history and contemporary society as generators and promoters of such inequalities. With regard to its structure, the novel is quite unique, given that it is divided into nine chapters, the first and the last of which are designated as 19**, whereas the remaining seven reflect the historical years of 1941 through 1947.

The beginning of each chapter features a historical overview of the most significant events of the period, provided in a bureaucratic fashion and brimming with statistical figures, with the names of pre-war, of war-time, and of post-war operations and with power distribution among the then world leaders. These introductions are clearly juxtaposed with lives and destinies of

common people, who are in the focus of our interest. The story weaves around a modest Jewish woman, the teacher and the widow Ida Raimundo, mother of 16-year-old boy Nino, who, in 1941, is raped by a German soldier just arrived at Rome at the beginning of his short war-time experience. Hidden from prying eyes, Ida gives birth to Giuseppe, a boy marked with epilepsy, whose short childhood is followed until the year of 1947. The backdrop of their stories is the war, the persecution of Jews, the bombardment of Rome, and hunger as a driving force for Ida to get her children nourished. The three of them survive the war, against all the odds, with Nino getting killed afterwards in a car accident as a smuggler of stolen goods and Useppe dying amidst a fit of epilepsy in 1947. His body, his mother driven mad of pain for her loss, and their beloved dog Bella are found by the police upon breaking into their apartment and upon being forced, subsequently, to kill Bella, which did not allow them to approach the mother and the dead son. The inspiration for this novel came to Elsa Morante after she had come across a piece of news from a daily crime log featuring the discovery of a child's body, of his mother insane from intense pain she had felt over the event, and of a dog the police were forced to kill in order to access the mother and the son. According to the notes by the author having been found afterwards, Morante had designed the novel as a book written against history, against war, against violence. Yet, Morante remarks, «writing against history is ridiculous», since «the author and the poet are not judges but witnesses»².

This novel has often been partially interpreted by critics as an ode to motherly love and sacrifice. Thus, Garboli defines the story of Ida and Useppe as «a delivery in public»³, maintaining in his critical works on Morante an idea of the latter treating her novels like the children she never had, but whom she had so desperately desired. For his part, Gian Carlo Ferretti, in one of numerous reviews that followed the publication of the novel, claims that the true value of this piece is «a modern powerful Motherhood, at the same time pitiful and terrible»⁴.

This paper aims at proving that *History* is not a novel about motherly sacrifice, especially in religious terms, but that Morante in it successfully advocates the idea of single unorthodox religiosity, somewhat observable in her previous work entitled *The World Saved by Kids*, as well as in her prosaic essay entitled *For and Against the Atomic Bomb*. Our intention is to show how

it is exactly through the processes of “raising awareness” connected with an atypical experience of religion that the female protagonist Ida becomes the torchbearer of the perception of reality by means of process of illness, madness, and that through the very process of writing a battle against the disintegration of reality is realized, for which Morante claims to be the crucial role of any poet.

Introductory notes: *The world saved by kids* and *Pro e contro bomba atomica*

One of the most compelling testimonies as regards the poetics of Elsa Morante is a conference entitled *For and Against the Atomic Bomb*⁵, which Morante held at the Carignano Theater in Turin (Italy), and then at the Eliseo Theater in Rome (Italy) in 1965. According to the author, contemporary world has been flooded with irreality, which is, at a symbolic level, identified with the atomic bomb. Irreality is faceless power, which is, at the same time, political, intellectual, and cultural. It manifests itself in a culture not only through civic, but also through populist engagement. Art is assigned a task to counter disintegration of reality through the integrity of the real by presenting life itself in all its diverse manifestations and shapes. Only art as such is «liberating and revolutionary»⁶ and close to oppressed social classes. The reality that provides life to words cannot be defined through the abstract. Instead, it can be “touched” through feelings, in an emotional and direct manner⁷. The notions Elsa Morante presented at the conference represent an obvious tool for understanding the poetics of the novel in question, since the latter features faceless power through the character of History itself, which destroys whatever obstructs its way, by means of collective and individual ordeal of the innocent.

Along with the said conference, there is a hybrid work entitled *The World Saved by the Kids*, published in 1968, in which it is exactly the Happy Few who are capable of comprehending reality, whereas the Unhappy Many are incapable of recognising the processes of disintegration in modern times, which the author mentions during the conference. One element in which this work «clearly anticipates History is the one concerning illness and ‘madness’ as alternative instruments of perception, as the only possible beams by which one can access reality in the universe in which ratio serves violence, egotism, and death»⁸. In this very work, Morante

creates an alternative version of Sophocles' Oedipus in Colonus, as featured in the section of the collection under the same title, where Oedipus is in agony, losing his mind, while his daughter Antigone, a 14-year-old peasant girl, becomes the torchbearer of the perception of the World, that is, reality. She is going to accept suffering, illness, and death, Claudia Messina points out, while preserving a bewildered view of reality⁹. In that sense, the idea of possibility of perception, according to Morante, is given not to the intellectually capable, but to the 'pure ones', to those who, filled with curiosity, observe reality, accepting all their aspects in their entirety. Apart from that characteristic, perception depends on altruism as well, on the ability of one to give love and comfort to another person. It is these qualities, then, already expressed in *The World Saved by the Kids*, that are found in the novel *History*, through glorification of an unorthodox religious feeling, through love and perception of the world which is, eventually, made possible by the experience of illness, of 'madness' (in the sense of losing one's mind), as well as by the very act of writing. With regard to this, indicative for understanding of the relationship of the author towards *ratio* are the words uttered by Oedipus, lying in a psychiatric facility, in which the life of Ida Ramundo comes to an end as well:

il cervello è una macchina furba e idiota che la natura ci ha fabbricato studiandola apposta/per escluderci dallo spettacolo reale, e divertirsi ai nostri equivoci. / Solo quando la macchina si guasta, nelle febbri, nell'agonia, noi cominciamo a distinguere un filo / dello scenario proibito./ Nella mia cecità spasmodica e corrotta/ adesso io vedo cose nascoste alla innocente salute, agli occhi intatti¹⁰.

According to Morante, an objective approach by means of *ratio* is the one that prevents one from comprehending reality, and it is only at the moment of agony, of breaking down of that machine, that is, losing one's mind, that one recognises the forbidden scenario-disintegration of reality in contemporary world. In her interpretation of the novel, Graziella Bernabo points out that Morante talks about the perception assigned to the cracks that are, in traditional logos, opened due to free imagination¹¹.

Ida Ramundo and alternative means of reality perception

Critical reviews have done injustice to the character of Ida Ramundo by reducing her to a motherly function in the novel. She is a prototype of a mother sacrificing herself for her sons, Useppe and Nino, but she is also the central character in the novel «embodying an alternative form of perception that is connected to some kind of sacral “madness”»¹². In her classic study on motherhood in the Italian literature entitled *Tigress in the snow*¹³, Laura Benedetti describes Ida as a devoted mother, dedicating her entire life for the benefit of her children, but one whose sacrifice does not bring redemption since, in her words:

In Morante’s works, mothers are trapped in an irrational and instinctive role, as is indicated by the frequent animal metaphors used to describe them. Theirs is the world of animals and children. They are trapped in a universe that is essentially prehistoric, and their influence stops with adulthood, when history begins¹⁴.

Here Benedetti points out how Ida fails in her single life mission, to keep Useppe alive, thus making it impossible for humankind itself to attempt at any process of redemption.

Furthermore, Benedetti, in the character of Ida, sees an embodiment of Jesus and Virgin Mary, while Petrocchi speaks of saint mother in the novels by Elsa Morante,¹⁵ finding in the closing scene of the novel, in which Ida kneels down over Useppe's sunken body with her arms stretched, an image of Pietas. Ida's asceticism, her rejection of food so that she can feed it to Useppe, as well as her complete asexuality, they all serve to corroborate this claim. Within the Symbolic, Ida is unaware of her corporeity and its function. She is portrayed as an asexual being, a being that does not enjoy in any sexual act but perceives it as a way of pleasing her husband. In addition, she is ashamed of pregnancy caused by an act of rape committed by a German soldier. Ida feels her uterus to be «like an anomalous wound that at times exhausted her with violent hemorrhages»¹⁶, that is, to be disgrace to her. All these mechanisms represent a patriarchal experience of a female body as a basic medium of reproduction which needs to be secluded from public scrutiny and which performs clearly defined functions:

She had never felt at ease in her own body, to such a degree that she didn't look at it even when she bathed. Her body had grown up with her like an outsider; and not even in her girlhood had it ever been beautiful, with its thick ankles, frail shoulders, and the prematurely withered bosom. Her single pregnancy, like an illness, had been enough to make her misshapen forever; and afterward, in her widowhood, she had never thought that someone might use her body again as a woman's, to make love¹⁷.

In that sense, this corporeal experience is additionally accentuated through conditioning of the Italian culture by the Roman-Catholic creed, where the basic symbol of a mother is exactly Virgin Mary and where the ideal dyad is that between a mother and a son. A picture of the mother as an embodiment of Virgin Mary is not a novel one in the Catholic Italian culture. Adalgisa Giorgio, in her influential study on the relationship between a mother and a daughter in the Western culture, explains how Virgin Mary «became the symbol of the Church as mother of the faithful, and, finally, the essence of all mothers»¹⁸. Her position is subordinated to that of a child, but, according to Giorgio, the mother-son dyad is the dominating one:

Womanhood has been erased by motherhood, and motherhood has primarily meant generating and nurturing the male child. The archetype of the powerful, self-sacrificial, possessive, suffering, resilient Italian mother, who is the pillar of the family and demands lifelong exclusive loyalty and affection from her children in exchange of her devotion¹⁹.

A “definition” of genuine mothers by Elsa Morante, in which she praises women who are uneducated, instinctive, and out of culture²⁰, has already made it to anthologies. Nevertheless, over the past few decades critics have shown, through interdisciplinary approach, that the position of the woman in the novels by Elsa Morante is a multi-layered and elusive one, very much like her oeuvre, in terms of one-sided and stereotypical interpretations. Such is Morante's notion of religion. In one of her rare interviews, she talks about one of the most important problems today, the defect of religious sense²¹. Furthermore, she mentions, in the same interview, that «without religion one cannot live», as well as that she does not denote «a

specific official religion but any religion, not orthodox one, speaking [...] of that religion, which is altruism, working also for others»²².

Following her argument, religion is mostly based upon altruism, upon one's ability to offer love and consolation to another person, but it is, according to her, a counterpoint to disintegration of reality. That is to say, in *For and Against the Atomic Bomb* Morante mentions religion as a collection of knowledge about the final destruction (annientamento finale), as the only possible point of bliss, and as Nirvana in Eastern religions, to which one can reach through contemplation, through giving up on oneself, through universal mercy (Pietas), and through unity of consciousness²³. The scriptures, according to her, oppose in their respective manner the disintegration of reality, of which Morante gives an address at the very conference, in the age of the atomic bomb and domination of power, with intellectuals standing aside in the state of conformity.

It is exactly this kind of elements that we find in the opening description of Ida in the novel. When observing her figure of a girl that never grew up, one can single out her look possessing an almost animal-like feature of corporeally comprehending reality:

Foreknowledge, actually, is not the best word, because knowledge had nothing to do with it. Rather, the strangeness of those eyes recalled the mysterious idiocy of animals, who, not with their mind but with a sense in their vulnerable bodies, “know” the past and the future of every destiny. I would call that sense — which is common in them, a part of the other bodily senses — the *sense of the sacred*: meaning by *sacred*, in their case, the universal power that can devour them and annihilate them, for their guilt in being born²⁴.

This passage talks about several significant elements: sense of the sacred, whose perception comes through the medium of the body, not at a cognitive level, and is much closer to the animal than to the human world. In addition, this sort of perception of a universal power that can destroy and devour an individual out of their sense of feeling guilty for having been born in the first place is atemporal and implies, as we find about Ida at the very beginning, ‘precognition’ of future.

Indeed, as we are about to show through several examples, Ida's experience of unity of consciousness, which is of predominantly corporeal character, implies, in some key scenes of the novel, consciousness of what is going to happen in the near future. Along with her body, Ida's perception is supported by her feeling of tragic guilt over her Jewish descent. It is a type of fear conditioned by the social, which, in her particular case, is the fact that the latter will cause the death of both her and her sons. On the other hand, it is also a type of fear that conveys an idea of one feeling helpless before a universal power that can destroy them. Julia Kristeva, in her correspondence with philosopher Catherine Clément entitled *The feminine and the sacred*, mentions Freudian claims about religiosity, according to which it consists of feeling helpless when confronted with the infinite:

The critics persist in calling 'profoundly religious' any man who confesses the feeling of the insignificance of man and of human powerlessness in the face of the universe, even though it is not that feeling what constitutes the essence of religiosity, but rather the behavior that results, the reaction against that feeling, a reaction that seeks help to fight it. Anyone who does not take that step, who humbly acquiesces to the minimal role that man plays in the vast universe, is, in contrast, irreligious in the truest sense of the word²⁵.

Kristeva maintains that it is women who are more likely to accept that role, which makes them irreligious in the orthodox sense of the notion²⁶. Ida's social position is exactly of that sort. She is portrayed as an eternal child in constant fear over her Jewish origin, on her mother's side. Pasolini, in his review of *History*, is rather confident when he claims that the first section of the novel, which provides us with the childhood of Ida Ramundo, as well as with the death of her anarchist father and the suicide of her mother Nora, triggered by the fear of persecution following the introduction of racial laws, is of autobiographic character, and that this first section is where Morante had embedded her own «fear of a semi-Jewish woman at the beginning of racial persecutions»²⁷.

Pierluigi Franchi talks about two kinds of Judaism in the novel, both of which represent «the author's two different approaches to Judaism»²⁸. In case of Ida and Nora, it is an atavistic

memory of the persecution²⁹, a form of mythical Judaism that follows neither tradition nor exercising religious beliefs, but which is connected to the idea of biological transmission of destiny and, in case of Davide Segre, it is demystified Judaism that rejects such an idea.

The episodes in which Ida experiences the unity of consciousness, along with premonitions of imminent future, are almost always connected to the Ghetto. Although Ida goes through the experience of war completely oblivious of the historical moment by waging «her private war for survival began [...] growing more and more ferocious»³⁰, it is in the Ghetto itself that she makes contact with other people, that she finds about the details of the course of the war, and that she gives birth to Useppe in the house of Ezekeel, an old midwife. The Ghetto symbolises the safety of uterus, the space of Chora in Kristeva's words, which is atemporal and out of historical dimensions. In *The Revolution of Poetic Language* (1974), Julia Kristeva discusses the concept of the semiotic, which she defines as a form of meaning that goes beyond language and is connected to maternal and infancy aspects of language. It's important to emphasize that Chora, according to Kristeva, is a trace representing a maternal aspect before sexual differentiation, an original motherhood for each individual, or more broadly, a cosmic dimension where encounters with others become possible³¹. Chora is not stable and comforting; instead, it is a dynamic dimension involving a blend of fusion and, simultaneously, division between self and other. The Ghetto is a place that unstoppably attracts Ida, even in moments when it means danger for her own life. Otherwise rather inert, Ida shows incredible bravery when she acts upon her instincts that lead her towards it. That way, Ida witnesses the day of deportation of Roman Jews. After she comes across the empty Ghetto, she notices a Jewish woman in the street and she decides to follow her, taking Useppe by the hand all the way to the railway station where both women find goods wagons brimming with Jews, on their way to concentration camps. Ida's unity of consciousness is displayed in that scene through her giving up on herself (it is said that «she too, had almost forgotten about herself»³²), as a powerful force that has no temporal or spatial connotation, but that is «a combination of memories and some irresistible sweetness, that ultimate possibility, such as a place of repose that drew her down, into the promiscuous den of a single, endless family»³³. Even after the Ghetto is completely vacated, Ida continues to pay visits to it, despite the danger

she exposes herself to, she recognized «the call that was tempting her there and that came to her this time like a low and somnolent dirge, still loud enough to engulf all exterior sounds»³⁴. The rhythm of that lament reminds one of lulling mothers use to put their children to sleep, but of death as well, given that «they are written already in the seed of all the living, subject to death»³⁵. An identical derailment outside the realm of sanity, through which Ida is going to find out about a tiny portion of ‘the forbidden scenario’, takes place on the day of Useppe’s death. Ida can sense the upcoming death of her son, as she has sensed the tragic destiny of the deported Jews. The precognition she feels is beyond reason, but it represents an instance of awareness of tragic reality, as opposed to the disintegration caused by the workings of Power. Ida feels unrest while she is in a meeting at school, she takes her coat, and rushes towards her apartment, sensing the tragic end for her son. Once again, her unity of consciousness is presented through a slip outside the Symbolic, through the sound of the lament from the space of Chora, which keeps returning to her like a leitmotif:

In the brief distance from school to home, Ida had been excluded, really, from external sounds, because she was listening to another sound, like something she hadn’t heard since her last walk in the Ghetto. It was, again, a kind of cadenced dirge which called from below, and summed up, in its tempting sweetness, something bloody and terrible, as if it were calling toward scattered points of misery and toil, summoning the flocks inside for the evening³⁶.

Once again, this seizure is characterized by co-existence of various, this time mainly traumatic recollections, and by mixing various temporal levels, in which Ida «comprises tattered shreds of memory»³⁷ through her «clouded consciousness»³⁸.

After she, upon returning to her apartment, discovers Useppe’s body, Ida loses her sanity and this scene, apart from the aforementioned similarity with Jesus and Virgin Mary, points to a similarity of two conditions: illness (epilepsy) and madness. Ida’s face features a smile, that

wasn't very different, to see it, from «the smile of calm and of wondrous ingenuousness, which came to her in her infancy after her hysterical attacks»³⁹.

Her condition after the seizure and her loss of sanity are equaled, given that both point to the process of recovery from the unconscious into the conscious state of mind that is characteristic of the Happy Few, who observe the world around themselves with bewildered naivety. Illness and madness, apart from being equaled, feature the same function of awareness, that is perception of reality. At the same time, that is a moment in which Ida's blurred consciousness gets cleared. The illness, as well as the onsetting madness, represent Ida's tragic end and, at the same time, a clear urge to regain consciousness she has experienced. By referring to Ida's loss of sanity as a miracle («and here the miracle occurred to her»⁴⁰), the voice of the narrator juxtaposes the plans of reality and irreality, clearly pointing to the death of Ida's son Useppe as a parable of the tragic experience of a marginalized individual since

«all History and all the nations of the earth had agreed on this end: the slaughter of the child Useppe Ramundo»⁴¹. In addition, the voice of the narrator reminds one of the roles of the poet, to portray disintegration of reality as the fundamental task of the artist.

Conclusion

Ida Ramundo shares some features with the female protagonist of Elsa Morante's last novel, *Aracoeli*. Very much like Ida, Aracoeli is completely oblivious of the historical moment she lives in, she is deprived of political power, and she is, in her essence, still a child. In the words of Adalgisa Giorgio, Aracoeli, «does not signify the female essence but woman's position of marginality to culture⁴²». Giorgio, however, points out that Morante does not see the unfitting of her female protagonists as a disadvantage, but, on the contrary, as an «empowering condition, because it allows her character to resist being crushed by History»⁴³. Ida also perfectly fits that definition, since her existence is defined through episodes outside the Symbolic order. That way, the sacrifice she takes, which reminds many critics of Virgin Mary, is not of religious character, although it does look similar.

It is the Semiotic, to recall Kristeva's words, that leads to Ida's risk of losing sanity, which manifests itself through her epileptic seizures, hallucinations, and unity of consciousness. Yet,

it is these ‘seizures’ what makes Ida part of the Happy Few, described in *The World Saved by the Kids*. All those attempts to ‘regain consciousness’ of reality as opposed to the irreality of modern times could be labelled as attempts by Elsa Morante to offer an alternative to social and cultural institutions embodying the Symbolic order. According to Morante, the extent to which the atomic bomb society deals with disintegration of reality matches the extent to which the author deals with disintegration of the official religion, history, and culture. In that ‘disclosure’, the role of the woman is, regardless of well-known attitudes about feminism of Morante herself⁴⁴, is extremely important because, through motherly love and altruistic care for another human being, a space is opened for a vision of reality that is not contaminated by evil and domination of violence.

As we can see, Ida Ramundo does experience episodes of regaining consciousness, related to the Ghetto, but these episodes are not of religious character. They are directly linked with the experience of religion about which Morante, on rare occasions in her interviews and conferences, talks. Religion is, anyway, present in a similar, unorthodox fashion across her oeuvre. Ida and her sons, through their existence, provide us with an insight into a more genuine image of reality, the one overwhelmed with love for another human being, with no differentiation as regards class, gender, or any other criterion, as well as with the consciousness that the entire world is connected into one whole. They may end in a tragic manner, but their destiny also testifies about the power of poetry to fight against evil, as well as about the task of the writer to transpose that testimony and offer an insight into alternative realities. According to Stefania Lucamante in Morante’s poetics, «only the truth of writing can constitute a safe refuge from the unhappiness of existence»⁴⁵.

Redemption does not come through History and political ideologies, but through alternative instruments of reception, through an unorthodox experience of religion, and through the consciousness that everything in this world leads to the point of truth, just like in the poetry Giuseppe ‘thinks’, for which the anarchist Davide Segre claims to be the poetry on God, which is recognized through the resemblances of all things and whose «most reliable witnesses, obviously, are not clergy, but atheists»⁴⁶ for «it’s not with institutions, or with metaphysics that you testify»⁴⁷. The moment of truth and perception implies altruism and love, as is the case

with not only Ida the Mother, but also Ida the Individual in a battle against a destructible force such as History.

SANJA KOBILJ ČUIĆ

Università di Banja Luka

Bibliography

E. MORANTE, *Opere*, (a cura di) C. CECCHI-C.GARBOLI: vol.1, Milano, Mondadori 1990.

E. MORANTE, *History: A Novel*, Hanover NH, Steerforth Press edition 2000.

A. PATRUCCO BECCHI, *Stabat mater: Le madri di Elsa Morante*, «Belfagor», Vol. 48, No. 4, p. 436- 451.

C. GARBOLI, Prefazione a E. MORANTE, *Pro o contro la bomba Atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi 1987.

C. MESSINA, *At the center of Il mondo salvato dai ragazzini by Elsa Morante. A reading of the Serata a Colono*, on «Bollettino di italianistica, Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica» 1/2014, p. 105-122.

G. ADALGISA (a cura di), *Writing mothers and daughters*, New York-Oxford, Berghahn Books 2002.

G. ADALGISA, *Nature vs Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's Aracoeli* in «MLN», vol. 109, no. 1, 1994, p. 93-116.

G. BERNABÒ, *Come leggere la Storia di Elsa Morante*, Milano, Mursia 1991.

G. BERNABÒ, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci 2012.

J. KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press 1984.

J. KRISTEVA-C.CLÉMENT, *The Feminine and the Sacred*, Basingstoke, Palgrave 2001.

L. BENEDETTI, *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press 2007.

M. ZANARDO, «Un atto di accusa, e una preghiera» *Un autocommento a La Storia*, in *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale Roma, 26 ottobre 2012 - 31 gennaio 2013.

P. LANFRANCHI, *Opposti ebraismi ne La Storia*, in *Elsa Morante. Mito e letteratura*, Milano, Ledizioni 2021.

S. LUCAMANTE (a cura di), *Elsa Morante's politics of writing: Rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Vancouver, Faileigh Dickinson University Press 2014.

Web sites:

https://mostrebnorm.cultura.gov.it/morante/periodici/dibattito_sulla_storia/TEMPO_2A_GO00003.html (accessed 6 January 2023)

<https://mostrebnorm.cultura.gov.it/morante/periodici/interviste/ESPRESSO00006.html>
(accessed 6 January 2023)

Note

- ¹ It refers to the line of “por el analfabeto a quien escribo” from the poem of César Vallejo.
- ² M. ZANARDO, «Un atto di accusa, e una preghiera» *Un autocommento a La Storia*, in *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale Roma, 26 ottobre 2012 - 31 gennaio 2013, p. 152.
- ³ C. GARBOLI, Prefazione a E. MORANTE, *Pro o contro la bomba Atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi 1987, p. 24
- ⁴ G. BERNABÒ, *Come leggere la Storia di Elsa Morante*, Milano, Mursia 1991, p. 98.
- ⁵ E. MORANTE, *Opere*, (a cura di) C. CECCHI-C. GARBOLI: vol.I, Milano, Mondadori 1990, p. 1547.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ G. BERNABÒ, *Come leggere la Storia di Elsa Morante*, cit., p. 23
- ⁹ C. MESSINA, *At the center of Il mondo salvato dai ragazzini by Elsa Morante. A reading of the Serata a Colono*, on "Bollettino di italianistica, Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica" 1/2014, p. 115
- ¹⁰ The brain is a clever and idiotic machine that nature has made for us/ studying it on purpose / to exclude us from the real show and have fun with our own misunderstandings. / Only when the machine breaks down, in fevers, in agony, we begin to distinguish a thread / of the forbidden scenario. / In my spasmodic and corrupt blindness/ now I see things hidden from innocent health, to the eyes intact (the translation is author's).
- ¹¹ G. BERNABÒ, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci 2012, p. 194
- ¹² *Ibid.*, p. 202.
- ¹³ The title of the book is a quotation from the novel *History: A novel*. Ida's frenzic search for food, as well as her attempts to find groceries in an empty Rome in order to nourish her son, are compared to a tigress which, in moments of scarcity, tears down chunks of its flesh and feeds them to its cubs while eating snow on its own.
- ¹⁴ L. BENEDETTI, *Tigress in the snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, Toronto, University of Toronto Press 2007, p. 81.
- ¹⁵ A. PATRUCCO BECCHI, *STABAT MATER: Le madri di Elsa Morante*, «Belfagor» Vol. 48, No. 4, 1993, p. 436-451.
- ¹⁶ E. MORANTE, *History: A Novel*, Hanover NH, Steerforth Press edition 2000, p. 100.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 98.
- ¹⁸ G. ADALGISA (a cura di), *Writing mothers and daughters*, New York-Oxford, Berghahn Books 2002, p. 119.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 120.
- ²⁰ In one of the rare interviews given to the press, Morante famously replies to the question of what makes the ideal woman for her, and her inclination towards simple and uneducated women is no less famous: «Sì, adoro le madri, le vere madri. Ho grande amore per la donna semplice. Non amo molto le femministe perché ritengo che la donna sia una creatura necessaria all'umanità, agli uomini. Amo molto le donne come Nunziatella dell' Isola di Arturo, come Aracoeli. Mica tanto le signore borghesi o le intellettuali. Forse è un peccato».
<https://mostrebncrm.cultura.gov.it/morante/periodici/interviste/ESPRESSO00006.html>
- ²¹ «Il Giorno», 4 settembre 1963 in E.MORANTE, *Opere*, (a cura di) C. CECCHI-C.GARBOLI: vol.1, Milano, Mondadori 1990, p. 69.
- ²² *Ibid.*
- ²³ E. MORANTE, *Opere*, cit., p. 1547.
- ²⁴ E. MORANTE, *History: A Novel*, Hanover NH, Steerforth Press edition, 2000, p. 32.
- ²⁵ J. KRISTEVA-C. CLÉMENT, *The Feminine and the Sacred*, Basingstoke, Palgrave 2001, p. 26.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 27.
- ²⁷ Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia (Pier Paolo Pasolini, 2 agosto 1974),
https://mostrebncrm.cultura.gov.it/morante/periodici/dibattito_sulla_storia/TEMPO_2AGO00003.html.
- ²⁸ P. LANFRANCHI, *Opposti ebraismi ne La Storia*, in *Elsa Morante. Mito e letteratura*, Milano, Lezioni 2021, p. 83.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 85.
- ³⁰ E. MORANTE, *History: A Novel*, cit., p. 144.
- ³¹ J. KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press 1984, p. 27-28.
- ³² *Ibid.*, p. 271.
- ³³ *Ibid.*, p. 270.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 372.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.* p. 702.

³⁷ *Ibid.*, p. 701.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 704.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 703.

⁴² G. ADALGISA, *Nature vs Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's Aracoeli* in «MLN», vol. 109, no. 1, 1994, p. 102.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ In 1976, Morante declines the invitation by Biancamaria Frabotta to publish her poetry in a collection entitled *Donne in poesia* and in different occasions refuses to be defined as a *scrittrice*.

⁴⁵ S. LUCAMANTE (a cura di), *Elsa Morante's politics of writing: Rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Vancouver, Faileigh Dickinson University Press 2014, p. 2.

⁴⁶ E. MORANTE, *History: A Novel*, cit., p. 570.

⁴⁷ *Ibid.*

BESTEMMIA E SANTITÀ.
MODELLI SACRI CONTRAPPOSTI NEGLI
SCAROZZANTI
DI GIOVANNI TESTORI

Il saggio propone un'interpretazione della Trilogia degli Scarozzanti di Giovanni Testori che valorizza la ricca presenza di componenti religiose e specificamente bibliche, incardinate sul contrasto tra una evidente (e ipocrita) santità pubblica, ufficiale e una più nascosta (spesso violenta) santità eversiva.

The essay proposes an interpretation of Giovanni Testori's Triloggy of the Scarozzanti that emphasises the rich presence of religious and specifically biblical components, hingng on the contrast between an overt (and hypocritical) public, official holiness and a more hidden (often violent) subversive holiness.

«santo,
se la parola ha un senso»

Giovanni Testori, *I Trionfi*

Per avvicinarsi alle forme della rielaborazione di modelli sacri in una qualsiasi opera di Giovanni Testori non si può dimenticare che per tutta la vita ha avuto sotto gli occhi e nella mente rappresentazioni, dirette o mediate, della santità. Anche per comprendere un singolo testo sarebbe quindi necessario leggere l'intera opera di Testori, nella sua indivisibile pienezza di forme

narrative, poetiche, figurative, teatrali, saggistiche, che si fondono e si riprendono continuamente, sia per caratteri stilistici sia per le costanti e le variazioni tematiche.

Come pittore, sappiamo che negli anni giovanili realizzò una *Grande Pietà* ad affresco di cui «purtroppo restano soltanto gli studi preparatori»¹, quando la famiglia fu costretta a sfollare nella casa paterna a Sormano; e che erano dedicati ai simboli degli evangelisti gli affreschi del 1948-1949, per le quattro vele della chiesa ottocentesca di San Carlo al Corso, in Corso Vittorio Emanuele a Milano: i famigerati dipinti il cui «stile picassiano e neoromantico» fu giudicato «incompatibile con la cupola affrescata da Angelo Inganni nel 1864-'65»² tanto da portare alla copertura dei dipinti e alla fine – per un lungo periodo – della sua attività pittorica. Ma si può dire che anche in ambito letterario Testori abbia spesso lavorato come gli artisti, alle prese con la reinterpretazione di temi figurativi dati. Come scrisse nel suo esordio come critico d'arte su «Paragone»³:

Il tema e l'immagine che lo realizza, non risultano, nel fluire della storia, entità stabilizzate né stabilizzabili: mai. Il rapporto infatti che intercorre fra tema e reinvenzione che di esso l'artista effettua ogniquale volta crea, risulta rapporto di reciprocità. Partendo da un tema così come la storia glielo consegna, l'artista enuclea l'immagine sua, che diremo nuova, pur nuova non essendo al tutto mai, e nel frattempo il *quantum* che dentro la sua opera risulta nuovo, ricade sull'entità *in progress* del tema: da quel momento esso, avendo ricevuto tale flusso, andrà agendo su chi nuovamente ne sarà tentato, in modo affatto diverso.

Il tema è il nucleo per motore: la fantasia ne vien stimolata – e la carne anche, del poeta – poiché la sua immagine, che non è fatto puro (ma residuo della umana storia) ha facoltà di rapprendere attorno a sé il massimo di cariche emotive e vitali. [...]. Ché il tema, i temi, sono i coaguli primi dell'uomo, depositatisi quand'esso apparve e quand'esso operò: gli ingorghi plastici della sua esistenza, rappresisi come residui (e son poi sunti) nella gora tragica della memoria: tragica anche quando è memoria di gioie e tripudii. Ove fosse possibile dunque, l'abolizione del tema sarebbe operazione suicida: attuata, distruggerebbe con sé il fatto espressivo medesimo.⁴

Siamo agli inizi di quella critica che non ricerca l'obiettività ma «scende, s'intrufola, sale, ridiscende, guadagna i cieli (augurandoci che cieli esistano ancora e non solo inferni), ansima, soffre, s'infetta, delira, annaspa, boccheggia e poi spira e muore nelle necessità, nelle ragioni e disgrazie umane, storiche, religiose, sociali, erotiche e corporali di chi l'esercita [...]»⁵; e non

stupisce ritrovare già in questo testo del 1952, per ora sotto forma di temi scrutati nei dipinti del Cairo, del Cerano, del Morazzone, due di quelli che saranno suoi personaggi teatrali: l'Erodiade inseguita a lungo e la Cleopatra, che insieme alla Madonna dolorosa (*Mater strangoscià*), concluderanno il viaggio, occupandolo fino agli ultimi giorni⁶.

I suoi rapporti con il teatro, d'altra parte, sia come autore sia come regista-interprete, avevano a che fare con il sacro fin dai primi esperimenti, come *Cristo e la donna*⁷; o la rappresentazione dell'*Amleto* di Shakespeare come una processione, sempre nel tempo dello sfollamento in Valassina:

soprattutto nella scena del funerale di Ofelia, che noi avevamo trasformato in una specie di processione. Con la resina degli alberi avevamo fatto delle torce, che demmo poi ai bambini della casa dei Martinitt lì vicina, a cui sarebbe andato l'incasso delle tre sere previste. Il cadavere di Ofelia veniva trasportato dal fondo della chiesa su una barella di fortuna, per cui gli spettatori videro avanzare questo corteo illuminato...⁸

E ancora, quando avviene, il 10 gennaio 1948, la prima messa in scena di un suo testo, al Teatro della Basilica di Milano, si tratta di *Caterina di Dio*, con la regia di Enrico D'Alessandro, interpretata dall'esordiente Franca Norsa, che presto diventerà famosa come Franca Valeri. La rielaborazione della figura di Santa Caterina è caratterizzata «da quell'elemento del sangue (dalla corona di spine scende alle mani di Caterina, segnate dalle stimmate) che percorre l'opera testoriana»⁹. Il testo di questo dramma «non è mai stato ritrovato»¹⁰ ma possiamo leggere invece le vicende di un'altra religiosa, la giovane suora Marta Solbiati, in *Tentazione nel convento* (1948- 1950);¹¹ e qui il contatto con il sacro assume un carattere apertamente bestiale, con un'aggressione che è demoniaca, feroce e sessuale insieme, sempre con la presenza del sangue: «S'era avvilluppato su di me, m'aveva occupata in ogni punto; mi stringeva con passione terribile. Chiusa nell'alveo del suo ventre, mi parve d'essere tornata nella carne stessa di mia madre.»¹² Ma si ricordino anche i contemporanei «inquietanti interrogativi a Dio»,¹³ rivolti dalle madri dei bambini naufragati nelle *Lombarde*, andato in scena il 1° marzo 1950 al Teatro Verdi di Padova.

Sono però necessari passaggi ulteriori, meno caratterizzati dal contatto col divino, almeno al livello più esplicito, per arrivare agli *Scarozzanti*: quello contemporaneo e “realistico” delle sezioni teatrali dei *Segreti di Milano* (*La Maria Brasca* e *L'Arialdà*), e il successivo periodo di crisi e silenzio in ambito narrativo e teatrale, quando domina l'attività come critico d'arte e poeta.

Attraverso testi non conclusi, o non pubblicati e non rappresentati (da un lato *L'Imerio* e *Il Branda*,¹⁴ dall'altro la prima *Erodiade*) e il ritorno in scena con *La Monaca di Monza* si arriva dunque agli Scarozzanti,¹⁵ la reinvenzione di tre personaggi fondamentali del teatro occidentale come Edipo, Amleto e Macbeth. Sono tre opere estreme, tragedie che incorporano il comico, il basso corporeo e lo spirituale, toccando tutti gli elementi fondamentali della vita umana portati al limite¹⁶.

In questo insieme ha un ruolo significativo la presenza di non dichiarati modelli di santità. Apparentemente, a questa altezza cronologica, la relazione principale col divino sembra il rifiuto e la bestemmia. Nella «straordinaria raccolta lirica»¹⁷ *Nel Tuo sangue* (1973) si può assistere alla «diretta e blasfema provocazione di Dio da parte dell'uomo, senza artifici»¹⁸. In quell'occasione Testori dichiara che si tratta di «una specie di lotta e di estremo confronto con la figura del Cristo: [...]». Benché la mia formazione sia stata cattolica non credo di poter esser definito un 'poeta cattolico'. Penso sia più esatto parlare, per quel che mi riguarda, di 'poesia religiosa'. [...] Ho sempre concepito l'espressione artistica come atto sacrificale, proprio nel senso mistico e religioso di atto propiziatorio, di incursione nel mondo del mitico. E questo vale per la poesia, per il teatro e per qualsiasi altra forma creativa»¹⁹. In questa direzione va anche la grande tirata finale della *Monaca di Monza*:

Tutto sta per finire. L'ultima possibilità che ci resta è qui, in questo momento, in questa parola. Te la grido per me e per tutti quelli che furono e saran vivi. Guardaci. Punta i tuoi occhi su questi stracci che ti bestemmiano, su questo niente che ti reclama. Te lo chiediamo con lo strazio delle nostre ossa e delle nostre carni finite. Liberaci dalla nostra carne; liberaci dal nostro sangue; liberaci dalla nostra morte. O distruggiti anche tu nella nostra carne, nel nostro sangue e nella nostra morte. Ci senti? E allora, liberaci, Cristo! Liberaci!²⁰

Anche nella *Trilogia* sembra che il Nulla, il «niento», come Lofelia scrive nella sua straziante lettera a Amleto (con eco da *Macbeth*), sia l'unica positività:

“Carissimo prenze,
la tua serva ha dezziduto de morire. T'ho amato in del troppo, Amleto, e sempre senza nissuna corresponsione. T'ho amato 'me se ama el tutto che se vede, se tocca e che ce fa ingioire, senza

neanca savere el perché. Anca se, 'desso, capisso che tu arevi rasòne; questo tutto è niente de àltero che un'ombria; forse è niente de àltero che el vero e proprio niente. [...]".²¹

Apparentemente non c'è spazio per un percorso di santità, in una denuncia forte dell'orrore del Potere e nell'espressione del lamento per la sofferenza legata alla nascita stessa ma in realtà possono essere individuati due modelli di santità, radicalmente contrapposti e sempre conflittualmente compresenti. La *Trilogia* è anche uno straordinario catalogo delle possibilità di riscrittura e reinvenzione: nello spirito dello scritto sul Cairo, Testori lavora sul tema dato, con cancellature, deformazioni, aggiunte, trasformazioni.

Uno dei mezzi più importanti è l'esagerazione di elementi già presenti nei testi di partenza. Shakespeare è perfetto per tutto ciò che Testori vuole rappresentare e discutere,²² ma Testori intensifica l'incontro di comico e tragico, di lingua nobile e volgarità, di corporale e sacro. In particolare, inserisce con forza riferimenti biblici o collegati alla storia della cristianità. La croce stessa compare fin dall'inizio, tra le prime parole di Ambleto, prima ancora di aprire il sipario, ed è esplicitamente un segno residuale (resto, frattaglia):

Ha da esserci in dappertutto l'aria de un crotto! Ha da esserci l'aria d'un buso, d'una infernal! Più ingravedate quelle nìgore! Più ingravedate e anca più inciostrate! No! Sulla crose, no! Sulla crose, lassatela income è! Ultimi resti, frattaglie ultime et extreme della fede...²³

Allo stesso modo in *Machetto*, passando anche attraverso una precedente rielaborazione, l'opera di Verdi su libretto di Piave, Testori accentua una lettura, «che il dramma di Shakespeare non giustifica, in chiave cristiana»²⁴, marcando fin da subito lo spazio scenico con una importante presenza religiosa, anche questa decaduta, relegata a rovina, rimanenza del passato: sono le rovine dell'abside di una chiesa antica, e i resti di un altare:

La scena rappresenta i ruderi dell'abside di un'antica chiesa, simile a quelle che si trovano sperdute sulle montagne o dentro le valli.

Addossato all'abside è un grande coro ligneo, al centro del quale un'apertura dà verso la sacrestia e verso la scala che conduce alla cripta.

