

Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Università di Trieste – Dipartimento di Scienze della Formazione e dei Processi Culturali (Fondi d'Ateneo 2008)

Impaginazione:
Daniela Acciardi

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2011.

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-8303-322-3

EUT – Edizioni Università di Trieste
Via E. Weiss, 21 – 34128 Trieste
<http://eut.units.it>

Gli scrittori italiani e la Bibbia

Atti del convegno
di Portogruaro
21-22 ottobre 2009

a cura di
Tiziana Piras

Sommario

- Tiziana Piras*
7 Introduzione
- Pietro Gibellini*
13 Bibbia, cristianesimo
e letteratura italiana:
uno sguardo d'assieme
- Maurizio Girolami*
29 "La Bibbia nella letteratura
italiana":
i due volumi
dell'editrice Morcelliana
- GLI SCRITTORI ITALIANI
E LA BIBBIA TRA CINQUECENTO
E OTTOCENTO
- Rosanna Morace*
41 L'allegoria biblica
tra la "Gerusalemme
Conquistata"
e il "Mondo Creato"
- Maria Belponer*
55 La traccia della Bibbia
nel "Diritto Universale"
di Vico
- Luca Frassinetti*
67 Rettifiche al canone neoclassico:
Monti cultore
del meraviglioso cristiano
(con appendice di lettere inedite
di Girolamo Ferri)
- Grazia Melli*
81 Alessandro Manzoni:
dagli "Inni Sacri"
alle "Osservazioni
sulla morale cattolica"
- Paolo Quazzolo*
93 I libretti per il "Mosè"
di Rossini:
dal racconto biblico
al palcoscenico musicale

GLI SCRITTORI ITALIANI E LA BIBBIA NEL NOVECENTO		167	<i>Matteo Vercesi</i> La Bibbia riscritta e illustrata. L'opera di Eugenio Tomiolo
107	<i>Fabio Cossutta</i> Momenti sacri in Giotto	181	<i>Marinella Cantelmo</i> «Secondo Matteo». Rimandi biblici nel "Campo del vasaio" di Andrea Camilleri
121	<i>Edda Serra</i> La Bibbia e la scrittura in prosa di Marin. Incursione nei testi	195	<i>Elise Montel</i> La letteratura come cornice: testi e paratesti nella traduzione dell'Esodo di Erri de Luca
127	<i>Tiziana Piras</i> Citazioni bibliche in Fogazzaro	211	<i>Daniela Picamus</i> I «comandamenti» di Niccolò Ammaniti
133	<i>Alessandro Cinquegrani</i> Miti e antimiti cristiani nell'opera di Leonardo Sciascia	231	<i>Massimo Migliorati</i> "Uomini e topi" di John Steinbeck o dell'impossibile redenzione
145	<i>Bodo Guthmüller</i> Il racconto "Golia" di Beppe Fenoglio	243	Indice dei nomi
157	<i>Alessandro Scarsella</i> Bontempelli e Turolto, due letture del Vangelo di Giovanni	255	Indice dei passi biblici

Introduzione

TIZIANA PIRAS

Il convegno di Portogruaro dedicato a *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, di cui questo volume costituisce gli Atti, può essere considerato uno strumento preparatorio ai volumi per epoche letterarie, *Dal Medioevo al Rinascimento* e *Dalla Controriforma all'età napoleonica*, e a quelli tematici sull'Antico e Nuovo Testamento, e una riflessione su quelli già usciti, *La Bibbia nella letteratura italiana*. I, *Dall'Illuminismo al Decadentismo*, II, *Il Novecento e la Bibbia*, dell'opera concepita e diretta da Pietro Gibellini per i tipi della casa editrice Morcelliana. Ed è allo stesso Gibellini che in questi Atti è affidato il saggio *Bibbia, cristianesimo e letteratura italiana: uno sguardo d'insieme*, preziosa rassegna storico-critica dei rapporti variegati e complessi, di volta in volta oppositivi o collaborativi, fra il cristianesimo e le realtà culturali e religiose preesistenti. In particolare, per quanto riguarda la letteratura, alcuni Padri vollero rompere con la tradizione classica, altri vollero innestare i nuovi valori sul patrimonio precedente, recuperando e moralizzando i testi classici, intrisi di mitologia e di platonismo, per ricondurli alla Verità finalmente rivelata nel suo fulgore. È nel Rinascimento che avviene la legittimazione piena della letteratura profana, ma con la Controriforma si torna alla cautela se non alla proibizione: testi purgati e, dal 1559 fino al 1966, *Indice dei libri proibiti*.

Un altro filo conduttore dell'analisi di Gibellini riguarda i generi, i temi e il linguaggio della letteratura cristiana, posta alla confluenza delle due tradizioni che hanno improntato e tuttora improntano, nonostante le recenti controversie,

la nostra civiltà e non solo letteraria: la tradizione ebraica e quella greco-romana. Di qui l'attenzione per i *Salmi* da una parte e per l'innografia ambrosiana e latina dall'altra. E, sul versante della prosa, alle nuove esigenze vengono piegati generi preesistenti: l'apologetica, che si rifà all'oratoria, l'agiografia alle biografie, la trattatistica agli apologhi. Insomma, poiché sarebbe impossibile riassumere l'ampio contenuto del saggio, basti dire che il cristianesimo, innestato sul robusto tronco della tradizione biblica e della tradizione greco-latina, ha nutrito di sé non solo la letteratura italiana, oggetto specifico del convegno, ma anche gran parte delle letterature d'Europa. E, in tempi recenti, con il diffondersi del fenomeno letterario, si assiste a un pullulare di voci, temi e riferimenti cristiani, pur nell'assedio di correnti anticristiane, atee, agnostiche, materialiste, neopagane e positiviste.

Sempre nell'ottica 'strumentale' del convegno, a supporto dell'opera monumentale progettata da Gibellini, è stata inserita l'ampia e puntuale recensione che il teologo Maurizio Girolami ha dedicato ai primi due volumi usciti, definiti ricchi e preziosi. La disamina dei saggi si accompagna a considerazioni di carattere generale: interessante quella, che riguarda quasi tutti gli autori esaminati nei due volumi, relativa alla necessità di tradurre il testo biblico per renderlo comprensibile a tutti, pur nel rispetto sacrale della Parola. Si chiede Girolami: «È lecito tradurre la parola di un oracolo? Ogni traduttore sa che tradurre significa anche sforzarsi di non tradire». E, più avanti, l'autore sottolinea come la traduzione della *Bibbia* sostanzi il processo «così umano di vicinanza e lontananza, o di prossimità [...] che è premessa per dire ogni parola di senso». Un riconoscimento importante del valore dei due volumi dell'opera, che testimoniano sia il patrimonio affidato dagli scrittori italiani alla nostra civiltà sia l'invito a essere nuovi traduttori per scoprire e rinnovare la forza della parola, mediatrice del dialogo tra noi e gli uomini del passato.

Dopo l'introduzione di Gibellini e la recensione di Girolami, nel volume degli Atti compaiono sedici contributi, suddivisi in due sezioni: *Gli scrittori italiani e la Bibbia tra Cinquecento e Ottocento*, e *Gli scrittori italiani e la Bibbia nel Novecento*. I saggi della prima sezione prendono in esame:

Torquato Tasso: a Rosanna Morace si deve *L'allegoria biblica tra la "Gerusalemme Conquistata" e il "Mondo Creato"*, che mette in luce tra il primo e l'ultimo Tasso uno scarto dovuto all'impostazione allegorica, grazie alla quale «il testo sacro entra nel mondo poetico dell'autore sia come repertorio di motivi letterari e meravigliosi, sia sotto l'aspetto esegetico, teologico e filosofico»: l'allegoria, per il poeta di Sorrento, conferisce al poema un livello di verità ulteriore e svela «i sovrasensi misteriosi del meraviglioso e della storia stessa, configurandosi agostinianamente come 'eccesso di verità'».

Giambattista Vico, cui Maria Belponer dedica *La traccia della Bibbia nel "Diritto Universale" di Vico*, mettendo in luce la riflessione vichiana sul tema del peccato originale, spartiacque tra lo stato incorrotto della natura umana, caratterizzato dall'equilibrio di ragione e volontà e capace di garantire un'esistenza armoniosa e il dominio degli appetiti, e il successivo stato di insoddisfazione e alienazione,

caratterizzato da «una faticosa ricostruzione della vita sociale» grazie al rimedio positivo e concreto della legislazione, che concorre allo sviluppo delle buone arti e in genere della vita consorziata, e dà inizio alla storia profana, oggetto della *Scienza Nuova* e improntata a un vero e proprio «progetto intelligente» della Provvidenza.

Vincenzo Monti, protagonista del contributo di Luca Frassinetti, *Rettifiche al canone neoclassico: Monti cultore del meraviglioso cristiano (con appendice di lettere inedite di Girolamo Ferri)*, che illustra, nel poeta romagnolo, «una propensione per il fascino della parola creatrice e dell'immagine sublime del testo sacro» correggendo alquanto la «comoda e semplificante teleologia» compendiata nell'equazione Monti-Neoclassicismo: si vedano le citazioni in cui Monti paragona l'*Iliade*, scritta e inventata dall'uomo, con la poesia di David, che è «degnata del cielo medesimo» e in cui «soffia immediatamente lo spirito di Dio».

Alessandro Manzoni, oggetto del saggio di Grazia Melli *Alessandro Manzoni: dagli "Inni Sacri" alle "Osservazioni sulla morale cattolica"*, dettato dall'esigenza «di rivalutare il peso che la conversione del Manzoni svolge nel processo di fondazione in Italia di un ruolo intellettuale moderno, 'aperto' al dialogo e al confronto con la dimensione culturale inerente all'appartenenza religiosa e confessionale»: in questo senso gli *Inni Sacri* rappresentano un'istanza profonda di comprensione storica e di impegno civile dell'intellettuale cristiano; e le resistenze al dialogo vengono sia dall'indifferenza che la cultura del secolo riserva al dibattito teologico sia, come Manzoni manifesta nelle *Osservazioni*, dalla resistenza preconcepita della cultura cattolica verso un confronto sereno e fecondo: di qui la sua ferma denuncia di una religione 'nemica del pensiero', che postula 'il sacrificio del raziocinio ad una cieca sommissione'; di qui infine la difficile «ricerca manzoniana di lucido confronto tra l'appartenenza cattolica e lo 'spirito del secolo'»: progetto arduo, che «segna una tappa miliare nella storia della cultura italiana».

Chiude la prima sezione un saggio di Paolo Quazzolo, *I libretti per il "Mosè" di Rossini: dal racconto biblico al palcoscenico musicale*, che affronta quella che è sempre stata considerata una sorella povera dei generi letterari maggiori, la librettistica: questo giudizio deriva dall'analisi che se ne è spesso fatta, basata su un'ottica letteraria e non, anche, sulla sua specificità, per cui si devono tener presenti non le regole della letteratura ma quelle del palcoscenico. Il contributo entra poi nel merito, esaminando le elaborazioni e le quattro redazioni del melodramma *Mosè* di Rossini e seguendo le complicate vicende dei librettisti che ne hanno allestito le varie stesure, rese ancora più intricate da una versione francese dell'opera, *Moïse et Pharaon*, debitrice di una tradizione operistica ben diversa da quella italiana: la rassegna dei libretti mette in luce le differenze rispetto al racconto biblico dell'*Esodo* e il diverso accento che i vari libretti pongono di volta in volta sugli aspetti moralizzanti o sugli aspetti meravigliosi.