*Sul davanti, in forma di parallelepipedo, è posto un blocco di pietra, resto d'un altare.*²⁵

E nell'*Edipus*, quindi teoricamente in un mondo precristiano, la piramide del potere, cresciuta iperbolicamente all'altezza delle maggiori montagne della Terra, innalza il trono di un Laio che è allo stesso tempo re e papa²⁶, detentore del potere politico e religioso inseparabilmente intrecciati, pertanto il suo palazzo mescola riferimenti simultanei a dèi greci e a Cristo:

Sdervisciate il siparium! Sbarattate le porte della doratissima reggia, la reggia gioviddica, 'pollinea, venerea, cristiga, dorica et corinzia! Che el trono del Re mitrato et papante se spalanchi alla meraviglia e al stupore de tutti! Che si mostri 'me l'Eifel che esso è! Cosa diso l'Eifel? 'Me el rosatissimo Rosa, 'me el rododendrico e cervico Cervino, 'me l'aquilico e condorico Bianco, 'me l'istesso, immensissimo Iverest o l'istesso, immensissimo 'Malaia! Che apparisca in tutta la sua fulgurazion incarnante et devina, quella fulgurazion che è propria dell'ostia de Cristo, Domino nostro et Signore, quando s'esponge in del tempo delle sue Quarantissime ore!²⁷

Anche lo Scarozzante del terzo dramma (attore unico che interpreta tutte le parti), come Ambleto nel primo, inizia parlando da fuori e dando indicazioni di regia e scenografia. La voce dello Scarozzante esprime il massimo di elevazione possibile in relazione con l'immagine più elevata possibile del Potere, esasperando il contrasto tra la parola sgangheratamente altissima (iperbole e superlativo anche di parole che normalmente non lo prevedono) e la realtà bassa che comparirà (il trono è sulla scena un misero letto).

Dati questi incipit caratterizzati dalla contemporanea presenza e decadenza del religioso, non stupisce che i modelli di santità che si possono individuare nella *Trilogia* siano almeno due. Il primo è pienamente formale, istituzionale; appartiene a chi detiene il potere, che lo rappresenta come un peso, un sacrificio personale sopportato per il bene comune. L'esempio più eloquente di questa prima tipologia si trova nella seconda scena della prima parte di *Ambleto*, nello straordinario monologo della regina Gertruda, che ha preso il potere al posto del marito morto ed è chiaramente più repressiva di lui, che sottovalutava «i 'narchi, i zindacanti, i zobillanti»²⁸. Non a caso, quando la stessa attrice deve interpretare anche il ruolo della «zeleberrima Lofelia»²⁹ deve prodursi in «uno "striptease"» che lascia cadere i più evidenti segni del potere, il manto e la corona.

Questo grande discorso ufficiale produce una esplicita divisione fisica degli ascoltatori: da un lato, «in disparte», stanno Ambleto e il suo amato Franzese (l'unico personaggio inventato da Testori, unione di amico, amante e figlio, che fa un po' la parte che aveva Orazio nella tragedia

di Shakespeare e rappresenta l'«alternativa [...] che nasce dalla totalità e dalla lucentezza dell'amore anarchico che, forse, è anche amore cristiano, quando arriva alla disperazione totale di sé»³⁰); dall'altro lato tutti gli altri. L'amplessima campitura sintattica del discorso unisce politica e religione, trono e altare, in una retorica del servizio che fa esplicito riferimento al Sacro Monte di Varallo, amato centro degli studi artistici testoriani³¹, senza però nascondere il reale desiderio di possesso:

[...] questo nostro regno che per me era ed è una Via Cruzis da portare – cos'è che diso? – un Monte, eccota, un Monte da pellegrinarc in de sopra, 'me quello che c'è su, in della Montagna de Varallo, [...] che [...] è una vera e propria Madonna dei zette dolori tutta insanguenada, dove non ci cala una spada che è una [...].³²

A differenza di *Hamlet*, nell'*Ambleto* è proprio la madre vedova, Gertruda, che decide di sposare lo zio, ed è una decisione ufficiale e pubblica, motivata dalla necessità di controllare il regno, turbolento, messo a rischio da «tanti infami zobillatori e zindacanti, diviso da tante lotte e da tante battaglie de partitici partiti, blesurato dall'arrivo repentinnissimo de tutte 'ste bande de irregolari, de marxisti, de marxiani e sopraindeltutto de extra»³³.

Più in piccolo, questo discorso è poi replicato poco dopo, quando restano in scena soli Polonio e Laerto, che mirano alla salita di tutta la famiglia su per gli “scalini” del potere: «quei baselli che, como Nostro Signore Gesù Cristo lunghesso el suo Calvario, anca noi ariamo da percorrere, vuno per vuno, 'me altrettanta stazzioni» fino a raggiungere «el zegreto, la forza, l'attrazione e l'isplendore della corona e del coronamento»³⁴.

Ugualmente, in *Edipus*, l'assunzione del potere con caratteri sacri significa anche rivendicazione esibita del dolore e del sacrificio personale, perché Laio dice di aver dovuto abbandonare alle belve il suo unico figlio per il bene della «Civis»; visto che la «Gran Sfigia» aveva detto che

sarisaresse stato el disfacitore totale, el total dissacratore e smerdatore del tutto quanto io arei, nell'andar degli anni, cercato e tentato de realizzare con fadiga, sudori, lagrime et anca tensionamento spasmodico de nervi: de realizzare, edificare, strutturare et costruire³⁵.

Secondo la moglie Iocasta gli oracoli potrebbero anche sbagliare, ma Laio replica che possono sbagliare solo quelli degli altri, non il loro oracolo, che unisce le «altitudini dei cieli» e i «profondori dell'istoria»: il fondamento dell'unità «ordenatissima» di questo regno «esemplarissimo»³⁶ congiunge il sacro e il profano, il 'miracolo' e lo 'spirito della storia'.

Contro questa prima forma di santità, esibita dal potere, si innalza la bestemmia di coloro che vogliono opporsi e pertanto sono accusati di essere eretici sia dal punto di vista politico sia da quello religioso (veri e propri 'anticristi'). Infatti al discorso di Gertruda tutti applaudono mentre Amleto risponde con una pernacchia e contrappone un altro discorso, che è l'opposto di quello della madre. Contro la perversione del potere che assume i panni della santità si alza quindi innanzitutto la bestemmia: «Ma la corona et il zетро, un giorno o l'altro, arai da darmeli l'istesso! Dio et Cristo, se arai da darmeli! Ho dizzuto: arai! Ho dizzuto: Dio et Cristo! E arai e Dio et Cristo, in del veramente!»³⁷.

Come Testori, nello stesso periodo, scriveva sui pittori del periodo della peste: «La pietà, per distruggere la sua devoluzione al potere, s'era fatta impietà; non potendo accettare il rischio e la febbre dell'impietà protratta e continuata, che altro poteva offrire di vero se non, appunto, l'empietà?»³⁸. Parallelamente, il primo degli oppositori che viene giustiziato nell'*Edipus* è colpevole proprio di sacrilegio, di aver sputato e pestato l'ostia urlando «Cristo est una vaccata!»³⁹. Per questo è ucciso da Laio, che è re e insieme Pontifex maximum di Tebe e quindi incarnazione in terra del «Dio che ce protegge»⁴⁰. La *religio* di Laio si presenta proprio come legame anche nel senso di incatenare, costringere, tenere imprigionati i sudditi. Infatti subito la preoccupazione è anche nel suo caso la presenza di elementi eversivi, «quarache anema antapolitega, antasocialiga e antacristiga la quale ha osato desvelgere i cardini istessi della Lex. Sì, mio poppolo! Sì, mie pegore!»⁴¹.

Ma è proprio qui, nella bestemmia di questi anticristi, che si colloca l'altra forma di santità, positiva benché nascosta e negata, che talvolta può mescolarsi con un nulla che sembra anche la forma di una resurrezione. Il discorso contrapposto da Amleto a quello della madre può anche far ricorso alla bestemmia ma è tramato tutto di citazioni evangeliche e di richiami apocalittici, che svelano il «pus che impesta da sempro el mondo e l'universo intrègo», ossia il Potere:

Se i governamenti e i ministeramenti dervissero i busi del loro e lassàssero apparire tutta l'infametà e l'anticristità che covano e nutriscono in del ventre! Se vegnisse in de giù el Messia e punteresse le dida sù de tutti i sepolcri manducanti e sbiancanti! [...] Se la 'pocalisse se decidesse a scioppare

e squartasse sù tutta 'sta menzogneria, tutta 'sta recitazione de bavamenti e de leccamenti e ve furminasse lì, in sulle vostre cadreghe!⁴²

D'altra parte, fin dall'inizio, Ambleto si era avvicinato al Cristo della Passione in modo non generico ma assumendo a sua volta l'immagine delle processioni popolari e dei sacri monti. Parlando alla bara del padre:

Papà, rex, capo, dux, Benito, anca per te oremai è finida e finidissima. Ma, de farmi vegnire in la luce, chi te l'aveva dimandato? E'? Derva la bocca! Chi te l'aveva dimandato? Me, no! Me no, bestia! Per farmi incosì! Più pestato e impestato de un ecces homo, de quelli che porteno in del giro per i processionamenti, che quando ce se dise de piegare i brazzi, li piega e quando ce se dise de perdere sangue, derva el costato et el sangue viene in de giù 'me fudesse de un rubinetto⁴³.

E quando il Francese viene perquisito dalla regina, per capire se nel suo legame con Ambleto ci sia un'implicazione politica (così pensa il nuovo marito Arlungo: «la carnalidà mascara el vero 'coppiamento et el vero ligamento che è de marca politega e zovversival!»⁴⁴), si scopre che sul petto ha una catenina con la croce. Per il potere che ostenta ipocritamente una cristianità di facciata e che reprime ma tutto sommato può tollerare l'omosessualità nascosta, la congiunzione peggiore che si possa immaginare è quella che unisce la devianza sessuale a quella politica, unita a una fede sincera e intima. Infatti Arlungo commenta:

El lampo me traversa 'me lo Spirito Santo! Tutto de un colpo capisso anca questo! No inzolamente è un 'narchico, ma, come zufficesse no, è vuno de quei 'narchi che credono anca in del Cristo! Siamo gionti all'istremo! Bello, amadore de vuomini e de donne, zobillante e cont el Cristo, qui, in zul cuore! Ma indove vuol 'rivare el mondo? Indove?⁴⁵

Molto significativa è la quarta scena della prima parte, dove si possono trovare entrambe le forme a distanza ravvicinata.

Prima vediamo il dio del potere, fondamento del dominio, che è autocentrato e che non chiede a nessuno il 'permesso' di esistere. E che deve essere bestemmiato⁴⁶:

Avere il zettro! [...] Essere in de su, in dell'alto, anzi, in dell'altissimo! Che già ha incomenzato Lui, l'Unico e Unichissimo, quel Dio che blasfemo e inciodo tutti i giorni in sulla sua crose senza nissuna pietà e nissunissima reverenza, perché intanta nissuno ci ha mai dimandato d'inventarsi, né Lui incosì como ha dizzuto d'essere, né la sua crose, incosì como ce l'hanno poi fabbricata!⁴⁷

Poi vediamo Ambleto che identifica il suo amato Franzese con Giovanni Battista:

te sei como el Battista. Hai scegliuto la vose che vosa in del deserto e incosì parli domà de amore... Ma che amore? E indove se trova? In che anema? In che buso della terra e dell'univerzo?⁴⁸

D'altra parte, il Franzese era comparso all'improvviso, come un angelo. Anche nel racconto di questa apparizione, che Ambleto fa alla madre, si ritrova l'esplicita divisione dei modelli: ci sono due tipi di angeli, quello delle chiese ufficiali e uno reale, incarnato:

Quella sira la nevicada areva già destenduto in sù de sé tutte le sue ombrie: de qua, celesti; de là, squasi rosa... M'è apparuto incosì, mama. Cosa diso? M'è vegnuto in davanti, 'me un angioro. No de quelli che orazzionate voi, in delle vostre giese: un angioro in della carna e in delle ossa.⁴⁹

Questi due modi contrapposti di imitare Cristo o il Battista, di incarnare gli angeli, in *Macbetto* si espandono a un nuovo tipo di metateatralità: i personaggi sono consapevoli di essere scritti, di uscire dalla penna di uno «scrivano». Pertanto, quando Macbet parla dell'eternità, la moglie può assalirlo così:

Cos'è mò 'desso
'sta tua religiosa e speritual
felosofia?
Non te starai facendo tu far su
da 'sto scrivano in preda sempro
d'astorichi e pseudocattolighi problemi⁵⁰!

E anche qui, nella quarta scena del secondo atto, c'è una nuova versione della contrapposizione tra la sacralità del potere e i tentativi di una opposizione. Durante tutta la scena, la Ledi cerca di 'intonare la sua aria', che è una nuova versione del "discorso della corona" di Gertruda; ma adesso i modi sono prossimi a quelli dell'opera lirica, come se fosse una cantante che si deve esibire ma viene interrotta continuamente dalle "follie" del marito trascinato dalle visioni prodotte dal rimorso.

Macbet, rimasto da solo, cerca ancora, nel trionfo tragico dell'uccidere, impiccare e squartare, uno spiraglio per amare, rivolgendosi a sua volta allo scrivano e rielaborando ancora in modo diverso il motivo della via crucis:

Amare, non se poderà proprio mai più?
 Lo chiedo a te, scrivano, che me trascini in
 'sta viacrucis senza redenzione,
 anca di contra la mia poara intenzione.
 Lo chiedo a te, ombria quetta e sepolta
 de mia madre,
 e anca a te, altàro dove un tempo
 c'era il Dio nostro et il Gesù:
 amare qui, in 'sta terra, o anca solamente non ancidere,
 se poderà proprio mai più?⁵¹

Non stupisce quindi che l'immagine del calvario ritorni anche nell'ultimo monologo di Macbet morente, che riprende quello più famoso della tragedia shakespeariana⁵²:

Mò sì, mò, forse, sono un poco liberato.
 E 'lora comencia a smorzerarti, su, comencia
 o mia debola et istoriga candira. La
 vita non è vita. È solo un vurlo, un
 ciurlo;
 o forse un uè-uè...
 E poi? Nigora, demenza,
 fabbreca de morte, sfantascienza...

Scrivano,
 indove hai obliato la
 tua e mia poasia?
 Indove quel poco de pietà
 che ai vuomini fin qui
 evi solito 'fidà?
 Perché tutto 'sto orribilo,
 rossissimo velario?
 Perché tutto 'sto dessacratissimo calvario?
 Non c'è speranza più, più non c'è caso che
 dietro questo negrissimo e marcissimo de
 me e de te tramonto ovver occaso,
 respunti 'na qualunque luse o alba su 'sto mondo
 che è troppo, troppo fatto su incosì rotondo?
 [...]

Smoccola, sù, smoccola mia cira:
 è stracco lo scrivano
 e la giornata dimanda insolamente
 de 'rivare di pressa alla sua sira.⁵³

Con la morte anche di Macbet rimane soltanto il coro, al quale sono affidate le parole estreme del dramma: vede il cielo aprirsi, con i colori espressionisti di genitali aperti: «Il cielo si dervisce e si devasta / 'me un'ouvertura di femmina puttana / o il buso d'un maschio pederasta»⁵⁴ che minaccia di inghiottire tutto. Al proposito non si può non richiamare la coeva mostra personale di disegni (maggio 1975), alla Galleria del Naviglio di Milano, che ha come tema costante

gli organi genitali: seni, vulva, glutei, il pene, il pube e, in sequenza, su un evidente richiamo analogico, carnosì petali di fiori aperti, orchidee, gigli, ciclamini, o mazzi di felci che sboccano sull'immagine di un coniglio scuoiato. Sono [...] forme violentemente isolate, emergenti dal buio, colpite da un guizzo di luce e risucchiate dal buio⁵⁵.

Su questo tono, l'azione violenta e il linguaggio di opposizione a questo potere possono a loro volta assumere una forma cristiana. Mentre Edipus uccide il padre, come inviato di Dioniso, Ambleto strangola la madre facendo proprie le parole più radicali di Cristo: «Non sono vegniuto fuera d'in della figa de te per portare pase e perdono, ma ispade, sangue, rovinamenti e spetasciamenti.»⁵⁶. La madre-regina tenta ancora di impietosire il figlio provando a ristabilire un rapporto familiare («Ambleto! Sono io me che te 'pello. Io me, Ambleto... Io me, la tua mama...») ma ormai è tardi per uscire dal ruolo così fortemente e criminalmente voluto; infatti Ambleto replica subito: «Desso sei domà [soltanto] la reina! Sei domà l'ispina dorzale de una piramida che ha da spetasciarsi, sfarinarsi e smerdarsi»⁵⁷. Poi Ambleto, ora re, beve il calice col veleno, per abbattere la piramide del potere. Il suo unico atto da re prima di morire è lasciare ai «pastori, paesani, servi, ischiavi, cortilanti e castellanti»⁵⁸ tutto quanto il potere reale si vanta di possedere, ma soltanto perché possano capire che la proprietà è «il vermeno maledetto che fa andare tutto in del pus e in del marcio». Ambleto poi muore, chiamando figlio il francese, e abbracciandogli le gambe. L'unione con l'amico-amato-figlio avviene nel nulla: le ultime parole di Ambleto sono l'annuncio di una sorta di resurrezione nichilista, sogno-desidero di rivedersi e riabbracciarsi ancora, nella verità del «niente», dove la complessità, la difficoltà, la bellezza e il dolore del «tutto» saranno pienamente compresi. Qui, come al suo apparire, l'amato è di nuovo angelo e l'atmosfera quella innevata della sua apparizione e dei *Trionfi*.

Ecco, incosì, anema mia. Incosì. E quando seranno passati tanti e poi ancora tanti anni e anca tu arai fenido de fare quello che resta ancora de fare e sarai 'rivato alla fine, ce retroveremo. Ce retroveremo, mio 'fezzionatissimo angioro. Ce retroveremo, mio 'fezzionatissimo vendicatore. Allora, come in una grandissema nevicada, fabbrecati domà de aria, vivremo inzieme per sempro, como se tutto fudesse inzolamente la fantasia de noi. E, forse, tornati per sempro in del niente, reussiremo a capire quello che qui se chiamava vanamente la felicità, la giustizia e, indelsopradeltutto, la vita.⁵⁹

Contro il sincretismo religioso del potere di Laio, anche Edipo ha avuto una rivelazione, non dalla Sfinge, ma da Dioniso,⁶⁰ il dio che conduce alla sovversione e all'anarchia; e ancora al «niente»:

Anca a me, sì; anca a me et ego tutto è stato revelato; et anca a me et ego da quei Dei che te credevi o t'elludevi d'aver redotti, radunati, bibliotegati e schisciati tutti quanti dedentro la tua Giesa et el tuo Governo socialigo! Existe no domà la Sfingia a far i oraculi! Existe anca el Dioniso! Lui, el dio luciferico, el follo, el 'briaco, el baccante, l'ispiradore dei poeti, dei lunategghi, dei malinconighi, dei diseredati, dei deversifigati, dei reietti, dei degetti, dei oscurati de mente, dei maledetti dal Cristo e dal Marxo, dei fanatighi delle porchitudini solariche, incioè delle ciavate, delle leccate e delle sborate! El dio che protegge, envoca e dimanda no l'ordino imbensì 'la revolta, la rebelliona, la sovversività, la ruina e la destruzion d'ogni et qualsiasi legge, la 'narchia completa e universaliga; quello che fa passare de 'sta terra all'altra, e cioè al niente [...]»⁶¹

Le schiere di Edipus, composte da anticristi liberi e ribelli, portatori del «progetto organico di distinzione del medesimo ordine sociale, che Testori vede come mortificazione e soffocamento delle energie umane»⁶², maledetti dal re-pontefice e accolti invece dalla madre-amante, non sono vincenti: una mitragliata uccide Edipus e la madre. Ma nella morte di Edipus che annuncia una continuità della lotta contro il Potere, di chi perde e muore perché ci sia sempre qualcuno che possa vincere e distruggere il Re-Papa sembra preannunciarsi - lo ha scritto Giorgio Taffon - il sacrificio di Cristo:

La trilogia tragica degli scarrozzanti qui finisce, con un'apertura alla speranza, al riconoscimento del valore sacrificale e testimoniale dell'ultimo protagonista, che, nella sua sconfitta e nel suo sangue versato, preannuncia il sacrificio del Cristo.⁶³

Come si sarà capito dalle citazioni, la gloria della lingua è una componente decisiva per la reinvenzione che Testori esercita sui 'coaguli' di umanità rappresi nelle figure di Edipo, Amleto e Macbeth; è la forza di questi testi estremi e provocatori.⁶⁴ Nel periodo successivo alla "conversione"⁶⁵, questa ricchezza sofferta, tripudiante e oscena rischia di appiattirsi un poco.

Nei testi teatrali immediatamente successivi (*Conversazione con la morte*, 1978 e *Interrogatorio a Maria*, 1979) agisce «una spinta fideistica [...] a volte anche troppo didascalicamente e scopertamente dimostrata»⁶⁶, che rende meno vigorosi gli scontri di modelli esperiti nella *Trilogia*. Ma rimane «un flusso sotterraneo di contraddizioni»⁶⁷ che riemergerà infatti più volte negli scritti successivi di Testori, fino ai terminali, dolorosi e festosi *Tre Lai*, dove convivono ancora la

bestemmia estrema di Cleopatràs e l'abbraccio angoscioso e gioioso della Madonna, la Mater Strangosciàs.

DAVIDE DALMAS

Università di Torino

Note

- ¹ G. FRANGI, *Cronologia*, in G. TESTORI, *Opere scelte*, a cura di G. Agosti, Mondadori, Milano 2023, pp. XLIII-CXI, a p. XLVI.
- ² Ivi, p. L. Una fotografia dei simboli degli evangelisti affrescati nella chiesa si può vedere in D. DALL'OMBRA-F. PIERANGELI, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, Gribaudò, Cavallermaggiore 2000, p. 30.
- ³ G. TESTORI, *Su Francesco del Cairo*, «Paragone. Arte», a. IV, n. 27, marzo 1952, pp. 24-43; in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 3-29 (e cfr. G.B. BOCCARDO, *Notizie sui testi*, ivi, pp. 1447-1451).
- ⁴ Ivi, p. 16.
- ⁵ G. TESTORI, *Sennacherib e l'angelo (1629)* [1973], in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 657-678, a p. 660.
- ⁶ I riferimenti sono a G. TESTORI, *Erodiade*, Milano, Feltrinelli, 1969: annunciato a Longhi già proprio nel 1952, il monologo teatrale scritto per Valentina Cortese rimase per due stagioni in cartellone al Piccolo di Milano, ma andò in scena soltanto nel 1984, riscritto in una nuova versione; e a G. TESTORI, *Tre Lai. Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs*, Milano, Longanesi, 1994.
- ⁷ G. TESTORI, *Cristo e la donna. Un inedito del 1943-1944*, a cura di F. Panzeri, Interlinea, Novara 2013.
- ⁸ L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, Guanda, Parma 1993, p. 43.
- ⁹ F. PANZERI, *Cronologia testoriana*, in AA. VV., *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, Quattro Venti, Urbino 1996, p. 163.
- ¹⁰ G. FRANGI, *Cronologia*, cit., p. xviii. Cfr. anche M. APOLLONIO, *Giovanni Testori, La Maria Brasca e il neonaturalismo lombardo*, in «Humanitas», XV, 1960, pp. 558-561.
- ¹¹ Cfr. G. TESTORI, *Tentazione nel convento*, Il Girasole, Catania 1993.
- ¹² G. TESTORI, *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 1996, p. 54.
- ¹³ G. FRANGI, *Cronologia*, cit., p. II.
- ¹⁴ Entrambi i testi del 1961-1962 sono ambientati a Camerlata, alle porte di Como, uno dei luoghi citati da Amleto proprio in apertura della *Trilogia degli scarozzanti*.
- ¹⁵ Tutte le citazioni sono tratte da G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti. L'Amleto-Macbetho-Edipus*, Feltrinelli, Milano 2021. I tre testi sono stampati per la prima volta rispettivamente nel 1972, 1974 e 1977.
- ¹⁶ Cfr. G. TAFFON, *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 162-174. Sulle rappresentazioni cfr. L. PERNICE, *Giovanni Testori sulla scena contemporanea. Produzioni, regie, interviste (1993- 2020)*, Pagina, Bari 2021, pp. 92-127.
- ¹⁷ B. PISCHEDDA, *Testori. «Sulla modernità che ha tramutato la rivoluzione in capitale e consumo, sputo»*, in Id., *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 212-265, a p. 222.
- ¹⁸ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 80.
- ¹⁹ *Note ai testi*, in G. TESTORI, G. TESTORI, *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2008, pp. 1526- 1527. Cfr. G. RAVASI, *Cristologia come filo teologico*, «Il Sole 24 Ore», 17 settembre 2023 «Se si vuole tentare di identificare un filo conduttore teologico all'interno della bibliografia testoriana [...] si potrebbe ricorrere alla cristologia, soprattutto nella tipologia del *Christus patiens* che è Piconica esplicita o implicita posta in filigrana in particolare alle opere drammatiche, ossia agli "oratori" sacri, che sono paralleli a quelli classici».
- ²⁰ G. TESTORI, *La Monaca di Monza* (1967), in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 397-503, alle pp. 502-503.
- ²¹ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 106.
- ²² Cfr. D. DALMAS, *Tutto e «niento». La 'Trilogia degli scarozzanti' di Giovanni Testori come riscrittura queer di 'Hamlet' e 'Macbeth' (e di 'Edipo re')*, in *Early Modern Voices in Contemporary Literature and On Screen*, edited by A. Moroncini and A. M. Kahn, *Quod Manet*, Holden Mass. 2024, pp. 113-146.
- ²³ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 21.
- ²⁴ S. MANFERLOTTI, *Tre corone per Macbeth: Shakespeare, Ionesco, Testori*, «Rivista di letteratura teatrale», n. 6, 2013; poi in Id., *Rosso elisabettiano. Saggi su Shakespeare*, Liguori, Napoli 2017, pp. 127-145, alle pp. 140-141. Per il rapporto con il libretto, con «riferimenti espliciti», cfr. anche ivi, p. 141, n. 40; ma le conclusioni sono del tutto diverse: «Al finale post-atomico di Testori, impostato pressoché per intero sul grottesco, si oppone la solenne quanto impetuosa aria che il coro verdiano [...] innalza a celebrare la vittoria» (ivi, pp. 141-142).
- ²⁵ Ivi, p. 130.
- ²⁶ Anticipato dalla didascalia per *Erodiade*, che è «seduta, possente e regale, sul trono che s'erige, come un relitto barbarico incrostato di pietre e di smalti, al centro della scena, per il resto completamente vuota. Ai piedi, dentro un bacile, coperta da un lino sporco di sangue, la testa recisa del Battista.» (G. TESTORI, *Opere 1965-1977*, cit., p. 571).
- ²⁷ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 239. Sulla lavorazione del testo, molto complessa e ricca di svolte, cfr. G.B. BOCCARDO, *Notizie sui testi*, cit., pp. 1516-1522.
- ²⁸ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 28.
- ²⁹ Ivi, p. 30.
- ³⁰ *Amleto? Una mazzata*, «Corriere della Sera», 9 gennaio 1973, p. 13, in AA. VV., *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., pp. 59-61, alle pp. 60-61.

- ³¹ Cfr. soprattutto G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (1965), a cura di G. Agosti, Feltrinelli, Milano 2016. Non a caso Taffon ipotizzava la genesi «della successiva drammaturgia testoriana della fine degli anni Sessanta (*Erodiade, La Monaca di Monza*, ma a livello teorico anche il manifesto del '68 *Il ventre del teatro*) proprio l'incontro di Testori con l'opera di Gaudenzio.» (G. TAFFON, *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi*, cit., p. 43).
- ³² G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., pp. 36-37.
- ³³ Ivi, p. 36.
- ³⁴ Ivi, p. 45.
- ³⁵ Ivi, p. 254.
- ³⁶ Ivi, pp. 261-262.
- ³⁷ Ivi, p. 38.
- ³⁸ G. TESTORI, *Sennacherib e l'angelo* (1629), cit., p. 676. Bellissimo saggio dove aveva citato proprio l'*Ambleto* per il cielo di Tanzio (cfr. pp. 660-661).
- ³⁹ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 247.
- ⁴⁰ Ivi, p. 247.
- ⁴¹ Ivi, p. 245.
- ⁴² Ivi, p. 39.
- ⁴³ Ivi, p. 23.
- ⁴⁴ Ivi, p. 55.
- ⁴⁵ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 55.
- ⁴⁶ Cfr. anche quanto Testori afferma in un'intervista (*Ambleto? Una mazzata*, cit): «Sa, c'è un momento nella vita di ogni uomo, o in quella di tutto il mondo, in cui il solo modo per parlare con Dio è la bestemmia, soprattutto quando la vita in cui siamo gettati va come sta andando adesso.»
- ⁴⁷ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 60.
- ⁴⁸ Ivi, p. 62.
- ⁴⁹ Ivi, p. 84. Fortissime sono qui le armonie con la celebrazione dell'incontro con l'amato Alain Toubas nel poema *I Trionfi* (1965), in G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., pp. 1-339. Santo è il giorno della sua nascita («Benedetto, santo, / santo quel giorno che ti vide nascere alla luce / [...] / Benedetto, santo, / se la parola ha un senso; / [...], p. 11) e angelica, con frequenti rimandi alla neve proprio come nell'*Ambleto*, la sua apparizione («angelo umano che balzi», p. 14; «tu giaci, / cuore flebile d'eroica bellezza. / [...] / lucerna / lume di dio / angelo / stella!», p. 34).
- ⁵⁰ Ivi, p. 181.
- ⁵¹ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 199.
- ⁵² Cfr. anche i versi di G. TESTORI, *Crocifissione*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1966, dove si insiste con toni di «spinta esasperazione e violenza verbale e su un più evidente richiamo all'invettiva alla Jacopone da Todì» (A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Mursia, Milano 1983, pp. 75-76).
- ⁵³ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 232-233.
- ⁵⁴ Ivi, p. 234.
- ⁵⁵ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 36.
- ⁵⁶ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 123. Il riferimento è a Matteo 10,34.
- ⁵⁷ Ivi, p. 122.
- ⁵⁸ Ivi, p. 125.
- ⁵⁹ Ivi, p. 127. Cfr. anche la lettera a Sergio Ferrero citata da G. FRANGI, *Cronologia*, cit., p. lxxvi (relativa a un altro libro poetico, *Per sempre*): «vorrei che ci fosse il "rumore", la "musica", di dopo, di quando tutti saremo tornati nell'infinito e gireremo, gireremo, senza più far fatica, né piangere».
- ⁶⁰ Cfr. M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, il Mulino, Bologna, 2006.
- ⁶¹ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 271.
- ⁶² G. PADUANO, *Edipo. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2008, p. 179.
- ⁶³ G. TAFFON, *Lo scrivano...*, cit., p. 121.
- ⁶⁴ Testori inventa una «lingua gloriosamente e oscenamente viva, allestita con i resti di tutte le lingue morte o agonizzanti del mondo per pronunciare l'antichissima farsa della tragedia di Ambleto» (G. RABONI, *Introduzione*, cit., p. XII). Con *L'Ambleto* «fa la prima comparsa quella lingua alterata e personale che, con sfumature e radicalità differenti, non lascerà Testori fino alla morte, salvo la pausa compresa tra la fine degli anni Settanta e la metà del decennio successivo.» (G. AGOSTI, *Perché così*, in G. TESTORI, *Opere scelte*, cit., p. xxxvi). Cfr. L. D'ONGHIA, *L'Ambleto' di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo. Schede storiche e linguistiche*, «Quaderni veneti», 6, 2017/1, pp. 169-184, alle pp. 176-177. Cfr. anche R. RINALDI, *Testori: uno stile materialista*, «Il lettore di provincia», a. XI, n. 40, marzo 1980, pp. 21-37.
- ⁶⁵ Nel corso del 1977, «la biografia spirituale di Testori ha una scossa che lo porta ad una conversione o "riconversione" religiosa, o meglio ad incanalare una istanza, mai perduta, ma vissuta in negativo (sul no della bestemmia) in una dimensione positiva di certezza di fede [...]. L'ossessione di ieri, sempre espressa con le immagini nere, con l'ansia dello scandalo, dell'assurdo, del buio, ritorna come un punto di chiarezza, di trasparenza di significato che rivela e rende

accettabile la circolarità dell'essere e il suo senso.» (A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 38). «In privato, torna a essere un cattolico praticante, fedele alla messa vespertina domenicale che don Giovanni Scrosati è costretto a celebrare nello scantinato della nuova casa parrocchiale di Novate, in quanto la chiesa dedicata a san Carlo sorgerà solo nel 1996.» (G. FRANGI, *Cronologia*, cit., p. LXXXIX).

⁶⁶ G. TAFFON, *Lo scrivano...*, cit., p. 64.

⁶⁷ *Ibidem*.

IL MODELLO VILGEFORTE: AL CONFINE DELLA SANTITÀ E DELL'IDENTITÀ FEMMINILE

Nel 1969 la figura e il ricordo liturgico di Vilgeforte furono cancellati dal Martirologio Romano, da cui la Chiesa cattolica espunse altri santi la cui esistenza non poteva essere accertata attraverso fonti storiche. Il culto di Vilgeforte fu paneuropeo, ma oggi si tratta di una figura dimenticata nel discorso ufficiale sulla santità (Kubas 2022). Al contempo, secondo la Bibliotheca Sanctorum, esso continua a presentare un' "esistenza culturale" (Ponzo, Marino 2021): Vilgeforte è ricordata in opere letterarie, nelle arti figurative e performative. È inoltre diventata un'oggetto di studi di genere. Vilgeforte, l'ex-santa, barbata e crocifissa, è un modello dinamico che opera ai confini dell'identità sessuale e spirituale. Le narrazioni contemporanee su Vilgeforte sollevano la questione di violenza e potere esercitati da alcune categorie identitarie su altre: l'obiettivo del nostro contributo è analizzare rappresentazioni di Vilgeforte (dipinti, narrativa, drammaturgia) per capire il significato e la portata attuali del modello vilgefortiano.

In 1969, the figure and liturgical memory of Wilgefort were removed from the Roman Martyrology by the Catholic Church, along with other saints whose existence could not be verified through historical sources. The cult of Wilgefort was widespread across Europe, but her figure is now forgotten in official discussions about sanctity (Kubas 2022). Nevertheless, according to the Bibliotheca Sanctorum, her cult maintains a "cultural existence" (Ponzo, Marino 2021): Wilgefort is still remembered in literary works, visual and performing arts, and has also

become a subject of gender studies. Wilgefort, the deposed saint, bearded and crucified, is a dynamic character that challenges the boundaries of sexual and spiritual identity. Modern narratives about Wilgefort raise questions about the power dynamics and violence imposed by certain identity categories over others. Our contribution aims to analyze representations such as paintings, fiction, and drama to understand the current meaning and scope of Wilgefort as a model.

Premessa

Lo studio che qui presentiamo necessita di una premessa storico-culturale e teorica che riguarda la trasformazione dei modi in cui è narrata una figura di donna e martire. Vilgeforte, raffigurata canonicamente come una donna crocefissa, con la barba, un abito degno di una principessa e una scarpa che si sfilava da un piede, nei secoli incarnò un modello di santità con delle caratteristiche iconiche *sui generis*. Nelle leggende Vilgeforte, una sposa del Salvatore, rifiuta le nozze terrene e prega Dio di perdere ciò che la rende bella agli occhi del promesso sposo. Riceve il dono del volto di Cristo. È sottoposta a martirio dal padre, furioso per la disobbedienza della figlia che, al ricevere il nuovo volto, si sottrae alla volontà paterna rendendosi inadatta alle nozze. Il culto di Vilgeforte era, in origine, legato alla violenza patriarcale. Santa Vilgeforte era considerata la mediatrice eletta dalle donne maltrattate: nel Settecento gli *Acta Sanctorum*¹ registrano una prece particolare che le si poteva rivolgere per quel tipo di necessità. L'immagine della santa rimase viva per un lungo periodo e fu sempre associata al tema della violenza che incorporava: dal medioevo alla contemporaneità, da santa della chiesa cattolica romana, Vilgeforte è diventata un'icona laica delle lotte di genere, di cui rappresenta tanto gli aspetti impegnati, quanto quelli *pop*. Le questioni che toccheremo nel nostro studio riguardano, perciò, le trasformazioni di un modello femminile che conserva un fondo semantico originale: il fluire dell'identità e la violenza patriarcale, due temi essenziali della narrazione vilgefortiana.

Dal volto santo al volto della santa

Lo scenario privilegiato del modello di femminilità di Vilgeforte è il suo volto: è sulla faccia della santa che il volto di Cristo si trasforma nella maschera del martirio della giovane barbata. Se consideriamo il volto da una prospettiva semiotica e riflettiamo sul volto come un dispositivo di senso capace di attivarsi e produrre significato secondo le dinamiche delle relazioni in cui è coinvolto in ogni momento, ci troviamo di fronte a un'entità complessa che unisce diverse

questioni: c'è il volto come faccia, superficie fisica esterna e, quindi, tangibile e visibile; il volto come viso che si mostra, che si svela, che vede e che è visto e che, come ci ricorda Emmanuel Lévinas (1961)², trascende la rappresentazione; infine, troviamo il volto come maschera e palcoscenico per e dell'identità, da esibire secondo le regole che circolano nel sistema di riferimento (Magli 1995)³. Vilgeforte, dunque, chiede di poter incarnare il volto santo per sfuggire a un matrimonio combinato, poiché il viso di Cristo la renderebbe inadatta allo sposalizio. Ricevendo questa grazia e preservando la propria identità di donna e religiosa, il volto di Cristo le consente di consacrarsi al matrimonio spirituale e di rinunciare a quello terreno. In altre parole, le permette di liberarsi dai legami imposti dal mandato patriarcale e di esprimere la propria identità.

Anche nell'iconografia della santa, il volto costituisce lo spazio in cui si manifesta la labilità del confine tra il corpo di Cristo e quello della giovane crocifissa. Un esempio emblematico di questa rappresentazione è il *Trittico della Santa Liberata*, uno dei nomi con cui è appellata Vilgeforte, dipinto da Hieronymus Bosch intorno al 1497 e attualmente custodito alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Quest'opera offre un esempio che incorpora tutte le isotopie del modello. Nel dipinto, viene ritratta la crocifissione di un corpo di giovane donna avvolto in un elegante abito. La figura presenta una lunga chioma e, dal suo volto, emerge quello di Cristo che prende forma dalla testa della santa. Tali elementi, ricorrenti in tutta l'iconografia di Vilgeforte, si ripetono nelle diverse geografie. Un altro esempio risale al XVI secolo ed è rappresentato da un crocifisso situato nella chiesa di Saint-Étienne a Beauvais, nell'Alta Francia. Ancora una volta, si osserva il corpo di una giovane donna avvolto in un abito di buona fattura, sormontato dal volto sacro. Un'altra testimonianza dello stesso periodo, intorno al 1520, è rappresentata da una figura lignea conservata nel *Gwynedd Museum and Art Gallery* a Bangor, nel Galles e raffigura la crocifissione di una giovane donna barbata.

Nell'iconografia di Vilgeforte l'interazione tra il volto sacro e la crocifissione della giovane donna apre a nuove interpretazioni e introduce nuove connessioni rispetto ai tradizionali modelli di santità. Il modello-Vilgeforte, interfacciandosi direttamente con il territorio identitario e comunitario rappresentato dall'icona del volto di Cristo, virtualizza una serie di discorsi sull'autodeterminazione che si concretizzano nella semantica della vita della santa. L'incarnazione del volto di Cristo nel corpo della religiosa apre spazio a una riflessione sulla violenza patriarcale: l'attivazione dell'icona santa consente l'emergere di una nuova immagine, un'attualizzazione del volto-tipo di Cristo nel corpo della giovane donna. In questa maniera il volto di Vilgeforte diventa

uno strumento proiettivo entro cui ricodificare gli «scarti di devianza»⁴ della macchina astratta della viseità rappresentata dal volto di Cristo permettendo al modello di determinarsi e svolgersi, anche – e soprattutto – al di là del modello-Cristo.

Sono gli autori di *Mille piani: capitalismo e schizofrenia* (1980) a definire astratte quei tipi di macchine capaci di produrre diagrammi da concatenamenti di singolarità. Nel caso della macchina astratta della viseità, l'icona del volto di Cristo astrae e produce – materialmente, affettivamente e cognitivamente – un diagramma persistente della cultura occidentale: «il viso non è universale. Non è nemmeno quello dell'uomo bianco, è l'uomo bianco stesso (...). Il viso è il Cristo»⁵. Questo perché l'astrazione, nella sua condizione immanente, ha la capacità di collegare e separare, di territorializzare, deterritorializzare e riterritorializzare, i mille piani e, nel caso della macchina astratta della viseità, saranno le astrazioni della mascolinità coloniale a produrre i visi. In questo senso, la viseità può essere compresa come un movimento doppiamente trascendentale: produce modelli di soggettività a partire dal viso maschile e, allo stesso tempo, stabilisce la singolarità del modello di Cristo come astrazione verso cui tutti i volti devono tendere.

Scrivono Gilles Deleuze e Félix Guattari:

[...] la pittura si è valsa di tutte le risorse del Cristo-viso. Si è servita in ogni senso della macchina astratta di viseità per produrre col viso del Cristo tutte le unità di viso, ma anche tutti gli scarti di devianza. Vi è una sorta di giubilo della pittura a questo riguardo, dal Medioevo al Rinascimento, come una libertà sfrenata. Non soltanto il Cristo presiede alla viseificazione di tutto il corpo (del suo corpo), alla paesaggizzazione di tutti gli ambienti (dei suoi ambienti), ma compone tutti i visi elementari e dispone tutti gli scarti: Cristo-atleta da fiera, Cristo-manierista invertito, Cristo- negro, o almeno Vergine nera ai margini del muro⁶.