Gli undici saggi della seconda sezione sono dedicati a scrittori e poeti del Novecento italiano, con l'eccezione dell'ultimo, che riguarda lo scrittore americano John Steinbeck. Abbiamo così nell'ordine:

Momenti sacri in Giotto, di Fabio Cossutta, che illustra la vita umile e dimessa del poeta triestino, fatta di cose piccole ma essenziali e di affetti tranquilli, tutti racchiusi nel cerchio della famiglia; una vita ritirata che pure assurge a momenti di intensa commozione e armoniosa felicità, in un parallelo mai esplicito ma certo presente con la grande lezione della *Bibbia*: in primo luogo la serenità interiore e la pace con se stessi e con gli altri come doni di Dio.

La Bibbia e la scrittura in prosa di Marin. Incursione nei testi, di Edda Serra, che mette in risalto la rilevante presenza di citazioni bibliche in apertura e in chiusura dei quaderni dei *Diari* del poeta gradese, fornendo alcuni esempi che illustrano da una parte l'ammirazione di Biagio Marin per san Paolo e dall'altra la sua violenta avversione per l'apostolo fondatore dell'istituzione chiesastica, che si inquadra nella costante polemica anticlericale di Marin.

In *Citazioni bibliche in Fogazzaro* ho cercato di mettere in luce la profonda e tormentata religiosità dello scrittore vicentino, che si manifesta soprattutto nell'impegno di conciliare la verità rivelata con le più recenti acquisizioni della scienza, in particolare con la teoria di Darwin, di cui Fogazzaro era fervido ammiratore.

In *Miti e antimiti cristiani nell'opera di Leonardo Sciascia* Alessandro Cinquegrani argomenta come il punto nodale della teologia dello scrittore di Racalmuto sia Cristo, simbolo dell'uomo che deve scegliere la sua via e sconfiggere il diavolo: ma è un Cristo depurato «da tutte le sovrastrutture ecclesiastiche», un «Cristo senza cristianesimo», simile a un Anticristo di matrice nietzscheana, «antagonista di una chiesa che ne ha disperso il significato mitico e primordiale», centro di una contrapposizione in cui i *Vangeli* «rappresentano l'esistenza dell'uomo e l'Antico Testamento la distanza oppressiva del potere».

A uno specifico episodio biblico, quello del duello tra Davide e Golia, si rifà Bodo Guthmüller in *Il racconto "Golia" di Beppe Fenoglio*, che traccia il parallelo, non privo di chiasmi contrastivi, tra il giovane e sgraziato partigiano Carnera e il grande e bonario soldato tedesco Fritz da una parte e i due protagonisti dello scontro biblico dall'altra. Carnera, offeso per la sufficienza con cui è trattato dagli altri partigiani e dallo stesso Fritz, decide di dimostrare il proprio valore uccidendo il buon tedesco. Tutto il racconto è all'insegna dell'anticonformismo di Fenoglio, che rende problematica la visione della Resistenza uscendo dagli schemi consueti improntanti a un facile manicheismo.

Bontempelli e Turoldo, due letture del Vangelo di Giovanni è il titolo del saggio di Alessandro Scarsella, che prende le mosse dall'introduzione all'*Apocalisse* scritta da Bontempelli nel 1941, in cui il richiamo ai «Grandi Iniziati» è temperato dall'impegno genuino di riscrittura del *Vangelo* e delle *Lettere* di Giovanni. La «chiave di lettura dell'*Apocalisse* avanzata da Bontempelli», che pure lavora con categorie metastoriche e mitologizzanti, «è quasi esclusivamente di fattura temporale», ed egli si sente il nuovo san Giovanni. Per converso, Turoldo racchiude il *Vangelo* giovanneo in un orizzonte di riferimento spaziale, in cui il credente orientale, non avendo ereditato la razionalità greca e il geometrismo cartesiano, può esperire una religiosità più viva e immediata, di carattere mistico.

A Matteo Vercesi si deve il saggio *La Bibbia riscritta e illustrata. L'opera di Eugenio Tomiolo*, in cui l'artista e poeta dialettale veneziano appare intriso di una religiosità del tutto preconfessionale, che sfocia in una poesia di preghiera: professione di umiltà, lode al creato, stupore di fronte agli «insondabili disegni divini che regolano il mondo». Ecco che scenari trasfigurati, nutriti di spirito e alleggeriti di materia, accolgono il canto di un afflitto che, immerso in una natura elementare, proclama la sua sudditanza a Dio; oppure ricerca la Grazia, unica fonte dissetante; oppure attende la rivelazione del mistero di Dio, unica vera conoscenza. La poesia di Tomiolo appare in isomorfismo quotidiano ma vibrante con la più alta poesia incarnata nel cosmo: «la parola divina è azione e per Tomiolo l'artista partecipa dell'atto originario della creazione».

Nel saggio «*Secondo Matteo*». *Rimandi biblici nel "Campo del vasaio" di Andrea Camilleri*, Marinella Cantelmo illustra con dovizia di particolari i rapporti complessi e interessanti che il romanzo dello scrittore siciliano ha con il registro del sacro, a sostegno della tesi che parecchi scrittori «del Novecento continuano ad 'essere parlati' dal linguaggio del sacro» radicato «alla base dell'apprendimento linguistico individuale». Il *Campo del vasaio* si rivela così una riscrittura in chiave sordida e criminale di una celeberrima pagina del *Vangelo*, riscrittura cifrata che il commissario Montalbano decodificherà con perseveranza e acume, forte della sua attenta lettura dei testi sacri.

La letteratura come cornice: testi e paratesti nella traduzione dell'Esodo di Erri De Luca è il contributo di Elise Montel, studiosa francese, che parte dalla definizione di 'non credente' (non 'ateo', si badi) che De Luca dà di se stesso per dichiarare che egli non può «pensare il mondo, l'essere e la letteratura senza il filtro del testo biblico». L'opera di traduzione «di De Luca non cerca di cancellare gli strati preesistenti e legati al dogma, ma di farne a meno per tornare ai suoni dell'*Antico Testamento*»: una sorta di palinsesto, in cui si scrive sopra il già scritto mettendo in rilievo l'originale sottostante. Per lo scrittore napoletano la *Bibbia* è inscindibile dalla letteratura: i due poli si intrecciano, e consentono di portare «un altro sguardo e un altro orecchio sul testo biblico, sia nei paratesti che diventano veri testi, che nei commenti, nella narrativa». Così «De Luca propone il testo biblico attraverso il filtro della letteratura».

Di un altro scrittore contemporaneo, piuttosto controverso, si occupa Daniela Picamus in *I «comandamenti» di Niccolò Ammaniti*, che prende in esame il romanzo *Come Dio comanda*, dove sembra dimostrarsi «la persistenza del bisogno di Dio anche in una società mercificata e massificata». Tuttavia i modi e le forme in cui Dio compare nel romanzo sono tutt'altro che tradizionali: il Padreterno non promette salvezza o dannazione, «non è portatore di un messaggio provvidenziale o salvifico», incarna piuttosto un Fato capriccioso e volubile, invocato nelle forme stereotipate della tradizione cattolica popolare e che diventa un interlocutore abituale, una presenza *a latere* dei personaggi, anche in occasione dei gesti più efferati, giustificati da un ricorso delirante all'invocazione divina, ai limiti della paranoia, in mezzo a un affollamento ripetitivo di formule rituali.

Come si è detto, il saggio conclusivo, “*Uomini e topi*” di John Steinbeck o dell’*impossibile redenzione*, di Massimo Migliorati, esce dai confini italiani, ma si conforma al tema del convegno per la notevole coincidenza fra la trama del romanzo americano e lo svolgimento dell’ultima vicenda terrena di Gesù: i giorni della settimana, dal giovedì sera alla domenica pomeriggio, il pasto e l’ultima cena, i momenti di serenità che preludono alla tragedia; altri indizi ancora si possono trovare analizzando personaggi e incidenti, o imprecazioni, di alto valore simbolico, tanto che «l’ipotesi di un riferimento implicito agli ultimi fatti della vita di Cristo sia difficilmente eludibile». Ma Steinbeck, ispirandosi alle vicende di Gesù, capovolge valori e significati: mentre nel *Vangelo* l’Uomo muore per salvare i suoi simili, in *Uomini e topi* «un minorato mentale viene ucciso per mettere fine alle sue tribolazioni, per, finalmente, liberarsene».

Bibbia, cristianesimo e letteratura italiana: uno sguardo d'assieme

PIETRO GIBELLINI*

1. BIBBIA, CRISTIANESIMO E LETTERATURA ITALIANA: UNO SGUARDO D'ASSIEME

Ancor prima che la letteratura, la lingua stessa della nostra civiltà sarebbe impensabile senza il contributo del cristianesimo e del Gran Libro che costituisce il suo perenne alimento. Se le lingue neolatine derivano dall'idioma dell'antica Roma, è pur vero che questo idioma ci è stato trasmesso con modi e forme che non possono prescindere dal lessico ideologico della Sacra scrittura. Lo stesso termine 'parola' è un grecismo trasmessoci dai *Vangeli*, dove designa la parola per eccellenza, quella degli apologhi con cui il Maestro istruiva apostoli e discepoli; il latino classico diceva *verbum*, termine solo più artificiosamente recuperato da grammatici e burocrati ('voce del verbo', 'verbale giudiziario') mentre quel termine aveva continuato a vivere prendendo l'iniziale maiuscola e significando ciò che Giovanni ci spiega nel vertiginoso attacco del suo *Vangelo*, ciò che ne costituisce il cuore: *Et Verbum caro factum est*. E come spiegare il passaggio di 'cattivo' dal senso antico di 'prigioniero' a quello attuale di 'malvagio', se non attraverso formule quali *captivus mali* o *captivus diaboli*? E non è forse cambiato il senso di *virtus*, che per i fieri Quiriti significava 'valor guerresco', degno di un *vir*, passato ora a designare le qualità morali (cardinali, teologici) che si oppongono al vizio? Ma

* Università Ca' Foscari di Venezia

non è solo il linguaggio teologico o morale che si impregna delle parole bibliche cristiane; sono le parole della vita quotidiana che, passando dal latino al volgare, obbediscono ai nuovi ideali di umiltà, di concretezza, di affettività: il cavallo non proviene da *equus* (ricuperato poi in parole di conio colto, artificiale) ma dal *caballus*, la bestia da lavoro; e *portare*, l'azione dei facchini, rimpiazza l'indifferenziato e anodino *ferre*; non da *avis* viene l'uccello, ma da *avicellus*, il grazioso poetico augelletto. E quanti sanno che sciacquandosi le mani nel *lavabo* o programmando un bel *repulisti* per le pulizie pasquali, stanno citando i *Salmi*?

Se la lingua parlata deve tanto al lessico biblico-cristiano, ancor più consistenti sono i debiti contratti dalla letteratura, che alla Sacra scrittura ha guardato come a una fonte quotidiana di sapienza, di verità, di speranza. Una fonte che, fino a tempi recenti, è stata trascurata dagli studi, sulla linea di una storiografia laica post-risorgimentale – diciamo pure De Sanctis-Croce, benché il primo richiamasse energicamente la necessità di studiare la *Bibbia* a scuola come necessaria componente della nostra civiltà e al secondo si debba il memorabile intervento intitolato *Perché non possiamo non dirci cristiani*. Va certo riconosciuto che nell'Europa protestante il ricorso alla Sacra scrittura come fonte ispirativa di letteratura è stato maggiore che nei paesi cattolici, ché là si tendeva a far coincidere *Bibbia* e rivelazione, mentre qua parte integrante della rivelazione è l'opera dello Spirito Santo, e al Libro sacro va aggiunto il magistero della Chiesa che lo interpreta e integra. Ciò non di meno, negli ultimi decenni si è manifestata sempre più piena la consapevolezza che l'incidenza della *Bibbia* e del pensiero cristiano sulla nostra civiltà letteraria vada non già negata o sminuita, ma riconosciuta e approfondita. Correremo perciò a volo nove secoli di letteratura italiana alla luce del cristianesimo, che risulta indistinguibile dalle sue fonti paleo- e, soprattutto, neo-testamentarie.