Recuperando le parole degli autori, la devianza del Cristo-viso quando incarnata nel modello-Vilgeforte ha generato, e continua a generare, percorsi di autodeterminazione viseificando e paesaggizzando quei corpi e quegli ambienti che hanno sperimentato, e sperimentano, la violenza patriarcale. Vediamone alcuni esempi presenti nelle narrazioni contemporanee.

Vilgeforte e la santità

In un'edizione settecentesca degli *Acta Sanctorum* Vilgeforte è descritta come una santa veneratissima in tutta Europa, da nord (Inghilterra, Paesi Bassi, Germania) a sud (Spagna,

Portogallo), da ovest a est (Cechia e Polonia)⁷. Ciò che possiamo unire sotto un denominatore comune delle ‘narrazioni vilgefortiane’ comprende elementi come un lignaggio alto – la protagonista è detta principessa di Lusitania o sposa promessa del re di Sicilia – la verginità perpetua, il misticismo, la trasformazione o il dono del volto, il martirio di tipo cristologico.

In primo luogo, ci sono le fonti testuali, dagli *Acta Sanctorum* agli studi più recenti dedicati alla figura della santa e, successivamente, dell'ex-santa. Registriamo con interesse la pluralità dei nomi attraverso i quali Vilgeforte era identificata in passato. Ne ricordiamo alcuni, come Kümmeris, Ontcommer, Uncumber, Dignefortis, Débarras, Liberatrix, Hulpe, Hilfe, Frasoibliwa⁸, ma si tratta di una ricchezza onomastica che non può essere paragonata alla media dei santi della cristianità⁹: essa costituisce un indizio riguardo alla collocazione di questa figura ai confini della santità intesa in maniera tradizionale. A nostro parere, all'interno delle culture patriarcali in cui la violenza domestica e quella di genere sono un fenomeno quotidiano è necessario un modello di tipo vilgefortiano. È diverso lo studio alla base della voce ‘Vilgeforte’ presente nella più recente *Enciclopedia dei santi*, secondo il quale si tratta di un culto diffuso solo a partire dal Quattrocento con una collocazione iniziale nelle Fiandre e nei Paesi Bassi, dove un'immagine della santa era presente “nella maggior parte delle chiese di campagna” e ne dilagava il culto popolare¹⁰. Diversamente dagli *Acta Sanctorum*, per gli autori della voce dedicata a Vilgeforte all'interno della novecentesca *Enciclopedia dei santi*, tra le zone di culto non ci sono Spagna né Italia.

Nei secoli passati Vilgeforte era invocata per intercedere e per chiedere interventi miracolosi in circostanze numerose e diverse: dalla guarigione delle malattie, di umani e animali, alle angosce e preoccupazioni¹¹, legate anche all'economia domestica. A Vilgeforte ci si rivolgeva anche per chiedere la grazia della (buona) morte per evitare agonie prolungate. Il culto della santa è declinato rapidamente tra la prima e la Seconda guerra mondiale¹²; a ciò seguì l'espunzione dalla liturgia e dal canone della santità¹³. Tuttavia, tra la fine del ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo Vilgeforte continua ad esistere nella cultura europea per esprimere significati nuovi. La sua figura è legata al modello della donna androgina e traduce in qualche modo ciò che in una società patriarcale è la minaccia dell'uomo effeminato. Allo stesso tempo ella rappresenta un modello di autonomia: femminile e relativo all'identità di genere. Oggi Vilgeforte incarna l'identità minoritaria, che spesso si contrappone (o rivolta) contro le limitazioni delle figure esemplari della cultura dominante, che mette in questione le forme di identità socialmente riconosciute: da qui la violenza presente in ogni narrazione di tipo vilgefortiano, un elemento costitutivo, che innesca il

cambiamento. Infine, ella rappresenta anche l'esito positivo di una trasformazione inteso come completezza, spirituale o psicologica.

Il corpus testuale

Le fonti testuali per lo studio delle trasformazioni della figura di Vilgeforte si possono dividere in quelle che recepiscono e veicolano la diffusione del modello, come le leggende che circolarono dalla fine del medioevo alla modernità. A questo gruppo appartengono i martirologi cristiani e gli annali degli *Acta Sanctorum* citati in precedenza: la voce dedicata a Vilgeforte ne esamina dettagliatamente il culto, ne ricorda la celebrazione liturgica (20 luglio), riporta i nomi con cui questa figura è invocata e le necessità per le quali i fedeli ne chiedono l'intercessione. Si cita anche una preghiera a lei rivolta. All'età della Riforma risale uno dei *Dialoghi* di Tommaso Moore (1529) in cui, con un poco di ironia, si racconta della santa cui le donne donano l'avena per chiedere la liberazione da mariti opprimenti. Di questa categoria fanno parte gli studi – storici e storico- culturali – anche recenti e le raccolte di voci enciclopediche. Tra l'Ottocento e la fine del Novecento la narrazione vilgefortiana aggiorna i propri contenuti. Ciò si attua in più opere che spaziano dal romanzo alla drammaturgia. Nel campo della narrativa ricordiamo *Ukřižovaná* di Jakub Arbes¹⁴, un *romanetto*¹⁵ gotico scritto in lingua ceca e pubblicato per la prima volta nel 1876. Si tratta di un romanzo breve, un racconto a incastro che presenta la storia di una giovane ebrea – crocefissa da un gruppo di ribelli durante le rivolte dei contadini che ebbero luogo negli anni Quaranta dell'Ottocento in Galizia – associata all'immagine di Santa Starosta, la statua di barbata crocefissa conservata nel complesso della Casa Santa (detta "Loreta") di Praga. Nel presente studio si analizzeranno in maniera più dettagliata due opere apparse in Polonia negli ultimi anni del secolo scorso: il dramma *Ofiara Wilgefortis* di Piotr Tomaszuk, che la compagnia teatrale Wierszalin realizzò più volte nel nuovo millennio, e il primo romanzo di successo di Olga Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny* (l'analisi sulla traduzione italiana intitolata *Casa di giorno, casa di notte*) autoprodotta nel 1998. Le opere letterarie qui ricordate rielaborano il modello vilgefortiano in maniera dinamica: se esso rimane ancorato all'idea della violenza e dell'identità femminile, si trasforma anche per toccare temi moderni come i conflitti etnici e di classe, o la questione del genere biologico. Il modello può anche essere recepito attraverso usi decontestualizzanti, che lo svuotano semanticamente preservando soltanto l'onomastica: nel caso del personaggio del mago Vilgefortz, che compare nella famosa saga intitolata *The Witcher* di Andrzej Sapkowski¹⁶ – scritta tra gli anni Novanta del Novecento e l'inizio del nostro secolo – si ricreano da capo significanti

e significati. Si può dire che alcune opere che tramandano la storia di Vilgeforte riflettano sull'attualità del modello: questo gruppo di narrazioni ha la priorità nel presente studio. In altri casi troviamo elementi del racconto vilgefortiano declinati per proporre considerazioni e valenze nuove¹⁷.

Il sacrificio di Vilgeforte e la compagnia teatrale Wierszalin

Nel 1999 Piotr Tomaszuk pubblicò un testo teatrale intitolato *Ofiara Wilgefortis* (d'ora in poi *Il sacrificio di Vilgeforte*)¹⁸. Come è dichiarato in apertura, la pièce è ispirata al romanzo di Olga Tokarczuk *Casa di giorno, casa di notte*. Il dramma fu realizzato più volte dalla compagnia teatrale Wierszalin¹⁹ a partire dagli anni Duemila: sono cambiati alcuni attori, in parte l'impostazione della messa in scena e anche il testo, ma il focus de *Il sacrificio di Vilgeforte*²⁰ è la storia della santa. Il contesto in cui si colloca la narrazione teatrale è un medioevo popolare, con alcuni richiami alla rappresentazione sacra: c'è infatti un narratore chiamato *magister ludens*. Diverse figure, come ad esempio il coro dei popolani, sono riconducibili ai misteri medievali, mentre nelle scenografie sono presenti i soppalchi mobili. Nell'interpretazione di Piotr Tomaszuk, come anche in quella di Olga Tokarczuk, Vilgeforte è una mistica: oltre alle leggende medievali la scrittura teatrale di Tomaszuk si ispira a Meister Eckhart e, visibilmente, al *Cantico dei Cantici*: ciò arricchisce il modello basato sulle leggende. D'altra parte, la rappresentazione teatrale è portata nella contemporaneità attraverso una elaborazione meta-letteraria²¹ e meta-teatrale²² nonché attraverso l'aggiunta di personaggi. Quest'ultimo elemento permette di esprimere la critica dei rapporti tra la chiesa, il popolo e la cultura, soprattutto nella Polonia della trasformazione liberale di fine Novecento e, a un livello più universale, anche della relazione potere-masse-individuo. Per completare la contestualizzazione del dramma aggiungiamo che Tomaszuk – e la compagnia teatrale da lui fondata e diretta – appartiene alla cultura del confine nord-orientale della Polonia cui attinge per la costruzione del tema dell'identità, in bilico e dai contorni sfumati, sia per quanto riguarda gli individui sia sul versante della religione²³. La questione identitaria nello spettacolo teatrale si esprime attraverso i *signifiants* come i doppi e lo scambio del volto tra Vilgeforte e Cristo. È particolarmente interessante lo sdoppiamento di alcuni personaggi: ne *Il sacrificio di Vilgeforte* sul palcoscenico si uniscono i personaggi umani e le marionette di grandi dimensioni. Così, un Cristo e una Vilgeforte di legno, montati su grosse impalcature diventano testimoni silenziosi che dominano la scena. Il tema che ci interessa nella scrittura drammatica e nella regia teatrale è quello che riguarda la trasformazione come processo, la natura della violenza e il modo in cui essa si

manifesta nel mondo umano e in rapporto al divino. È coinvolto un elemento come il fuoco.
Citiamo qui un breve frammento dell'opera teatrale:

Magister Ludens

Ecco la storia

Di Vilgeforte la Santa Non
chiedete perché

Gesù Cristo

“Questo è il mio volto, portalo in memoria di me”

Disse Gesù a Vilgeforte

E per l'eternità impresse il suo volto sul volto di lei.

Vilgeforte

“Questo è il mio volto, in memoria di me portalo”

Rispose Vilgeforte al suo amato

E per l'eternità il suo volto impresse sul Suo volto.

Magister Ludens

Allora parlò suo Padre:

“Il fuoco trasforma in sé ciò che viene gettato in lui.

Non è il legno che trasforma se stesso in fuoco,

Ma il fuoco che trasforma il legno in sé.

Affinché ciò avvenga serve tempo.

Prima il fuoco scalda il legno sempre di più, Il

legno fuma e crepita,

Perché è dissimile.

Poi il legno diventa più quieto.

E più assomiglia al fuoco, più è silente e calmo. Fino

al momento in cui si trasforma completamente In

fuoco!

Affinché il fuoco accolga il legno dentro di sé

Ogni differenza deve essere dissolta!²⁴

La trasformazione è una marca tematica che domina nelle narrazioni vilgefortiane. Notiamo come il volto non sia un dono: si tratta di uno scambio, perché Vilgeforte, con la stessa frase, che ha un carattere liturgico, dona il suo volto a Cristo. Nell'opera teatrale il cambiamento violento – che si conclude in maniera positiva per l'integrità del personaggio – suscita una reazione feroce a livello familiare, sociale e istituzionale.

Ricordiamo che Vilgeforte come modello di santità era in declino già all'inizio del Novecento. Nella contemporaneità una parte delle connotazioni sacre non è più inglobata nella rappresentazione di questa figura, che diventa un'icona della trasformazione e un modello di cui la cultura popolare si appropria nuovamente. Restando "patrona" di coloro che subiscono violenza associata a un marchio di alterità e subalternità nei rapporti di genere, Vilgeforte si riempie di sensi nuovi, legati a un concetto di identità che nel contesto secolarizzato si è fatto fluido sotto diversi aspetti.

Il modello-Vilgeforte nel romanzo di Olga Tokarczuk: la transizione come autodeterminazione dell'identità

Casa di giorno, casa di notte, pubblicato nel 1998, è un romanzo composto da un flusso di narrazioni, dove una serie di storie trovate, agiografie e osservazioni incidentali sono ricostruite da una giovane donna che si trasferisce insieme al marito, R., in una piccola cittadina nel confine sud- occidentale della Polonia: Nowa Ruda. È lei a raccogliere le storie della comunità e la più ampia Storia che la attraversa. Lungo tutta questa tessitura emerge l'isotopia della frontiera, incarnata non solo geograficamente, come nel caso delle musiche delle discoteche ceche che valicano la realtà polacca superando lo spazio di confine sorvegliato dai militari, ma anche dalle persone che vi abitano. Le frontiere si manifestano come sfide identitarie, e le forme di vita che animano il romanzo si trovano frequentemente coinvolte nel loro superamento. Con il suo romanzo Olga Tokarczuk plasma una mitologia locale fatta di personaggi liminali, capaci di attraversare i confini dell'identità in molteplici direzioni. Un esempio è Marek Marek, che scopre di condividere il proprio corpo con un uccello, un altro è Franz Frost, vittima di una serie di trasmissioni da incubo provenienti direttamente da un altro pianeta. La stessa protagonista, poi, dedica interi capitoli alla descrizione di un desiderio che va oltre le possibilità della specie umana: quello di trasformarsi in un fungo²⁵.

Il motivo della frontiera permea anche la storia di un altro personaggio del romanzo: Paschalis, un giovane monaco incaricato di redigere la biografia di Vilgeforte, il cui culto è molto diffuso in quella regione. Figura speculare di Vilgeforte, o, potremmo dire, manifestazione di quel modello- Vilgeforte le cui virtualizzazioni possono realizzarsi in concreti atti di autodeterminazione, Paschalis, come scrive Tokarczuk: «Nacque – per così dire – imperfetto, poiché fin dalla memoria aveva sempre portato in sé qualcosa che non andava, come se al momento della nascita si fosse confuso, scegliendo il corpo errato, il luogo sbagliato e il tempo sbagliato»²⁶. In *Casa di giorno, casa di notte* Paschalis e Vilgeforte condividono un percorso comune, un desiderio di transizione dal ruolo di genere socialmente assegnato verso l'espressione, prima, e l'affermazione, poi, di una identità propria e in cui riconoscersi: mentre per Vilgeforte l'attributo maschile del volto santo segna la liberazione della religiosa dalle pene terrene attraverso il martirio, Paschalis, che ha sempre desiderato essere donna, intraprende, nelle pagine del romanzo, un vero e proprio percorso performativo che lo guida verso la liberazione dal ruolo di genere impostogli dalla società del suo tempo. Dopo un'infanzia segnata dalla povertà, alla morte del padre, Paschalis viene scelto dal fratello maggiore per abbracciare la vita monastica, ma anche questa nuova fase della sua esistenza sarà segnata dalla difficoltà e macchiata dall'abuso. Alla fine, troverà rifugio in un piccolo edificio del convento dell'Ordine delle Benedettine di Klost che lo incaricheranno del compito agiografico. Oltre il muro della sua cella, Paschalis coglie i suoni che svelano la vita intima delle monache, fino a quando un giorno decide di confessare alla Madre Superiore il suo desiderio di essere riconosciuto dal Papa come donna, al fine di unirsi alle monache. In risposta la Madre gli svela, allora, lo scopo ultimo delle sue scritture, ovvero promuovere la canonizzazione di Vilgeforte a Roma: «Quella sera Paschalis immaginò in tutti i particolari la scena che avrebbe avuto luogo a Roma. Il Papa è commosso dal suo lavoro e dal suo lungo viaggio. (...) Mette una mano sulla testa di Paschalis, cosa che gli invidiano vescovi e re (...): Da questo istante Paschalis è donna!»²⁷. Il vescovo di Glatz, tuttavia, si rifiuterà di far procedere la canonizzazione ostacolando così il cammino di Paschalis. Dopo aver letto i suoi scritti, infatti, converrà che il corpo che trascende il proprio genere è il più sovversivo per l'ordine, e non solo quello religioso. Vilgeforte un modello né femminile né maschile ma capace di attraversare i limiti dell'identità quando imposta, riterritorializza la macchina della visibilità: «Qui [afferma il vescovo di Glatz riferendosi a Vilgeforte dopo aver letto le scritture di Paschalis] in questo corpo nudo sulla croce, c'è qualcosa di malsano, direi di sacrilego. La croce fa venire in mente il Salvatore, il figlio di Dio. Ma quei seni nudi, il volto del nostro Signore su quei seni nudi...»²⁸. Il veto del

vescovo segna un nuovo capitolo nella vita del personaggio. Con il processo di canonizzazione della santa interrotto, Paschalis dovrà ora affrontare il proprio percorso di autodeterminazione. Abbandonata la vita monacale inizia una relazione con una giovane lavoratrice sessuale, un nuovo agente nella liminalità del personaggio che porterà l'agiografo a conciliarsi con la sua espressione identitaria e affermarsi come donna.

In *Casa di giorno, casa di notte* la rinunciata vita di Vilgeforte nell'opera di Paschalis attualizza uno spazio per la transizione di genere ed è in questa spazialità enunciativa che la storia della santa si trasforma in uno specchio convesso, uno strumento utile per riflettere sulle tecnologie attraverso cui proiettiamo le identità. La scrittura diventa il mezzo attraverso il quale Paschalis esplora il proprio percorso di autodeterminazione identitaria: «Portare un vestito da donna era quasi come portare la tonaca»²⁹ e, in un gioco di ritorni tra la vita di Vilgeforte e la vita di Paschalis, così recita la prima frase dell'opera agiografica: «Kümmernis nacque per così dire imperfetta, ma nel senso attribuito dalla gente all'imperfezione: suo padre, infatti, desiderava un maschio.» (...) Scriveva [Paschalis] e non vedeva l'ora di finire, per essere di nuovo se stesso, abitare di nuovo il suo corpo»³⁰. Vilgeforte, nella penna di Paschalis, si consacra così a modello per l'autodeterminazione e il volto della santa a interfaccia dove iniziare la transizione dell'identità di genere. Queste sono, del resto, le parole che precedono il martirio di Vilgeforte nelle scritture di Paschalis: «Ho cercato il tuo viso, Signore, e l'ho trovato in me perciò non so cosa farmene del mondo»³¹. L'immagine del viso di Cristo sul corpo di Vilgeforte emerge allora come un potente simbolo di liberazione dalla violenza di genere, trasformandosi in modello di autodeterminazione che emancipa le identità al di là dei confini imposti dalla società.

Conclusioni

Nei secoli il modello vilgefortiano ha rivelato una dinamicità che ha permesso delle trasformazioni in seguito a una serie di elaborazioni le cui tracce, a nostro parere, si preservano in testi di carattere letterario e performativo prodotti dalla fine dell'Ottocento alla fine del Novecento. La “donna con il volto del Salvatore”, nel testo e nello spettacolo teatrale intitolato *Il sacrificio di Vilgeforte*, è anche il Salvatore con il seno di donna. L'opera teatrale di Piotr Tomaszuk registra la reazione delle *dramatis personae* di fronte allo scambio dei volti: se il fidanzato finalmente riesce a vedere Vilgeforte al di là dello schema, il padre percepisce la trasformazione come una mostruosità che usa come scusa per martirizzare la figlia indocile. L'umanità, il coro popolare, è un susseguirsi di voci femminili che maledicono i mariti e il genere maschile. Dopo il declino del

culto cattolico e l'espunzione dai libri e riti ecclesiastici, Vilgeforte torna a proporsi in maniera aggiornata come un modello di cambiamento compiuto in primo luogo interiormente, in seguito manifesto attraverso i segni biologici su un corpo: ricordiamo a questo proposito la trasformazione come viaggio intrapreso dal monaco Paschalis. Nel testo, inoltre, è il volto della santa a erigersi a portatore di significati che vanno al di là della dimensione espressiva. È un'interfaccia che funge da elemento di separazione e connessione tra mondi narrativi, una superficie da offrire e attraverso la quale ricevere riflettere sulla propria persona, un simulacro dei discorsi sull'identità, uno specchio convesso sui fenomeni culturali che possono riconoscersi dietro l'esperienza umana. Vilgeforte diventa allora l'icona capace di virtualizzare percorsi di autodeterminazione, quelli che appartengono alla semantica originaria della santa e che attualizzano, di volta in volta, un modello situato in risposta a un contesto determinato: quello della violenza patriarcale.

MAGDALENA MARIA KUBAS, CRISTINA VOTO³²

Università degli Studi di Torino

Note

- ¹ *Acta Sanctorum Julii ex Latinis & Graecis, aliorumque gentium monumentis, servata primigenia veterum Scriptorum phrasi, collecta, digesta, commentariisque & observationibus illustrata a Conrado Janningo Joanne Bapt. Sollerio Joanne Pinio ... Tomus 5: Quo dies vicesimus, vicesimus primus, vicesimus secundus, vicesimus tertius & vicesimus quartus continentur*, Jacobum Du Moulin, Anversa 1727, pp. 61-65.
- ² E. LEVINAS, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Le Livre de poche, Parigi 1961.
- ³ P. MAGLI, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano 1995.
- ⁴ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli 2017, p. 261.
- ⁵ *ibid.*, p. 259.
- ⁶ *ibid.*, p. 261.
- ⁷ *Bibliotheca Sanctorum*, *op. cit.*, passim.
- ⁸ Alcuni dei nomi ricordati in *Bibliotheca Sanctorum*, *op. cit.*, p. 1095, e nello studio di O. CZERNIKOW, *O Wilgefortis i jej literackich wcieleniach (na przykładzie powieści Dom dzienny, dom nocny Olgi Tokarczuk i romanetta Ukřižovaná Jakuba Arbesa)*, in «Kultura ziemi kłodzkiej – tradycje i współczesność», pp. 289-290.
- ⁹ Questa ricchezza onomastica oggi fa parte delle narrazioni vilgefortiane. Si ritrova in una preghiera litantica a Vilgeforte che nella pièce di Piotr Tomaszuk si attua nel modo seguente: ... Ti chiamano Kummernis / Uncumber, / Komina, / Comera, / Cumerana... // Hulfe, / Ontcommene, / Ontcommer, / Dignefortis, // Eutropia, / Reginfledis, / Livrade, / Liberata, // Santa Wilga, / Santa Libera dalla Paura, / Santa senza Angoscia, / Patrona delle Malmaritate...”. P. TOMASZUK, *Ofiara Wilgefortis*, in *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, 2 voll., a cura di J. Kopciński e G. Wroniewicz, PAN, Varsavia 2012-2013, pp. 801-802.
- ¹⁰ *Bibliotheca Sanctorum*, *op. cit.*, p. 1095.
- ¹¹ Uno dei nomi ricordati tradizionalmente è Angoscia, Ansia, cfr. O. CZERNIKOW, *art. cit.*, p. 290.
- ¹² Secondo la *Bibliotheca Sanctorum*, *op. cit.*, pp. 1095-1096.
- ¹³ Secondo Ilse Friesen il culto fu discusso in seno alla chiesa cattolica a partire dalla Riforma e in particolare nell'epoca dell'Illuminismo. Cfr. I. E. FRIESEN, *The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario (Canada) 2001, p. 1.
- ¹⁴ Jakub Arbes, *Ukřižovaná*, F. Šimaček, Praga 1903, 1a ed. 1876 nella rivista «Lumír».
- ¹⁵ Un genere letterario tipico della letteratura ceca di fine Ottocenteso popolare da Jakub Arbes. Si tratta di un romanzo breve o racconto lungo dedicato a un mistero goticheggiante.
- ¹⁶ La saga è tradotta in italiano a partire dal 2010. L'edizione completa: Andrzej Sapkowski, *The Witcher*, 8 voll., Nord, Milano 2019-2020.
- ¹⁷ La distinzione operata a partire dalla contrapposizione, in Eco, tra uso e interpretazione dei testi. Cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979, pp. 59-60.
- ¹⁸ Per il testo italiano cfr. *Il sacrificio di Wilgefortis scritto da Piotr Tomaszuk*, [s.n., s.l.] 2003, traduzione di Wanda Romer Sartorio. La nostra analisi si basa sull'originale polacco; la traduzione dei frammenti del dramma citati nel presente studio è di Magdalena Maria Kubas.
- ¹⁹ Merita una nota l'impostazione particolare data alla compagnia dal fondatore: Piotr Tomaszuk, regista e attore, si era formato nel teatro delle marionette. Nel background del Teatro Wierszalin confluiscono anche storia e identità complesse della cittadina di Supraśl, al confine tra la Polonia e la Bielorussia. Cfr. T. WIŚNIEWSKI, *Splatanie kultur w Teatrze Wierszalin*, in «Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe», 4(57), 2017, pp. 37-44.
- ²⁰ L'ultimo allestimento è del 2019 con la regia di Piotr Tomaszuk e le sculture di Mikołaj Malesza, che fanno parte delle scenografie fin dalla prima rappresentazione. Dal 2019 Tomaszuk si occupa anche delle musiche e incarna il personaggio del Magister ludens. Katarzyna Wolak-Gąsowska è Vilgeforte, Rafał Gąsowski è Cristo.
- ²¹ Con il riferimento al tema dell'apparenza e della sostituzione del volto così com'è declinato dallo scrittore polacco Witold Gombrowicz, ad esempio nel romanzo intitolato *Fedrydurke* (prima edizione: 1937).
- ²² Con un riferimento forte al teatro di Tadeusz Kantor, cfr. J. SIERADZKI, *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, in «Dialog», 1, 2008, pp. 186-190.
- ²³ Il confine stesso della Polonia, a quell'altezza, nel corso dei secoli è sempre stato labile. Dal punto di vista religioso la regione di Białystok è tradizionalmente un *melting pot* in cui convivono i cattolici romani, gli ortodossi, le chiese riformate, gli ebrei e anche comunità di tartari musulmani presenti qui da secoli.
- ²⁴ P. TOMASZUK, *Ofiara Wilgefortis*, *op. cit.*, pp. 795-796.
- ²⁵ Il motivo del fungo rappresenta un topos di successo ed estremamente significativo nell'immaginario femminista ed ecofemminista della nostra contemporaneità: da Donna Haraway a Bjork, passando per Anna Lowenhaupt Tsing, i miceti appaiono nelle opere di queste autrici come simboli di resistenza al di là delle imposizioni patriarcali.
- ²⁶ O. TOKARCZUK, *Casa di giorno, casa di notte*, e/o, Roma 2007, p. 91.
- ²⁷ *ibid.*, pp. 127-128.
- ²⁸ *ibid.*, p. 203.

²⁹ *ibid.*, pp. 265-266.

³⁰ *ibid.*, p. 140.

³¹ *ibid.*, p. 77.

³² Le parti introduttiva e conclusiva sono state scritte a quattro mani. I paragrafi secondo e terzo e la prima sezione del terzo sono di Magdalena Maria Kubas, il paragrafo secondo e la seconda sezione del terzo sono di Cristina Voto.

Questo articolo è parte dei risultati di ricerca di due progetti ERC: (1) NeMoSanctI: New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives, che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314 e (2) FACETS – Face Aesthetics. in Contemporary. E-Technological Societies, che ha ricevuto un finanziamento dal Consiglio Europeo della Ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (grant agreement n. 819649 – FACETS).

UN BEATO SCRIVE AI SANTI. *ILLUSTRISSIMI* DI ALBINO LUCIANI - GIOVANNI PAOLO I

*Nel 1976 il patriarca di Venezia Albino Luciani raccoglie e dà alle stampe una serie di lettere immaginarie che ha scritto per il «Messaggero di Sant'Antonio» negli anni precedenti (1971-1975). Il volume prende il titolo di *Illustrissimi*. Lettere ai Grandi del passato e sarà rivisto e riedito fino al 1978, anno della morte dell'autore, che ora, dallo scorso settembre, è il Beato Giovanni Paolo I.*

I destinatari delle sue lettere immaginarie sono molti e diversi: autori, personaggi letterari, figure bibliche e sette santi (San Bernardo abate di Chiaravalle, San Bernardino da Siena, San Francesco di Sales, Santa Teresa di Lisieux, San Bonaventura, San Luca evangelista, Santa Teresa d'Avila). L'ultima lettera è indirizzata a Gesù. Quello che colpisce nell'opera è che la letteratura, intesa come comunicazione marcata, sembra sovrintendere tutto. Scrive Jean Guittou:

*«Ascoltando poco fa in piazza San Pietro il primo Angelus di Giovanni Paolo I, ho ritrovato l'arte dell'omelia, quella che i padri greci definivano arte di conversare semplicemente con gli uomini. Mi sembra di riconoscere nel nuovo papa un po' di quell'ardire, di quell'«acquisita innocenza», direbbe Bergson... Ho preso visione del testo del suo *Illustrissimi* dove ho ritrovato il sapore di quello scrittore nato che è Albino Luciani. Il termine «sapore» riassume l'impressione di saggezza, di scienza e di sapidità lasciati dagli scritti e dalle parole di questo pastore incomparabile. Vi si intuiscono quel misto di humor e di amore che lo affratellano a Dickens e a Mark Twain i suoi autori preferiti».*

L'intervento presenterà l'opera letteraria di Papa Luciani, con particolare riguardo all'aspetto anche narrativo delle lettere indirizzate ai Santi.

*In 1976 Venice's patriarch Albino Luciani collects and prints some imaginary letters that he wrote for "Il Messaggero di Sant'Antonio" in the previous years (1971-1975). The title of this collection is *Illustrissimi. Lettere ai Grandi del passato* which will be reviewed and republished several times until 1978, when the author died. In 1978 Luciani became Pope Giovanni Paolo I and since last September Luciani has been beatified. The addressee of these letters are several authors, literary characters, biblical figures and seven saints (Saint Bernardo abbot of Chiaravalle, Saint Bernardino from Siena, Saint Francesco from Sales, Santa Teresa from Lisieux, Saint Bonaventura, Saint Luca Evangelist, Saint Teresa from Avila). The last letter is "sent" to Jesus. Literature itself plays an important role in these letters, for its linked communication. Jean Guitton said that he found a "taste" in Luciani's *Illustrissimi*. This taste recalls the sense of wisdom, science and wittiness that belonged to the works and words of that incomparable pastor. His mix of humor and love is similar to the one of his favourite authors, Dickens and Mark Twain.*

My speech is about Pope Luciani's literary work and it will focus on the analysis of the letters sent to the Saints from a narrative perspective.

I volti sorridenti

«Ecco l'ideale dell'amore di Dio vissuto in mezzo al mondo: che questi uomini e queste donne abbiano ali per volare verso Dio con la preghiera amorosa; abbiano anche piedi per camminare amabilmente con gli altri; e non abbiano "grinte fosche", ma volti sorridenti».

Sono i volti sorridenti dei santi amici di Albino Luciani, con cui conversare, con cui condividere, con cui parlare delle cose che stanno a cuore, a cui comunicare cose urgenti. *Illustrissimi* è un libro che parla di amicizia e di amore, è un libro necessitato e necessario.

Illustrissimi è una raccolta di quaranta lettere immaginarie ad altrettanti destinatari: nel 1976, Albino Luciani raccoglie e dà alle stampe una serie di lettere che aveva scritto negli anni precedenti (1971-1975) per il giornale «Il messaggero di Sant'Antonio». Egli, come è noto, è stato Patriarca, ossia vescovo di Venezia; nell'agosto 1978 è diventato Papa ma dopo soli trentatré giorni è morto all'improvviso, a causa di problemi cardiaci. Ora, dal settembre 2022, è il Beato Giovanni Paolo I. Luciani tiene molto al suo libro, fin dalla sua prima pubblicazione: il volume prende il titolo di *Illustrissimi. Lettere ai Grandi del passato*¹. Scrive lettere a tante e tanti, lettere immaginarie, come si

è detto: i destinatari sono molti e diversi, scrittori, personaggi letterari, figure bibliche e santi, più una lettera a un orso. L'ultima lettera è indirizzata a Gesù.

Luciani ha rivisto e rieditato *Illustrissimi* tre volte, fino alla morte; e benché egli abbia scritto molte opere teologiche, sicuramente più significative dal punto di vista dottrinale, questo libro lo appassiona e dice molto del senso del suo pontificato.

Soprattutto se si considera, tra le righe, il significato profondo della presenza della letteratura. Nell'opera, nella predicazione e nella vita tutta di Albino Luciani, papa Giovanni Paolo I, «il discorso letterario [...] è parte integrante del magistero pontificio»².

La studiosa Stefania Falasca, vicepresidente della fondazione Giovanni Paolo I, ha raccolto la sua biblioteca e tutti i suoi scritti che prima erano dispersi e recentemente ha curato e pubblicato un'edizione critica di *Illustrissimi* per la prima volta³.

Ma torniamo all'opera in questione, *Illustrissimi*. I destinatari delle sue lettere sono quaranta, come si diceva, variamente distribuiti. Quattordici lettere sono indirizzate ad autori della letteratura italiana e straniera: a Charles Dickens, a Mark Twain, a Gilbert K. Chesterton, a Charles Péguy, a Trilussa, a Johann Wolfgang Goethe, a Paolo Diacono, a Walter Scott, ad Alessandro Manzoni, a Christofer Marlowe, a Quintiliano, a Giuseppe Gioacchino Belli, a Francesco Petrarca, a Carlo Goldoni. Sette lettere sono indirizzate a personaggi letterari, di fatto inesistenti: Penelope (Omero, *Odissea*), Figaro (Beaumarchais, *Le nozze di Figaro*), ai membri del Circolo Pickwick (Dickens, *Il circolo Pickwick*), a Pinocchio (Collodi, *Pinocchio*), a don Gonzalo Fernandez de Cordova (Manzoni, *I promessi sposi*), a Pavel Ivanovic Cიცოვ (Gogol, *Le anime morte*), a Casella (Dante, *Divina Commedia*). Otto lettere sono per figure storiche e bibliche: a Maria Teresa d'Austria, al re David, a Lemuel, a Ippocrate, ad Alvise Cornaro, ad Aldo Manuzio, ad Andreas Hofner, a Felice Dupanloup. Sette di esse, infine, sono lettere a santi e sante: a san Bernardo abate di Chiaravalle, a san Bernardino da Siena, a san Francesco di Sales, a santa Teresa di Lisieux, a san Bonaventura, a san Luca evangelista, a santa Teresa d'Avila; una lettera è rivolta all'orso di San Romedio, una ad un ignoto pittore.

L'ultima lettera, commossa e trepidante, è indirizzata a Gesù.

Ciascuna lettera ha un suo tema specifico: intendendo per “tema” il motivo fondante della conversazione, che come una calamita invisibile da sotto il tavolo muove attori e situazioni, che talvolta è dichiarato in modo esplicito, ma talvolta, più spesso, semplicemente evocato: in ogni caso, il tema delle lettere costituisce un pretesto alla conversazione, come accade nell'omiletica,

«l'arte dell'omelia, quella che i padri greci definivano arte di conversare semplicemente con gli uomini»⁴.

In ciascuna di esse la letteratura è un super-tema che guida ogni lettera e svela la conoscenza letteraria dell'autore: si tratta di una conoscenza talmente profonda che informa di sé ogni aspetto, una guida alla consapevolezza al pari della sua fede autentica, come se le due cose, fede e letteratura, siano talvolta inscindibili. La mediazione letteraria, quindi, in Luciani diventa la chiave per capire il mondo: e allo stesso modo risalta netta quella domanda che muove ogni scrittura, la ricerca grata e incessante dell'infinito, di un Padre (e Madre) per ciascuna e ciascuno, confermata anche dal fatto che la maggior parte delle lettere contiene una citazione letteraria, non sempre diretta, che svela un modello di pensiero che ha come stella fissa la fede e allo stesso modo i testi.

Luciani, papa Giovanni Paolo I, è insomma un papa scrittore. Le lettere immaginarie di *Illustrissimi* individuano così la composizione di una comunità: un gruppo di amici, di interlocutori di riferimento con cui condividere e a cui affidarsi.

Per parlare con gli amici è opportuno trovare il tono giusto. La scelta linguistica di Luciani, in *Illustrissimi* e non solo, è precisa e motivata: egli preferisce il *sermo humilis*, lo stile teorizzato e messo in pratica da san Girolamo e da sant'Agostino. Nel *De predestinatione sanctorum*, quest'ultimo condensa il significato del *sermo humilis* in due termini, «utile» e «adatto»: la verità cristiana

«amorosa e soave salvezza» deve essere posta *suaviter*, con delicatezza, sia per rispetto della sua stessa natura, sia per chi ascolta. La scelta del *sermo humilis* ha a sua volta radicate origini letterarie: è molto praticato nella letteratura dal medioevo fino al Cinquecento⁵, fin dal genere alto- medievale dell'*exemplum*, base fondamentale dell'omiletica cristiana⁶. Scrive al proposito Martuscelli: «Chiunque abbia mai sentito parlare in pubblico Albino Luciani avrà già chiaro in mente perché si fa riferimento in modo molto specifico al suo linguaggio. [...] Il linguaggio di Luciani veicola un cristianesimo la cui umiltà si declina anche come ironia e autoironia, un cristianesimo sorridente e benevolo, ma anche autocritico e autoironico. Tutto ciò spinge a indagare la strategia che sottostà a queste modalità comunicative: Luciani non parla "facile", ma usa un linguaggio meditato e controllato che nasconde le proprie fonti»⁷. Aggiungendo un'osservazione che fa riferimento allo «stile dell'anatra» teorizzato da Raffaele La Capria⁸: «Ma se dovessi dire qual è lo stile che preferisco, dirò che è quello dell'anatra, che senza sforzo apparente fila tranquilla e impassibile sulla corrente del fiume, mentre sott'acqua le zampette palmate tumultuosamente e faticosamente si agitano: ma non si vedono»⁹.

Con i suoi amici, che siano autori, personaggi, santi, e non solo, Albino Luciani parla di molte cose, ma il sostrato comune è la fede fortissima e soprattutto una certa idea della sua comunicazione: dietro essa c'è una riflessione e uno studio critico, che si nota anche osservando i volumi presenti nella sua biblioteca, la cui analisi ci permette di spostarci in un ambito prettamente letterario¹⁰. Uno di questi è Francesco De Sanctis con la sua *Storia della letteratura italiana* e i suoi *Saggi critici*, libri presenti nel fondo personale di Luciani¹¹.

I santi da vicino

La presenza di lettere a Sante e Santi in *Illustrissimi* non stupisce, essendo l'autore Vescovo, e poi Papa, ora Beato. Per ciascuna delle lettere ci sono, tuttavia, osservazioni sulle quali è interessante soffermarsi. Il primo destinatario è san Bernardo di Chiaravalle, che è stato, a sua volta, scrittore di epistole. La lettera di *Illustrissimi* è un vero carteggio immaginario: a tre lettere di Luciani rispondono tre lettere di Bernardo.

Il tema è quello del buon governo e della gestione della *res publica* nella Chiesa e nello Stato. Sia le lettere di Albino a Bernardo che quelle di Bernardo ad Albino convengono su una cosa fondamentale: la prima dote del capo di qualsiasi governo, sia esso religioso o laico, deve essere la prudenza.

Le lettere a Bernardo, oltre a essere l'unico caso in *Illustrissimi* che costituisca un vero carteggio, sono testi particolari anche nel linguaggio scelto. Luciani prova a scrivere come davvero scriverebbe un uomo del Medioevo come san Bernardo, ma creando una specie di corto circuito temporale: il santo fa esempi tratti dalla storia contemporanea a Luciani, in una compresenza temporale che rende universali gli argomenti trattati, anche in senso negativo, come nella conclusione della sua ultima risposta, quando Bernardo fa notare che spesso le notizie false – quelle che oggi diremmo *fake news* – vengono considerate vere.

Come tutti i santi destinatari delle lettere, Bernardo è un santo scrittore: così le lettere di Albino e le risposte di Bernardo sono caratterizzate da un alto tasso di letterarietà, come si può vedere nelle frasi seguenti, per esempio, «l'autopsia delle frasi belle, anche se non significano nulla»; «il giocare di scherma con la propria anima e coi principi»¹², o, ancora, «Altri avevano guidato nel Medioevo l'Europa a colpi di spada, Voi a colpi di penna».

La letteratura è presente anche in controluce: in una delle risposte, Bernardo cita Metastasio.

Il secondo santo destinatario di una lettera è san Bernardino da Siena, predicatore e autore di un novelliere (1380-1444): Luciani propone di renderlo Dottore della Chiesa con il nome di "Doctor

sorridente”¹³. San Bernardino è uno degli autori che più hanno usato il *sermo humilis* – «scrivi chiarozzo chiarozzo» è il suo motto nelle novelle –. Nella lettera ci sono moniti indirizzati al mittente, brani in cui Bernardino rimprovera Albino, in un’ironica autocritica: mette in discussione alcune scelte pastorali di Luciani e scrive: «Guai ai modelli di comportamento che odorino di moralismo a un chilometro di distanza!» Il tema della lettera è l’amore per lo studio: per lui, per Albino, per i giovani contemporanei.