2. CRISTIANESIMO CONTRO LETTERATURA?

Il rapporto che il cristianesimo instaurò con le realtà culturali e religiose preesistenti si articolò in modi che valgono anche per l'aspetto letterario: e come la nuova fede e visione del mondo venne volta a volta tollerata o perseguitata, così l'atteggiamento degli adepti del nuovo credo verso le civiltà letterarie precedenti, oscillò fra dialogo e rottura, sentimento di evoluzione nella continuità e di radicale rivoluzione: atteggiamento che verso il mondo ebraico investì particolarmente la problematica teologica, mentre con la civiltà greco-latina coinvolse notevolmente anche l'aspetto letterario. Fin dai primi tempi, infatti, alcuni Padri vollero rompere anche sul piano espressivo con il patrimonio retorico e stilistico di Cicerone e di Seneca, di Virgilio e di Ovidio (è la linea ad esempio di Tertulliano), mentre altri (Lattanzio e Macrobio fra i latini, Sinesio fra i greci) vollero innestare i nuovi valori sul patrimonio della civiltà precedente: lo stesso scarto stilistico fra la versione *Itala* della *Bibbia* e la *Vulgata* di Girolamo, ben più curata sul piano formale, la dice lunga al riguardo. Così, mentre nei monasteri gli amanuensi ricopiano opere classiche salvandole dall'oblio, altri coprono le per-

gamene su cui sono vergati i testi dei Gentili per riutilizzarle trascrivendovi testi devozionali, rimuovendo e nel contempo preservandoli per le scoperte di futuri filologi. Per accostarsi al fascino della letteratura classica, il Medioevo (Isidoro, Fulgenzio, Rabano Mauro) rilegge in chiave cristiana quei testi intrisi di mitologia e di platonismo grazie all'interpretazione allegorica: gli *auctores* sono visti come dei saggi illuminati da Dio che trasmettono in forme simboliche quella verità che la Rivelazione squadernerà nella sua pienezza. Virgilio viene visto come profeta del Redentore, Seneca appare pensatore *naturaliter* cristiano, e si favoleggia della conversione di Stazio e persino di Ovidio. Accanto all'allegoresi, vige la pratica della *moralisatio*: i messaggi sviati o imperfetti delle favole antiche sono ricondotti dal chiosatore alla verità del Verbo. Valga l'esempio delle *Metamorfosi* di Ovidio: alle metamorfosi dei corpi ivi descritte viene contrapposta la conversione delle anime dal commentatore francese dell'*Ovide moralisé*, opera che avvia il fortunato ricupero in tutta la cultura letteraria europea del poeta sensuale e scandaloso. Altra via per giustificare la presenza delle favole antiche, e conciliarle col razionalismo che si lega sempre più alla nuova cultura cristiana, è la spiegazione evemeristica, che intende come realmente vissuti personaggi singolari divinizzati dalla memoria dei posteri ed episodi trasformati in *fabulae* dall'immaginazione dei poeti. Affine all'evemerismo, la spiegazione fisica vede nei miti le fantasiose giustificazioni di fenomeni naturali operate da menti immature. Si deve alla cultura umanistica, a partire dal *De laboribus Herculis* di Coluccio Salutati, il recupero della letteratura classica con i suoi contenuti mitologici conciliati con la vera fede: recupero che coincide con la difesa della poesia *tout court* dalle critiche sempre risorgenti di rigoristi che la vedono come una forma di *vanitas* mondana. E se in passato la pressione poteva venire dall'esterno (si pensi alla crisi del vecchio Boccaccio per l'ammonimento di un cistercense), l'interna conversione al cristianesimo di autori comporterà spesso un ripensamento critico e morale del loro impegno: ecco Manzoni che esorta il giovane Marco Coen a diffidare dal «mestiere guastato delle lettere», eccolo legittimare l'invenzione intendendola come Rosmini quale *inventio*, rinvenimento da parte dell'artista di ciò che Dio aveva già scritto e creato, ecco Clemente Rebora che fattosi sacerdote rifiuta drasticamente la poesia, salvo recuperarla all'approssimarsi della morte nei *Canti dell'infermità*. E d'altra parte non mancano casi in cui sono i religiosi a difendere la letteratura, come l'illuminato monsignor Tizzani, guida spirituale di Belli, che intuendo il valore letterario e l'autentica vena cristiana dei sonetti romaneschi, li salva dal rogo cui il poeta per una crisi di coscienza voleva destinarli.

Dopo i sospetti del Medioevo, la forte impronta classicistica dell'età rinascimentale segna la piena legittimazione della letteratura profana. Con la Controriforma, accanto a prove conciliative (dalle *Dicerie sacre* di Marino, che associa programmaticamente materia biblica e mitologica, alla *Ricreazione del Savio* del gesuita Daniello Bartoli) si registra una crescita delle cautele, manifesta nelle 'proteste' che gli scrittori premettono ai loro testi avvertendo di nominare dèi pagani per solo ornamento poetico e non perché dubbiosi della fede; si pensi poi alla pratica di edizioni purgate

dalle parti licenziose (è il caso del *Decameron* di Boccaccio) e alla costituzione nel 1559 dell'*Indice* dei libri proibiti (soppresso nel 1966) che accanto ad opere filosofiche o teologiche include molti testi letterari ritenuti nocivi per il buon fedele.

La critica alla sopravvivenza del *Pantheon* caratterizza la polemica dei romantici contro i classicisti, condotta per lo più in nome della modernità, cui Manzoni (nella lettera *Sul Romanticismo* al marchese D'Azeglio) aggiunge ragioni legate alla fede, definendo «idolatria» l'uso del mito in letteratura.

Nell'età dell'estetismo e del decadentismo, le critiche di molti cristiani vanno all'immoralismo delle nuove opere (che muove peraltro anche la reazione laica, come mostrano i contemporanei processi intentati dalle autorità francesi ai *Fiori del male* di Baudelaire e a *Madame Bovary* di Flaubert); oltre a rifiutare il superomismo e il laicismo anticlericale, i cattolici diffidano dalla poetica dell'arte per l'arte e in genere da estetiche prive di fini educativi: diffidenza questa assai forte, *mutatis mutandis*, anche in ideologie totalizzanti e anticristiane, come il nazismo e il marxismo. L'estetica manzoniana, che assegna all'arte l'utile come fine, il vero come oggetto e il bello o l'interessante come mezzo, compendia un pensiero condiviso da larga parte della cultura cattolica, non priva però di interni dissidi: i *Promessi sposi* furono a lungo osteggiati dalla «Civiltà cattolica», rivista dei gesuiti, così come le opere di Antonio Fogazzaro furono poste all'*Indice* per la vicinanza dell'autore al movimento modernista. D'altronde se una parte del pensiero cristiano guardava con sospetto la letteratura come vanità mondana o distraente diletto, essa viene apprezzata in pensatori che vedono nella bellezza, accanto alla verità e alla bontà, una via per avvicinarsi a Dio; e così come in passato vi furono pontefici mecenati di grandi artisti, nella Chiesa post-conciliare si registra un apprezzamento decisamente positivo della poesia e delle arti (assai spiccato nel magistero di Paolo VI). Né, peraltro, si può tacere che la letteratura cristiana fu osteggiata non solo da regimi neo-pagani o atei (si pensi alla Germania nazista e alla Russia sovietica) ma dagli stessi intellettuali anticlericali spesso egemoni anche nel nostro paese. Di qui la risorgente ostilità nei confronti di Dante ed ancor più di Manzoni e la contestazione del ruolo eminente loro assegnato dalla scuola, e l'inadeguata attenzione che le storie letterarie riservano in genere agli scrittori cristiani.

3. STORIA DELLA LETTERATURA CRISTIANA O STORIA CRISTIANA DELLA LETTERATURA?

Nell'impostare l'approccio al complesso problema del rapporto fra cristianesimo e letteratura in chiave di storiografia letteraria, è bene distinguere fra due diverse e possibili vie: redigere una storia della letteratura cristiana e tracciare una storia cristiana della letteratura. Nel primo caso si considerano essenzialmente opere centrate sui temi specifici del messaggio evangelico e della dottrina della Chiesa, e codificate per lo più in generi tipici: i commenti ai testi sacri, le opere dottrinali, i libri di rito e di preghiera, l'innografia, le vite dei santi, gli scritti apologetici, le meditazioni spirituali e morali, i testi di mistica, la poesia di argomento sacro. Nel secondo, invece, si allarga lo sguardo alle opere letterarie alla luce della

problematica cristiana, vedendole cioè come portatrici di problemi teologici o morali, di tensioni conoscitive verso il mistero e l'Altro. Non è certo possibile distinguere nettamente le due linee, specie per i secoli più recenti in cui cadono molte frontiere fra i generi, dunque anche fra la sfera del sacro e del profano; ma si può in linea di massima affermare che nel primo caso si prendono in esame soprattutto opere di scrittori credenti, destinate in prevalenza ad altri credenti a scopo di edificazione spirituale, ma talvolta anche scritte per non credenti da convertire o sensibilizzare, mentre nel secondo caso ci troviamo a trattare opere di scrittori non necessariamente cristiani, talora religiosi in senso aconfessionale, talaltra agnostici e perfino atei, e tuttavia fortemente tesi ad affrontare i grandi nodi del dolore dell'uomo, della sua aspirazione salvifica, della sete di infinito, o anche a misurarsi polemicamente col messaggio evangelico, contestandolo sul suo stesso terreno. Inoltre mentre per le opere del primo gruppo l'obiettivo principale non è artistico, ma para-liturgico, devozionale, edificante o apologetico, nel secondo la dominante letteraria (sia pure di una letteratura carica di ambizioni conoscitive o di fini etico-sociali) è scoperta e dichiarata.

Per dare qualche esempio, un disegno storico della letteratura cristiana prenderà in esame il *Cantico delle creature* di san Francesco, salmo volgare da cantarsi nel mattutino, la *Commedia* di Dante, consapevole vertice del poema sacro, le prediche di Savonarola per scuotere i fedeli in tempo di Quaresima e la *Filotea* di san Francesco di Sales, teso a fare delle private abitazioni piccole chiese domestiche, il *Mondo creato* del Tasso, incunabolo di quel «meraviglioso biblico» cui guarderà Milton col *Paradiso perduto*, gli *Inni sacri* di Manzoni, volti a resuscitare in chiave moderna l'innografia sacra da contrapporre alla esangue lirica profana. Nel secondo caso, invece, considereremo la *Vita nova* di Dante, che disegna in forme angeliche la figura dell'amata e trapunta di echi biblici il linguaggio amoroso, il *Canzoniere* di Petrarca, lacerato fra le lusinghe delle *vanitates* mondane e l'aspirazione alla vita ascetica, la *Gerusalemme* del Tasso, che decora la storia salubre della Crociata coi fregi dell'invenzione dilettevole, i *Promessi sposi* di Manzoni, che tesse sul robusto ordito della problematica religiosa la rosea trama di un romanzo d'amore, ma anche i *Canti* del quasi nichilista Leopardi, che manifesta, con le reminiscenze di tante letture sacre, l'appello all'umana fraternità e un'ansia d'infinito che è difficile non dire religiosa. Discorso analogo, naturalmente, può farsi per la letteratura dell'Europa cristiana: guardando a quelle transalpine in lingua d'oc e d'oïl possiamo cogliere punti d'avvio in componimenti agiografici (la *Santa Fides*, il *Sant'Alessio*) da assegnare al gruppo dei testi *stricto sensu* religiosi, mentre a una letteratura di nobile intrattenimento ancorché intrisa di valori cristiani, dunque ascrivibile al secondo gruppo, assegneremo l'epos carolingio della *Chanson de Roland* o la *quête* avventurosa e spirituale del Graal nel *Perceval* di Chrétien de Troyes; così come, passando dal Medioevo all'Ottocento romantico e simbolista, potremo collocare nella prima schiera la *Légende des siècles* di Lamartine o il sublime *Génie du christianisme* di Châteaubriand, ma oseremo mettere nel secondo gruppo i *Fiori del male* di Baudelaire, poeta maledetto e scandaloso, ma anche angelo caduto mosso

da sincera ansia di purificazione e dalla struggente nostalgia del cielo. Aggriperemo poi alla letteratura religiosa *stricto sensu*, ma in un paragrafo a sé, le parodie scherzose e blasfeme, che caratterizzano secoli di goliardia, e vanno, ad esempio, dalla scoppiettante agiografia al contrario dal *Ser Ciappelletto* di Boccaccio al *Credo* del Margutte pulciano ripreso dai versi del socialista e anticlericale Filippo Turati: «Io credo nell'arrostito onnipotente, / a larga maritato onda di Chianti».