Il terzo santo è uno dei preferiti di Luciani: san Francesco di Sales, non a caso scrittore e patrono degli scrittori. Attraverso la lettera e le parole usate in essa, probabilmente, possiamo farci un’idea di quale sia la santità a cui Luciani si sente molto vicino.

Oltre a essere stato uno scrittore, san Francesco di Sales ha incoraggiato un vescovo a scrivere romanzi e, come in una *mise-en-abime*, o in un’amorevole identificazione, Luciani ricorda che egli è stato autore anche di un’intervista immaginaria a Margherita, moglie di san Luigi IX re di Francia.

Dopo essere diventato vescovo, pur senza mai lasciare la pratica della scrittura, si è dedicato alla cura di malati e poveri. È anche per questo che Luciani lo definisce «cuore di carne» e «dolcissimo santo», e scrive: «Vi siete inchinato verso tutti per dare a tutti qualcosa».

Il tema della lettera, infatti, è la letizia: «L’uomo è la perfezione dell’universo; lo spirito è la perfezione dell’uomo; l’amore è la perfezione dello spirito; l’amore di Dio è la perfezione dell’amore», o ancora «Chi ama Dio si imbarchi sulla nave di Dio»; in un altro punto della missiva e ricorda che il vertice dell’umano è «essere come un bambino fra le braccia di Dio»¹⁴.

Luciani specifica che per san Francesco di Sales ogni azione, se fatta per amore di Dio, vale per l’intenzione, non per la sua riuscita o meno: il mangiare, il bere, il passeggiare fatti per amore di Dio valgono più del digiuno e della disciplina.

In un crescendo che ha per oggetto l’amore e l’ironia cita Rabelais e raccomanda di non *praticare* la devozione, ma *avere* la devozione. Alla fine della lettera scrive: «Ecco l’ideale dell’amore di Dio vissuto in mezzo al mondo: che questi uomini e queste donne abbiano ali per volare verso Dio con la preghiera amorosa; abbiano anche piedi per camminare amabilmente con gli altri; e non abbiano “grinte fosche”, ma volti sorridenti», e in quest’ultima frase sembra sia riposto il senso autentico della santità e della letteratura.

La successiva santa destinataria di una lettera in *Illustrissimi* è Santa Teresa di Lisieux, carmelitana (1873-1897). Anche lei è autrice di un'autobiografia. Torna la citazione di Metastasio, accompagnata, in questa lettera, da Donizetti e Dante.

Anche nel suo caso, Luciani insiste molto sul senso della santità, che è una via d'amore: «Andiamo a Dio non con il camminare, ma con l'amore», fa dire a Teresa: la grazia è paragonata ad un ascensore, per salire senza fatica. Aggiunge inoltre che l'amore per Dio si manifesta nel mondo anche nell'amore per le cose belle, come la poesia, la pittura, la recitazione. E anche in questa lettera paragona l'amore di Dio all'amore di una mamma, e scrive: «I bambini piacciono alla mamma anche quando dormono!», notando come le opere piacciono a Dio solo se fatte con amore per lui: «Il digiuno religioso aveva addirittura fatto sterminio sulle facce dei farisei, ma a Cristo non piacquero quelle smunte facce, perché trovava che il cuore dei farisei era lontano da Dio»¹⁵.

Il tema della lettera è la gioia: far ridere il prossimo, avvisa Luciani, equivale a sfamarlo e merita il Paradiso.

Anche il quarto santo è uno scrittore: san Bonaventura da Bagnoregio (1221-1274), autore di molti scritti teologici e soprattutto della *Vita di san Francesco*, definito da Luciani «un capolavoro anche letterario. Scritta con animo commosso, stile insieme elevato e pittorescamente immaginoso»¹⁶.

Come nella missiva a san Bernardo, Luciani presta a un santo dei Medioevo la conoscenza di questioni novecentesche: tema della lettera, infatti, è la contestazione giovanile e la difficoltà per i giovani di trovare una collocazione lavorativa e adeguata nel mondo. In una compresenza di temi che attraversano la storia dell'uomo, la lettera sembra adatta anche al nostro oggi: non del 1976 ma del 2024... stupiscono alcune frasi davvero profetiche, come questa: «Leggono di aiuti concessi al “terzo mondo”; poi si accorgono che si tratta di poche gocce: i soldi sprecati per armamenti sono straordinariamente superiori e intanto nel terzo mondo si continua a soffrire e morire»¹⁷.

È poi la volta di San Luca evangelista, scrittore del Vangelo. Luciani spiega perché scelga proprio lui e non gli altri tre evangelisti: «Mi siete sempre piaciuto, perché uomo tutta dolcezza e compassione»¹⁸. Torna poi sul motivo, già segnalato, dell'infanzia. «Voi solo ci avete dato il

racconto della nascita e dell'infanzia di Cristo, che a Natale sentiamo sempre leggere con rinnovata commozione».

Il tema è profondamente sentito e trattato con appassionato trasporto, da Luciani: è la presunzione dell'uomo di salvarsi da solo. Quella a san Luca è forse la lettera più dottrinale e più intima tra le lettere ai santi di *Illustrissimi*, pervasa della stessa vicinanza al destinatario che si trova, per esempio, nelle lettere ai personaggi della letteratura, come nella lettera a Pinocchio, la più personale e commossa, come se il dialogo con il destinatario vibrasse di una vicinanza, stretta, davvero personale.

L'ultima lettera a Sante e Santi è per santa Teresa d'Avila (1515-1582), autrice di molti testi, tra cui un'autobiografia; santa Teresa è stata una mistica, ma anche una religiosa molto attiva nelle vicende politiche. Luciani la definisce così: «santa che sa sorridere, ridere e far ridere»¹⁹.

È l'ultima lettera dedicata a Sante e Santi ed è in una posizione strategica: è una lettera più importante delle altre, perché è dedicata a una donna, come anche quella a santa Teresina di Lisieux. E a santa Teresa Luciani scrive: «Donna! Ma che vale venti uomini e che riesce a realizzare una magnifica riforma interna e con l'opera e gli scritti influisce su tutta la chiesa; la prima donna che – con santa Caterina – sia stata proclamata dottore della Chiesa!»²⁰.

Il tema della lettera è la forza: e il carisma dato da Dio. Un motivo che dice molto: a porgere l'esempio di potenza, di vita attiva e di capacità di realizzazione è una donna. Riguardo la posizione di Giovanni Paolo I sul femminile, del resto, dobbiamo ricordare che nell'udienza del 10 settembre 1978 ha detto: «Noi siamo oggetto da parte di Dio di un amore intramontabile. Sappiamo: ha sempre gli occhi aperti su di noi, anche quando sembra ci sia notte. È papà; più ancora è madre».

La centralità della letteratura

In conclusione, anche nelle lettere a Sante e Santi è evidente, come si è già ripetuto, la familiarità di Luciani con la dimensione letteraria, o meglio, la letterarietà che si esplicita nella sua opera. La letteratura anche in essa viene a essere il cardine interpretativo privilegiato: non certo come aspetto episodico o marginale, ma come canone connotativo che caratterizza l'intera sua produzione orale e scritta.

Riporto infine alcuni giudizi critici di osservatori importanti. Il primo è del critico letterario Carlo Ossola, che per primo ha scoperto il valore letterario dell'opera di Luciani: «Il richiamo alla

letteratura è per altro un sorta di *accessus* più discorsivo e nell'ordine della parola quotidiana ai temi che gli sono più cari, innanzi tutti la povertà e l'umiltà»²¹.

Scriva poi il teologo Jean Guitton, a ridosso della sua proclamazione a papa:

Ascoltando poco fa in piazza San Pietro il primo Angelus di Giovanni Paolo I, ho ritrovato l'arte dell'omelia, quella che i padri greci definivano arte di conversare semplicemente con gli uomini. Mi sembra di riconoscere nel nuovo papa un po' di quell'ardire, di quell'"acquisita innocenza", direbbe Bergson... Ho preso visione del testo del suo *Illustrissimi* dove ho ritrovato il sapore di quello scrittore nato che è Albino Luciani. Il termine "sapore" riassume l'impressione di saggezza, di scienza e di sapidità lasciati dagli scritti e dalle parole di questo pastore incomparabile. Vi si intuiscono quel misto di *humor* e di amore che lo affratellano a Dickens e a Mark Twain, i suoi autori preferiti²².

Anche padre Federico Lombardi si è espresso sull'argomento:

Effettivamente egli riusciva a intrattenere il suo pubblico, a raccontare, a scrivere. Scrittore di rara efficacia plastica, poteva ricostruire dei quadretti di vita vissuta, tratteggiando le situazioni con garbo psicologico, finalizzato sempre a un discorso etico-religioso. Si veda, ad esempio, proprio nella prima omelia pronunciata nella cattedrale di Vittorio Veneto l'11 gennaio 1959, come sapeva usare episodi di sapore manzoniano, in una cornice di profonda spiritualità. Più che la frase è l'immagine a risaltare nel discorso, fatto per essere pronunciato piuttosto che scritto. La penna era scorrevole, pur indulgendo talora all'uso di termini non più moderni, quando non erano conosciuti. La lingua italiana era usata per farsi capire con efficacia, piuttosto che diventare un modello per i posteri, con quel suo stile inconfondibile, ricco di bei pensieri, di immagini accattivanti²³.

Luciani, papa Giovanni Paolo I, è per tutti uno scrittore che con gli scrittori parla di scrittori, insomma. Probabilmente ha ragione Jorge Luis Borges quando dice: «Un uomo, se è un cristiano, non dovrebbe essere solo intelligente, dovrebbe essere anche un artista, perché Cristo ha insegnato l'arte attraverso il suo modo di predicare, perché ognuna delle frasi di Cristo, se non ogni singola parola, ha valore letterario e la si può prendere come metafora o come parabola»²⁴.

CRISTIANA LARDO

Note

¹ I riferimenti bibliografici si basano su ALBINO LUCIANI – GIOVANNI PAOLO I, *Illustrissimi. Lettere ai grandi del passato*, Edizioni Messaggero di Sant’Antonio, Padova, 2006 benché ora sia disponibile l’edizione critica (Giovanni Paolo I, *Illustrissimi. Lettere immaginarie*, a c. di S. FALASCA, Edizioni Messaggero di Sant’Antonio-Fondazione vaticana Giovanni Paolo I, Padova-Roma, 2023).

² S. MARTUSCELLI, *Soave e piano*, Marcianum press, Venezia, 2023, p. 13.

³ Folta e determinante è la bibliografia critica della studiosa: S. FALASCA, *Sermo humilis e referenze letterarie negli scritti di papa Luciani: il caso di “Illustrissimi”*, dottorato di ricerca di italianistica, XXIV ciclo, Università degli studi di Roma Tor Vergata, coordinatore prof. A. Gareffi, tutor prof.ssa Cristiana Lardo, a.a. 2011-2012; – ,”*Illustrissimi*”. *Le referenze letterarie negli scritti di papa Luciani* in «Dolomiti. rivista di cultura e attualità della provincia di Belluno», 35 (2012) 6,

pp. 14-21; – *Papa Roncalli a Luciani: «Il vescovo parli semplice»*. *Nei quaderni del futuro Giovanni Paolo I un inedito dell’udienza del ’58*, in «Avvenire» 5 giugno 2013; –, *La scelta teologica del sermo humilis*, in «Le Tre Venezie», 135 (2016), pp. 44-49; –, *Il Sermo humilis di Albino Luciani*, in «Avvenire», 26 agosto 2018, p. 15 ; –, *La piccola speranza di Péguy per Luciani*, in «Avvenire», 2 agosto 2019, p. 15; –, *Il Papa letterato*, in «L’Osservatore romano», 28 settembre 2019, p. 11; – *Profondo perché semplice. Luciani e il sermo humilis di sant’Agostino* in «Luoghi dell’infinito. Rivista di itinerari, arte e cultura», XXVI, 275 (2022), pp. 30-37. p. 3; –, *Il pensiero di Luciani negli appunti privati*, in «Avvenire», 8 maggio 2022, p. 3; – *L’Agenda e il Block notes del pontificato di Giovanni Paolo I*, in Giovanni Paolo I, *Testi e documenti del pontificato*, a cura della Fondazione Vaticana Giovanni Paolo, prefazione di papa Francesco e introduzione di C. Ossola, LEV, Città del Vaticano 2022; –, *Giovanni Paolo I alla luce delle carte d’archivio*, in Fondazione Vaticana Giovanni Paolo I, *Il Magistero di Giovanni Paolo I. Uno studio storico e teologico attraverso le carte d’archivio*, a cura di Stefania Falasca e Flavia Tudini, Viella, Roma 2022 e la recentissima edizione critica di *Illustrissimi*, Edizioni Messaggero, Padova, 2023.

⁴ Cfr S. FALASCA, *Quel parlare a tutti che è atto di amore*, in «Avvenire», 21 aprile 2013.

⁵ Cfr i molti studi di Carlo Ossola sull’argomento: Cfr. i fondamentali studi sul *sermo humilis* di Erich Auerbach e di Carlo Ossola; e negli ultimi anni, C. OSSOLA, *La Vie simple*, Paris, Les Belles Lettres, 2023; il già citato S. FALASCA, *Il Sermo humilis di Albino Luciani*, in «Avvenire», cit; J.M. GUÉNOIS, *Stefania Falasca: Luciani, l’art du dialogue à la Molière ou a la Goldoni*, Le Figaro, 3-4 settembre 2022 p. 11; R. PERTICI, *Affascinato dalla semplicità*, in «L’Osservatore romano», 5 luglio 2012.

⁶ Come è noto, gli *exempla* sono raccolte di testi in prosa che narrano storie di esempi virtuosi di cui potevano servirsi i predicatori nelle loro omelie.

⁷ S. MARTUSCELLI, *op. cit.*, p. 17-19 passim.

⁸ R. LA CAPRIA, *La mosca nella bottiglia – Lo stile dell’anatra*, Milano, Mondadori, 2019, p. 202.

⁹ *ibidem*

¹⁰ Cfr. MARTUSCELLI, *op. cit.*, p. 50 passim.

¹¹ *Ibidem*. Il testo di Martuscelli è un’analisi approfondita del fondo e della biblioteca “ritrovata” di Luciani.

¹² A. LUCIANI, *Illustrissimi. Lettere ai Grandi del passato*, cit., pp. 51-64.

¹³ *Ivi*, pp. 134-142.

¹⁴ *Ivi*, pp. 143-150.

¹⁵ *Ivi*, pp. 203-204 (la lettera pp. 200-208).

¹⁶ *Ivi*, pp. 239-247.

¹⁷ *Ivi*, p. 244.

¹⁸ *Ivi*, pp. 257-265.

¹⁹ *Ivi*, pp. 313-320.

²⁰ *Ivi*, p. 314.

²¹ C. OSSOLA, *Papa Luciani e il tesoro dell’umiltà*, in «Avvenire», 23 maggio 2023.

²² J. GUITTON, in «Le Figaro», 28 agosto 1978.

²³ F. LOMBARDI, Giovanni Paolo I. *La santità di un vescovo umile*, “La civiltà cattolica”, quaderno 4131-4132, volume III, anno 2022, pp.276-290.

²⁴ In «La Stampa», 1976.

LETTERATURA

Saggi

«LÀ DOVE SI PARLA DI DIO».
PASOLINI, RELIGIONE E SOCIETÀ NEI *DIALOGHI*
SU «VIE NUOVE»

Negli anni di Casarsa il personalissimo «senso del sacro» pasoliniano si manifesta in lui attraverso l'adorazione – personale e poetica – del contesto rurale friulano, nel quale i contadini si rendono testimoni di una religiosità pura. Nel momento in cui egli arriva a Roma nel 1950, si rende però necessario un riadattamento della propria concezione del sacro, che tenga conto del diverso contesto esistenziale.

Secondo tali premesse, il presente saggio intende leggere i Dialoghi su «Vie Nuove» come il luogo eletto a strumento di decodifica della realtà romana attraverso la chiave interpretativa della religione, rimodulata sulla base del nuovo contesto socio-culturale: i tre grandi temi della lingua e dei dialetti, della degenerazione della società italiana e della politica si arricchiscono nei Dialoghi di nuove prospettive grazie al filtro di una moderna concezione del sacro, che si rende adeguato e trasversale veicolo di riflessione sulla contemporaneità.

In the Casarsa years, Pasolini's «sense of the sacred» manifests itself in him through the adoration – personal and poetic – of the rural friulian context, in which the farmers bear witness to pure religiosity. When he arrived in Rome in 1950, it became necessary to readapt his own conception of the sacred, which took into account the different existential context.

According to these premises, this essay intends to read the Dialoghi su «Vie Nuove» as the place chosen as a tool for decoding roman reality through the interpretative key of religion, remodeled on the basis of the new socio-cultural context: the three great themes of the language and dialects, the degeneration of italian society and politics are enriched in the Dialoghi with new perspectives thanks to the filter of a modern conception of the sacred, which becomes an adequate and transversal vehicle for reflection on contemporaneity.

Tra il 1960 e il 1965 Pasolini sulle pagine di «Vie Nuove», settimanale del PCI, tiene una rubrica di ‘dialoghi con i lettori’¹ che la direttrice Antonietta Macciocchi presenta al suo esigente pubblico con queste parole:

«Oggi Pasolini è assai più celebre di qualche anno fa; cinema e giornali si sono impadroniti avidamente del suo nome, l’uno ne ha fatto un motivo di “cassetta”, gli altri si disputano le indiscrezioni sulla sua vita, sguinzagliandoli dietro i fotografi, per vedere dove passa la sera, con quale cantante o diva, in quale trattoria [...]. Ma è la parte di Pasolini che a noi interessa di meno, la ragione per cui gli offriamo questa rubrica sta nella considerazione opposta; [...] Pasolini àncora la sua forza, o fama letteraria, ad uno scoglio fatto della tenacissima roccia del consenso della gente semplice [...]. Pasolini è uno dei pochi scrittori italiani che sia legato da migliaia di fili ad un pubblico popolare»².

Alle parole della direttrice seguono quelle di Pasolini: «La signora Macciocchi ha superato ogni difficoltà, è venuta dritta a casa mia, e ha toccato dritta il mio cuore. Mi ha posto, quasi come un dolce dovere: una corrispondenza coi lettori di “Vie nuove”: un’ora alla settimana infine potevo pure trovarla! Ho accettato»³.

La rubrica è *Dialoghi con Pasolini* ed è immaginata come un luogo di conversazione di un pubblico non specializzato e fortemente eterogeneo con il poeta di Casarsa, che seleziona le domande tra le lettere che gli giungono per posta e risponde, mettendosi in discussione e riflettendo su tematiche d'attualità, letterarie, sino alle private (come nel delicato caso, ad esempio, in cui gli si chiede della morte del fratello Guido). Da anni lettore dell'Italia, della politica, della società e della cultura, il Pasolini degli anni Sessanta ha ormai alle spalle una nutrita esperienza di riflessione e d'azione: sin dalle prime *Poesie a Casarsa* (1942), ha avuto modo di presentare al pubblico le sue molteplici dimensioni di poeta, di narratore e di regista, negli anni sostenute, talvolta sconosciute sulla spinta delle necessità, altre volte delle emozioni e degli entusiasmi. A un Pasolini polimorfo, maturo nei suoi sistemi intellettuali e apparentemente all'apice della maturità espressiva e artistica, si aggiunge dunque l'esperienza comunicativa dei *Dialoghi*, i quali divengono un nuovo spazio di confronto con la storia e con il presente: di quella molteplicità di forme la rubrica condivide infatti gli obiettivi di fondo, distaccandosene però per il carattere innovativo e sperimentale del mezzo, che permette all'intellettuale il ricorso a una forma espressiva meno mediata. L'esperienza su «Vie Nuove» rafforza e diffonde quell'attitudine antropologica già manifestata ad esempio in *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959)⁴ ma che, aggiornata, evoluta e raffinata, di quella scardina i confini e stabilisce un implicito patto tra l'autore e il pubblico, ora però sviluppato su un piano diretto e soprattutto di reciproca pari influenza.

In anni complicati della sua esperienza professionale, caratterizzati dalla ricerca di strutture intellettuali adeguate alla decodifica degli avvenimenti e disposte a farsi veicolo delle sue riflessioni, Pasolini supera così il discusso (da Asor Rosa, ad esempio)⁵ metodo dei romanzi romani. Se infatti in quel caso egli si era fatto osservatore privilegiato di/in una realtà 'altra' scandagliando le periferie per farne scrittura, con la rubrica si colloca sullo stesso piano dei suoi lettori, sostenitori e detrattori, raggiungendo il massimo grado di reciprocità e comunicando in modo diretto. Pasolini controbatte, accoglie, assorbe, riflette e torna spesso su questioni solo in apparenza risolte, rendendosi disponibile, al contempo a essere soggetto e oggetto

di analisi, adottando un metodo di comunicazione per lui inconsueto, caratterizzato dal continuo capovolgimento della prospettiva, giudice e giudicato, studioso e studiato⁶. I *Dialoghi con Pasolini* rispondono dunque efficacemente all'esigenza di stabilire con i singoli e con la società un confronto veicolato da un *habitus* mentale animato da una maggiore vicinanza e da forme comunicative più immediate, volte a ridurre un divario intellettuale che egli aveva sempre avvertito come ingombrante e moralmente non condivisibile. I primi Sessanta rappresentano dunque gli anni spartiacque tra i romanzi romani e le poesie gramsciane da un lato e la ricerca di nuove forme espressive dall'altro, che conferiscono alle sue parole maggiore intensità e credibilità agli occhi di un'Italia disattenta alle conseguenze dello sviluppo economico⁷. È questo il momento in cui si registra una evidente «conversione stilistica»⁸ – di cui il passaggio al cinema è solo la rappresentazione più esplicita – nell'ambito di un percorso intellettuale, identitario e spirituale ben più profondo.

Entro gli stretti confini e limiti segnati dalla situazione enunciativa di una rubrica ospitata da un periodico, l'esperienza si configura sin dagli esordi come efficace spazio di confronto tra la società e un intellettuale, sperimentando una forma di relazione moderna e funzionale alla crescente massificazione di quegli anni. Al contempo i *Dialoghi* divengono per Pasolini anche il luogo eletto di riflessione sui giovani, sulla famiglia, sulla lingua e i dialetti, sulla sessualità, sull'impegno degli intellettuali italiani, sui diritti delle donne, sulle sue opere.

Prescindendo dunque dai contenuti delle singole domande e risposte, questo mio contributo intende proporre una lettura dei *Dialoghi* che ne restituisca la centralità nella produzione dell'autore, in quanto luogo di sperimentazione di una nuova modalità di comunicazione e forma di espressione, che rafforza il legame tra società e cultura e che, nello stesso tempo, permette di mettere a fuoco un preciso modo di vedere il mondo, il tempo e l'Italia, qui più chiaro che altrove perché non filtrato dall'artificiosità letteraria, poetica e cinematografica.

Gli interventi della rubrica possono essere insomma intesi, senza forzature, come frutto di un ragionamento unitario e coeso; ne è la prova l'insistenza, seppur di fronte

all'alternarsi di argomenti e questioni, del tema religioso che, talvolta più talvolta meno esplicito, rappresenta negli anni una delle costanti della riflessione pasoliniana e ne orienta le fila. Già nella selezione delle domande e nell'accuratezza delle risposte, Pasolini sembra essere mosso da un profondo e radicato sentimento cristiano – seppur personalmente plasmato negli anni e nelle esperienze –, traducibile in una caparbia e necessaria ricerca del «senso del sacro»⁹. Da tale prospettiva, i *Dialoghi* su «Vie Nuove» possono essere letti come la declinazione di alcuni dei temi maggiormente fondativi del pensiero pasoliniano, trasversali, indipendenti dalle forme della loro realizzazione e dai linguaggi di trasmissione. Il tema della religione, in particolare, argomento ricorrente sin dagli anni Quaranta ma non centrale nella produzione dello scrittore, si trasforma proprio nell'esercizio dei *Dialoghi* in chiave di lettura e interpretazione del mondo, assurgendo a un livello superiore quale cifra risolutiva, chiave di volta, strumento di decodifica di temi e questioni, «orizzonte globale di senso»¹⁰.

Nel 1950, quando si trasferisce a Roma con la madre a seguito delle accuse di atti osceni in luogo pubblico e corruzione di minori, si chiude per Pasolini il periodo del «lontano fanciullo peccatore»¹¹ e del «bel ragazzo» che piange tutto il giorno e invoca Gesù («Jesus, Jesus, Jesus / no fami murâ») ¹² e, con esso, il modo di vivere la religione in chiave naturalistica. Le viti, i gelsi, le campane del paese e gli ulivi, ovvero tutto l'immaginario connaturato al cristianesimo rurale del periodo friulano, vengono bruscamente cancellati e il cristianesimo pasoliniano andrà d'ora in poi in cerca di una nuova declinazione. L'intimità con i prati del paese, dove ogni elemento è espressione di Cristo, si rende inconciliabile con la nuova vita. La spiritualità contadina e materna da cui era stato assorbito durante gli anni friulani ha maturato in lui una «vaghissima spinta alla fede cattolica»¹³, che egli ha espresso a suo modo in versi friulani con l'obiettivo – oltre che la resa letteraria di quel mondo, che ne è solo conseguenza – di essere accettato entro i rigidi confini morali e religiosi di Casarsa la cui più alta rappresentante è Susanna Colussi. Le *Poesie a Casarsa* del 1942 divengono in tal senso risposta al richiamo originario, dialogo con il materno scisso, agli occhi del poeta, tra

L'essere «madre» di un «figlio benedetto» e soggetto creatore «anche di te, paese, / tutto scuro pei prati verdini, / focolari e vecchie mura», come si legge ne *La domenica uliva*¹⁴. L'invocazione spirituale, costante del periodo casarsese, assume una cifra di ricerca personale e intima, che più che mirare al trascendente esprime il legame con la ciclicità della terra e con gli spazi eletti ai quali egli conferisce la più alta rappresentanza divina.

I risultati delle riflessioni pasoliniane si dimostrano da subito però difficilmente adattabili alla realtà romana, «ibrida e molle»¹⁵: inconciliabili con gli spazi e con i tempi del nuovo contesto esistenziale essi pongono il poeta «nell'oblio del sacro»¹⁶. Fuori dai delicati equilibri casarsesi, Pasolini ha necessità di riformulare la propria tensione al divino, di riadattarlo ai ritmi della sua nuova esperienza. Mai separata dall'ambiente, la spiritualità ha dunque bisogno di essere ricollocata: è in questo momento, dunque, che l'assorbita religione materna si mette a disposizione come strumento interpretativo, in grado di plasmare e riformulare sé stessa. Se in passato era l'ambiente naturale a fornire allo scrittore la prova della presenza di Cristo, a Roma la ragione della sua «pietà»¹⁷ si trasforma in un profondo sentimento di empatia nei confronti della società italiana, che proprio la rubrica di «Vie Nuove» veicola e denota. Crediamo che i dialoghi siano per lui il compimento di tale ricollocazione dell'elemento religioso entro i confini non più del naturale ma del sociale, permettendogli di riformulare un concetto di sacralità della vita più consono al nuovo contesto esistenziale e culturale¹⁸. Questo processo personale ha naturalmente un corrispettivo collettivo e sociale: siamo nel decennio in cui intere generazioni si muovono dalle campagne alle città e i contadini si piegano al sistema capitalistico facendosi operai. Si tratta di un contesto socio-economico in cui il sentimento religioso originariamente inteso non può che smarrirsi quale prevedibile conseguenza, secondo l'autore, del passaggio «da uno stato all'altro»¹⁹. Come tutti gli atti «mistici o ascetici», scrive rispondendo a tal Tino Ramelli di Piacenza, il tradimento della propria classe sociale porta con sé la negazione dello stato precedente attraverso un graduale, non improvviso, «moto della coscienza»²⁰. Nel salto, precisa Pasolini, la religiosità dell'individuo viene a mancare di aderenza al reale, «perde ogni caratteristica storica»²¹ poiché smarrisce i riferimenti contestuali

indispensabili alla fede. Una ricollocazione dell'individuo entro i confini cristiani e storici è però possibile: la precedente cultura, nel nuovo contesto irrazionale e inadeguato, appartiene «a un altro mondo, negato, rifiutato, superato», eppure, conforta Pasolini nei *Dialoghi*, sopravvive negli «elementi storicamente morti ma umanamente vivi che ci compongono»²²:

«Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!), ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo: io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono il mio patrimonio, nel contenuto e nello stile. Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me: se lasciassi ai preti il monopolio del Bene»²³.

Per evitare di cadere nell'«incomprensione»²⁴ e perdere «totalmente di vista il Vangelo» è necessario uscire dal limbo dell'astrattismo religioso e non cedere ai «suoi dettami morali»²⁵ intolleranti e oscurantisti, ideali e dunque inconciliabili con la realtà. Esempio di tale perdita di orientamento è il caso della studentessa Maria Pizzardi di Bologna che racconta a Pasolini del suo professore di religione che porta a riprova del carattere non oscurantista della Chiesa il perfetto accordo tra questa e la scienza. Una religione astorica, immobile e collocata «al di là del tempo»²⁶ – che Pasolini recrimina anche alla sua interlocutrice Fernanda Meoni Gelli di Prato in un dialogo di qualche mese prima – ha come conseguenza la perdita di oggettività nella lettura dei fatti del mondo e l'incomprensione della realtà. Convinto, invece, del fatto che la «realtà va[da] poggiata su un piano morale»²⁷, così risponde a Maria Pizzardi:

«Il suo insegnante di religione mente. La religione e la scienza non vanno affatto d'accordo. Il suo insegnante di religione ha seguito un vecchio processo, tipico dell'ipocrisia controriformistica. Cioè ha dato alla parola «religione» il significato e la portata che essa ha (naturalmente per un cattolico) ma ha tolto alla parola «scienza» il suo reale significato e la sua reale portata. È di questi mesi una ridicola, spregevole presa di posizione

del clero contro la psicanalisi. Che cos'è la psicanalisi se non una ricerca scientifica? E delle più importanti del nostro tempo? È chiaro: il suo prete le obietterà che la psicanalisi non è scienza. Benissimo, allora, il suo prete abbia la bontà di concludere che la religione va d'accordo con la scienza che gli pare»²⁸.

L'accettazione e la comprensione del contesto – storico, politico e culturale – permette la riappropriazione delle «parole di Cristo»²⁹ che dunque si illuminano di nuovo significato, nella storia. Il passaggio dalla realtà contadina a quella operaia (non da quella sottoproletaria a quella borghese perché in verità questa non avviene mai concretamente) che vede coinvolta l'Italia comporta una momentanea astrazione che «come tutti gli schemi, conserva però della realtà qualcosa di vivo, di stimolante»³⁰: il paradigma cristiano rimane ma la religiosità contadina di Casarsa, i suoi spazi e il ritmo lento dello scorrere del tempo è necessario che siano ricollocati, adattati al nuovo contesto: «Nulla di ciò che è stato sperimentato storicamente dall'uomo, può andare perduto: e [...] quindi non possono essere andate perdute neanche le parole di Cristo. Esse sono in noi, nostra storia»³¹.

I tre grandi temi della lingua e dei dialetti, della degenerazione della società italiana e della politica si arricchiscono nei *Dialoghi* di nuove prospettive e articolazioni anche grazie al filtro di una moderna concezione del sacro, che si rende adeguato e trasversale veicolo di riflessione sulla contemporaneità. Ciò che più contribuisce all'acquisizione di un diverso punto di vista nel passaggio da Casarsa a Roma è dunque non solo l'adozione di questa rinnovata coscienza religiosa quanto soprattutto il confronto con essa, che promuove nel tempo l'affermazione di una religiosità pasoliniana ierofanica nel senso più profondo ed eliadico del termine³². Esente da ogni tipo di coinvolgimento emotivo egli utilizza l'elemento religioso come oggetto puro, di scienza: ripudiando la categoria del «borghese cattolico»³³, Pasolini trova così il modo di utilizzare il sacro per comunicare con gli italiani. «Certamente uno degli uomini meno cattolici che operino oggi nella cultura italiana»³⁴, come si definisce, egli

riconosce la potenza del Vangelo che, scrive nei *Dialoghi*, legge per la prima volta nel 1943 e poi nel 1962, ad Assisi. La «religione rustica dei contadini friulani, le loro campane»³⁵ rappresentano l'origine del suo comunismo: «Sono diventato comunista ai primi scioperi dei braccianti friulani, nell'immediato dopoguerra»³⁶ e a quel momento ha fatto seguito il tentativo, ancora negli anni Sessanta, di un «rapporto democratico»³⁷ con la religione, che ne superi il carattere spiritualista esaltandone invece l'autenticità attraverso l'esperienza antropologica, radicata nell'uomo. Gli interventi di Pasolini in «Vie Nuove» rappresentano un tentativo di mediazione tra comunisti e cattolici, seppur nel riconoscimento delle loro differenti concezioni dell'umanità: frequenti sono infatti i riferimenti a una «conoscenza reciproca reale»³⁸ e a una «convivenza civile»³⁹. Le risposte a Umberto Rossi di Genova⁴⁰, a Giordano Silviero⁴¹, a Lucio Lombardo Radice nel dialogo dal significativo titolo *Le parole di Gesù e le parole di Marx*⁴² sono la prova di quanto Pasolini consideri l'inconciliabilità tra marxismo e cattolicesimo solo in apparenza insuperabile. Le idee di una classe in lotta, il riconoscimento del progressismo della Chiesa (soprattutto con Papa Giovanni XXIII e Paolo VI)⁴³, la prossimità all'operato di Papa Angelo Giuseppe Roncalli e l'amore nei confronti del prossimo costituiscono i presupposti di entrambe le realtà⁴⁴, portando Pasolini dichiaratamente marxista ad ammettere così la possibilità di una forma di esperienza religiosa. Si tratta della naturale inclinazione del superato cristianesimo borghese individualista, metafisico e irrazionale verso una religiosità razionale, moderna e comprensibile «marxisticamente»⁴⁵: «Che, ripeto e lo sottolineo, è un *salto di qualità*. In esso la “religiosità” perde ogni caratteristica storica – irrazionalismo, individualismo, prospettivismo metafisico – per acquistare delle caratteristiche tutte nuove: razionalismo, socialità, prospettivismo laico»⁴⁶.

Quella del poeta di Casarsa, in questo modo, si delinea dunque come una poetica che ha in sé elementi attivi di una religiosità permeata di un cristianesimo non inteso come teologia aprioristica e trascendentale, sordo di fronte alle dinamiche sociali, ma al contrario vitale, capace di modellarsi con l'evoluzione del contesto storico, politico e sociale, in accordo con le dominanti culturali del suo tempo.

Nel corso dell'esperienza dei *Dialoghi*, durata dal 1960 al 1965, Pasolini rivede alcune idee relativamente al cristianesimo e alla religione in genere. Ad esempio in contrasto con quanto scrive nel 1961 di un paradiso come unica possibile aspirazione di fronte a un cattolicesimo «superstizioso»⁴⁷, nel 1964 afferma: «Oggi che tutto procede non più col moto lento dei secoli passati, ma con il moto accelerato del progresso scientifico. Oggi, che le idee circolano rapidamente, a tutti i livelli: e nulla può restare nascosto o irrisolto davanti all'opinione pubblica», la Chiesa «si è mossa»⁴⁸, aprendosi al dialogo con la società, utile, al fianco della politica e della cultura, al «riconoscimento dell'altro»⁴⁹ e a spiegare la contemporaneità.

La possibilità di una religione dinamica è per Pasolini la conclusione di un lungo percorso a conferma della storicità dell'individuo in ogni suo aspetto. Con i *Dialoghi* Pasolini traccia dunque non solo i presupposti teorici per un'azione comune tra politica, società e religione che non era riuscito sino a quel momento a collegare ma, in anni da molti considerati come l'avvio del suo progressivo distacco dalla società, *Le belle bandiere* dimostrano soprattutto quanto egli scrivesse, ancora, in nome di quella «prospettiva» del futuro⁵⁰ che egli stesso riconduce all'idea di Speranza, quella con la S maiuscola, dirà altrove, cifra stilistica dell'intera sua produzione.

CECILIA SPAZIANI

Università LUMSA di Roma

Note

¹ Una selezione del *Dialoghi* è stata raccolta a cura di Gian Carlo Ferretti e pubblicata con il titolo *Le belle bandiere – Dialoghi 1960-1965*, Roma, Editori Riuniti 1977. La stessa, con un brano dell'Introduzione di Gian Carlo Ferretti e una prefazione di Tullio De Mauro, è stata ristampata da «l'Unità» / Editori Riuniti (Roma, 1991). È poi uscito ancora per Editori Riuniti, nel 1992, il volume *Pier Paolo Pasolini. I dialoghi* a cura di Giovanni Falaschi con prefazione di Gian Carlo Ferretti. L'edizione dei Meridiani Mondadori del 1999 presenta una ridotta selezione dei pezzi (P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori (1960-1970)*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori 1999, pp. 873-1089). D'ora in poi i riferimenti sono alla ristampa per

«l'Unità» del 1991, ad eccezione di altra esplicita indicazione. Manca ad oggi una raccolta completa degli articoli pasoliniani su «Vie Nuove» in quanto tutte le edizioni presentano solo una selezione di *Dialoghi*. Dalla ricostruzione effettuata dalla scrivente è tuttavia emerso che l'edizione più completa è quella del 1992 per Editori Riuniti a cura di Giovanni Falaschi nella quale sono presenti 250 dialoghi contro i 92 de *Le belle bandiere* (1977 e 1991) e i soli 66 del Meridiano Mondadori (1999).

² A. Macciocchi, «Vie Nuove», n. 22, 28 maggio 1960. Antonietta Macciocchi è stata Direttrice della rivista fino al 4 novembre 1961. A lei è succeduto Giorgio Cingoli e poi, dal 7 febbraio 1963, la direzione è stata affidata a Paolo Bracaglia Morante.

³ P.P. Pasolini, «Vie Nuove», n. 22, 28 maggio 1960, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori 1999, p. 877. Rimando in questo caso eccezionalmente all'edizione Mondadori a causa dell'assenza del presente articolo nell'edizione de «l'Unità» / Editori Riuniti (1991) che si è scelto di adottare per i riferimenti bibliografici.

⁴ Sugli studi antropologici pasoliniani si leggano D. Maraschin, *Ricerche sul campo nel periodo 1950-1960: Pasolini antropologo?*, in *The Italianist*, XXIV, n. 2, 2004, pp. 169-207 e della stessa, *Pasolini. Cinema e antropologia*, Bern, Peter Lang 2014; A. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Roma, Cisu 2015;

A. Carli, *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, Pisa, Edizioni ETS 2018; C. Verbaro, *Il paesaggio umano. Procedimenti etnografici e demologici nell'opera di Pasolini*, in *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, a cura di A. Carli-S. Cavalli-D. Savio, Pisa, Edizioni ETS 2021, pp. 83-98. Per il dettaglio delle letture di stampo antropologico dell'autore si veda la ricostruzione a cura di G. Chiarocossi-F. Zabagli, *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Olschki 2017. Tra i numerosi eventi organizzati nel 2022 in occasione della ricorrenza del centenario della nascita di Pasolini (1922-2022), si segnalano sull'argomento antropologico il ciclo di conferenze genovesi *Pasolini, una mutazione antropologica* (Genova, Palazzo Ducale, 19 gennaio-2 febbraio 2022) ma soprattutto il Convegno internazionale *Pasolini antesignano a chiusura dell'intensa attività per i cento anni dalla nascita* (Roma, Università di Roma La Sapienza-Università Roma Tre-Università Tor Vergata, 18-20 gennaio 2023).

⁵ Si leggano, in tal senso, le accuse asorrosiane di sentimentalismo e «populismo» su *Scrittori e popolo* (cito da A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi 1988 [1965], p. 305), poi rientrate nelle più recenti riflessioni dell'intellettuale. Per una panoramica più completa si prenda in considerazione l'intero paragrafo dedicato a Pasolini, presente all'interno del capitolo *La crisi del populismo*, pp. 285-364. Sul tema anche M. Raffaelli, *Scrittori, popolo e massa*, in *Le parole e le cose. Letteratura e realtà* (disponibile online: <https://www.leparoleele cose.it/?p=19279>) e S. Fiori, *Asor Rosa: "Siamo rimasti senza scrittori e senza popolo"*, in *La Repubblica*, maggio 2015.

⁶ Un caso rappresentativo di tale inedita situazione comunicativa nella quale Pasolini è argomento stesso di discussione è ad esempio il dialogo *Accattone e Tommasino* (in *Le belle bandiere*, cit., pp. 102-107) dedicato alla «rinuncia alla reazione» del primo a confronto con la vitalità del secondo. Nell'articolo Pasolini si trova infatti a dover chiarire le identità dei due in relazione ai differenti contesti nei quali sono stati concepiti: mentre quello di Tommasino è un caso di raro «dramma» (p. 106) ambientato nello stato di terribile crisi che imperversava immediatamente dopo i fatti d'Ungheria, la «tragedia» (p. 106) di Accattone – e di tutti quelli come lui – è invece senza speranza, nonostante il «segno della croce con cui il film si conclude» (p. 107). Si aggiungano a questo di *Accattone e Tommasino* anche le frequenti occasioni in cui i dialoghi sono utilizzati dai lettori per chiedere a Pasolini anticipazioni sui suoi prossimi lavori. È questo il caso in cui di fronte alla richiesta di notizie di tal Elio Filippo Carrozza sul film *La rabbia* l'autore risponde allegando «il "trattamento" del lavoro: le solite cinque paginette che il produttore chiede per il noleggi» (*Gli anni della rabbia*, in *Le belle bandiere*, cit., pp. 190-194, p. 190). Caso simile, poi, quello in cui gli si chiede, nel 1962, «reazioni alle accoglienze del pubblico e della critica al [...] film» *Mamma Roma*. Alla sua breve risposta Pasolini allega con l'occasione lo *Sfogo per «Mamma Roma»* in realtà destinato, scrive, ad altra sede. Seguono poi i dialoghi dedicati al *Vangelo secondo Matteo* spesso argomento di confronto pubblico nel 1964. A tal proposito si vedano ad esempio *Vangelo rosso* e *Il «Vangelo» e il colloquio* (in *Le belle bandiere*, cit., rispettivamente alle pp. 221-224 e pp. 224-228). Sul personaggio Pasolini e sulla doppia

veste di «studioso e studiato», infine, si veda anche la trascurata intervista del 1969 all'autore a cura di Jean Duflot (*Il sogno del Centauro. Incontro con Jean Duflot (1970-1975)*), in Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori 1999, pp. 1401-1550).

⁷ La fine dei Cinquanta e i Sessanta corrispondono ad anni particolarmente delicati per l'Italia: alla definitiva chiusura di una delle fasi più tragiche della storia nazionale e internazionale – quella cioè della Seconda guerra mondiale – seguono anni di ricostruzione sulle macerie, sia materiali sia culturali. È questo il momento in cui si presenta all'attenzione della società italiana una condizione completamente nuova, di rapido e inafferrabile sviluppo economico che si impone a causa della presenza di un «vuoto» culturale, «con il tramonto di un'epoca [...] storica, ormai scalzata dalla prepotente affermazione della società neocapitalistica, che rende obsoleti e inattivi gli strumenti di comprensione e rappresentazione del mondo propri della modernità» (T. Spignoli,

Il laboratorio testuale di *Poesia in forma di rosa*, «Oblio», 46, XIII, 2022, pp. 145-164, p. 147). Scrive a tal proposito Nico Naldini: «L'Italia del boom economico apre la strada alla vittoria del neocapitalismo, dell'industrializzazione totale che dissecherà il germe della Storia. E Pasolini prevede una nuova Preistoria con la fine delle coordinate antropologiche classiche, l'addio dell'uomo alle campagne, alla civiltà classica, alla religione». (N. Naldini, *Cronologia*, in Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori 2016, p. LXXXVIII). La rapidità di un tale cambiamento – assieme alla scarsa consapevolezza degli italiani – permette una completa sostituzione dei nuovi valori a quelli precedenti. Per una lettura pasoliniana degli anni Sessanta mi permetto di rimandare anche al mio *Corpi e identità sociale nella poesia pasoliniana degli anni Sessanta*, in *Scritture del corpo*, a cura di M. Paino-M. Rizzarelli-A. Sichera, Pisa, Edizioni ETS 2018, pp. 167-176.

⁸ V. Fantuzzi, *La conversione stilistica di Pasolini durante le riprese del «Vangelo»*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di A. Felice-G.P. Gri, Venezia, Marsilio 2013, p. 161.

⁹ A. Passeri, *L'eresia cristiana di Pier Paolo Pasolini. Il rapporto con la cittadella di Assisi*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni 2010, p. 14.

¹⁰ M. Locantore, «Il sacro che abita altrove». *Riflessioni sul Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, a cura di B. Alfonzetti-T. Cancro-V. Di Iasio-E. Pietrobon, Roma, Adi editore 2017, p. 1 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/locantore.pdf>).

¹¹ P.P. Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria 1942, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 17.

¹³ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori 2003, p. LXXII.

¹⁴ P.P. Pasolini, *Poesie a Casarsa*, cit., pp. 34-35.

¹⁵ C. Verbaro, *Il centro esplosivo. Roma ne «Le ceneri di Gramsci»*, in *Pasolini e le periferie del mondo*, a cura di P. Martino-C. Verbaro, Pisa, Edizioni ETS 2016, p. 108.

¹⁶ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaka Book 1994, p. 132.

¹⁷ P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti 1991, p. 96.

¹⁸ Sulla rappresentazione del sacro pasoliniano in rapporto alla società italiana si vedano le considerazioni di Alessandro Bosco: «cattolico» è il silenzio di Calvino e di altri intellettuali italiani, «colpevoli ai suoi occhi di non essere intervenuti nella ricerca dei “perché” di una violenza giovanile sempre più diffusa, al fianco di chi quei “perché” cercava di spiegare» (A. Bosco, «E come si può adorare ciò che strazia?». *Sacro e religiosità in Sciascia e Pasolini, Cahiers d'études italiennes*, 9, 2009, p. 98). Per approfondire il tema sono necessari C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Perrone 2017; F. La Porta, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere 2002 e, dello stesso, *Il sacro è la realtà stessa. Un concetto pasoliniano dalle implicazioni fortemente politiche*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di A. Felice-G. P. Gri, Venezia, Marsilio 2013, pp. 29-38.

¹⁹ P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit., p. 139. Per un approfondimento sulla scomparsa del sacro dall'orizzonte sociale italiano degli anni Sessanta si legga l'appena citato C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Perrone 2017. Scrive la studiosa che «nella modernizzazione che Pasolini denuncia a partire dagli anni Sessanta, assieme alla cancellazione delle culture arcaiche e contadine, si realizza una crescente rimozione del sacro dagli orizzonti della quotidianità» (p. 27).

²⁰ P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit., p. 139.

²¹ *Ibid.*, p. 140.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

²⁵ *Ibid.*, p. 77.

²⁶ *Ibid.*, p. 97.

²⁷ *Ibid.*, p. 167.

²⁸ *Ibid.*, p. 146.

²⁹ *Ibid.*, p. 182.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Si consiglia la lettura di *Pasolini. Nel recinto del sacro* di Caterina Verbaro (Roma, Giulio Perrone Editore 2017). Il volume è significativo tanto per l'intero discorso pasoliniano sulla «valenza sacrale dell'esistenza» (p. 19) quanto, in particolare, per la ricostruzione dell'influenza che lo storico delle religioni Mircea Eliade (1907-1986) ebbe su Pasolini. In tal senso si veda l'introduzione *La poesia come forma del sacro* (pp. 15-34). Dedicata a Eliade è poi la recensione pasoliniana del 30 agosto 1974 al suo *Mito e realtà* (P.P. Pasolini, *Mircea Eliade, Mito e realtà. Elias Canetti, Potere e sopravvivenza*, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Milano, Garzanti 2006, pp. 479-484). Nella stessa raccolta i riferimenti allo storico delle religioni si trovano nelle recensioni a *Campana e Pound* (*Ibid.*, pp. 309-316, p. 313) e a *Andrea Zanzotto, Pasque* (*Ibid.*, pp. 369-375, p. 370) dove il rimando è al noto 'Mito dell'eterno ritorno' (M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Milano, Rusconi Editore 1975). Al controverso rapporto di Pasolini con il mito è dedicato il volume di prossima uscita *Tra il corpo e la storia. Mito e realtà in Pasolini*, a cura di P. Falzone, E. Fratocchi, Macerata, Quodlibet 2024. Interessante nel nostro discorso è, tra gli altri, il saggio di Fratocchi *Pasolini censore del Mondo salvato dai ragazzini in prosa e in versi* nel quale l'autrice esamina un significativo confronto sul cattolicesimo tra Elsa Morante e l'amico.

³³ P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit., p. 222.

³⁴ *Ibid.* E prosegue: «Mio padre ufficiale dell'esercito e non credente, mia madre credente, forse, ma non praticante: non ho mai frequentato catechismo e chiese. E fra l'altro non sono nemmeno cresimato. Non ho subito nelle mie letture nessuna fondamentale influenza cattolica, e perché a quattordici anni ho cominciato con Dostoevskij e Shakespeare, e per quella strada ho continuato».

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 245.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ P.P. Pasolini, *Ingenuità e schematismo* (1964), in *Le belle bandiere*, cit., pp. 230-233.

⁴¹ P.P. Pasolini, *Una polemica su politica e poesia* (1961), in *Le belle bandiere*, cit., pp. 125-131.

⁴² P.P. Pasolini, *Le parole di Gesù e le parole di Marx* (1962), in *Le belle bandiere*, cit., pp. 179-183. Militante antifascista sin dagli anni universitari, Lucio Lombardo Radice (1916-1982) fu tra i primi a testimoniare e a incentivare lo sviluppo di un «nuovo antifascismo» di origine romana (*Fascismo e anticomunismo. Appunti e ricordi (1935-1945)*, Torino, Einaudi 1947, p. 75). Fu membro del comitato federale del PCI e responsabile culturale e dagli anni Cinquanta partecipò al dibattito che animò la cultura della sinistra. Tra i temi a lui particolarmente cari a partire dai Sessanta ci fu la ricerca di un dialogo con il mondo cattolico, auspicando la diffusione di una concezione laica dell'impegno politico. Attraverso i suoi scritti pose all'attenzione dei militanti comunisti i valori della morale cristiana. Tra questi, strettamente collegato al dialogo che ebbe con Pasolini su «Vie Nuove», significativo è l'argomento della sua relazione al convegno *I marxisti e la religione* (Firenze, maggio 1964) dedicata alla negazione del marxismo come dogma e all'idea di una religione da non considerarsi di per sé né rivoluzionaria né conservatrice (L. Lombardo Radice, *Dialogo alla prova. Cattolici e comunisti italiani*, a cura di M. Gozzini, Firenze, Vallecchi 1964). Una ricostruzione lucida e puntuale sulle posizioni dell'intellettuale è quella di C. Natoli, *La formazione antifascista di Lucio Lombardo Radice*, in *Studi Storici*, n. 1, 2018.

⁴³ Per le riflessioni sulla «classe che lotta» (p. 233) e sul «movimento progressista della Chiesa» (p. 233), si veda la risposta *Ingenuità e schematismo* a Umberto Rossi di Genova, del 26 novembre 1964 (P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit., pp. 230-233).

⁴⁴ I *Dialoghi* che trattano di Papa Angelo Giuseppe Roncalli (1881-1963) e di quanto la Chiesa con lui si sia «disancorata dalle posizioni di questi ultimi decenni» (P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit., p. 232) e delle «ragioni dell'amore» (P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit., p. 244) sono il già citato *Ingenuità e schematismo* (pp. 230-233) e *Il peccato del compromesso* del 17 dicembre 1964, in risposta a Lia Baraldi Cucconi di Torino (pp. 242-245).

⁴⁵ P.P. Pasolini, *Marxismo e religiosità*, in *Le belle bandiere*, cit., p. 140.

⁴⁶ *Ibid.* Il corsivo e le virgolette sono dell'autore.

Oltre all'appena citata risposta alle tre lettere di L.C.G. da Genova, a Francesco Marò da Roma e a Rino Ramelli da Piacenza, in merito alla dicotomia tra marxismo e religione si leggano anche gli articoli *Mistica e storia, Le ragioni della pietà e Una polemica su politica e poesia* (in *Le belle bandiere*, cit., rispettivamente p. 102, pp. 96-98 e pp. 125-131) e l'intervista dal titolo *Pier Paolo Pasolini et la religion* che M.M. Campbell fa a Pasolini per la rivista «Séquences. La revue de cinéma» (n. 69, 1972, pp. 31-35). Significative sono anche le parole con cui Pasolini conclude la risposta a tal Luigi Novelli da Grosseto: «Quanto al suo voler combattere la Democrazia cristiana, nuovo fascismo, con le parole di Gesù, non si è accorto, che, nel frattempo, le parole di Gesù – come lei in

questo caso pare intenderle – sono diventate le parole di Marx?» (P.P. Pasolini, *Orgoglio di vecchi cappelli*, in *Le belle bandiere*, cit., p. 176).

⁴⁷ P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit., p. 106.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁹ A. Passeri, *cit.*, p. 48.

⁵⁰ P.P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, a cura di M. Gulinucci, Roma, Liberal 1995, p. 72.

LE DISOBEDIENZE DI SAUL. RILETTURA DI UN EPISODIO BIBLICO

La Bibbia rappresenta un grande bacino di archetipi per sua stessa essenza, abbracciando la storia dell'uomo dall'inizio alla fine dei tempi. Un elemento archetipico è il rapporto di uguaglianza e somiglianza con Dio, che nello stesso testo biblico, si declina anche in forme complesse: questo il caso di Saul, primo re degli Israeliti. Partendo dal concetto di archetipo junghiano, facendo riferimento ai metodi di analisi biblica di Northrop Frye, si propone un attraversamento della storia di Saul, troppo a lungo stigmatizzato nella figura del superbo disobbediente, analizzando le deviazioni linguistiche e contestuali che ne hanno manipolato l'immagine.

The Bible represents a great source of archetypes by its very essence, embracing human history from the beginning to the end of time. One archetypal element is the relationship of equality and likeness with God, which in the same biblical text is also declined in complex forms: this is the case of Saul, the first king of the Israelites. Starting from the Jungian concept of the archetype, referring to Northrop Frye's methods of biblical analysis, we propose a traversal of the story of Saul, too long stigmatised in the figure of the disobedient superb, analysing the linguistic and contextual deviations that have manipulated his image.

Creazione e castrazione

Il concetto di *archetipo*, dopo le sue declinazioni filosofiche e filologiche, è stato introdotto nella scienza moderna dal fondatore della psicologia analitica Carl Gustav Jung. Partendo dalle *rappresentazioni collettive* di Émile Durkheim e dalle *idee a priori* di Kant, Jung definisce gli archetipi delle immagini strutturali appartenenti alla zona dell'inconscio collettivo che si ereditano a livello "biologico" in quanto espressione dell'energia psichica materializzata attraverso un oggetto, una figura. Mediante tale energia psichica collettiva, Jung ritiene possibile opporsi ai complessi individuali relegati nella zona del subconscio. Archetipo altro non è, per Jung, che la descrizione in immagini materiche degli avvenimenti psichici inconsci.

A tal proposito, scrive Northrop Frye nell'introduzione a *Il grande codice*:

L'uomo vive non direttamente e nudamente nella natura come gli animali, ma dentro un universo mitologico, un corpus di assunti e di credenze che nasce dai suoi problemi esistenziali. Gran parte di questo universo viene trattenuto a livello inconscio, cioè la nostra capacità di immaginazione può riconoscere alcuni dei suoi elementi, quando ci vengono presentati nell'arte o nella letteratura, senza

riconoscerli consapevolmente. In pratica, tutto ciò che possiamo individuare entro questo corpus è condizionato socialmente ed ereditato culturalmente. Al di sotto dell'entità culturale vi deve essere una comune eredità psicologica, altrimenti non ci sarebbero intelligibili quelle forme di cultura e capacità d'immaginazione che si pongono fuori della nostra tradizione. Ma dubito della nostra facoltà di accedere direttamente a questa comune eredità, aggirando le qualità distintive della nostra specifica cultura. Una delle funzioni pratiche della critica – termine con cui io indico l'organizzazione conscia di una tradizione culturale – è, credo, quella di renderci maggiormente consapevoli del nostro condizionamento mitologico¹.

La creazione dell'archetipo diventa una funzione necessaria per rispondere ed interpretare i problemi esistenziali dell'uomo.

Come sottolineato da Emilia Di Rocco in *Bibbia e letteratura. Il diario dell'umanità e le sue ri-Scritture*², citando William Blake, al pari dei poemi omerici le Sacre Scritture rappresentano un "grande codice" dal quale si diramano riscritture di numerosi temi e personaggi, in molteplici forme e declinazioni. Questo perché la Bibbia (*ta biblia*, i libri, etimologicamente plurale) rappresenta un grande bacino di figure archetipiche, abbracciando la storia dell'uomo dall'inizio alla fine dei tempi, declinandola attraverso immagini e nomi simbolici (Adamo, Israele, «città, montagna, fiume, giardino, albero, olio, fontana, pane, vino, sposa, pecora»³) in cui è possibile accogliere la stessa figura di Dio – sempre seguendo Blake – come proiezione di un aspetto immaginativo dell'umano.

Il testo biblico si apre con la narrazione della creazione in sei giorni, l'ultimo dei quali è dedicato alle creature che abitano la terraferma. L'intero racconto raggiunge il suo apice con la creazione dell'uomo⁴, generando, però, svariate controversie circa il rapporto di rispecchiamento tra Dio e Adamo⁵. Si legge in Gen 1,26:

«Dio disse: "Facciamo l'uomo a nostra immagine, secondo la nostra somiglianza: domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutti gli animali selvatici e su tutti i rettili che strisciano sulla terra"»⁶.

L'espressione "immagine" (ebraico *צֶלֶם*, *tsèlem*) viene utilizzata nella Bibbia per indicare una statua che rappresenti un dio o una persona; più precisamente, come nota il traduttore Mauro Bigliani, il termine *tsèlem* è un *quid* di materiale che contiene l'immagine. Si legge infatti in Gen 2,7: «Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente»⁷. L'uomo è unione di terra e di spirito divino, è l'*adàm* perché è tratto dalla polvere (*'adamà*) e diviene vivente tramite il soffio divino. Il termine *tsèlem* è sinonimo dell'assiro-babilonese *salmu*, il quale indicava una statuina in argilla o metallo raffigurante la persona di cui si desiderava la morte tramite magia nera; si apre così un primo interrogativo sul rapporto uomo-Dio su cui si ritornerà in seguito. Si delinea in questo modo l'idea che l'uomo e Dio siano legati da un'identità, parziale e concreta. Il termine "somiglianza" (ebraico *דְמוּת*, *demùt*) indica appunto qualcosa di non identico, non sovrapponibile, ma simile all'originale, in rapporto oggetto-raffigurazione.

Viene specificato che l'uomo è creato a "immagine" (*tsèlem*) e "somiglianza" (*demùt*) di Dio, termini utilizzati, nel testo masotico, in maniera sinonimica nel descrivere della creazione⁸. È cruciale l'idea che il popolo ebraico fin dal principio semplifichi il pensiero della divinità *creandola a sua immagine*, una creatura antropomorfa⁹.

Secondo elemento fondamentale in questo passo – come del resto in tutto il testo biblico – è l'insistenza sulla parola. Il Dio della Bibbia è un Dio della parola, e così la sua legge è la Legge della parola.

Questa Legge – nella Torah – è la Legge della parola che, come tale, precede quella raccolta nei codici e nelle norme scritte del Diritto. Questa Legge impone all'uomo la rinuncia a farsi Dio come condizione per umanizzare la sua esistenza. La legge della parola è un canone giuridico, ma nemmeno a una potenza irrazionale che devasta la vita degli uomini. Piuttosto si tratta di una Legge che favorisce il farsi umano dell'umano, grazie alla sua liberazione da ogni ideale di padronanza e da ogni visione sacrificale della Legge. L'io non è padrone nemmeno in casa propria, ripete biblicamente Freud: l'ideale antropocentrico è colpito al cuore laddove la Torah mostra ripetutamente l'impossibilità dell'umano di divenire causa di se stesso, di farsi essere, di raggiungere una totalizzazione senza resti, rappresentando invece la sua esistenza come un'erranza, un continuo cammino nel deserto. [...] il Dio ebraico è, infatti, un Dio che rivolge incessantemente la sua parola all'uomo e, a sua volta, la pratica della psicanalisi è una pratica istituita sul fondamento della parola¹⁰.

La parola si accompagna all'immagine nel creare un legame di quasi totale sovrapposizione tra uomo e Dio. È anche vero, come suggerisce Recalcati in *La legge della parola*, che l'unica tentazione in grado di sviare l'uomo da questo rapporto di somiglianza con Dio è proprio il desiderio di farsi Dio. Questa pulsione rende necessaria l'imposizione della Legge (che sempre Recalcati identifica con la legge simbolica della castrazione), perché solo l'impedire all'uomo di farsi Dio può concedergli la libertà. Tentando di esplicitare tale concetto: l'umano che si rende dio rappresenterebbe una forma di idolatria, unica cosa che la Bibbia esplicitamente condanna in tutte le sue possibili declinazioni. La divinità può essere percepita nell'uomo, nella natura, ma non può esservi identificata, in quanto questo metterebbe l'essere umano in balia di poteri esterni che finirebbero inevitabilmente per assoggettarlo: la libertà non può coincidere con il suo anelito al divino¹¹.

Tragedia in atto zero

Il Dio veterotestamentario è un Dio innominabile¹² e il Dio dei molti nomi¹³, un Dio che muta, cresce accanto alla sua creatura, che è lui ed è fuori di lui¹⁴. Una delle denominazioni più vivide nei Libri storici della Bibbia è quella di “Signore degli eserciti”. Questa espressione, nonostante sia, nell'immaginario collettivo, estesa a tutto l'Antico testamento, compare per la prima volta in 1Sam 1,3 («Quest'uomo saliva ogni anno dalla sua città per prostrarsi e sacrificare al Signore degli eserciti...»): l'occasione non è casuale, si tratta di un versetto incipitario del libro che apre alla storia monarchica del regno di Israele. Da qui in poi, l'autore presenterà tanti piccoli indizi testuali per preannunciare l'istituzione del primo re, la storicizzazione¹⁵ violenta degli ebrei, la loro istituzionalizzazione in quanto popolo al pari degli altri popoli, non solo l'electo da Dio, ma parte della storia di sangue del mondo antico.

I due libri di Samuele¹⁶ coprono il periodo dal 1050 al 970 a.C. circa, momento di transizione dal tempo dei giudici (i quali ricoprivano il ruolo di governanti e capi militari, oltre a presiedere le udienze) ad una monarchia vera e propria. Il passaggio di testimone avviene tra l'ultimo dei giudici, Samuele, e il primo re, Saul. Questi ultimi sono con Davide le tre principali figure dei libri di Samuele. Le loro storie si intrecciano in una «prospettiva storiografica unitaria che permea tutta l'opera»¹⁷ contestualmente all'istituzione della prima monarchia e alla nascita della rivalità tra gli Israeliti e Filistei, Amaleciti e Ammoniti, popolazioni nomadi del deserto.

In 1Sam 1,3 si trova solo la prima di una serie di spie testuali che preannunciano la nascita della monarchia e la conseguente proclamazione di Saul.

A quest'altezza della narrazione, il Signore degli eserciti si identifica sia come sovrano dell'esercito di Israele che delle potenze celesti. Anche qui, come nel libro della Genesi, si trova un intreccio tra la sfera umana e quella divina: un Dio che, pur ancora lontano dall'incarnarsi, cerca di mantenere un primato anche tra e sugli uomini. Come emergerà nel dispiegarsi della storia di Saul, il primato divino non è mai dato per scontato dalla divinità stessa: la storia, per Dio, diventa scenario di una rivalità tra pari¹⁸.

Il libro si apre con la miracolosa nascita di Samuele (etimologicamente “il nome di Dio”, pur riportando il testo: «partorì un figlio e lo chiamò Samuele, “perché – diceva – al Signore l'ho richiesto”»¹⁹), il quale, come suo padre Elkanà si prostra e sacrifica al Signore degli eserciti. Sua madre Anna lo presenta al tempio di Silo con queste parole: «Il Signore distruggerà i suoi avversari! / Contro di essi tuonerà il cielo. / Il Signore giudicherà le estremità della terra; / darà forza al suo re, / innalzerà la potenza del suo consacrato»²⁰. Samuele non viene solo consacrato ad un Dio guerriero, ma vede già profetizzata la figura di un re consacrato. Dal termine ebraico per consacrato, unto, *naẓir*, viene la parola “messia” (*christòs* in greco), utilizzata per riferirsi ai consacrati tramite unzione in Israele, vale a dire i re e i sacerdoti. La questione dell'unzione e consacrazione del sovrano, ancor prima della comparsa di Saul nella narrazione, può permettere una prima riflessione per tratteggiare l'*unicum* che quest'ultimo rappresenta nel testo biblico: fu Davide ad istituire un rituale per la consacrazione dei re²¹. Saul, primo re, viene unto prima che una norma legittimante sia istituita e, a differenza di Davide – cui non vengono destinati grandi gesti rituali, perché lui è l'«uomo secondo il suo cuore»²² (secondo il cuore di Dio) – è costretto ad un processo lungo otto versetti prima della consacrazione (1Sam 10, 1-8)²³, a cui ne seguiranno una seconda (1Sam 10, 17-27)²⁴, e poi una terza (1Sam 11, 12-15)²⁵.

I primi sette capitoli del primo libro di Samuele profetizzano quanto si concretizzerà solo dalla consacrazione di Saul in poi. In 1Sam 2, 25, il sacerdote di Silo, Eli, rimprovera i figli: la colpa e la punizione a loro destinate colpiranno anche il re Saul, in maniera meno giustificabile: «Se un uomo pecca contro un altro uomo, Dio potrà intervenire in suo favore, ma se l'uomo pecca contro il Signore, chi potrà intercedere per lui?»²⁶. Scrive Frye:

La legge è generale: la sapienza inizia con l'interpretazione e il commento della legge, e con le sue applicazioni alle situazioni concrete e variabili. Due sono i principi che informano questa sapienza. In primo luogo, l'uomo saggio è colui che agisce in modo riconosciuto, in ciò che è l'esperienza e la tradizione hanno mostrato essere la condotta corretta. Lo stolto, invece, ha sempre idee nuove che finiscono per rivelarsi vecchi errori. La sapienza è interamente dominata da quella che potremmo chiamare l'ansietà della continuità. Essa procede, infatti, con l'autorità dei vecchi che, grazie alla loro maggiore esperienza in comportamenti testati e provati, sono più saggi dei giovani²⁷.

Agire secondo quella che abbiamo chiamato con Recalcanti la Legge della parola, significa impedire che l'uomo cerchi di uscire dal suo stato di finitudine e persegua l'idea di divinizzarsi attraverso le “idee nuove”. L'uomo saggio, infatti, non cerca di frustrare la propria umanità, ma si affida. La modalità espressiva di 1Sam 2, 25 – tipicamente semitica – vuole attribuire a Dio il risultato degli eventi, non tenendo conto delle cause seconde (quelle umane), non limitando, come detto, la libertà umana²⁸.

Tuttavia, nei libri di Samuele è valido tanto più quello che Frye dice di Ezechiele: «Ezechiele sembra proporci un Dio profondamente nevrotico che continua

disperatamente a punire il proprio popolo al fine di rassicurarsi della realtà della propria esistenza»²⁹.

Lo scontro tra Dio-Samuele e il popolo di Israele si sviluppa nell'ottavo capitolo del primo libro, in cui Samuele istituisce come giudici, suoi eredi, i figli, Gioele e Abia. Il popolo di Israele risponde chiedendo non un giudice, ma un re. Samuele vorrebbe far prevalere i diritti di Dio sul popolo, e con essi anche i diritti della stirpe. Israele, dimentico di essere un popolo eletto³⁰, chiede di essere governato da un re alla stregua delle altre nazioni. La monarchia, nascendo come desiderio umano, contiene in sé il germe della tragedia ancor prima che venga eletto il primo re³¹.

Perché, allora, Dio acconsente al desiderio umano? Nel piano divino la dinastia è destinata a generare la figura di un Messia-Re, ma quella prescelta non è certo quella del Beniaminita Saul. Cristo (che ricordiamo viene dal greco *christòs*, che significa unto, termine con il quale si designava la regalità) verrà chiamato “figlio di Davide”. La caduta di Saul è nel piano divino prima ancora che questi possa disobbedirgli.

Dio risponde a Samuele (1Sam 8, 7-9):

Ascolta la voce del popolo, qualunque cosa ti dicano, perché non hanno rigettato te, ma hanno rigettato me, perché io non regni più su di loro. Come hanno fatto dal giorno in cui li ho fatti salire dall'Egitto fino ad oggi, abbandonando me per seguire altri dèi, così stanno facendo anche a te. Ascolta pure la loro richiesta, però ammoniscili chiaramente e annuncia loro il diritto del re che regnerà su di loro³².

La scelta del popolo dispiace a Samuele come a questo Dio-uomo, questo Dio-guerriero che è fatto di orgoglio, di sentimenti tutti terreni, perché entrambi subiscono un tradimento, sono i non-desiderati di Israele.

Il disappunto di Samuele torna anche in un altro punto del testo, appena dopo l'acclamazione di Saul-vincitore dal popolo (1Sam 12, 1-5):

Allora Samuele disse a tutto Israele: «Ecco, ho ascoltato la vostra voce in tutto quello che mi avete detto e ho costruito su di voi un re. Ora, ecco che il re procede davanti a voi. Quanto a me, sono diventato vecchio e canuto e i miei figli eccoli tra voi. Io ho camminato dalla mia giovinezza fino ad oggi sotto i vostri occhi. Eccomi, pronunciatevi a mio riguardo alla presenza del Signore e del suo consacrato. A chi ho portato via il bue? A chi ho portato via l'asino? Chi ho trattato con prepotenza? A chi ho fatto offesa? Da chi ho accettato un regalo per chiudere gli occhi a suo riguardo? Sono qui per restituire!» Risposero: «Non ci hai trattato con prepotenza, né ci hai fatto offesa, né hai preso nulla da nessuno». Egli soggiunse loro: «È testimone il Signore contro di voi, ed è testimone oggi il suo consacrato, che non trovaste niente in mano mia». Risposero: «Sì, è testimone»³³.

Nel momento dell'elezione di Saul, Samuele si mostra offeso, rimprovera al popolo la sua irriconoscenza, lo ammonisce: lui, infatti, non è mai stato manchevole. Vediamo, all'opposto, la reazione di Saul, il re superbo, quando il popolo lo rinnega la prima volta: «Ma degli uomini perversi dissero: “Potrà forse salvarci costui?”. Così lo disprezzarono e non vollero portargli alcun dono. Ma egli rimase in silenzio»³⁴.

Il re viene dunque domandato dal popolo a Dio tramite Samuele, e, non a caso, “Saul” significa propriamente “domandato a Dio”. Anche qui si intravede un principio di tragedia: la sua elezione segue la legge della parola con la “l” minuscola, non la Parola di

Dio, ma l'istituzione degli uomini, la brama degli uomini di farsi nazione, di innalzarsi. Si innesta su questo punto un cortocircuito del desiderio. Partiamo da una riflessione di Recalcati sul desiderio in Lacan:

Nella dottrina di Lacan il desiderio umano viene inizialmente concepito, sulla scorta della lezione di Hegel, come desiderio del desiderio dell'Altro, ovvero come desiderio di riconoscimento, desiderio di essere riconosciuto dal desiderio dell'Altro. In questo primo tempo della sua riflessione sulla struttura del desiderio, il focus è costituito dalla soddisfazione simbolica che l'esperienza del riconoscimento rende possibile: essere riconosciuto dal desiderio dell'Altro significa avere un valore. In un secondo tempo egli mette invece in luce un altro lato del desiderio, un lato non dialettico, non intersoggettivo, un lato chiaramente nichilistico. In questo secondo tempo il desiderio non si nutre più solo del segno del riconoscimento del desiderio da parte dell'Altro, ma punta insistentemente a ricercare quello di cui manca; non è, dunque, più desiderio dell'Altro, ma *desiderio d'altro*. È ciò che Lacan definisce come il «cattivo infinito» del desiderio umano, ovvero il suo scivolare metonimicamente da un oggetto all'altro secondo un rinvio, appunto, infinito che rende impossibile raggiungere una vera e propria soddisfazione. Nella ripetizione del desiderio come desiderio d'altro ciò che si ripete è infatti sempre la stessa insoddisfazione; una volta posseduto l'Oggetto desiderato questo possesso si rivela puntualmente insoddisfacente al punto che il desiderio dovrà necessariamente rivolgersi verso altri oggetti. Si tratta, come si vede, di una versione del desiderio che non può più essere pensata nei termini di una dialettica intersoggettiva tra il soggetto e l'Altro³⁵.

Saul desidera essere riconosciuto da Dio, ma la natura della sua frustrazione non nasce da un desiderio originario. Non vi è ambizione nell'essere re, è un destino che piove dall'alto e che, allo stesso modo, finisce per rinnegarlo. Quella di Saul diventa una nostalgia per uno stato precedente, un dolore per la voce che c'era e che lo abbandona per qualcuno che è fortuitamente³⁶ migliore di lui. Più canonicamente aderente alla declinazione del desiderio lacaniano è la figura di Dio (e di Samuele con Lui). Come nota Frye a proposito di Ezechiele, Dio chiede costantemente una conferma di realtà, e lo fa attraverso la punizione, la prova di fede. In questo passaggio risiede la radice della punizione di Saul: il suo peccato di idolatria, che altro non è che agire secondo la legge dell'uomo, piuttosto che rispondere alla conferma di realtà divina, rappresenta una limitazione dell'azione di Dio. In questo punto si crea anche il legame identitario tra Saul e Dio, in cui Saul è *salmu* di Dio (lo ricordiamo: statuetta in argilla o metallo raffigurante la persona di cui si desiderava la morte tramite magia nera): entrambi agiscono con violenza e ritrosia, Dio-archetipo più di Saul-*salmu*. La violenza rappresenta il carattere perverso e narcisistico del desiderio umano, è il desiderio di distruggere l'alterità e potersi divinizzare. La presenza dell'altro rappresenta infatti la base del senso di mancanza nell'Uno, ed è solo eliminandolo che ci si illude di poter raggiungere la pienezza divina. La Legge della parola sancisce l'impossibilità di essere senza l'altro, legando il singolo ad un destino di mancanza eterna, che non è assenza di qualcosa (la malinconia di Saul è sostanziale, è parte della sua natura tragica³⁷, che lo precede, lo ingloba e gli succede). La base dell'odio, secondo Lacan, è esattamente questo sentimento di mancanza che lega il soggetto all'altro fuori di sé. Si tornerà più avanti sull' "odio" di Saul, ma a quest'altezza è importante notare come l'Essere divino subisca, in realtà, la sua stessa Legge, frustrando il proprio desiderio di divinizzarsi attraverso il riconoscimento del popolo eletto che, invece, lo rinnega per un

idolo di carne: Saul. Ultimo elemento che sembra preannunciare la tragedia che si consumerà solo in seguito è nei versetti 1Sam 9, 18-19: «Saul si accostò a Samuele in mezzo alla porta e gli chiese: “Indicami per favore la casa del veggente”. Samuele rispose a Saul: “Sono io il veggente [...]”»³⁸. Nel momento in cui Dio riconosce Saul («Ecco l'uomo di cui ti ho parlato: costui reggerà il mio popolo») ³⁹, Saul non riconosce l'emissario di Dio: il rapporto uomo-divinità è in questa fase incipitaria rovesciato e, a subire il rifiuto, è Dio. La totalità di questi elementi fa sì che quella di Saul sia una figura biblica realmente tragica: la sua passione non ha possibilità di riscatto⁴⁰.

La scelta di Saul

Israele ha chiesto a Dio un re affinché anche il popolo eletto possa attraversare la storia al pari delle altre civiltà. Dio, ferito, acconsente.

La scelta di Dio è un capitolo contraddittorio nel primo libro di Samuele: identificato l'«uomo secondo il suo cuore» la scena è la seguente:

«Quando furono entrati, egli vide Eliab e disse: “Certo, davanti al Signore sta il suo consacrato!”. Il Signore replicò a Samuele: “Non guardare al suo aspetto né alla sua alta statura. Io l'ho scartato, perché non conta quel che vede l'uomo: infatti l'uomo vede l'apparenza, ma il Signore vede il cuore”»⁴¹. In questo caso la scelta ricade su Davide, un ragazzo fulvo, delicato, «con begli occhi»⁴².

Leggiamo ora della scelta di Saul: «C'era un uomo della tribù di Beniamino, chiamato Kis, figlio di Abiël, figlio di Seror, figlio di Becoràt, figlio di Afiach, un Beniaminita, uomo di valore. Costui aveva un figlio chiamato Saul, prestate e bello: non c'era nessuno più bello di lui tra gli Israeliti; superava dalla spalla in su chiunque altro del popolo»⁴³. E ancora: «egli si collocò in mezzo al popolo: sopravanzava dalla spalla in su tutto il popolo. Samuele disse a tutto il popolo: “Vedete dunque chi il Signore ha eletto, perché non c'è nessuno in tutto il popolo come lui»⁴⁴.

Saul viene innanzitutto identificato in quanto figlio di Kis, uomo di valore, espressione dalla doppia accezione: un uomo di valore militare, ma anche una persona altolocata, facoltosa. È presentato come un nobile, non di sangue, ma per virtù, “stirpe di valore”. In secondo luogo, Saul viene presentato in qualità di uomo bello e prestante, qualità secondo cui *l'uomo* avrebbe scelto il suo re, non Dio: Saul è un re degli e per gli uomini. Nell'annunciare il suo arrivo a Samuele, Dio parla di un uomo che libererà Israele dai Filistei, «perché io ho guardato il mio popolo, essendo giunto fino a me il suo grido»⁴⁵. Dio sceglie Saul per il suo popolo, non per sé, non come *suo* unto, ma come unto degli Israeliti. La differenza è sottile, ma importante: non è il cuore di Saul ad essere soppesato, non il progetto di Dio, ma la richiesta di un popolo contro cui imperversano nemici, che chiede una guida di spada e non di spirito.

Alla chiamata del Signore degli eserciti, Saul risponde con umiltà, incredulo: «Non sono io forse un Beniaminita, della più piccola tribù d'Israele? E la mia famiglia non è forse la più piccola fra tutte le famiglie della tribù di Beniamino? Perché mi hai parlato in questo modo?»⁴⁶. L'atteggiamento di umiltà nei confronti della parola del Signore sarà un topos nella storia di Saul. Eppure, la sua figura si è tipizzata in qualità di superbo, arrogante⁴⁷. Se la Legge ebraica è legge per la legge, Saul incarna il ribelle, l'uomo tragicamente destinato all'esclusione.

Persino dinanzi alla chiamata pubblica del Signore, Saul si ritrae, si nasconde: non vuole che su di sé ricada il peso della corona: «[...] fu sorteggiato Saul figlio di Kis. Si misero a cercarlo, ma non lo si trovò. Allora consultarono di nuovo il Signore: “È venuto qui quell'uomo?”. Disse il Signore: “Eccolo nascosto in mezzo ai bagagli”»⁴⁸.

Non volendo cadere in interpretazioni psicologiche puramente retoriche, sembra superfluo sottolineare come questo non sia l'atteggiamento di un cuore desideroso di primeggiare sugli altri.

Un altro esempio è il silenzio di Saul di fronte al rifiuto del popolo, al diniego che è costretto a subire nonostante la scelta di Dio. Nei libri di Samuele Israele è un popolo che non sa ascoltare YHWH⁴⁹. Il suo orgoglio non lo porta a scagliarsi contro la folla, ma, anche nel momento della terza proclamazione, all'apice del suo prestigio, Saul mantiene un atteggiamento benevolo e pietoso: «Il popolo disse allora a Samuele: “Chi ha detto: Dovrà forse regnare Saul su di noi? Consegnaci costoro e li faremo morire”. Ma Saul disse: “Oggi non si deve far morire nessuno, perché in questo giorno il Signore ha operato la salvezza in Israele»⁵⁰. Non solo l'atteggiamento del re non è vendicativo, ma allo stesso tempo egli riconosce il merito al suo Dio (eppure, lo ricordiamo, era stato lo stesso Saul a sconfiggere gli Ammoniti).

L'invasamento di Saul non è un suo precipuo tratto caratteriale; i suoi momenti di eccesso dipendono sempre dalla presenza dello spirito di Dio – in positivo o in negativo –, di un'essenza altra che si impadronisce di lui.

Affrontiamo prima gli esempi positivi: 1Sam 10, 10: «lo spirito di Dio irruppe su di lui e si mise a fare il profeta in mezzo a loro»⁵¹; 1Sam 19, 23: «Egli si incamminò verso Naiot di Rama, ma fu su di lui lo spirito di Dio e andava avanti facendo il profeta finché giunse a Naiot di Rama»⁵².

Un primo esempio di eccesso in negativo lo troviamo ben prima della sua prima disobbedienza: 1Sam 11, 6-8: «Lo spirito di Dio irruppe allora su Saul ed egli, appena udite quelle parole, si irritò molto. Prese un paio di buoi, li fece a pezzi e li inviò in tutto il territorio d'Israele per mezzo di messaggeri con questo proclama: “A chi non uscirà dietro Saul e dietro Samuele, così sarà fatto dei suoi buoi. Cadde il terrore del Signore sul popolo e si mossero come un sol uomo»⁵³. A quest'altezza, Saul non ha ancora deliberatamente sfidato, con la legge dell'uomo, la Legge della parola. Gli atti del re e di Dio si completano e insieme si scagliano contro il popolo per indirizzarlo. Lo scenario degenera in seguito alle disobbedienze di Saul.