4. GENERI, TEMI, LINGUAGGIO

Qualche cenno va fatto intorno ai generi, ai temi e al linguaggio prevalenti nella letteratura cristiana. Essa si colloca alla confluenza di due tradizioni, quella ebraica e quella greco-latina, anche sul piano dei generi e delle forme. Alla prima guardò soprattutto sul versante lirico e innografico, in testi ispirati ai *Salmi*, integralmente tradotti nel fortunato *Salmista toscano* del secentesco Loreto Mattei, ma fonte ispirativa di poesie che vanno dal *Cantico delle creature* di san Francesco ai versi lunghi di David Maria Turoldo, senza contare variazioni e imitazioni, come i *Psalmi poenitentiales* di Petrarca. Né deve dimenticarsi che i carmi davidici, il *Cantico dei cantici* e l'*Ecclesiaste* (fonte quest'ultimo assieme al libro di *Giobbe* di una fitta letteratura pessimistica), ebbero traduzioni ricche di intrinseco valore poetico, come quelle di Cesare Angelini e di Guido Ceronetti. All'innografia ambrosiana e latina guardano piuttosto gli *Inni sacri* di Manzoni, che con la loro complessità teologica e voluta durezza formale innovano radicalmente la poesia sacra (basti al riguardo confrontare *Il natale* o il drammatico frammento sul *Natale del 1833* con l'edulcorato candore della popolare canzoncina di sant'Alfonso de' Liguori «Tu scendi dalle stelle»). Al genere della lirica sacra possiamo ascrivere anche le parafrasi espansive delle preghiere, come ad esempio il *Salve Regina* riscritto nel Trecento da Giovanni Querini, lo *Stabat Mater* reinterpretato da Marino, o le celebri suppliche alla Vergine di Dante e di Petrarca, l'uno severamente teso a rendere la densità del mistero («Vergine madre, figlia del tuo Figlio...»), l'altro rapito dalla celeste bellezza di Maria («Vergine bella che di Sol vestita...»). Quanto al poema sacro, il vertice raggiunto dal genere con la *Commedia* dantesca coincide col suo declino: a dispetto della produzione anche fitta del Sei e Settecento, il genere non darà da noi frutti altissimi: e se nel Novecento meritano attenzione distese narrazioni poetiche come quelle di Giovanni Testori per la madre e la Madonna o di Mario Luzi per il viaggio terreno e celeste di Simone Martini, è solo in un italiano d'adozione qual fu Ezra Pound che possiamo trovare versi confrontabili con l'*Inferno* dantesco.

Quanto alla prosa, gli scrittori cristiani piegano alle nuove esigenze generi preesistenti: l'apologetica guarda all'oratoria, l'agiografia alle biografie, l'omiletica e la trattatistica si nutrono di apologhi e di quegli *exempla* che (paragonabili *si parva licet* anche alle parabole evangeliche) rappresentano una preistoria della nascente novellistica. Un apporto innovativo è dato dal genere delle *Confessioni* aperto dal capolavoro di sant'Agostino, che poco deve ai rari esempi di autobiografie precedenti e sposta l'obiettivo su quella introspezione morale che rappresenterà un filo

portante della letteratura cristiana, per la sua vocazione all'esame di coscienza. La sua eredità è ravvisabile anche nel genere diaristico ed epistolare (si pensi alla epistola *Posteritati* di Petrarca o al *Diario d'un curato di campagna* di Bernanos). Questa eredità introspettiva passa alla letteratura secolarizzata (Rousseau compone delle *Confessions*, e con la *Nouvelle Héloïse* riscrive il carteggio fra Abelardo ed Eloisa), fatto salvo, naturalmente, lo spostamento d'accento dall'asse morale a quello psicologico e poi psicanalitico: ma è anche significativo che in una sua acuta pagina D'Annunzio esortasse i pionieri del romanzo introspettivo e post-verista ad attingere per il nuovo lessico proprio ai moralisti del Medioevo.

Spiccata è invece la propensione della cultura cristiana per il teatro. Teatro virtuale era già nella liturgia, nelle processioni, nelle stesse letture della messa (si pensi alla *Passio* a più voci, nella settimana sacra); e se Nietzsche ipotizzò una genesi religiosa del teatro greco antico, legato al culto di Dioniso, certa è l'origine cristiana del teatro moderno, che ha i suoi incunaboli nei *miracles* e nei *mystères* francesi, e da noi in quella lauda drammatica il cui archetipo si suol additare nel *Pianto della Madonna* di Jacopone, e da cui sorgono poi le sacre rappresentazioni. Dopo il recupero nel Rinascimento del teatro profano di matrice classica, il teatro religioso prosegue con le iniziative dell'Oratorio, del teatro educativo gesuita, del melodramma sacro; ma anche al di fuori dell'etichetta di genere, autori cristiani sono portati alla drammaturgia, come riflesso non solo del contrasto che spesso ha opposto i credenti al mondo secolare (teatrabili per eccellenza e poi filmabili sono le storie di Giovanna d'Arco, di san Tommaso Moro, di Maria Stuarda, a tacere di quella stessa del Redentore, da Pasolini a Mel Gibson), ma anche del conflitto che dentro la coscienza si gioca tra bene e male, tra fede e disperazione.