- **Prima disobbedienza**

Israeliti e Filistei sono pronti a combattere a Micmas. La legge prevede che prima della battaglia un sacerdote compia un sacrificio a Dio, Samuele nel caso presente. I Filistei imperversano, gli Ebrei si impauriscono.

Saul restava a Gàlgala, e tutto il popolo che era con lui si impaurì. Aspettò tuttavia sette giorni per l'appuntamento fissato da Samuele. Ma Samuele non arrivava a Gàlgala e il popolo cominciò a disperdersi lontano da lui. Allora Saul diede ordine: «Portatemi l'olocausto e i sacrifici di comunione». Quindi offrì l'olocausto. Ed ecco, appena ebbe finito di offrire l'olocausto, giunse Samuele, e Saul gli uscì incontro per salutarlo. Samuele disse: «Che hai fatto?». Saul rispose: «Vedendo che il popolo si disperdeva lontano da me e tu non venivi all'appuntamento, mentre i Filistei si riunivano a Micmas, ho detto: “Ora scenderanno i Filistei contro di me a Gàlgala, mentre io non ho ancora placato il Signore”. Perciò mi sono fatto ardito e ho offerto l'olocausto». Rispose Samuele a Saul: «Hai agito da stolto, non osservando il comando che il Signore, tuo Dio, ti aveva dato, perché in questa occasione il Signore avrebbe reso stabile il suo regno su Israele per sempre. Ora invece il tuo regno non durerà. Il Signore si è già scelto

un uomo secondo il suo cuore e gli comanderà di essere capo del suo popolo, perché tu non hai osservato quanto ti aveva comandato il Signore»⁵⁴.

Il peccato è stata l'emancipazione dal precetto di Dio, non per arroganza, ma per un popolo non altrimenti disposto a combattere. Saul ha mancato di fiducia nei confronti di Samuele e quindi di Dio, ha scavalcato la Parola per la parola, ha messo la legge dell'uomo prima della Legge di Dio: ha peccato di idolatria, si è posto al pari di Dio. In 1Sam 13, 14 a Saul viene annunciato un nuovo unto di Dio: il re è stato scavalcato. In questo caso non viene descritta la reazione del sovrano, il quale si limita a guardarsi intorno per contare il popolo rimasto con lui: era diminuito notevolmente.

Nel capitolo quattordicesimo si ripresenta una stessa dinamica: la libera iniziativa di Gionata, figlio di Saul. Questi non viene punito da Dio, ma rischia l'ira del padre per non aver adempiuto alla legge. Ci si potrebbe dunque interrogare sul perché Gionata non risulti invisibile a Dio, ma rischi la punizione di Saul: la differenza sostanziale è il rapporto di quasi parità che si è innescato tra Saul e Dio, e che genera, quindi, la reazione divina, lasciando il giovane principe libero e soggetto solo alla legge umana, e alle sue conseguenti condanne e misericordie. Tuttavia, pur potendo spiegare la sproporzione sulla base di un dislivello di potenza, si sottovaluta che Gionata agisca di sua iniziativa per la liberazione dai Filistei, mettendo in ombra la figura di Saul, guadagnandosi l'affetto del popolo⁵⁵. C'era una reale possibilità per Saul di uscirne vincente? Probabilmente no: è il rappresentante-sostituto di Dio, non può agire liberamente al pari di Gionata, se non incorrendo nel rischio di essere abbandonato dalla protezione divina. Restar fedele all'immobilismo impostogli dalla Legge, gli procura però lo sfavore del popolo. Una tragedia in atto prima di consumarsi. A prova di ciò, dopo un fervente desiderio di inseguire i Filistei, Saul si accosta alla preghiera con il sacerdote e come leggiamo 1Sam 14, 37, si rivolge al Signore: «Saul dunque interrogò Dio: “Devo scendere a inseguire i Filistei? Li consegnerai in mano d'Israele?”. Ma quel giorno non gli rispose»⁵⁶.

- Seconda disobbedienza

Il capitolo 14 – quello successivo alla prima disobbedienza – vede svilupparsi la tragedia vera e propria:

Samuele disse a Saul: «Il Signore ha inviato me per ungerti re sopra Israele, suo popolo. Ora ascolta la voce del Signore. Così dice il Signore degli eserciti: “Ho considerato ciò che ha fatto Amalèk a Israele, come gli si oppose per la via, quando usciva dall'Egitto. Va', dunque, e colpisci Amalèk, e vota allo sterminio quanto gli appartiene; non risparmiarlo, ma uccidi uomini e donne, bambini e lattanti, buoi e pecore, cammelli e asini”». Saul convocò il popolo e passò in rassegna le truppe a Telaim: erano duecentomila fanti e diecimila uomini di

Giuda. Saul venne alla città di Amalèk e tese un'imboscata nella valle. Disse inoltre Saul ai Keniti: «Andate via, ritiratevi dagli Amaleciti prima che vi distrugga insieme con loro, poiché avete usato benevolenza con tutti gli Israeliti, quando uscivano dall'Egitto». I Keniti si ritirarono da Amalèk. Saul colpì Amalèk da Avila in direzione di Sur, che è di fronte all'Egitto. Egli prese vivo Agag, re di Amalèk, e sterminò a fil di spada tutto il popolo.

Ma Saul e il popolo risparmiarono Agag e il meglio del bestiame minuto e grosso, cioè gli animali grassi e gli agnelli, tutto il meglio, e non vollero sterminarli; invece votarono allo sterminio tutto il bestiame scadente e patito⁵⁷.

Saul contravviene all'anatema, risparmia Agag e il bestiame migliore, commettendo peccato davanti a Dio: la disobbedienza consiste, nuovamente, nell'aver anteposto la legge dell'uomo, il compiacimento delle masse – nel tentativo di essere il re che il popolo aveva chiesto a Dio, un re guerriero che guidi Israele al pari degli altri re –, alla Parola⁵⁸.

Samuele continuò: «Non sei tu capo delle tribù d'Israele, benché piccolo ai tuoi stessi occhi? Il Signore non ti ha forse unto re d'Israele? Il Signore ti aveva mandato per una spedizione e aveva detto: “Va', vota allo sterminio quei peccatori di Amaleciti, combattili finché non li avrai distrutti”. Perché dunque non hai ascoltato la parola del Signore?». Saul insisté con Samuele: «Ma io ho obbedito alla parola del Signore, ho fatto la spedizione che il Signore mi ha ordinato, ho condotto Agag, re di Amalèk, e ho sterminato gli Amaleciti. Il popolo poi ha preso dal bottino bestiame minuto e grosso, primizie di ciò che è votato allo sterminio, per sacrificare al Signore, tuo Dio, a Gàlgala»⁵⁹.

Saul non rinnega le sue azioni, non si nasconde come Adamo ed Eva dopo aver commesso peccato, non è evasivo come Caino davanti alle accuse del Signore. Perché? Ipotizzare che il re non sia consapevole dei suoi crimini garantirebbe la non sussistenza del peccato in sé, ma la dinamica è un'altra, infatti, da condannare non è il culto sacrificale, ma la volontà di compiere un rito non avendo intimamente obbedito alla legge del Signore: l'esterno deve corrispondere all'interno.

Samuele esclamò:

«Il Signore gradisce forse gli olocausti e i sacrifici quanto l'obbedienza alla voce del Signore?

Ecco, obbedire è meglio del sacrificio, essere docili è meglio del grasso degli arieti. Sì, peccato di divinazione è la ribellione, e colpa e *terafim* l'ostinazione.

Poiché hai rigettato la parola del Signore, egli ti ha rigettato come re»⁶⁰.

Il Dio dell'Antico Testamento è il Dio della Legge della Parola, perché Egli è parola. Si notava all'inizio l'insistenza sul verbo “dire”, che ben rappresenta questa identità divinità-parola. Dio non si è ancora fatto uomo, quindi azione, ma è qui ancora verbo, quindi Legge. Non a caso nella religione ebraica il senso non risiede in una teleologia, ma nell'atto stesso di obbedire, di studiare la Legge. La Legge ha senso per la Legge, non c'è nulla fuori, nulla al di là: un bravo re ubbidisce alla Parola perché essa esiste prima degli

uomini e dopo di loro.

Saul disse allora a Samuele «Ho peccato per aver trasgredito il comando del Signore e i tuoi ordini, mentre ho temuto il popolo e ho ascoltato la sua voce. Ma ora, perdona il mio peccato e ritorna con me, perché possa prostrarmi al Signore». Ma Samuele rispose a Saul: «Non posso ritornare con te, perché tu stesso hai rigettato la parola del Signore e il Signore ti ha rigettato, perché tu non sia più re sopra Israele». Samuele si voltò per andarsene, ma Saul gli afferrò un lembo del mantello, che si strappò. Samuele gli disse: «Oggi il Signore ha strappato da te il regno d'Israele e l'ha dato a un altro migliore di te. D'altra parte colui che è la gloria d'Israele non mentisce né può pentirsi, perché egli non è uomo per pentirsi»⁶¹.

Saul ammette la propria colpa e si pente. Ancora una volta ritorna il tema della tragedia al grado zero: ogni tentativo di redenzione è vano perché Saul non è destinato a regnare. Nei suoi gesti di umiltà, nonostante i tentativi di sottomissione a Dio, resta un apolide, qualcuno che non appartiene né agli uomini né a Dio. Un Dio, questo, incapace di pentimento, o meglio: può ripensare la scelta del re da porre sopra Israele, ma non può assolvere Saul. Per questa ragione annuncia, tramite la voce di Samuele, di aver trovato un altro uomo che regni sulla stirpe di Giuda. Per la seconda volta, Saul non reagisce davanti al rifiuto di Dio se non con il desiderio umile di essere riaccolto dalla sua benevolenza, ma la sua disperata richiesta di ritorno contiene simbolicamente un affronto: Saul afferra un lembo del mantello di Samuele per trattenerlo, ma questo si strappa. Appropriarsi della veste di qualcuno significava lederlo nel suo onore, ragion per cui, anche il tentativo di trattenerlo il Signore con sé si trasforma in offesa e disonore⁶². Con il sacrificio di re Agag, Samuele riequilibra i patti con Dio, ma simbolicamente depone Saul, ormai condannato dall'anatema. Il passaggio successivo vede l'unzione di Davide e il primo atto della tragedia dopo un lungo prologo.

Rùach 'elohim: problemi teologico-filologici

1Samuele 16, 14-23 apre lo scenario tragico della follia di Saul. Come osserva Frye, la Bibbia non si mostra molto ben disposta – fatta eccezione per la Passione di Cristo – verso i temi tragici, ma manifesta una disincantata ironia nei confronti della vittima. L'eroe greco, in quanto figura dotata di forza, intelligenza superiore al popolo – descrizione in cui rientra re Saul, più alto (fisicamente e moralmente) di tutta la stirpe di Giuda – è in grado di innalzarsi da sé in una dimensione divina. Questo è logicamente compreso nel principio più volte enunciato di peccato di idolatria: l'eroe tragico in grado di farsi semidio, e che incarna perfettamente la *tsèlem* genetica, non ha spazio in un testo in cui l'unico divieto posto all'uomo è quello di assecondare il suo anelito al divino. Saul incarna il modello dell'eroe tragico: forte, abile nelle armi e saggio uomo politico. La sua stessa essenza lo porta a commettere una serie di errori, ma mette in evidenza un elemento di mostruosità nel divino. Scrive Frye:

Mi sembra che il narratore non solo abbia commesso il fondamentale, anche se assai comune, errore di identificare Dio con il diavolo, ma che, per una sorta di ispirata sbadataggine, sia riuscito a introdurre l'unico elemento che rende veramente tragica la storia di Saul. Si tratta del sospetto che entro la natura divina si annidi un che di malvagio, un sospetto forse indispensabile in ogni grande tragedia. Da quel

momento, Saul è un uomo condannato, colpito da ricorrenti crisi di malinconia e impegnato in affannosi quanto inutili tentativi di liberarsi della minaccia di Davide. Nella scena della strega di Endor, egli si volge da ultimo a forze occulte che lui stesso aveva proibito di consultare; la catastrofe e la morte sopraggiungono subito dopo⁶³.

Per meglio comprendere quanto affermato da Frye è necessario leggere i versetti sopracitati, in cui entra in scena – appropriamoci dunque, non impropriamente, del linguaggio teatrale – lo spirito di Dio, il *rùach 'elohim*.

Lo spirito del Signore si era ritirato da Saul e cominciò a turbarlo un cattivo spirito, venuto dal Signore. Allora i servi di Saul gli dissero: «Ecco, un cattivo spirito di Dio ti turba. Comandi il signore nostro ai servi che gli stanno intorno e noi cercheremo un uomo abile a suonare la cetra. Quando il cattivo spirito di Dio sarà su di te, quegli metterà mano alla cetra e ti sentirai meglio». Saul rispose ai ministri: «Ebbene, cercatemi un uomo che suoni bene e fatelo venire da me». Rispose uno dei domestici: «Ecco, ho visto il figlio di Iesse il Betlemmita: egli sa suonare ed è forte e coraggioso, abile nelle armi, saggio di parole, di bell'aspetto, e il Signore è con lui». Saul mandò messaggeri a dire a Iesse: «Mandami tuo figlio Davide, quello che sta con il gregge». Iesse prese un asino, del pane, un otre di vino e un capretto e, per mezzo di Davide, suo figlio, li inviò a Saul. Davide giunse da Saul e cominciò a stare alla sua presenza. Questi gli si affezionò molto ed egli divenne suo scudiero. E Saul mandò a dire a Iesse: «Rimanda Davide con me, perché ha trovato grazia ai miei occhi». Quando dunque lo spirito di Dio era su Saul, Davide prendeva in mano la cetra e suonava: Saul si calmava e si sentiva meglio e lo spirito cattivo si ritirava da lui⁶⁴.

Da questo punto in poi, Saul, consapevole del rifiuto di Dio, viene travolto da momenti d'ira, di follia. Questo, secondo la mentalità del tempo, come ogni cosa, viene attribuito ad uno spirito di Dio (*rùach 'elohim*) – che è poi Dio stesso – in quanto Dio è causa e motore di tutto ciò che accade, ma solo in quanto permette l'agire libero dell'uomo. Il problema risiede nel “cattivo” agire di Dio verso il suo servo: questo spirito è la causa della follia di Saul, il quale, quando è in sé, come notato già a proposito del capitolo 11, non esplose con ira. L'edizione canonica della C.E.I. utilizza un doppio modo per tradurre l'espressione ebraica *rùach 'elohim*, che significa propriamente “spirito di Dio” (è infatti utilizzato anche in Genesi 1,3: «e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque»⁶⁵): “un cattivo spirito, venuto dal Signore” (1Sam 16, 14) e “Quando dunque lo spirito di Dio era su Saul...” (1Sam 16, 23). Nel primo caso, il traduttore non identifica “il cattivo spirito” con Dio, come invece richiesto dall'originale ebraico, aprendo alla possibilità che il Signore non sia quel Dio-diavolo di cui parlava Frye⁶⁶.

Se osserviamo altre traduzioni dello stesso passo, troviamo la stessa – intenzionale – ambiguità: la *Nuova riveduta* traduce “spirito cattivo, permesso dal Signore” e “Il cattivo spirito permesso da Dio”; la *Nuova Diodati*: “spirito cattivo da parte del Signore” e “il cattivo spirito da parte di Dio”; la *Riveduta 2020*: “cattivo spirito permesso dall'Eterno” e “il cattivo spirito permesso da Dio”; la *Riveduta*: “un cattivo spirito suscitato dall'Eterno” e “il cattivo spirito suscitato da Dio”; la *Ricciotti*: “uno spirito maligno mandato dal Signore” e “il cattivo spirito venuto da Dio”; la *Tintori*: “uno spirito malvagio mandato dal Signore” e “lo spirito malvagio mandato dal Signore”; la *Martini*: “lo vessava (permettendolo il Signore) un malo spirito” e “lo spirito malo

(permettendolo il Signore)”; la *Diodati*: “lo spirito malvagio, mandato da Dio” e “lo spirito malvagio, mandato da Dio”⁶⁷.

Tutte queste edizioni concordano nello stabilire la provenienza dello spirito da Dio (in variante: Signore), ma nessuna di esse lo identifica con Dio stesso. Posta in questi termini lo spirito rappresenta la punizione che Dio infligge a Saul per avergli disobbedito – il che non lo priverebbe comunque dei suoi tratti luciferini –, ma si sceglie arbitrariamente di tradurre impropriamente l’espressione per non creare problemi di natura teologica nell’interpretazione di questo nuovo Dio: il Signore degli eserciti.

Diverse volte nel testo irrompe il cattivo spirito di Dio a riprova della follia indotta di Saul. In 1Sam 18, 10-11 leggiamo di un Saul smarrito, vittima di questo spirito che, per la prima, volta attende alla vita di Davide:

«Il giorno dopo, un cattivo spirito di Dio irruppe su Saul, il quale si mise a fare il profeta in casa. Davide suonava la cetra come ogni giorno e Saul teneva in mano una lancia. Saul impugnò la lancia pensando: “Inchioderò Davide al muro!”⁶⁸».

Ancora in 1Sam 19, 9 «uno spirito cattivo del Signore fu su Saul»⁶⁹.

In entrambe le occasioni, Saul attende alla vita di Davide in un modo particolare: cerca di inchiodarlo al muro con una lancia. L’immagine è evocativa: per metonimia, la lancia è simbolo del guerriero; quindi, gli attori in campo non sono il Saul e il Davide della spiritualità, ma i guerrieri che si contendono il primato. Per di più, la descrizione, più che un reale desiderio di morte, evoca la volontà di immobilizzare Davide, frenare le imprese che lo hanno reso il pupillo del popolo: il primo invasamento segue la sconfitta di Golia, mentre il secondo quella dei Filistei. Notiamo così come, ancora una volta, la battaglia sia giocata da Saul sempre su un piano umano, di non confronto col divino, se non nella misura in cui è proprio il Signore ad incombere *su* di lui⁷⁰. L’aspetto tutto terreno del conflitto è confermato da Davide stesso in 1Sam 19,4, quando il redattore dice «Non pecchi il re contro il suo servo»⁷¹; “peccare” in questo caso traduce il corrispondente ebraico che indica una manchevolezza tutta umana, di un uomo verso un altro⁷².

L’idea che Saul agisca contro Davide per intervento divino si instilla nella mente della vittima stessa: «se il Signore ti incita contro di me, voglia accettare il profumo di un’offerta; ma se sono gli uomini, siano maledetti davanti al Signore»⁷³. In risposta a Davide, ritornano l’immagine della lancia e l’insistenza sul termine umano (troppo umano) “peccare”: «Saul rispose: “Ho peccato! Ritorna, Davide, figlio mio! Non ti farò più del male, perché la mia vita oggi è stata tanto preziosa ai tuoi occhi. Ho agito da sciocco e mi sono completamente ingannato”. Rispose Davide: “Ecco la lancia del re: passi qui uno dei servitori e la prenda!”⁷⁴».

La presenza dello spirito di Dio apre un altro tema importante: l’invidia e la paura.

L’invidia, ci insegna il laciano Recalcati, è lacerazione dovuta all’essenza stessa della vita dell’altro, è sostanzialmente invidia della vita in sé. Questo elemento è rintracciabile, ancora una volta, sul piano umano dell’esistenza di Saul, ma, anziché generare vera e propria invidia, negativamente attiva, si passivizza a causa della paura. Nella traduzione qui utilizzata è interessante notare come anche i punti in cui nelle edizioni precedenti era utilizzata esplicitamente la parola “invidia”, si trovi invece “paura”. Vediamone degli esempi:

«Saul cominciò a sentire timore di fronte a Davide, perché il Signore era con lui, mentre si era ritirato da Saul. Saul lo allontanò da sé e lo fece comandante di migliaia e Davide andava e veniva al cospetto del popolo. Davide riusciva in tutte le sue imprese, poiché il Signore era con lui. Saul, vedendo che riusciva proprio

sempre, aveva timore di lui»⁷⁵(1Sam 18, 12-15).

«Saul si accorse che il Signore era con Davide e che Mical sua figlia, lo amava. Saul ebbe ancora più paura nei riguardi di Davide»⁷⁶ (1Sam 18, 28-29).

Andrà forse ipotizzato che il sentimento dell'invidia pervada sì il testo, ma ne rappresenti la genesi più che il motore degli atti umani: Dio invidioso di un uomo desiderato come un dio, che agisce arbitrariamente, da vero eroe tragico, innesca la tragedia, facendo sì, poi, che le azioni di un uomo spaventato, di un figlio abbandonato siano lette dai posteri come le gesta di un folle invidioso⁷⁷.

Il castigo della primogenitura: Saul e (è) Cristo.

Non a caso si è parlato di “figlio abbandonato” nel paragrafo precedente. Nella Bibbia, quello dello scavalcamento del primogenito – per norma detentore del diritto di primogenitura – da parte del figlio più piccolo è un tema ricorrente⁷⁸. Intendendo la monarchia di Giuda come un'unica discendenza, Saul, primogenito, viene ripudiato dal Padre in favore di Davide, suo figlio adottivo e secondogenito del Signore. «La deliberata scelta di un figlio più giovane rappresenta quindi un intervento divino negli affari umani, una discesa verticale che spezza la linea di continuità, conferendo una nuova dimensione alla vita umana»⁷⁹. Ancora un Dio-Parola che opera nelle dinamiche terrene⁸⁰. Così facendo, Dio sembra mettere in crisi quel desiderio umano di trasmettere l'eredità al maggiore dei figli. Per di più, in questo caso specifico, il Signore infligge la punizione finale al suo primo unto, il secondogenito non è scelto nella sua linea di discendenza che è, anzi, spezzata, troncata, ma ne inizia una nuova: la stirpe di Davide. Il tema del primogenito può essere collegato anche all'atto zero della tragedia di Saul. In Es 34, 19 la Legge prescrive che qualsiasi primogenito maschio, umano o animale, debba essere considerato una primizia da offrire a Dio (per gli esseri umani è poi prevista la possibilità di sostituirli con un agnello). Archetipicamente Isacco, primogenito miracoloso, doveva essere sacrificato a Dio, sostituito poi con un ariete. Si crea così anche la sovrapposizione tra il primogenito e l'agnello, di cui la figura di Cristo diventa emblema. Anche Gesù, come scritto nel Vangelo di Matteo che gli attribuisce esplicitamente dei fratelli, era il maggiore della famiglia, e si trova quindi soggetto alla stessa legge della primogenitura a cui sarà soggetto Saul.

L'arrivo di un secondogenito genera frequentemente un trauma nei primogeniti, i quali perdono il loro stato privilegiato di figli unici. «È la matrice di quello che Lacan ha battezzato come “complesso di intrusione”: il nuovo venuto altera il legame tra il figlio e i suoi genitori, agisce come evento separatore, costringe soprattutto il primogenito a perdere il proprio statuto di oggetto fallico del desiderio della madre»⁸¹. Questo è alla base di una serie di spinte aggressive che dal primo muovono verso il secondo, dipendenti da una sua crisi di abbandono⁸². Allora Saul, come Caino, fa esperienza del secondogenito, Davide, che è un essere come lui, con i suoi stessi diritti, ma diverso da lui.

A Saul non resta altro che autoimmolarsi. Riportiamo di seguito l'intera scena:

La battaglia si concentrò intorno a Saul: gli arcieri lo presero di mira con gli archi ed egli fu ferito gravemente dagli arcieri. Allora Saul disse al suo scudiero: «Sfodera la spada e trafiggimi, prima che vengano quegli incirconcisi a trafiggermi e schernirmi». Ma lo scudiero non volle, perché era troppo spaventato. Allora Saul prese la spada e

vi si gettò sopra. Quando lo scudiero vide che Saul era morto, si gettò anche lui sulla sua spada e morì con lui. Così morirono in quel giorno Saul e i suoi tre figli, lo scudiero e anche tutti i suoi uomini. Quando gli Israeliti che erano dall'altra parte della valle e quelli che erano oltre il Giordano videro che gli uomini d'Israele erano in fuga e che erano morti Saul e i suoi figli, abbandonarono le loro città e fuggirono. Vennero i Filistei e vi si stabilirono. Il giorno dopo, i Filistei vennero a spogliare i cadaveri e trovarono Saul e i suoi tre figli caduti sul monte Gèlboe. Essi gli tagliarono la testa, lo spogliarono delle armi e mandarono a dare il felice annuncio in giro nella terra dei Filistei, ai templi dei loro idoli e al popolo. Deposero le sue armi nel tempio di Astarte e appesero il suo corpo alle mura di Bet-Sean.

Gli abitanti di Iabes di Gàlaad vennero a sapere quello che i Filistei avevano fatto a Saul. Tutti i guerrieri si mossero: viaggiarono tutta la notte e presero il corpo di Saul e i corpi dei suoi figli dalle mura di Bet-Sean, li portarono a Iabes e qui li bruciarono. Poi presero le loro ossa, le seppellirono sotto il tamerisco che è a Iabes e fecero digiuno per sette giorni⁸³.

È possibile leggere in questo testo una serie di elementi che richiamano la scena della Passione: la morte sul monte (non a caso il Gèlboe è figura del Calvario), entrambi vengono spogliati delle loro vesti (1Sam 10, 8-19; Giov19, 23-24). Saul è comunemente identificato come *figura Christi*, tant'è che verrà chiamato nel testo "Messia", termine con cui si faceva riferimento ad un regnante legittimo, il cui potere fosse ratificato tramite una cerimonia di unzione.

La morte di Saul coincide con uno dei momenti più tragici della storia di Israele dopo la fuga dall'Egitto. L'immagine del suicidio sacralizza ignominiosamente una vita basata su un progressivo allontanamento di Dio, indegna di un uomo che è stato modello di forza e di valore, ma si è ritrovato vittima inconsapevole di un Dio umano, troppo umano.

FABIANA RUSSO

Note

¹ N. Frye, *Il grande codice*, Vita e pensiero, Milano 2018, p. 11.

² E. Di Rocco, *Bibbia e letteratura. Il diario dell'umanità e le sue ri-Scritture*, “Nuova informazione bibliografica”, 1/2022, p. 2.

³ N. Frye, *Il grande codice*, cit., p. 5.

⁴ Scrive Federico Giuntoli: «Essa (la creazione dell'uomo), posta al termine dell'opera creatrice, appare essere il fine ultimo dell'intera creazione. Gli stessi atti precedenti di Dio, infatti, oltre che evidentemente finalizzati alla creazione dell'intero universo, sembrano tutti potersi considerare come una preparazione all'ingresso dell'Uomo nel creato». *Genesi 1-11*, a cura di F. Giuntoli, Edizioni San Paolo, Milano 2023, p. 83.

⁵ 'adām in ebraico, senza articolo, è da considerarsi o nome proprio o un collettivo riferentesi all'intero genere umano. Cfr. *Ibid.*, p. 84.

⁶ Gen, 1,26, *La Bibbia, Via, Verità e Vita*, trad. CEI, San Paolo, Milano 2009.

⁷ Gen 2,7, *ibid.* A questo proposito, si legge nel commento di Giuntoli a Gen 2,7: «La stessa immagine della “polvere da suolo” (*'āpār min-hā' ādāmā*) come elemento basilare per la creazione dell'uomo è un motivo abbastanza ricorrente [...] nella Scrittura. [...] Genesi, attraverso il ricorso all'immagine del “soffio di vita” (*nīsmat hayyīm*) insufflato (*nāpāl*) da Dio nelle narici del prototipo del primo uomo, rinuncia a costringere l'umanità all'interno di una visione riduzionista che la assimili al resto degli organismi animali». *Genesi 1-11*, cit., pp. 91-92.

⁸ «L'uomo, a differenza di tutto il resto della creazione, viene fatto a “immagine” (*sēlem*) di Dio e secondo la sua “somiglianza” (*šmūt*) [...] Dietro queste espressioni si nascono, in realtà, immagini frequentemente evocate nella letteratura accadica che possono essere rinvenute in alcune iscrizioni e lettere neoassire, in cui si afferma che “il re è la precisa immagine (*salmu*)” di un dio [...] Tale espressione, dunque, era abitualmente impiegata per caratterizzare il monarca come rappresentante di un dio. Ora, in Genesi, essendo utilizzata per il prototipo dell'intera umanità, tutti gli esseri umani vengono ad assumere attributi e prerogative di elevata dignità. Come i re assiri e babilonesi, essi sono mediatori della presenza di Dio nel mondo. L'Uomo, infatti, creato a immagine e somiglianza di Dio, è ormai l'unico sovrano della natura: egli governa il mondo in nome e per conto di Dio. In questo senso, nell'impiego di queste due espressioni si potrebbe anche vedere all'opera una sottile ma ferma polemica anti-idolatrice da parte dell'autore Sacerdotale, responsabile della stesura di questo racconto: solo l'uomo può ritenersi l'unica vera “immagine” rappresentativa di Dio all'interno del mondo creato. [...] Nell'interpretazione cristiana, invece, già a partire da Ireneo (circa 130-202 d.C.), questi due termini sono stati connessi a realtà in sé diverse: l'“immagine” si riferirebbe alle qualità naturali, intrinseche e congenite dell'uomo, come la fisicità e la ragione, mentre la “somiglianza” avrebbe maggiore attinenza con le sue qualità etiche e morali, più mutevoli e personali. Il peccato dell'uomo, infatti, sfuggirebbe la “somiglianza”, non l'“immagine”. Questa interpretazione, tuttavia, al di là del suo valore teologico, non può dirsi confortata dal testo ebraico. I due termini vi appaiono in uso apparentemente sinonimico: il secondo sembrerebbe essere aggiunto per enfasi ed esplicazione del primo. L'uso sinonimico di queste due parole viene anche confermato da una fonte epigrafica extra-biblica bilingue aramaico-accadica, nella quale il testo aramaico si riferisce alla statua del sovrano arameo Hadd-yitī, sulla base della quale è inciso, sia con il termine *slm'* che con il termine *dmwt'*. Al contrario, il testo accadico impiega sempre il termine *salmu* senza distinzione alcuna». *Genesi 1-11*, cit., pp. 84-85. ⁹ Si legge in Genesi 3, 8: «Poi sentirono il rumore (dei passi) di YHWH, il Dio, che passeggiava nel giardino alla brezza del giorno», e in Gen 2, 21-22: «Allora YHWH, il Dio, fece piombare un torpore sull'uomo, che si addormentò; gli prese una delle costole e richiuse la carne al suo posto. Poi YHWH, il Dio, foggì la costola che aveva presa all'uomo in una donna e la condusse all'uomo». Nel commento a questi versetti, Giuntoli scrive: «Per narrare la creazione della donna, il racconto continua con la teoria delle immagini antropomorfe applicate alla figura di Dio e al suo agire. Qui non siamo più in presenza di un Dio che si limita a creare *parlando* dall'altrove

della sua trascendenza (cfr. 1,1-2,3), quanto di un Dio che *si sporca* con la polvere del suolo (cfr. 2,7^o.19) che *respira* (cfr. 2,7b) e che *pianta*, come un agricoltore, un giardino (cfr. 2,8-9). In continuità con questa sensibilità, ora, in 2,21, vediamo all'opera un Dio che agisce come un chirurgo, anestetizzando, aprendo una ferita, intervenendo all'interno del corpo sedato e richiudendo la lesione provocata». *Genesi 1-11*, cit., p. 97.

¹⁰ M. Recalcati, *La Legge della parola*, Einaudi, Torino 2022, p.VI-VII.

¹¹ In merito alla divinità dell'uomo si legga Gen 3,4: «Dio sa che nel giorno in cui ne mangerete i vostri occhi si apriranno e voi diventerete come dèi, conoscitori del bene e del male». «Come dei» si potrebbe tradurre dall'ebraico anche al singolare “come Dio” (cfr. *Genesi 1-11*, cit., pp. 100-101). L'albero al centro del giardino avrebbe offerto la conoscenza del bene e del male, che è una peculiarità della divinità. La sapienza propria di Dio non può essere propria dell'uomo, il quale deve sottostare a quanto si legge in Proverbi 1,7: «Il timore del Signore è principio della scienza» (*La Bibbia*, cit.). Inoltre, in Gen 3,22 si legge: «Allora YHWH, il Dio, disse: “Ecco, l'uomo è diventato come uno di noi, conoscendo il bene e il male. Ma ora, che non tenda la sua mano e non prenda pure dell'albero della vita, ne mangi e così viva per sempre!». In questo modo Dio impedisce la piena divinizzazione dell'uomo.

¹² Il nome di Dio non viene conosciuto prima di Es 6,2-3 («Io sono YHWH. Mi sono mostrato ad Abramo, a Isacco e a Giacobbe come Dio Onnipotente, ma con il mio nome di YHWH non mi son fatto conoscere loro» (*Esodo*, a cura di G. Galvagnano, San Paolo, Milano 2024)

¹³ Nell'Antico testamento i nomi di Dio sono svariati: il primo a comparire nella Genesi è 'Elohîm («In questa narrazione il Dio che crea l'universo è un Dio trascendente, che crea con la parola. È chiamato sempre 'Elohîm, forma plurale usata anche per indicare gli dèi degli altri popoli, che tuttavia, riferita al Dio d'Israele, sembra sottolinearne la maestà». (*La Bibbia*, cit., p. 28) e nella sua variante singolare 'Eloah; sempre nella Genesi (Gen 15,2) compare anche 'Adonây («Rispose Abram: “Signore Dio, che cosa mi dirai?»» (*Ibid.*): benché 'Elohîm e 'Adonây siano tradotti allo stesso modo nel primo libro della Bibbia, qui «abbiamo 'Adonây Jhwh, titolo caratteristico del ciclo di Abramo. Mentre il secondo elemento è chiaramente il nome proprio del Dio di Israele, il primo è più difficile da interpretare. Fondamentalmente significa “padrone” (il greco lo traduce con *despotes*); la desinenza in -ay fa pensare a una forma di possessivo e induce a tradurre il titolo con “mio signore”, formula di cortesia e di riverenza» (*Ibid.*, p. 51). Spesso associato ad 'Adonây o a Yhwh si trova *sēbā'ōt*, “Dio degli eserciti”; 'El Shaddây nome con cui Dio si era rivelato ai patriarchi, come si legge in Es 6, 3, e che significa “Dio l'Onnipotente” (e di cui 'El è la particella semantica per il divino); 'El 'ēlyōn, Dio Altissimo, come si legge in Gen 14, 18-20.

¹⁴ Questo rapporto di identificazione e distinzione è particolarmente evidente nel libro dell'Esodo: «La percezione della gloria divina viene pertanto a risultare, secondo Esodo, concomitante alla vicenda del popolo, di essa non si può parlare se non a partire dall'esperienza d'Israele» (*Esodo*, cit., p. 23); «Per YHWH, il luogo della sua presenza nel mondo e nella storia non è rappresentato da uno spazio fisico, bensì dal suo stesso popolo [...]. YHWH è ovunque si trovi il suo popolo in cammino, è, per così dire, nomade con Israele (cfr. 40, 36-38). Nel quadro complessivo della narrazione esodica, non si può avere percezione di YHWH a prescindere dalla vicenda del popolo, ospite di una presenza inaudita custodita nel santuario mobile» (*Ibid.*, p. 25); «Non solo l'esodo conferisce a Israele la dignità di popolo libero, ma ancor più lo pone nei confronti di Yhwh in una posizione di reciprocità. Il Dio che lo ha eletto come suo popolo e gli ha riconosciuto caratteristiche inaudite si attende da Israele una risposta che testimoni l'effettivo riconoscimento del dono. I comandamenti, le prescrizioni, le norme che Dio presenta a Israele nel quadro dell'alleanza non rappresentano né imposizioni arbitrarie né forme di indebito paternalismo, ma attesa di reciprocità da parte di un Dio che per il popolo si è messo in azione» (*Ibid.*, p. 27).

¹⁵ Con “storicizzazione” si intende la rivoluzione giuridica e amministrativa compiuta dal popolo ebraico attraverso il passaggio dalla guida dei giudici a quella di un re. Tale operazione mirava a rendersi pari agli altri popoli nell'organizzazione sociale e militare.

¹⁶ Inizialmente i due libri costituivano un unico volume. La versione greca attesta che l'opera fu divisa in epoca precristiana. Il titolo si rifà alla sua antica attribuzione al profeta Samuele, il quale però, personaggio al pari di altri, muore in 1Sam 25, e quindi non può essere ipotizzato quale autore del testo. Non c'è accordo se si possa parlare di opera e di autore. «Infatti, i libri di Samuele hanno una natura composita e per molti critici derivano dalla fusione di narrazioni originariamente indipendenti, un'operazione che non coincide con l'idea che comunemente si ha del lavoro di un autore» (*Samuele*, cit., pp. 30-31).

¹⁷ *Samuele*, a cura di M. Gargiulo, San Paolo, Milano 2016, p.17.

¹⁸ Tuttavia, questa conflittualità non è estensibile a tutto l'Antico Testamento. Ad esempio, nel libro dell'Esodo Israele non sente l'esigenza di avere un suo re, ma «può aspirare a essere annoverato al rango di nazione tra le nazioni perché provvisto di sue proprie leggi, ricevute dal suo stesso Dio» (*Esodo*, cit., p.15). L'Esodo non solo «conferisce a Israele la dignità di popolo libero, ma ancor più lo pone nei confronti di YHWH in una posizione di reciprocità. Il Dio che lo ha eletto come suo popolo e gli ha riconosciuto caratteristiche inaudite (cfr., in particolare, 19, 4-6) si attende da Israele una risposta che testimoni l'effettivo riconoscimento del dono. I comandamenti, le prescrizioni, le norme che Dio presenta a Israele nel quadro dell'alleanza (20,1-23,33) non rappresentano né imposizioni arbitrarie né forme di indebito paternalismo, ma attesa di reciprocità da parte di un Dio che per il suo popolo si è messo in azione» (*Ibid.*, p. 27). Dio esprime cure nei confronti del suo popolo sia nel momento della liberazione dall'Egitto, sia lungo il cammino attraverso il deserto; «da parte sua Israele prende coscienza dell'affidabilità del suo sovrano divino» (*Ibid.*, p.23). La narrazione dell'Esodo, pur presentando parentesi di un Dio adirato (come in Es 32), è permeata dalla «misericordia che YHWH è disposto a riservare a Israele» (*Ibid.*, p.25).

¹⁹ 1Sam 1,20, *La Bibbia*, cit. In questi versetti si fornisce l'eziologia del nome di Samuele legandola al verbo *šā'al*, che vuol dire “chiedere”, rimandando così al nome Saul, che significa “richiesto”, condividendo la stessa radice.

²⁰ 1Sam 2,10, *ibid.*

²¹ 1Re 1, 32-35: «Poi il re Davide disse: “Chiamatemi il sacerdote Sadoc, il profeta Natan e Be-naià, figlio di Ioiadà”. Costoro entrarono alla presenza del re, che disse loro: “Prendete con voi la guardia del vostro signore: fate montare Salomone, mio figlio, sulla mia mula e fatelo scendere a Ghicon. Ivi il sacerdote Sadoc con il profeta Natan lo unga re d'Israele. Voi suonerete il corno e griderete: “Viva il re Salomone!”. Quindi risalirete dietro a lui, che verrà a sedere sul mio trono e regnerà al mio posto. Poiché io ho designato lui a divenire capo su Israele e su Giuda”». *La Bibbia*, cit.

²² 1Sam 13,14, *ibid.*

²³ «Samuele prese allora l'ampolla dell'olio e gliela versò sulla testa, poi lo baciò dicendo: “Non ti ha forse unto il Signore come capo sulla sua eredità? Oggi quando sarai partito da me, troverai due uomini presso la tomba di Rachele, sul confine con Beniamino, a Selsach. Essi ti diranno: “Sono state ritrovate le asine che sei andato a cercare, ed ecco che tuo padre non bada più alla faccenda delle asine, ma è preoccupato di voi e va dicendo: Che cosa devo fare per mio figlio?” Passerai di là e andrai oltre; quando arriverai alla Quercia di Tabor, vi troverai tre uomini che salgono a onorare Dio a Betel: uno porterà tre capretti, l'altro porterà tre pani rotondi, il terzo porterà un otre di vino. Ti domanderanno se stai bene e ti daranno due pani, che tu prenderai dalle loro mani. Giungerai poi a Gàbaa di Dio, dove c'è una guarnigione di Filistei ed entrando in città incontrerai un gruppo di profeti che scenderanno dall'altura preceduti da arpe, tamburelli, flauti e cetre, che agiranno da profeti. Lo spirito del Signore irromperà anche su di te e ti metterai a fare il profeta insieme con loro, e sarai trasformato in un altro uomo. Quando questi segni che ti riguardano saranno accaduti, farai quanto vorrai, perché Dio sarà con te. Scenderai a Gàlgala, precedendomi, ed ecco, io ti raggiungerò per offrire olocausti e immolare sacrifici di comunione. Sette giorni aspetterai, finché io verrò da te e ti indicherò quello che dovrai fare». *Ibid.*, p. 494. È interessante notare la differenza nel rituale privato di unzione tra Saul e Davide: «Samuele prese

il corno dell'olio e lo unse in mezzo ai suoi fratelli, e lo spirito del Signore irruppe su Davide da quel giorno in poi». 1Sam 10, 1-8, *ibid.*

²⁴ «Samuele convocò il popolo davanti a Dio a Mispa e disse agli Israeliti: “Dice il Signore, Dio d'Israele: Io ho fatto salire Israele dall'Egitto e l'ho liberato dalla mano degli Egiziani e dalla mano di tutti i regni che vi affliggevano. Ma voi oggi avete ripudiato il vostro Dio, il quale solo vi salva da tutti i vostri mali e da tutte le tribolazioni. E gli avete detto: “Costruisci un re sopra di noi!”. Ora mettetevi davanti a Dio distinti per tribù e per casati». Samuele fece accostare ogni tribù d'Israele e fu sorteggiata la tribù di Beniamino. Fece poi accostare la tribù di Beniamino distinta per casati e fu sorteggiato il casato di Matrì e fu sorteggiato Saul figlio di Kis. Si misero a cercarlo, ma non lo si trovò. Allora consultarono di nuovo il Signore: “È venuto qui quell'uomo?”. Disse il Signore: “Eccolo nascosto in mezzo ai bagagli». Corsero a prenderlo di là ed egli si collocò in mezzo al popolo: sopravanzava dalla spalla in su tutto il popolo. Samuele disse a tutto il popolo: «Vedete dunque chi il Signore ha eletto, perché non c'è nessuno in tutto il popolo come lui». Tutto il popolo proruppe in un grido: “Viva il re!”. Samuele espose a tutto il popolo il diritto del regno e lo scrisse in un libro, che depositò davanti al Signore. Poi Samuele congedò tutto il popolo, perché ognuno tornasse a casa sua. Anche Saul tornò a casa, a Gàbaa, e lo seguirono uomini valorosi, ai quali Dio aveva toccato il cuore. Ma degli uomini perversi dissero: “Potrà forse salvarci costui?”. Così lo disprezzarono e non vollero portargli alcun dono. Ma egli rimase in silenzio. 1Sam 10, 17-27, *ibid.* Qui l'attenzione va posta su Saul che, nonostante la precedente unzione, non risponde alla chiamata di Samuele: si nasconde, e sul popolo che unanime lo acclama, ma non allo stesso modo gli dà fiducia e lo segue.

²⁵ «Il popolo allora disse a Samuele: “Chi ha detto: ‘Dovrà forse regnare Saul su di noi?’. Consegnaci costoro e li faremo morire”. Ma Saul disse: “Oggi non si deve far morire nessuno, perché in questo giorno il Signore ha operato la salvezza di Israele”. Samuele ordinò al popolo: “Su, andiamo a Gàlgala: là inaugureremo il regno”. Tutto il popolo andò a Gàlgala, riconobbero Saul come re; qui offrirono anche sacrifici di comunione davanti al Signore con grande gioia, Saul e tutti gli Israeliti». 1Sam 11, 12-15, *ibid.*

²⁶ 1Sam 2, 25, *ibid.*

²⁷ N. Frye, *Il grande codice*, cit., p. 149.

²⁸ «Se non si vuole parlare di predestinazione, è però vero che la condanna del primo re e il suo rigetto da parte di Dio appaiono ineluttabili. Al contrario, David è sin da subito segnato dal favore divino [...] Quindi nel suo caso si potrebbe parlare di una grazia incondizionata. Ne consegue che i due personaggi centrali di Samuele sono sostanzialmente, dal punto di vista teologico, una coppia esemplarmente antitetica [...] L'autore[...] li sottrae alle generali dinamiche di giudizio e retribuzione che governano gli altri libri, per concentrarsi piuttosto sull'effetto che non sulla causa. Tale effetto è costituito dalla signoria di Dio sulla storia e dal modo attraverso il quale egli ne governa il corso, eleggendo e rigettando i suoi protagonisti [...] L'immagine di Dio che emerge così dal quadro complesso dei libri di Samuele è quella di un Dio provvidenziale, che agisce direttamente nella vita del popolo e del singolo, senza che di questo, salvo le limitazioni segnalate, sia eliminata la libertà di decisione. È un Dio che coniuga la sua assoluta trascendenza con la presenza attiva nella storia degli uomini. Ciò che chiede loro è soltanto obbedienza e ascolto» (*Samuele*, cit., p. 25).

²⁹ N. Frye, *Il grande codice*, cit., p. 258.

³⁰ Il popolo d'Israele si mostra «di dura cervice» (Es 32,9) fin dalla liberazione dall'Egitto: mentre Dio stipulava l'alleanza con Mosè, il popolo chiedeva ad Aronne un dio visibile: «Il popolo vide che Mosè tardava a scendere dal monte. Il popolo si radunò intorno ad Aronne e gli disse: “Facci subito un dio che cammini dinanzi a noi, perché questo Mosè, l'uomo che ci ha fatti salire dal paese d'Egitto, non sappiamo che cosa sia accaduto”. Aronne disse loro: “Togliete i pendenti d'oro che sono alle orecchie delle vostre mogli, dei vostri figli e delle vostre figlie, e portatemeli”. Tutto il popolo si tolse i pendenti d'oro che aveva alle orecchie e li portò ad Aronne. Egli li prese

dalle loro mani, diede loro forma con lo scalpello e ne fece un vitello di metallo fuso. Dissero: “Questo è il tuo Dio, Israele, che ti ha fatto salire dal paese d’Egitto”. Aronne vide e costruì un altare dinanzi a esso; Aronne proclamò: “Domani sarà festa in onore di YHWH”. Il giorno dopo si alzarono presto, offrirono olocausti e presentarono sacrifici di comunione. Il popolo si sedette a mangiare e bere, poi si alzò per darsi al divertimento.

YHWH parlò a Mosè: “Su, scendi, perché il tuo popolo, che hai fatto salire dal paese d’Egitto si è corrotto. Si sono rapidamente allontanati dalla via che avevo loro ordinato. Si sono fatti un vitello di metallo fuso e gli si sono prostati dinanzi, gli hanno offerto sacrifici e hanno detto “Questo è il tuo Dio, Israele, che ti ha fatto salire dal paese d’Egitto””. YHWH disse a Mosè: “Ho visto questo popolo: ecco, è un popolo di dura cervice. Ora lascia che la mia ira si accenda contro di loro e li stermini. Di te, invece, farò una grande nazione”» (Es 32, 1-10). I punti di contatto con la storia di Saul sono evidenti: Dio ha appena sconfitto i Filistei dopo aver ascoltato il grido del suo popolo, e in risposta riceve la richiesta di un re «che cammini dinanzi a noi». Israele sembra preferire uno stato di schiavitù alla sua condizione privilegiata. Così dinanzi ai moniti di Samuele: Israele si dimostra disposto ad alienare la sua libertà nelle mani di una potestà regia, piuttosto che farsi guidare da un Dio-re che non cammini tra loro.

Tuttavia, il primo segno di ingratitudine Israele lo mostra già in Es 16, 3: «Gli Israeliti dissero loro: “Fossimo morti per mano di Yhwh nel paese d’Egitto, mentre sedevamo presso la pentola della carne e mangiavamo pane a sazietà; invece ci avete fatti uscire in questo deserto per far morire di fame tutta questa assemblea”»

³¹ Scrive Massimo Gargiulo nel commento a 1Sam 8, 1-22: «L’inizio della storia dei re è narrato nel capitolo 8, che segna un passaggio fondamentale per il popolo; infatti vi è descritto il modo in cui, dopo i secoli durante i quali le guide di Israele erano state sempre carismatiche e diretta proiezione della misericordia e dell’elezione divine, esso sceglie invece di uniformarsi alle altre nazioni chiedendo un re. Inizia così una storia nuova, nella quale il re è umano, condizionata sin dal suo inizio dal fatto che tale regalità nasce dal rifiuto di quella diretta di YHWH. È un capitolo chiave della storia dalla creazione all’esilio babilonese, nel quale si manifesta in un modo evidente un atteggiamento che pervade l’intera vicenda del popolo eletto dai suoi inizi alla disfatta: il rifiuto verso YHWH, in questo caso il rigetto di YHWH stesso. La storia, anche la storia politica, in tale visione è inestricabilmente connessa alla storia teologica; così la interpreta l’autore. Sullo sfondo, a un livello generale, agisce la teologia del patto stabilito sul Sinai: YHWH, manifestandosi nella storia attraverso la liberazione dall’Egitto, stringe un patto con Israele che garantirà al popolo, se rispettato, ogni prosperità e sicurezza; questo è lo schema che opera nei libri e nei capitoli precedenti. Ma le prostituzioni di Israele si moltiplicano, non portando tuttavia a fare cessare la misericordia divina, come documentano i giudici da Dio suscitati per salvare il popolo dai nemici, i Filistei su tutti. Con la monarchia si arriva a una svolta definitiva. Nonostante il fatto che vi saranno re buoni e devoti, il capitolo 8 marchia negativamente l’istituzione monarchica in sé in quanto apostasia. È questa la causa remota della catastrofe che arriverà dopo cinque secoli, con la conquista da parte babilonese. Ecco allora che l’apostasia compiuta chiedendo un re si comprende se inquadrata nel contesto più generale della disobbedienza del popolo» (*Samuele*, cit., p. 102).

³² 1Sam 8, 7, *La Bibbia*, cit. «Io stesso ho udito il gemito degli Israeliti, che gli Egiziani hanno asservito, e mi sono ricordato della mia alleanza. Pertanto, di’ agli Israeliti: “Io sono YHWH: vi sottrarrò dai lavori forzati degli Egiziani, vi libererò dal loro asservimento e vi riscatterò con braccio teso e con grandi castighi. Vi prenderò come mio popolo e diventerò il vostro Dio. Saprete che io sono YHWH vostro Dio, che vi sottrae dai lavori forzati degli Egiziani. Vi farò entrare nella terra che ho giurato di dare ad Abramo, a Isacco e a Giacobbe: ve la darò in possesso. Io sono YHWH» (Es 6, 5-8) A questo episodio seguono poi i numerosi colloqui con il Faraone e le piaghe “necessarie” affinché Israele possa uscire dall’Egitto e realizzare la promessa stipulata con Dio.

Tuttavia, gli Israeliti (cfr. nota 29), giunti nel deserto, iniziano ad allontanarsi da YHWH, dimenticando il loro stato di elezione.

³³ 1Sam 12, 1-5, *ibid.*

³⁴ 1Sam 10, 27, *ibid.*

³⁵ M. Recalcati, *La legge della parola*, cit., pp. 266-267.

³⁶ Le donne cantavano danzando e dicevano:

«Ha ucciso Saul i suoi mille E
Davide i suoi diecimila».

Saul ne fu molto irritato e gli parvero cattive quelle parole. Diceva: «Hanno dato a Davide diecimila, a me ne hanno dati mille. Non gli manca altro che il regno» (1Sam 18, 7-8, *La Bibbia*, cit.). Il coro femminile, oltre a rimandare al coro delle tragedie greche, immettendo così la narrazione nello statuto tragico, permette di sottolineare l'aspetto della "fortuità" del successo di Davide; Saul ritiene che alla base delle sue vittorie ci sia un elemento di casualità: non è quindi il merito di Davide a frustrare il suo desiderio di essere desiderato, ma un caos che non trova giustificazione.

³⁷ La storiografia dei libri di Samuele è debitrice al genere della tragedia. Tale dimensione tragica si attua su due livelli: uno generale e uno particolare. Per quanto riguarda il primo caso, la tragedia di Saul rientra in quella dei grandi personaggi di cui si scoprono manchevolezze intellettuali e morali, stridendo con l'orizzonte di attesa del pubblico che invece si aspetta magnificenza. «Tra gli eroi tragici greci, credo che Saul mostri una stretta somiglianza con l'Aiace di Sofocle. Dal tratto regale dell'altezza superiore dalla spalla in su rispetto a quella degli altri, alla follia divina che ne guida le azioni più violente, al recupero della propria dignità di fronte allo scherno dei nemici attraverso il suicidio compiuto in maniera identica, lanciandosi cioè sulla propria spada conficcata nel terreno» (*Samuele*, cit., p. 21). Tragica è anche l'ambiguità della colpa di Saul, pari a quella degli eroi tragici: non è una colpa netta, e sembra connessa ad una colpa generalizzabile al popolo intero, che è poi la colpa genetica della monarchia. «Si attaglia ai libri di Samuele il concetto di hamartia, colpa commessa senza premeditazione che, per Aristotele (*Poetica* 13, 1453^o, 8-22) è il motivo della catastrofe del personaggio tragico. [...] Questo è appunto il Saul che mostra di non avere la percezione delle conseguenze delle sue azioni» (*Ibid.*, pp.20-21). Infine, altro elemento tragico è l'ironia con cui l'autore si approccia al personaggio: è un'ironia (appunto) tragica perché nasce dal dislivello che c'è tra lettore, che ne sa di più, e il personaggio, Basti pensare a 1Sam 14, 38-39.

³⁸ 1Sam 9, 18-19, *ibid.*

³⁹ 1Sam 8,17, *ibid.*

⁴⁰ Frye ritiene Saul l'unico grande eroe tragico della Bibbia: «più alto, e non solo fisicamente, di tutti i suoi sudditi (1Samuele 9,2), egli è un abile e, secondo i propri parametri, assennato uomo politico. Tuttavia commette un errore dopo l'altro. Risparmia con un gesto di umanità il re Agag, suo nemico, solo per sentirsi dire che, per non averlo ucciso, egli ha frodato di un sacrificio la feroce divinità di Samuele, e che non riuscirà mai a ottenere perdono da un dio che "non è uomo, per ricredersi" (1Samuele 15,29)». N. Frye, *Il grande codice*, cit., p. 216.

⁴¹ 1Sam 16, 6-7, *La Bibbia*, cit.

⁴² 1Sam, 16, 12, *ibid.*

⁴³ 1Sam 9, 1-2, *ibid.*

⁴⁴ 1Sam 10, 24, *ibid.*

⁴⁵ 1Sam 9, 16, *ibid.* C'è qui un eco da Es 3,7: «Ho osservato la miseria del mio popolo in Egitto e ho udito il suo grido» (*Ibid.*)

⁴⁶ 1Sam 9, 21, *ibid.*

⁴⁷ Si pensi anche a Dante, il quale colloca Saul nella prima cornice del Purgatorio (canto XII) dove vengono puniti i superbi.

⁴⁸ 1Sam 10, 21-22, *ibid.*

⁴⁹ L'incapacità di ascoltare da parte di Israele la ritroviamo già in 1Sam 8,19-22, capitolo che si gioca tutto sul verbo ebraico "ascoltare": il popolo che si rifiuta di ascoltare gli appelli veicolati da Samuele; Samuele che ascolta le parole del popolo, preannunciando (e giocando ancora sul verbo ascoltare) che quando la rovina farà soccombere Israele, Dio non risponderà.

⁵⁰ 1Sam 11, 12-13, *La Bibbia*, cit.

⁵¹ 1Sam 10, 10, *ibid.*

⁵² 1Sam 19, 23, *ibid.* Il passo continua: «Anch'egli si tolse gli abiti e continuò a fare il profeta davanti a Samuele; poi crollò e restò nudo tutto quel giorno e tutta la notte». In questo caso l'immagine della nudità fa riferimento ad uno svestirsi del proprio prestigio e della propria dignità, è insieme un simbolo di umiltà, ma anche l'umiliazione del sovrano.

⁵³ 1Sam 11, 6-8, *ibid.*

⁵⁴ 1Sam 13, 7-14, *ibid.*

⁵⁵ «Se i libri di Samuele hanno come tema teologico centrale quello del rapporto di fedeltà tra il popolo e il singolo da una parte e Dio dall'altra, ciò ha il proprio corrispondente nell'etica delle relazioni umane, in un rapporto cioè orizzontale. Si crea in tal modo una sorta di triangolo in cui l'uomo che obbedisce a Dio non può prevaricare sul suo simile» (*Samuele*, cit., p.28)

⁵⁶ 1Sam 14, 37, *La Bibbia*, cit.

⁵⁷ 1Sam 15, 1-9, *ibid.*

⁵⁸ «Allora fu rivolta a Samuele questa parola del Signore: Mi pento di aver fatto regnare Saul, perché si è allontanato da me e non ha rispettato la mia parola». 1Sam 15,10, *ibid.*

⁵⁹ 1Sam 15, 17-21, *ibid.*

⁶⁰ 1Sam 15, 22-23, *ibid.*

⁶¹ 1Sam 15, 24-29, *ibid.*

⁶² Così, quasi per contrappasso, Davide lederà l'onore di Saul: «Davide si alzò e tagliò un lembo del mantello di Saul, senza farsene accorgere. Ma ecco, dopo aver fatto questo, Davide si sentì battere il cuore per aver tagliato un lembo del mantello di Saul. Poi disse ai suoi uomini: "Mi guardi il Signore dal fare simile cose al mio signore, al consacrato del Signore, dallo stendere la mano su di lui, perché è il consacrato del Signore». (1Sam 24, 5-7, *ibid.*). Davide è consapevole del suo gesto, sa di star ledendo la dignità del suo sovrano, nonostante tenterà di giustificarlo come un segno del suo amore per Saul, dato che avrebbe potuto ucciderlo e si è limitato a disonorarlo.

⁶³ N. Frye, *Il grande codice*, cit., pp. 216-217.

⁶⁴ 1Sam 16, 14-23, *La Bibbia*, cit. Qui si mostra un'incongruenza, un problema di coerenza del testo che può essere però spiegato a livello metaforico: in 1 am 17, 55-58 Davide viene ripresentato al re («Saul, mentre guardava Davide uscire contro il Filisteo, aveva chiesto ad Abner, capo delle milizie: "Abner, di chi è figlio questo giovane?". Rispose Abner: "Per la tua vita, o re, non lo so". Il re soggiunse: "Chiedi tu di chi sia figlio quel giovinetto". Quando Davide tornò dall'uccisione del Filisteo, Abner lo prese e lo condusse davanti a Saul mentre aveva ancora in mano la testa del Filisteo. Saul gli chiese: "Di chi sei figlio, giovane?". Rispose Davide: "Di Iesse il Betlemmita, tuo servo"»). Nel capitolo 16, Davide viene presentato a Saul come suonatore di arpa, diventa il mezzo per contrastare il cattivo spirito di Dio che su di lui incombe; nel capitolo 17, Davide viene presentato come un eroe-guerriero. La doppia scena della presentazione restituisce un doppio personaggio di Davide, mansueto suonatore e coraggioso guerriero, ispirando una doppia reazione in Saul, che ama il primo e teme il secondo. La narrazione si sdoppia insieme ai suoi personaggi, correndo parallela su ambedue i fronti.

⁶⁵ Genesi 1,3, *Ibid.*

⁶⁶ In nota a 1Sam 16,15 viene riportato: «Nel versetto precedente si specifica che lo spirito cattivo "viene dal Signore". Si apre quindi la possibilità che non sia uno spirito *del* Signore, evitando così problemi teologici. La versione del 1974 traduce allora *riach 'elohim* come "spirito sovrumano",

traduzione teoricamente possibile, ma non ammissibile in questo caso. Da segnalare che la versione greca ai vv. 16.23 parla soltanto dello “spirito malvagio”, omettendo “di Dio”, che invece si ritrova nel testo ebraico». *La Bibbia*, cit.

⁶⁷ Confronto basato sulle edizioni online dei testi citati presenti su <https://www.laparola.net/te-sto.php>.

⁶⁸ *La Bibbia*, cit., p. 511.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 512.

⁷⁰ “Su” è la preposizione usata in traduzione sia in 1Sam 16, 23, sia in 1Sam 19, 9, ed evoca l’immagine di un essere sospeso sul capo del sovrano, quando il testo ebraico rimarca l’idea che lo spirito lo pervada, si impadronisca di lui. Alla lettera: «uno spirito maligno, mandato dal Signore, s’impadronì di Saul».

⁷¹ 1Sam 19, 4, *ibid.*

⁷² In nota a 1Sam 19, 4, si legge: «”Peccare” traduce alla lettera il verbo ebraico corrispondente. Benché più espressivo del precedente “macchiarsi”, rimanda tuttavia all’ambito sacrale e legislativo, e qui indica un comportarsi male nei confronti di un uomo, facendo venir meno un rapporto basato sul rispetto. Sarebbe meglio ricorrere al verbo “offendere” o anche al più comune “agire male contro qualcuno”». *La Bibbia*, cit.

⁷³ 1Sam 26, 19, *ibid.*

⁷⁴ 1Sam 26, 21-22, *ibid.*

⁷⁵ 1Sam 18, 12-15, *ibid.*

⁷⁶ 1Sam 18, 28-29, *ibid.*

⁷⁷ È importante sottolineare alcuni passaggi che delineano la figura tragica di Saul, non soffermandocisi in sede al testo per non interromperne la trattazione che tali passaggi incornicia.

Il reale momento di delirio di Saul inizia in 1Sam 20, 28: accecato, Saul utilizza impropri nei confronti del figlio Gionata, che tenta di ristabilire gli equilibri che il *ri'ach 'elohim* ha turbato. Anche Gionata, a modo suo, proprio come suo padre, è un agente terreno, che non agisce per ispirazione divina, per senso di giustizia umana.

L’apice del tragico viene raggiunto, però, in 1Sam 28, 7: Saul subisce il silenzio divino da troppo tempo, e si trova dunque costretto ad una catabasi della regalità: si rivolge alla strega di Endor (ricordiamo che Saul stesso aveva vietato la negromanzia in tutto Israele), pur di ottenere risposte, ma in cambio riceve solo la profezia del castigo finale. Questo episodio chiude un cerchio apertosi ben prima della sua stessa elezione: Saul è destinato alla tragedia, non può quindi fare altro che lasciarsi cadere sulla sua spada.

⁷⁸ Ci sono casi in cui la questione della primogenitura risulta controversa: in Gen 25 si legge della discendenza di Isacco, da cui si svilupperanno due stirpi a partire da Esaù, il primogenito, e Giacobbe, secondogenito. «Isacco supplicò il Signore per sua moglie, perché ella era sterile e il signore lo esaudì, così che sua moglie Rebecca divenne incinta. Ora i figli si urtavano nel suo seno ed ella esclamò: “Se è così, che cosa mi sta accadendo?”. Andò a consultare il Signore. Il Signore le rispose:

“Due nazioni sono nel tuo seno

E due popoli dal tuo grembo si divideranno;

un popolo sarà più forte dell’altro

e il maggiore servirà il più piccolo”» (Gen 25, 21-23, *La Bibbia*, cit.). La predizione di Dio si realizza

nei versetti 29-34: «Una volta Giacobbe aveva cotto una minestra; Esaù arrivò dalla campagna ed era sfinito. Disse a Giacobbe: “Lasciami mangiare un po’ di questa minestra rossa, perché io sono sfinito”.

Per questo fu chiamato Edom. Giacobbe disse: “Vendimi subito la tua primogenitura”. Rispose Esaù:

“Ecco, sto morendo: a che mi serve allora la primogenitura?”. Giacobbe allora disse: “Giuramelo

subito”. Quegli lo giurò e vendette la primogenitura a Giacobbe. Giacobbe diede a Esaù il pane e la

minestra di lenticchie; questi mangiò e bevve, poi si alzò e se ne andò. A tal punto Esaù aveva

disprezzato la primogenitura» (Gen 25, 29-34, *Ibid.*). Nel caso

di Esaù e Giacobbe, il maggiore cede la primogenitura al fratello, avendola in odio, non gli viene sottratta (come nel caso di Saul), né deve essere immolato (come nella storia che riguarda suo padre Isacco).

⁷⁹ N. Frye, *Il grande codice*, cit., p. 218.

⁸⁰ Nel primo libro di Samuele si trovano svariati esempi dell'interventismo di YHWH, un esempio si ritrova in 1Sam 7, 10-13: «Mentre Samuele offriva l'olocausto, i Filistei attaccarono battaglia contro Israele; ma quel giorno il Signore tuonò con voce potente contro i Filistei, li terrorizzò ed essi furono sconfitti davanti a Israele, Gli Israeliti uscirono da Mispa per inseguire i Filistei, e li batterono fin sotto Bet-Car. Samuele prese allora una pietra e la pose tra Mispa e Dente, e la chiamò Eben-Ezer, dicendo: "Fin qui ci ha soccorso il Signore". Così i Filistei furono umiliati e non vennero più nel territorio d'Israele: la mano del Signore fu contro i Filistei per tutto il periodo di Samuele» (*La Bibbia*, cit.). In questo punto si osserva ancora il primato di Dio nel proteggere il popolo di Israele: è ancora 'Adonày sēbā'ot, che non può pensare di essere sostituito da un comandante di carne nelle schiere di Israele.

⁸¹ M. Recalcati, *La legge della parola*, cit., p. 63.

⁸² Superfluo ricordare la scena di Cristo sul Calvario in cui sente, nella sofferenza, l'abbandono di Dio.

⁸³ 1Sam 31, 3-13, *La Bibbia*, cit. È questo l'unico caso di cremazione nel testo biblico. Inoltre, nel secondo libro di Samuele è presente un'incongruenza con il testo qui narrato: «Il giovane che recava la notizia rispose: "Ero capitato per caso sul monte Gèlboe e vidi Saul curvo sulla lancia: lo attaccavano carri e cavalieri. Egli si volse indietro, mi vide e mi chiamò vicino. Dissi: Eccomi!. Mi chiese: Chi sei tu?. Gli risposi: Sono un Amalecita. Mi disse: Gèttati sopra di me e uccidimi: io sento i brividi, ma la vita è ancora tutta in me. Io gli fui sopra e lo uccisi, perché capito che non sarebbe sopravvissuto alla sua caduta. Poi presi il diadema che era sul suo capo e la catenella che aveva al braccio e li ho portati qui al mio signore!». 2Sam 1, 6-10, *ibid.*

BIBLIOGRAFIA**ANTEFATTO**

Nella lunga storia della Chiesa, degli oltre trecento, fra papi e antipapi, che si sono succeduti sul soglio di Pietro dal 64 d.C. a oggi, vi sono stati tanti pontefici pii, dediti soltanto al Magistero, e altri meno pii e addirittura guerrieri (il più famoso, il papa di Michelangelo, Giulio II della Rovere, 1503-1513), pacifisti (il monaco Bernardo Pignatelli, Eugenio III, 1145-1153), cantori (il palermitano Sergio I, 687-701) e peccatori (per tutti: Rodrigo de Borja, alias Alessandro VI, padre di Lucrezia e Cesare, 1492-1503), amanti dei libri (l'“incantatore di matrone” Damaso I, 366-384), ben dieci calabresi – non per nulla in Calabria è sorta la prima comunità cristiana, per opera di Paolo di Tarso che vi giunse nel 61 d.C. – fra cui un antipapa (Giovanni XVI, Giovanni Filagato, 997-998), e un solo inglese (Adriano IV, Nicola Breakspear, 1154-1159), un medico (Giovanni XXI, Pietro Iuliani, 1276-1277) e addirittura un mago (l'alvernese Gerberto, vale a dire Silvestro II, 999-1003); in effetti fu un uomo dai vastissimi interessi culturali, ma secondo una leggenda popolare aveva fatto un patto col diavolo, al quale doveva l'eccezionale serie di promozioni, da *Magister* a Reims ad Arcivescovo di Ravenna, infine Papa a Roma, tant'è che alle tre “R” iniziali venne attribuito un significato magico, poeti (Alessandro VII, Fabio Chigi, 1655-1667), noto per la sua raccolta di poesie *Philomathi musae juveniles*, ma ancor più perché durante il suo pontificato si convertì al cattolicesimo la Regina Cristina di Svezia, da tempo trasferitasi a Roma, dopo l'abdicazione, in quel Palazzo Riario diventato il centro della vita intellettuale e culturale della città, un Giovanni XXIII antipapa (Baldassarre Cossa, 1410-1415), con lo stesso nome e numero

ordinale del “Papa buono”, e papi abdicatari (da colui che “fece per viltade il gran rifiuto”, quel Pietro da Morrone, così bollato per l’eternità dall’Alighieri, che regnò soltanto per pochi mesi, dal luglio a dicembre del 1294, col nome di Celestino V, al più recente, il tedesco Ratzinger, cioè Benedetto XVI, 1927-2022, che è stato peraltro il primo Papa “emerito” della storia).

Fra i molti letterati, soltanto tre drammaturghi, precisamente Pio II (l’umanista Enea Silvio Piccolomini: 1458-1464), Clemente IX (Giulio Rospigliosi: 1667-1669) e Giovanni Paolo II, vale a dire Karol Wojtyła (1978-2005). Mentre però il primo ha scritto soltanto una commedia, *Chrysis* (per di più licenziosa...), e il secondo, nell’intento di dare forma teatrale all’opera comica, soprattutto libretti operistici, il papa polacco ha al suo attivo, oltre che un imponente *corpus* poetico, vari testi teatrali, senza dimenticare peraltro che da giovane è stato anche un bravo attore, esperienza che gli è servita, nella pratica pastorale, per catalizzare l’attenzione dei fedeli e non, e soprattutto per usare magistralmente il mezzo televisivo.

Il mio interesse verso i lavori dei due papi commediografi (Pio II e Giovanni Paolo II), nasce da occasioni diverse. Nel 1992 un produttore mi commissionò, non in quanto latinista, ma perché drammaturgo, la traduzione, in un linguaggio adatto appunto alla rappresentazione, della *Chrysis*, intendendo proporla al Festival di San Miniato. Io gli manifestai subito le mie perplessità, dato il soggetto della commedia che, sia pure scritta in un latino forbito, era ambientata in un bordello, e i protagonisti erano le “ospiti” dello stesso e i loro clienti, ma lui insistette e io portai a termine il lavoro che fu naturalmente rifiutato dalla Commissione valutatrice dei lavori da mettere in scena in un Festival di teatro “religioso”. Non era peraltro la prima volta che accadeva una cosa del genere: l’anno precedente infatti, lo stesso produttore mi aveva chiesto di tradurre e unificare in un’unica commedia i famosi *Drammi* di Rosvita, prima monaca e poi badessa del convento di Grandersheim, testo che, così adattato, avrebbe dovuto essere messo in scena da Giancarlo Sbragia, sempre al Festival di San Miniato. Anche allora il progetto era rimasto soltanto tale, atteso che l’infaticabile Badessa, nello scrivere le sue “operette morali”, col lodevole intento di illustrare alle consorelle cui erano destinate la bruttezza dei peccati carnali, indulgeva un po’ troppo nella descrizione dei peccati e meno in quella delle conseguenti punizioni divine...

L’incontro con Karol Wojtyła ha avuto invece una diversa genesi. Come ricorda Zanussi nella sua introduzione, devo a lui l’iniziazione alla drammaturgia di questo papa che egli aveva conosciuto al tempo in cui Wojtyła era arcivescovo di Cracovia, e sulla vita del quale aveva poi girato il lungometraggio *Da un paese lontano*. Per inciso, era un film che Zanussi non voleva assolutamente girare, ritenendo assurdo fare interpretare sullo schermo a un attore la figura di un

personaggio vivente che gli spettatori potevano vedere tutti i giorni sulle reti televisive. Interessante quanto rievoca il regista nella sua autobiografia e cioè che alle sue ennesime rimostranze, lo scrittore cattolico Diego Fabbri che era il supervisore del progetto, lo convinse dicendogli con estrema decisione: “Non importa se il film non sarà bello, l’importante è che sia utile!” La categoria dell’“utilità” di un’opera d’arte apre scenari quanto mai problematici...

Una volta diventato papa, Wojtyła invitava spesso Zanussi in Vaticano per informarsi – da un concittadino di cui si fidava e che stimava – sulle vicende dell’amato paese. In genere si incontravano a cena, finita la quale, il regista veniva poi a cenare da me.... Non che fosse particolarmente vorace, ma il fatto era, come spiritosamente mi raccontava egli stesso, che il papa gli faceva delle continue domande e lui, per poter rispondere, doveva necessariamente tralasciare la pietanza, e il solerte cameriere che li serviva, non appena il papa aveva finito, portava via i piatti, ritenendo che l’ospite non avesse appetito o non amasse la cucina vaticana... Durante quegli incontri Zanussi naturalmente mi parlava del papa, destando il mio interesse nei confronti di una figura per tanti aspetti straordinaria. Mi era accaduta una cosa analoga con Stefano D’Arrigo il grande scrittore siciliano, autore di quel capolavoro che è *Horcynus Orca*, che conobbi dapprima indirettamente, attraverso i racconti di un suo caro amico nonché consulente – per i trascorsi come ufficiale di marina – Cesare Zipelli (che aveva conservato un imponente epistolario con lo scrittore, facente parte ora del *Fondo D’Arrigo* del Gabinetto Viesseux, insieme con i manoscritti dell’opera, donati dallo scrittore), il quale mi regalò il primo testo pubblicato da D’Arrigo, il prezioso volumetto di poesie *Codice siciliano*, edito da Scheiwiller nelle raffinate edizioni della collana “All’insegna del pesce d’oro”. Mi parlava anche del romanzo di cui D’Arrigo stava correggendo le bozze (correzione che durò, com’è noto, ben diciassette anni...), per cui, quando finalmente questo fu pubblicato, mi affrettai a leggerlo, me ne innamorai perdutamente e lo recensii (sulla *Gazzetta del Sud* del 20 marzo 1975), polemizzando aspramente con un illustre critico che, senza neppure averlo letto, come egli stesso si era provocatoriamente vantato, lo aveva comunque stroncato. La mia recensione, dal titolo *Horcynus e i saprofiti*, piacque a D’Arrigo che volle conoscermi e da lì nacque una forte amicizia. Quando pubblicai la mia prima opera, il monodramma *Ritratto di spalle*, chiesi all’editore, sempre Scheiwiller, che venisse inserito nella stessa collana e con l’identico formato del *Codice siciliano*.

Nel caso del papa drammaturgo, l’occasione per approfondire la sua opera teatrale mi fu offerta da un piccolo, geniale editore col quale avevo pubblicato il testo del lavoro messo in scena da Zanussi nel 1992, *Il Presidente* (sul quale egli si sofferma a lungo nell’introduzione a questo

volume). Ebbene, nel 1995, quell'editore si era convinto, a seguito di informazioni ricevute da uno dei medici del papa, che questi fosse in imminente pericolo di vita, per cui decise di pubblicarne immediatamente una biografia, oggi si direbbe un *instant-book*, commissionando a un bravo giornalista, inviato speciale di grandi settimanali, Enrico Nassi, il profilo biografico vero e proprio, e a Quinzio e a me, due scritti integrativi, rispettivamente sulla teologia del papa e sulla sua drammaturgia. Io mi impegnai fortemente nel lavoro di ricostruzione della temperie in cui era maturata l'opera teatrale di Wojtyla e di analisi dei suoi testi principali. Il volume uscì per tempo, ma com'è noto, il papa visse fortunatamente ancora per vari anni... Quella biografia ebbe una certa diffusione, e il mio scritto ottenne il premio per la saggistica della Presidenza del Consiglio. Venne poi tradotto in polacco, pubblicato su un'importante rivista di quel paese e regalato al papa in occasione della sua seconda visita in Polonia. L'ho in seguito inserito nel volume *Teatro* (edito nel 2008 da Gangemi), che raccoglie tutti i miei testi teatrali scritti fino ad allora e i saggi di drammaturgia.

Le ragioni per cui ora lo ripropongo in volume a sé stante sono due. La prima deriva dal fatto che della figura di Wojtyla drammaturgo, per quanto possa sembrare strano, siamo stati in pochi a occuparcene (che io sappia, oltre al curatore della sua opera per le edizioni Vaticane, Boleslaw Taborki, un inglese, uno polacco e un americano) e il mio testo, ormai di difficile reperibilità, mi viene spesso richiesto da studiosi e soprattutto da studenti polacchi per le loro tesi di laurea (ultima, Emilia Sliwa, si è laureata all'Università Jagellonica di Cracovia, la stessa in cui hanno studiato sia Wojtyla sia Zanussi, con una tesi intitolata "La parola è anche un mistero" – Come tradurre la parola poetica di Karol Wojtyla).

Le seconda, non... secondaria, è che una drammaturgia come quella di Wojtyla, tutta centrata sui problemi fondamentali dell'esistenza, espressa con un linguaggio denso, aderente cioè alla complessità dei temi trattati, è quanto mai importante soprattutto in un momento come quello che viviamo, in cui la parola, scritta o parlata, sembra aver perso ogni valore, e il teatro ha imboccato da tempo una strada che contraddice la sua storia millenaria. Le performance "muscolari" di attori alla ricerca di effetti facili, sotto la guida di registi-demiurghi che considerano il testo – la letteratura teatrale cioè, quella, per intendersi, di Eschilo, Sofocle, Euripide, Shakespeare, Moliere, Ibsen, Pirandello, Schnitzler, Büchner, Miller, fino al recente Nobel, Fosse – niente di più di un pretesto per le loro, spesso demenziali, messinscene, non costituiscono un progresso, l'attualizzazione di un'arte ormai obsoleta, ma semplicemente una manifestazione di supponente ignoranza. Ma c'è di peggio: oggi il teatro, soprattutto italiano, è un fatto puramente

gestionale. Non è un caso che alla recente provocazione di un autorevole critico che poneva, su un altrettanto autorevole quotidiano, per l'ennesima volta, la questione di dove vada la drammaturgia, il giornale abbia invitato a rispondere soltanto gestori o direttori di teatro (anche qualche regista solo perché anch'egli responsabile di uno spazio teatrale), ma nessun drammaturgo. Nello stesso arco temporale, la Fondazione Vallecorsi ha pubblicato un volume (*Prospectus*, edito da *Pagine* nel 2023, a cura di Moreno Fabbri) sullo stesso argomento, chiedendo a operatori dello spettacolo, fra cui, questa volta, anche autori, una risposta alla domanda: *Quale drammaturgia per il XXI° secolo?* Nel mio contributo, ho ripreso vari punti che avevo sviluppato proprio nel saggio sulla drammaturgia del papa polacco, soprattutto quello relativo alla “indispensabilità” di una letteratura teatrale che non interrompesse il filo con la storia e che affrontasse i temi cruciali del vivere. È su questa comune convinzione che si fonda il mio, ormai più che trentennale, rapporto di collaborazione e amicizia con Krzysztof Zanussi. Ci siamo conosciuti nel 1992, tramite un comune amico, Leonardo Valente, un giornalista cattolico, fondatore dell'*Avvenire*, e, all'epoca, Direttore dei Tg regionali della Rai (la più grande redazione giornalistica d'Italia, sottolineava con orgoglio, con centinaia di corrispondenti diffusi sul territorio nazionale). Leonardo aveva lavorato con Zanussi a un documentario e a un volume sulla figura di Wojtyła e quando gli dissi che cercavo per il mio testo, *Il Presidente*, un regista teatrale che avesse anche dimestichezza con la macchina da presa, lui pensò subito a Zanussi, il quale, letta la commedia, accettò subito la sfida. Si trattava infatti di un'operazione estremamente complessa – il lavoro pretende una continua interazione fra l'azione scenica e dei filmati preregistrati – e costosa. Nel 1992 la tecnologia era, rispetto a oggi, affatto primitiva, e il lavoro di registrazione degli inserti filmati, di messa a punto per la proiezione su una videowall e di “montaggio” con le battute degli interpreti sul palcoscenico, durò parecchi mesi. Utilizzai lo stesso metodo per un altro lavoro, *Amleto in prova*, messo in scena al *Festival dei Due Mondi* di Spoleto da Mario Missiroli nel 2004, ma i progressi intervenuti nel frattempo consentirono di accelerare fortemente i tempi e soprattutto di abbattere i costi. La realizzazione de *Il Presidente* fu possibile soltanto perché Zanussi riuscì a ottenere la sponsorizzazione di un'importante società franco-americana che stava lanciando l'alta definizione, impegnandosi a girare le scene filmate con quel sistema. Il Teatro “Valle” di Roma fu trasformato in un enorme studio televisivo, e alla prima assistette tutto il mondo della televisione, del cinema e del teatro italiano. Lo spettacolo ebbe un'accoglienza per così dire schizofrenica: il pubblico, in tutti i teatri in cui fu rappresentato (quasi duecento e l'ottantenne Raf Vallone, protagonista assoluto del lavoro, ogni sera debuttava

in una città diversa), reagiva entusiasticamente; la critica si spaccò esattamente a metà, molti si sprecarono in elogi, parlando di un'opera geniale, in anticipo sui tempi, altri lo stroncarono impietosamente, arrivando perfino a insulti veri e propri nei confronti dell'autore e del suo complice, il regista...

Da allora, Zanussi e io, sempre complici, abbiamo fatto tante cose insieme, come puntualmente riporta nella sua introduzione, avendo entrambi una identica visione, che potrei definire "etica", del teatro e della scrittura in genere.

ROCCO FAMILIARI

IL DIVIETO E IL SEGRETO

Introduzione

Rocco Familiari è calabrese. Nell'Italia unita da malapena 100 anni (e poco più), questo suo radicamento regionale è di fondamentale importanza. La Calabria, parte del Regno delle Due Sicilie, vive profondamente nella storia, più profondamente, suppongo, di qualsiasi regione del nord (a parte, forse, Venezia). Quando parlo di profondità, intendo semplicemente la profondità temporale della memoria – in Lombardia risale a ieri il regno degli Asburgo, in Calabria sono “ieri” i tempi degli Hohestaufen. Rocco Familiari è uno scrittore affascinato dalla cultura germanica – traduce dal tedesco, ha collezionato opere d'arte di artisti tedeschi (l'importante raccolta è stata recentemente acquisita da un Museo) e sospetto che debba la sua fascinazione alla profonda memoria del Sud, già centro di uno straordinario impero che ha saputo riunire sotto un'unica corona contrasti più forti che nell'odierna Europa unita.

Rocco Familiari è uomo di teatro, soprattutto drammaturgo. Il nostro sodalizio, trasformatosi poi in una vera amicizia, basata su comuni valori, risale a più di trent'anni fa, quando ho messo in scena, al Teatro “Valle” di Roma, il suo testo più originale e più complesso, “Il Presidente”. Da allora ho diretto altri suoi lavori teatrali, realizzato un film su un suo testo, “Il sole nero” (tratto dal dramma “Agata”) e sto per girarne un altro, “L'odore” che, nella versione teatrale, ho messo in scena in lingua russa a Perm nel 2011 e in Italia lo scorso anno al Teatro “India” di Roma. Per inciso, nella mia lunga carriera, con più di sessanta film all'attivo, ho sempre scritto personalmente i soggetti e le sceneggiature dei miei lavori, a eccezione di tre, per i quali ho utilizzato soggetti altrui, e collaborato con gli autori per la sceneggiatura, precisamente Max Fritsch per “Blaubart” nel 1983, Karol Wojtyła (sì, proprio il papa) per “Fratello del nostro Dio”, nel 1996 e appunto Familiari). Negli ultimi anni il teatro di prosa tende a somigliare sempre di più all'opera lirica. Vediamo di solito rappresentati dei testi che abbiamo già avuto occasione di vedere. Entrando in una sala, sappiamo in anticipo che Amleto dovrà morire in un duello e che nessuno dei “sei personaggi” alla fine troverà “l'autore” ... L'incontro con il teatro costituisce, pertanto, nella maggior parte dei casi, un incontro con la messinscena, con gli attori, con la scenografia.

Per chi, come me, opera nel campo dei “media”, l’incontro con il testo di Familiari (mi riferisco a “Il Presidente”) ha costituito motivo di particolare soddisfazione: esso consente infatti una riflessione sulla natura delle nostre azioni, riflessione, a mio parere, molto profonda, perché supera la tradizionale questione del rapporto fra la realtà creata dall’artista e quella “oggettiva”.

Tocca, invece, il problema fondamentale che, da sempre, interessa la filosofia, il problema cioè dell’esistenza stessa della realtà, la riflessione ontologica sull’illusione che, in questo caso, non è l’illusione dei sensi, ma l’illusione dei media. Nel lavoro di Familiari il protagonista è un magnate dell’informazione che nei servizi che le sue reti mandano in onda sostituisce le notizie reali, drammatiche, con altre false, costruite in studio. Decide a un certo punto di “scendere in campo”, presentandosi alle elezioni “mondiali”, per incidere concretamente sulla realtà vera, e utilizzando allo scopo l’immenso potere mediatico di cui dispone. Ma il suo “Tecnico”, una figura mefistofelica che sovrintende a tutta la complessa macchina televisiva, lo inganna, facendogli credere di partecipare alla campagna elettorale e finanche di vincere, mentre invece il tutto si svolge in “circuito chiuso” (era il titolo originale del dramma, che Familiari ha scritto, questo va sottolineato, prima che venisse realizzato il film “The Truman Show” e che due reali magnati dell’informazione, Ross Perot in America e Berlusconi in Italia, scendessero nell’agone politico).

Il problema che l’autore solleva non rimane circoscritto nell’ambito di un’astratta analisi concettuale; al contrario, in questo caso, la riflessione filosofica affronta questioni vitali, che noi sperimentiamo quotidianamente, con sofferenza, sulla nostra pelle.

Dalla prospettiva dell’Europa centrale, assistendo alla vicenda “filosofica” de “Il Presidente”, si riflette sulla storia recente.

Il potere che ha cercato di trasformare il mondo si è occupato prevalentemente non del mondo stesso, ma solo della sua immagine. Stalin, nell’ultimo periodo della sua vita, ha letto le sceneggiature dei film allora in produzione; correggendole, si illudeva di migliorare quello che in realtà non riusciva a modificare: il suo potere assoluto.

Un altro potere assoluto, in Polonia, sotto l’impero delle leggi marziali, ha tentato di vincere la resistenza degli avversari isolandoli e costruendo, a uso dei prigionieri politici, un’immagine falsa del mondo, trasmessa dai programmi radiofonici, oppure dai giornali stampati appositamente (con l’inserimento di notizie non vere, ma verosimili) per i reclusi.

Sembra che un trattamento del genere sia stato riservato al leader di Solidarnosc, tenuto in isolamento, il quale, peraltro, aiutato dal suo istinto di uomo semplice, è riuscito a difendersene, preferendo la mancanza di informazioni a una informazione manipolata, che gli riusciva sospetta.

Ho riflettuto a tutto ciò anni fa, nel momento in cui la popolazione mondiale si arrendeva ai reportage palesemente falsi sulla guerra del Golfo: era quella “guerra televisiva” un fatto eccezionale o non piuttosto una esasperazione di ciò che accade quotidianamente sugli schermi e sulla stampa, la sostituzione di quello che è con quello che vorremmo che fosse? A un copione analogo stiamo assistendo in questi giorni: accanto alla guerra vera, sul campo di battaglia dell’Ucraina invasa o nei tunnel scavati dai terroristi di Hamas che hanno assalito Israele, si combatte un’altra guerra, quella della disinformazione, questa volta con l’ausilio di tecnologie più sofisticate di quelle esistenti negli anni novanta.

Ne “Il Presidente” il richiamo ultimo alla realtà è la morte, unico elemento di verità in un mondo di menzogne. Alla fine però anche la morte soggiace alla menzogna. Nella civiltà odierna essa è stata soppressa dalla coscienza e dalla cultura, e costituisce il solo tabù che oggi viene rispettato.

Nel suo progetto del famoso parco dei divertimenti, Walt Disney ha imposto che non fosse ammesso alcun elemento vivo. Gli animali e persino gli uomini sono dei robot elettronici, perché, nella giusta concezione dell’autore, tutto quello che è vivo porta a riflettere sulla morte.

La televisione, questo teatro elettronico delle anime, rispetta perfettamente un tale principio. Verso la metà del secolo scorsa la letteratura europea scoprì il dramma dell’incomunicabilità fra gli uomini. È stata, quella, una scoperta sul piano individuale. Oggi i “media” hanno dilatato il problema alle dimensioni di un’incomunicabilità di massa, fra intere popolazioni. I “media”, che sono delle finestre sulla realtà, ci fanno vedere, su commissione, un’illusione che è pura menzogna. Il nostro appello alla verità suona profondamente insincero. Il privilegio dei despoti assoluti è diventato un privilegio democratico delle masse. Noi esercitiamo il nostro diritto all’illusione. La finestra dello schermo televisivo non si apre verso la realtà, bensì sulla nostra miseria umana.

Mi viene in mente una bellissima immagine dei cristiani-ortodossi che definiscono l’icona una finestra dalla quale si può vedere la vera realtà, cioè Dio.

Le difficoltà obiettive di rendere comprensibile e teatrabile un tema così inconsueto per la scena contemporanea, vengono risolte, oltre che dall'originalità delle situazioni immaginate – è un testo assolutamente in anticipo sui tempi – dalla forza del linguaggio, un linguaggio raffinato e potente al tempo stesso, suggestivo e di immediata, diretta, presa sullo spettatore. Tant'è che la versione televisiva, realizzata nel 1995 da Grzegorz Braun (diventato in seguito un discusso esponente politico), con l'attore più famoso del teatro polacco, Jerzy Trela, sotto la mia direzione artistica, che ha utilizzato nella loro integrità i dialoghi originali, è stato uno dei maggiori successi della televisione polacca negli ultimi trent'anni. Sempre sulla rete televisiva pubblica nello stesso anno è stato mandato in onda un altro testo di Familiari, il monodramma "L'urlo", che pur nella sua brevità è di forte impatto emotivo. Ha avuto una sensibile interprete in un'attrice "classica" come Danuta Stenka, diretta da Grzegorz Dobrozynski S.J. L'edizione teatrale italiana de "Il Presidente", realizzata nella stagione '92-'93, è stata memorabile anche per l'interpretazione di un attore come Raf Vallone, oltre che per la complessità della messinscena, essendo un lavoro che pretende un'interrelazione continua fra il mondo della televisione e quello del teatro.

Il testo, pubblicato in Italia in occasione della messinscena, con una mia introduzione, è stato tradotto in polacco ed è apparso sul n. 1 del 1995 della rivista "Dialog". È stato tradotto anche in lingua ceca (pubblicato da Dilia) e dato, in forma di mise en espace, al Teatro Viola di Praga, suscitando un notevole interesse nell'attento pubblico che affollava quello spazio straordinario (il famoso slavista Ripellino ha scritto nel suo bellissimo libro "Praga magica" che ci vorrebbe un Teatro "Viola" in ogni città). La qualità letteraria, oltre che teatrale, dei lavori di Familiari è testimoniata anche dal fatto che essi sono sempre stati pubblicati da importanti case editrici o da riviste specializzate. Così è stato per un dramma precedente, "Don Giovanni e il suo servo", pubblicato nel 1982 da Casa Usher in concomitanza con la messinscena fattane da Aldo Trionfo, forse il più geniale regista italiano del secondo Novecento, e con Andrea Giordana nel ruolo principale. Il lavoro è tornato, dopo oltre quindici anni da quella realizzazione, in una nuova versione diretta da Augusto Zucchi con un formidabile Corrado Pani nei panni del "dissoluto punito", sempre sul palcoscenico del Teatro "Valle" di Roma, per ripartire per un tour attraverso l'Italia. Nel mondo del teatro contemporaneo italiano è un fatto eccezionale che un autore venga ripresentato a distanza di tempo con un cast di pari prestigio e con uguale fasto.

Cosa peraltro accaduta anche con un altro testo di Familiari da me realizzato, “Herodias e Salome”, che anni prima era stato messo in scena dal giovane Giancarlo Nanni, con un’attrice-icona come Manuela Kustermann. Il testo è una rievocazione del passato in un’ottica moderna, e io ho cercato di mettere in risalto i dialoghi intelligenti, profondi, impegnati in un discorso teso, audace e, per molti versi, sorprendente, aiutato da interpreti intelligenti e bravi come Paola Quattrini e sua figlia Selvaggia (nei ruoli del titolo) e Massimo de Rossi.

Il film “Il sole nero” (tratto, come ho già ricordato, dal dramma “Agata” interpretato con successo sul palcoscenico da Vanessa Gravina, con la direzione di un regista italiano, Walter Manfrè, al Teatro Stabile di Catania e al Teatro di Messina), pur prendendo lo spunto da un fatto di cronaca realmente accaduto in Sicilia alcuni anni fa, non è ancorato a un modello di cinema realistico che, se in passato ha consentito di realizzare autentici capolavori, non ha più ragione d’essere. Oggi, poi, la fiction televisiva, appropriandosi dello schema formale in qualche modo “estratto” dai lavori fondamentali di quella grande stagione, e serializzandolo, lo ha reso definitivamente inutilizzabile per chi si ponga ancora l’obiettivo di realizzare un cinema d’autore. “Il sole nero” vuole stare più sulla linea di “Le notti bianche”, che de “La terra trema”. La città in cui si svolge la vicenda è sì Catania, ma una Catania non tipica, quasi irrealre invece, proprio come la Venezia viscontiana. Anche sul piano “narrativo” vi è uno scarto fra l’impianto, che si presenta apparentemente come quello di un classico “thriller”, e il linguaggio, assolutamente non naturalistico, ma “stilizzato”, coerente con il fatto che il protagonista principale (Manfredi), intorno al quale, prima da vivo e poi da morto, ruota tutta la vicenda, è un poeta. Se, per convenzione si vuole definire un “thriller”, lo è in senso dostoevskiano, e dostoevskiana è senz’altro l’insistenza sul grande problema del rapporto fra il bene e il male. I dubbi di Agata, figura che ha la statura di una eroina classica, sull’innocenza e la colpevolezza, sul rapporto fra la vita (l’essere incinta) e il perdono, o fra la morte e il castigo, identificano temi universali, che un’arte con un forte senso della propria necessità non può non affrontare, anche in un’epoca come questa, che sembra votata totalmente all’edonismo e alla superficialità.

Nel dramma prima, e poi nel film, la vicenda assume una dimensione “epica”, oltre che per la forza simbolica dei fatti, anche per i “valori” evidenziati – si tratta di una grande storia di amore e morte, in cui assume un rilievo fondamentale il conflitto fra la necessità del castigo e quella del perdono.

Il radicamento della storia, che ha in sé forti elementi di “classicità” (accentuati dalla presenza di un “coro”, formato da donne-prefiche che commentano ciò che accade), in un’epoca e in un ambiente attuali, avviene soprattutto per mezzo dello stile narrativo, estremamente asciutto, ma anche attraverso la caratterizzazione dei personaggi che ruotano attorno ai protagonisti. Il cast era di grande livello, da Valeria Golino a Kaspar Capparoni, a Lorenzo Balducci (i tre protagonisti principali), ai “comprimari”, Remo Girone e Toni Bertorelli fra gli altri.

Come straniero, nella scrittura di *Familiari* percepisco un apparentamento con un altro grande del sud – Pirandello. Vi ritrovo l’analogo gusto per la parola fiorita e una retorica abbondante, che richiama le lezioni di latino da tempo dimenticate. In profondissima opposizione alla parlata corrente imposta dalle convenzioni televisive, il drammaturgo *Familiari* si diletta a chiamare le cose con nomi belli e ricercati, così come di giochi mentali, divertimenti e paradossi, si richiama con dovizia alla filosofia e soprattutto ai più profondi archetipi della cultura religiosa. L'autore trae da lì il materiale per riflettere sul destino dell'uomo, sul gioco delle forze soprannaturali, l'opposizione tra il Bene e il Male, per considerazioni esistenziali e morali.

Più recentemente ho messo in scena altri due lavori del drammaturgo italiano: “Donne allo specchio” e “L’odore”. “Donne allo specchio” comprende due atti unici, “Ritratto di spalle”, pubblicato nel 1977 dall’editore Scheiwiller (il primo, fra l’altro, a far conoscere in Italia le opere della poetessa premio Nobel, mia connazionale, Szymborska) e “Donna allo specchio”. L’interprete, sensibilissima, è stata Viviana Piccolo e lo spettacolo, dopo aver debuttato al Festival “Pordenonelegge”, nel 2013, è stato poi dato anche al Teatro Stabile di Messina e al Teatro Due di Roma.

Le protagoniste dei due atti unici sono donne in crisi d’identità, nel momento cruciale dell’esistenza, in cui il corpo si trasforma per ragioni fisiologiche e non sempre si è disposti ad accettare il cambiamento. I testi hanno stili di scrittura completamente diversi, sia pure accomunati dall’eleganza che contraddistingue sempre il linguaggio teatrale dell’autore. “Ritratto di spalle” è costruito con un metodo che potrei definire, utilizzando una categoria musicale, “contrappuntistico”, vale a dire con una serie continua di apparenti digressioni dal tema principale che rendono anche formalmente la situazione di disagio del personaggio. “Donna allo specchio”, pur utilizzando una lingua “normale”, opera per sottrazione, lasciando in qualche modo allo spettatore il compito di integrare la situazione

suggerita. Entrambi hanno comunque una forza teatrale indubbia e l'attrice è stata bravissima nel cambiare registro, sia vocale sia emotivo, pur mantenendo la coerenza strutturale del tutto.

Da ultimo ho diretto il lavoro forse più “carnale” di Familiari, “L'odore”, già messo in scena al “Festival dei Due Mondi” di Spoleto nel 2003 (diretto da Augusto Zucchi, con Enrico Lo Verso), da cui poi l'autore ha tratto un romanzo assai ben accolto, pubblicato nel 2006 da Marsilio, con una postfazione, che è una mini biografia dell'autore, di Predrag Matvejevic, e riproposto nel 2020 nella collana dei tascabili Feltrinelli. Io l'ho dapprima messo in scena in russo, a Perm (nel 2011), in quello che è uno dei teatri più interessanti di quella nazione, “U Mosta”, dove è entrato in repertorio e annualmente viene riproposto, e, nella stagione 2021/2022, in italiano, dapprima in Calabria, quindi in vari teatri della penisola fra cui il Teatro “India” di Roma. È stato dato anche nel carcere di Secondigliano (i protagonisti maschili della pièce sono due detenuti), dove si sono svolti dei laboratori molto seguiti e che verranno trasferiti in un documentario. Nel corrente anno ne realizzerò un film, prodotto dalla Loups Garoux, in coproduzione con Germania, Polonia, Serbia e con il sostegno di Rai Cinema. La vicenda ruota intorno al ricordo ossessivo che uno dei protagonisti, un ergastolano per reati politici, ha dell’“odore” della bellissima moglie, un ricordo che non è soltanto fisico, ma soprattutto – anche se il termine in un contesto del genere può apparire paradossale – spirituale. Quando il suo compagno di cella, un giovane delinquente comune, al quale, negli anni, ha continuamente rivelato i suoi sentimenti verso la compagna da cui la dura condanna lo ha separato, ottiene la semilibertà, lo convince – ma il ragazzo è già innamorato della donna che non ha mai incontrato se non nei racconti del marito – a unirsi carnalmente con lei per riportargli in cella, ogni sera, il suo odore. La vicenda prende poi una piega inaspettata e finisce in maniera non prevedibile. Si tratta di una grande storia d'amore, e Familiari è attento a mantenerla al di qua di una sottile linea, superata la quale cadrebbe nella trivialità. Anche la regia pertanto deve operare un continuo controllo per conservare intatto, e trasmettere, il messaggio profondo, senza ricorrere a facili effetti che ne intaccherebbero il rigore “morale”. C'è un altro testo di Familiari che, pur non avendo mai diretto (lo ha fatto Augusto Zucchi

nel 2001, con le bellissime scene e i costumi di una grande artista italiana, Giosetta Fioroni), conosco bene, “Orfeo Euridice”, pubblicato nel 2000, in una splendida edizione da Franco Maria Ricci, con una mia introduzione.

Se è vero il presupposto che qualsiasi arte drammatica si alterna nel raccontare soltanto due cose, cioè l'amore e la morte, allora la nostra epoca, così povera di opere di grande stampo, sia dell'amore che della morte, è di una banalità insopportabile. L'amore nella telenovela è un impulso casuale, invade i protagonisti, creati su commissione da scrittori anonimi, e si dissolve in meandri insopportabili di peripezie futili, di poco conto, quasi sempre di natura materiale (patrimoniale). La morte familiarizzata, addomesticata, falsamente dolce perde – come l'amore – la sua dimensione cosmica: è naturale e irrilevante.

Il testo di Rocco Familiari evoca il mito di Orfeo e introduce il soffio fresco di altri tempi, quando l'amore e la morte erano caratterizzati da questa grande dimensione cosmica, quando la dimensione del destino palpitava di vita, quando le decisioni umane avevano conseguenze irreversibili. Gli attributi inseparabili dell'amore sono il divieto e il segreto – Orfeo non può scambiare lo sguardo con la donna amata – l'infrazione di questo divieto minaccia la perdita della felicità, è l'ostacolo senza il quale l'amore viene privato della sua dimensione, dell'inevitabile non-compimento.

Nella cultura di massa gli ideali sono modellati a misura del consumatore – sono una confezione priva di contenuto, come la frutta cresciuta sotto la plastica, come i mutanti geneticamente modificati, privi di aroma e gusto. L'amore umanizzato perde la dimensione metafisica della nostalgia di un ideale irraggiungibile. Il mito di Orfeo, ricordato in questa opera, richiama i tempi in cui si ponevano le questioni definitive, quando il sentire comune riusciva ad attingere anche ciò che è irraggiungibile, inaccessibile e impossibile. L'amore ideale, quello perfetto, è l'amore impossibile e, per questo, ancor più ambito; è l'ispirazione o piuttosto la nostalgia e non la realtà familiarizzata, comune e mediocre – l'amore in scala ridotta e la morte in miniatura grottesca.

L'attività drammaturgica di Rocco Familiari realizza con conseguenza l'ideale della missione dell'artista nei confronti del mondo – è una discreta, ma ostinata, voce di opposizione contro la noia, questa sorella gemella della banalità, della mancanza di riflessione e del conformismo.

Con "Orfeo Euridice" ha creato un testo penetrante, che esprime quello che oggi il più delle volte non si osa dire, con un tono che a volte può suonare provocatorio o derisorio, ma in realtà scaturisce dall'indifferenza verso i modelli consueti dello spettacolo di massa. Il testo di "Orfeo Euridice" è espressione dello spirito d'indipendenza e libertà creativa. Trae ispirazione da una libertà interiore che raramente esiste nei paesi dove il successo è

misurato dalle prosaiche statistiche sugli incassi. Per il tema, infatti e il rigore stilistico, è quanto di più anticommerciabile si possa immaginare.

Ho il rammarico di non poter apprezzare completamente, da straniero, la lingua del testo, cogliere tutte le sfumature di una scrittura complessa, raffinata, ma fortemente, quasi istintivamente direi, teatrale. Tuttavia, se perfino attraverso la barriera di una diversa sensibilità – da straniero, appunto – si fa strada, comunque, la commozione dell'espressione poetica, significa che l'autore ha oltrepassato la soglia dell'universalità, quella che nobilita il poeta. Quale convinto assertore della necessità di procedere con indifferenza attraverso le mode, l'incontro con il testo di "Orfeo Euridice" è stato un momento di felicità.

Il saggio sulla drammaturgia di Karol Wojtyła, infine, pubblicato in questo volume, s'iscrive in modo naturale nell'ambito degli interessi di Familiari. Non è uno scritto occasionale, nasce invece da un'affinità tra l'autore calabrese e lo scrittore drammatico polacco e dalla prossimità allo stile del Teatro Rapsodico. Io sono conosciuto, in occidente soprattutto, non tanto o non soltanto per i miei film più innovativi ("La struttura del cristallo" oppure "Illuminazione") o per aver ricevuto importanti riconoscimenti (fra tutti, il Leone d'oro a Venezia per "L'anno del sole quieto") quanto per aver diretto, nel 1981, il film sulla vita di papa Wojtyła, "Da un paese lontano" (nella mia autobiografia "Tempo di morire" pubblicata in Italia da Spirali, ho ricostruito la vicenda abbastanza singolare di quella realizzazione). Avevo conosciuto il papa quando era arcivescovo di Cracovia e in seguito si è creato fra noi un rapporto, se posso permettermi di usare un'espressione del genere, anche di confidenza se non di amicizia: mensilmente venivo cortesemente... "convocato" da Sua Santità per aggiornarlo di persona sulla situazione della sua amata Polonia. Tali appuntamenti erano anche un'occasione per rivedere il mio amico Familiari e conversare con lui dei problemi che più ci stavano a cuore, nonché, inevitabilmente, dei miei incontri col pontefice, e non escludo che il suo interesse per la figura del drammaturgo Wojtyła sia nato proprio a seguito di quelle conversazioni.

Familiari ricostruisce magistralmente il contesto culturale, non solo polacco, ma europeo, in cui si iscrive l'opera di Wojtyła, con un'analisi approfondita del cosiddetto "Teatro di parola". A proposito del quale non posso non rilevare che si tratta di un evidente pleonaso: che altro potrebbe o dovrebbe essere il Teatro, se non di parola? Ma questa domanda aprirebbe scenari complessi che non è possibile trattare in questa sede. Rimando

perciò a un recente scritto di Familiari, “Quale drammaturgia per il XXI° secolo”, nel quale l'autore sviluppa, con il rigore e la passione che connotano sempre i suoi testi, la tematica, dando una risposta in apparenza scontata – e cioè che la drammaturgia, da Eschilo a Beckett e oltre, non muta mai la propria natura – ma che non lo è più nel momento in cui si svelano le ragioni profonde di questa immutabilità.

Il saggio di Familiari, dapprima inserito in una biografia pubblicata nel 1995, è stato anch'esso tradotto in polacco e pubblicato, con una mia introduzione, nel n. 6 del 1997 della rivista “Dialog”, donata al papa in occasione della sua seconda visita nel paese natale. Mi preme qui sottolineare, a parte, ripeto, l'ampiezza della trattazione, la sorprendente, per certi versi, scoperta dell'affinità della poetica di questo drammaturgo-papa con quella di un autore in apparenza “eretico”, ma anch'egli intriso profondamente di valori morali, come Pasolini. In appendice al saggio Familiari ha analizzato tre testi di Wojtyła, “Job”, “Davanti alla bottega dell'orefice” e “Fratello del nostro Dio”. Del secondo viene pubblicata anche la riduzione che Familiari ha fatto per il progetto di un'opera lirica che avrebbe dovuto essere realizzata nel 2000, e nel quale ero coinvolto come regista. “Fratello del nostro Dio” è invece il testo che ho utilizzato, quasi integralmente, per la trasposizione cinematografica del 1996. Si tratta di un lavoro estremamente complesso nel quale Wojtyła, ricostruendo e in parte ricreando, la vicenda reale del pittore Adam Chmielewski, ha toccato temi di grande interesse, soprattutto per chi, di professione fa l'artista (ma l'arte, può essere una professione? O deve restare sempre su un terreno per così dire sospeso, vale a dire non trasformarsi mai in un mestiere che poi finisce inevitabilmente per diventare routine?): il rapporto cioè fra l'urgenza espressiva dell'individuo che crea, che dà forma alla sua visione del mondo e l'esigenza invece di impegnarsi direttamente per rendere migliore questo stesso mondo. Familiari ama ricordare che la famosa frase dell’“Idiota” di Dostoevskij, “La bellezza salverà il mondo”, in effetti è una domanda, alla quale né il Principe Mischkin (l'idiota del titolo), né l'autore danno una risposta. Se la bellezza, l'arte cioè, non può salvare il mondo, compito dell'artista, al pari di quello di un asceta o di un pastore di anime, è di rendere meno drammatico il “mestiere di vivere”. Trovo molto stimolante, dal mio punto di vista, la correlazione fra l'analisi, l'interpretazione che Familiari fa del testo di Wojtyła attraverso la scrittura, e l'interpretazione che io ne ho fatto nel mio film per mezzo soprattutto delle immagini.

Familiari ha compiuto studi giuridici. Per anni ha lavorato in qualità di manager pubblico, e in questa veste ha visitato più volte anche la Polonia. Nel tempo libero si è dedicato a organizzare la vita teatrale siciliana – il Festival di Taormina, divenuto famoso, è una sua creatura. Ha la mia stessa età, figli adulti, tanti nipoti, abita nel centro della Roma dei papi e possiede tutte le caratteristiche dell'abitante delle montagne calabresi: è riservato, taciturno, con un senso dell'umorismo discreto, colmo di passioni nascoste, sempre calmo ed equilibrato, solo nella scrittura diventa passionale ed irruente, e tuttavia attento a mantenere un sano equilibrio.

KRZYSZTOF ZANUSSI

Francesca Favaro, *Attraversare soglie di modi e mondi. Saggi su Dino Buzzati narratore*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2024

Come sottolineato da Marco Perale nel saggio *Dino Buzzati 50 anni dopo: una galassia in espansione, oltre gli stereotipi critici* inserito all'interno del volume monografico di Quaderni del '900 *Dino Buzzati*, curato da Tiziana Morosetti e Valentina Polcini¹, la critica buzzatista recente si è mossa lungo tre linee di ricerca interessanti e fruttifere: la posizione dello scrittore, e dei suoi testi, all'interno del canone letterario (e scolastico) italiano; le traduzioni e la ricezione critica fuori d'Italia; l'approfondimento del rapporto in Buzzati tra scrittura e pittura (e, in un senso più ampio, del rapporto tra codici e forme espressive differenti ma complementari nel processo di ideazione e gestazione delle opere). A queste tre linee, poi, se ne può accostare una quarta, che consiste nelle proposte di lettura e analisi delle opere buzzatiane, o di alcuni aspetti di esse, formali, narratologici, stilistici, alla luce di nuove acquisizioni critiche e del maturare di diverse sensibilità: è il caso degli studi sul concetto di "confine", concreto, storico, ma anche linguistico ed estetico²; delle indagini sul rapporto con la letteratura per l'infanzia e, più in profondità, con l'infanzia come momento della vita e nodo poetico dell'autore³; infine delle analisi delle figure femminili e del rapporto tra mascolinità e femminilità nei suoi testi⁴.

Il volume *Attraversare soglie di modi e mondi. Saggi su Dino Buzzati narratore* si inserisce nel solco di una critica capace di offrire una feconda lettura dei testi buzzatiani, consapevole degli esiti della ricerca più avveduta sul bellunese. I cinque saggi raccolti nel volume rimandano al concetto dell'attraversamento e a quello di soglia, assi portanti dell'opera buzzatiana, qui osservati, studiati, tanto alla luce delle più significative acquisizioni critiche, quanto attraverso una delicatezza, una sensibilità dello sguardo, quale è quello dell'autrice, che vi ha profuso la propria assoluta attenzione, riuscendo a ricavare, dai testi esaminati, quel nucleo intimo, sofferto, di verità poetica che innerva l'opera dello scrittore e ne attraversa e struttura le forme, lo stile, i nuclei tematici.

Le soglie del titolo sono i limiti attraversati, percorsi, in alcuni casi necessariamente violati, che punteggiano la narrativa buzzatiana, dal punto di vista spaziale, tematico, formale. Il primo testo sottoposto al vaglio di questa lettura è *Il segreto del Bosco Vecchio*, dove il bosco, più che misterioso e magico – quale è da sempre, come *tòpos* della letteratura, legato all'ordine del sacro e dell'ineffabile – «diviene salvifico»⁵. Del Bosco Vecchio, Favaro sottolinea la presenza di un'anima, la consistenza vivente dello spazio, e ne indaga la carica misteriosa, capace di plasmare il circostante – e i personaggi che lo attraversano – per mezzo di quella «facoltà dei fanciulli, la

“comunicazione”, di cui il bosco è capace»⁶. Il Bosco possiede una forza narrativa, in sostanza, in quanto «accoglie gli uomini nelle sue storie, grazie alle sue innumerevoli voci, e, così, li rende a loro volta in grado di parlare con interlocutori insospettabili, divenendo in tal modo maggiormente umani»⁷. Il Bosco non solo consente all’antagonista del romanzo, il colonnello Procolo, la possibilità del dialogo, con il Vento Matteo, con gli animali, con la propria ombra, riuscendo infine nella sua conversione, che si inverte nel recupero dell’armonia con la natura; esso è lo spazio in cui tutto «tende a metamorfosarsi in parola [...], e diviene occasione di racconto»⁸. Così, il Bosco assume la forma di spazio metanarrativo, rivelando un nodo della poetica buzzatiana: che, cioè, «solo attraverso il narrare [...] si vive, poiché grazie al racconto, la vita, trasfigurata, diviene non solo accettabile: diviene persino bella»⁹.

Alla divinità, al Dio cristiano, ma anche alle sue esplicazioni storico-letterarie e topografiche, come gli spazi del Paradiso e quelli inferi, sono dedicati i due saggi centrali del volume, nei quali da un lato, attraverso la lettura attenta di alcuni racconti raccolti, tra gli altri, nel volume *Il colombre e altri cinquanta racconti* del 1966, Favaro traccia una “fisionomia di Dio secondo Buzzati”, attraverso una ricognizione dei suoi attributi e delle sue facoltà; dall’altro, indaga le catabasi, gli attraversamenti verso spazi inferi che si compiono nei racconti, a cominciare dal celebre *Viaggio agli Inferni del secolo*, contenuto sempre in *Il colombre*.

Quella dell’“altrove” – come anche quella della fede e del dubbio – è «una questione estremamente complessa, nonché strutturante l’opera buzzatiana»¹⁰, che permea molta della sua produzione breve. Quel che interessa è la tensione del Dio di Buzzati a farsi umano, ad avvicinarsi, nelle facoltà, nelle attitudini, all’umanità: è, in sostanza, un Dio in cui «s’insinua un’insospettabile, tenera debolezza: s’insinua l’umano»¹¹, come nel racconto *La creazione*; ed è un Dio, come nel racconto *I Santi*, in cui divino e quotidiano si avvicinano e compenetrano, dove l’arcano della divinità è stemperato «in un contesto paradisiaco plasmato su ambienti e consuetudini terrene»¹². Da questa “gravitazione verso il basso”, attraverso cui Buzzati consolida un legame «tra celestività e dimensione mortale»¹³, discende una concezione umana, intrisa di umana speranza, del Paradiso, come in *Il crollo del santo*. La ricognizione sembra corroborare una lettura dell’opera buzzatiana alla luce di un orizzonte morale cristiano, specie osservando come in Buzzati «la negazione di Dio consista nel dare prova di egoismo»¹⁴. L’avvicinamento di Dio all’uomo è poi anche antropomorfizzazione del Paradiso, nella misura in cui l’umanità, dubbiosa, fragile, incrinata, «diviene il vero luogo di Dio»¹⁵, per cui «il divino riletto da Buzzati è, dunque, ulteriore forma di umanesimo integrale»¹⁶.

La soglia dell'Oltremondo, il limite inviolabile infero è al centro del terzo saggio, che muove proprio dalla questione della violazione della soglia compiuta dai suoi personaggi, per ricavare la cifra dell'Inferno in Buzzati – il suo significato ultimo. Favaro ricostruisce come le rappresentazioni dell'Oltremondo in Buzzati recuperino «l'iconografia modellata in secoli di credenze popolari»¹⁷, e come, non solo metaforicamente, la topografia infernale rimandi alla frenesia e al disordine della metropoli, rivelando altresì come il recupero, da parte dello scrittore, del tema della discesa all'Inferno, serva per «ribadire l'inconsistenza della linea divisoria che si suppone tenga discosto l'Aldilà dai viventi»¹⁸. L'inferno, come nel racconto *Gli ipocriti*, «somiglia [...] a una multipla “deduzione di colonie”, a gemmazioni di vizio che, affiorate entro l'abisso in cui si è soliti collocare il demonio, schiudono autentici spazi inferi nel nostro quotidiano»¹⁹. Ma soprattutto, come in *Le cronache fantastiche. Fantasmi*, Buzzati racconta sia un Inferno come itinerario nel quotidiano e presenza del male nel mondo e nelle azioni, sia un Inferno intimo, racchiuso nell'anima dell'uomo, «fardello degli uomini, un destino ineluttabile già in vita»²⁰.

Nel quarto saggio, *L'impossibile scienza del cuore*, oggetto dello studio è la concezione della scienza – e di una civiltà votata al culto del progresso, nelle forme pericolose dell'idolatria della macchina e dell'automazione – che si ricava dai racconti di Buzzati, il ruolo che essa ha nell'economia della sua narrativa, e lo spazio, cruciale che occupa nella sua riflessione, tutta imperniata, come si è visto, sul concetto indispensabile di umanesimo – e sulla sua difesa. La scienza e lo scienziato – plastica rappresentazione di una opposizione primigenia femminile-maschile – nei racconti rimandano a un rapporto sempre tensivo tra ragione e irrazionalità, dove la voce della ragione è femminile, mentre lo scienziato, impegnato nella distruzione del mistero, degrada la scienza e la ragione a idolatria scienziata e razionalista, cui assoggetta la vera ricerca, in un tragico slittamento che porta l'*amor scientiae* a diventare *amor sui*, a fare della scienza uno strumento per l'affermazione di una volontà di potenza umana, assiomatica e crudele. In alcuni racconti ispirati anche da fatti di cronaca a lui contemporanei, come la fecondazione assistita, Buzzati riflette sul problema della generatività, e dunque sulla vita, ancora una volta rinviando la questione ai poli del maschile e del femminile. Al tempo stesso, la riflessione sulla scienza diventa perlustrazione del territorio della Morte, grande nucleo tematico in Buzzati, e indagine sulla natura più autentica dell'amore, sui limiti che l'amore impone, primo tra tutti la capacità di lasciar andare, come nel caso dell'Orfeo di *Poema a fumetti*.

Il saggio posto a conclusione del volume, *Poetiche rivoluzionarie: le “donne di luna” di Buzzati*, si interessa, come già il precedente, del femminile in Buzzati, aspetto tra i più interessanti nelle

ultime ricerche sullo scrittore. Centro dell'indagine sono «alcune figure di donna [che] [...] paiono identificarsi con la luna stessa, o partecipare della sua azione incarnando un aspetto di quell'identità molteplice»²¹ da sempre propria del nostro satellite. Favaro si sofferma sulla presenza lunare – e il suo rapporto con la femminilità e con il racconto stesso, in senso metaforico e simbolico – in *Eppure battono alla porta*, e in *L'incantesimo della natura*, per poi concentrarsi su *Era proibito*: qui, la conversione di Montichiari alla possibilità della poesia, avvertita, sentita, intuita dalla figlia davanti alla luna, si configura come un inizio di rivoluzione – in una atmosfera vagamente, tristemente distopica, dominata dal divieto della poesia, dall'obbligo della parola di solo consistere razionalmente – che non «gronda sangue, ma candore lunare»²². Nella lunarità, attributo storicamente, biologicamente consustanziale alla femminilità, è possibile ritrovare il sorriso, e la poesia; e si evince come la luna, simbolo di conoscenza e di rivelazioni, nel corpo dell'opera buzzatiana assolve ad un ruolo preciso, non solo scenografico, di rinvio metaforico e di correlativo poetico di una certa idea della femminilità – e di una certezza, infine: che proprio la femminilità, la lunarità della donna, possa continuare a difendere l'umanità, contro il razionalismo radicale dell'uomo, contro il brutto.

Approfondendo alcuni nuclei tematici particolarmente significativi – in quanto rimandi ai termini oppositivi o antinomici e complementari del femminile e del maschile, della divinità e dell'umanità, della ragione e della poesia – le cinque letture contribuiscono a mettere a fuoco la forte coerenza interna che segna l'opera buzzatiana, in cui, simile a un frattale, ogni aspetto particolare – formale, tematico, stilistico – riflette ed esprime l'intero, la poetica dello scrittore. Forse è proprio questo, il quinto asse, che riassume e integra i quattro precedenti, lungo cui deve svolgersi la ricerca buzzatista: la messa a punto di un “sistema” che, alla luce delle acquisizioni soprattutto in merito alla fucina dell'autore, al suo modo di procedere, che si sviluppa in armonia e sincronia tra diverse forme di espressione artistica, spieghi per intiera la poetica di Buzzati, offrendo una cornice esegetica soddisfacente e compiuta della sua opera.

GIOVANNI BARRACCO

Note

- ¹ M. Perale, *Dino Buzzati 50 anni dopo: una galassia in espansione, oltre gli stereotipi critici*, in Tiziana Morosetti, Valentina Polcini (a c. di), *Dino Buzzati*, numero monografico di *Quaderni del '900*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2022, pp. 7-10.
- ² Faccio rif. agli Atti del Convegno internazionale tenutosi presso l'Accademia di Merano il 26 e 27 maggio 2021 ora in J. Butcher e M. Perale (a c. di), *Buzzati e il confine*, Berlino, Peter Lang, 2022.
- ³ Mi rif. al volume collettaneo curato da L. Todaro, *Il puer e la fortezza. Dimensioni artistiche, spazi dell'immaginazione e narrativa per l'infanzia in Dino Buzzati*, Roma, Anicia, 2018.
- ⁴ Tra i tanti testi sull'argomento si v. G. Iacoli, *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati*, Pisa- Roma, Fabrizio Serra editore, 2023; o A. R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, Firenze, Franco Cesati editore, 2018.
- ⁵ F. Favaro, *Il segreto del Bosco Vecchio, romanzo metanarrativo (quando un bosco non deve essere tagliato)*, in F. Favaro, *Attraversare soglie di modi e mondi. Saggi su Dino Buzzati narratore*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2024, pp. 13-24, p. 13.
- ⁶ Ivi, p. 17.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Ivi, p. 20.
- ⁹ Ivi, p. 25.
- ¹⁰ F. Favaro, *Il posto di Dio*, in F. Favaro, *op. cit.*, pp. 26-41, p. 26.
- ¹¹ Ivi, p. 30.
- ¹² Ivi, p. 32.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Ivi, p. 34.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Ivi, p. 39.
- ¹⁷ F. Favaro, *Il confine con l'Oltremondo: attraversamenti inferi nella narrativa breve di Buzzati*, in F. Favaro, *op. cit.*, pp. 42-55, p. 43.
- ¹⁸ Ivi, p. 47.
- ¹⁹ Ivi, p. 49.
- ²⁰ Ivi, p. 50.
- ²¹ F. Favaro, *Poetiche rivoluzionarie: le "donne di luna" di Buzzati*, in F. Favaro, *op. cit.*, pp. 72-85, p. 72.
- ²² Ivi, p. 83.