Quanto ai temi, l'ampio ventaglio emerge ad esempio da una voluminosa antologia della *Poesia religiosa dalle Origini al '900*, che riunisce 140 poeti italiani, in oltre 800 pagine. Un saggio sui *Volti di Gesù nella letteratura moderna* riempie tre grossi volumi, concentrandosi sulle pagine di Fëdor Dostoevskij, Miguel de Unamuno, Georges Bernanos, André Gide, François Mauriac, Gertrud von Le Fort, Ignazio Silone, Luigi Santucci, Elsa Morante, Anthony Burgess, Henrik Panas, Robert Graves, Carlo Monterosso, Giuseppe Berto, Giorgio Saviane, Mario Pomilio, Lev Tolstoj, Franci Thompson, Paul Claudel, Max Jacob, Giovanni Papini, Kahlil Gibran, Max Brod, Nikos Kazantzakis, Boris Pasternak, Michail Bulgakov, Pär Lagerkvist, Albert Béguin, Jan Dobraczynski, Diego Fabbri, Shusaku Endo, Gerard M. Hopkins, Léon Bloy, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio, Charles Péguy, Clemente Rebora, David H. Lawrence, Giuseppe Ungaretti, Thomas S. Eliot, Plinio Salgado, Curzio Malaparte, Jorge Luis Borges, Roman Brandstaetter, Ai Qing, Gilbert Cesbron, Albert Camus, David Maria Turollo, Pier Paolo Pasolini, Italo Alighiero Chiusano, Cingiz Ajtmatov, Ayako Sono, Feruccio Parazzoli, Ferruccio Ulivi. Altri invece, alzando il livello selettivo e il nucleo tematico, ha congregato una snella silloge di *Poeti di Dio*, in cui peraltro troviamo, integrazione di quelli italiani summenzionati, poeti di sicuro rilievo, cristiani professi o meno, aconfessionali o anticonfessionali: Ada Negri, Eugenio Montale, Carlo Betocchi, Mario Luzi, Margherita Guidacci, Cristi-

na Campo, nomi che possiamo ritrovare in una silloge di *Natale in poesia*, dove si aggiungono voci di rilievo, da Paul Verlaine a Thomas Hardy, da William Carlos Williams a Iosif Brodskij, da Salvatore Di Giacomo a Biagio Marin, da Guido Gozzano a Vittorio Sereni (e ci piacerebbe aggiungere la umile poesia di certe ninne-nanne e filastrocche infantili). E analogo discorso potremmo fare per l'antologia poetica sulla Pasqua (sotto il cui segno porremo l'accorato e polemico *Vangelo* di Mario dell'Arco, il maggior lirico romanesco del Novecento).

Abbondante è anche la messe della letteratura sulla Madonna. Ce ne dà un'idea una cospicua antologia di *Poesie mariane dal Duecento a oggi*.

Molti sono i temi, o meglio molte sono le varianti di pochi temi cruciali continuamente rivisitati nel tempo, con questa differenza: mentre nell'età dell'egemonia culturale cristiana essi vengono rivisitati con devozione, come tappe di una eterna vicenda di sofferenza e gioia, di caduta e rigenerazione, per cui il poeta si affianca idealmente al sacerdote e dà voce al coro dei credenti cantando le lodi di Maria o la *Via Crucis*, il Natale o la Resurrezione, nell'età della secolarizzazione l'approccio è insieme più problematico e inventivo. Ecco il Salvatore che torna sulla terra per esser nuovamente crocefisso dalla Chiesa (Dostoevskij), eccolo contestato nella sua parabola attraverso l'esaltazione del figliol prodigo (D'Annunzio), eccolo sottoposto a processo da moderni giudici (Fabbri); c'è chi insegue strenuamente il Verbo perduto del misterioso *Quinto vangelo* (Pomilio), e chi vede Gesù con gli occhi di Giuda (Berto). E mentre la tematica deraglia sovente dai binari del testo sacro e della convenzione, la ricerca della fede si fa più autentica e personale, più acuta e sofferta.

Un cenno infine al linguaggio. Abbiamo accennato in apertura all'influenza esercitata sulla sua trasformazione dal cristianesimo, dalla familiarità col testo sacro e dalla frequenza ai riti liturgici, dando qualche esempio di mutamenti lessicali e semantici, secondo linee di preferenza accordate alla vita quotidiana e al mondo dei sentimenti. Umiltà, realismo e affettività sono caratteristiche strettamente legate al cristianesimo delle origini e sono ad un tempo tratti tipici dell'evoluzione delle lingue neolatine. Va osservato che grazie all'oralità liturgica o alle letture devozionali (libri d'ore, messali, manuali per la confessione) molti termini anche latini del patrimonio cattolico entrano nel lessico di analfabeti e dialettografi ('diasilla', 'ecceomo'). Per quanto detto, si spiega come la reazione ideologica sposò spesso la causa classicistica, auspicando il recupero di una latinità linguistica e morale pre-cristiana, legato al mito di una Roma virile e pagana (Foscolo, Carducci). Il discorso fatto per la lingua del popolo vale anche per lo stile degli scrittori. Agli uomini semplici e indotti, infatti, voleva rivolgersi soprattutto l'evangelismo originario: di qui i frequenti ammonimenti dei Padri a non indulgere in scritture artificiose e difficili eleganze, poiché Gesù volle parlare «*piscatoribus non oratoribus*». Abbondano comunque i riferimenti al testo sacro, in forma allusiva o di citazione *ad litteram*, che ricorre spesso in latino anche all'interno di opere volgari (valga l'esempio delle prediche di Savonarola), quasi a incrementare l'*auctoritas* con la lingua del rito e il rispetto dell'originale. Que-

sta consuetudine diverge in parte dalla pratica intertestuale tanto diffusa nella nostra letteratura profana, colta e spesso pedantesca. Infatti là si tratta volta per volta di plagio, di reminiscenza involontaria, di sfoggio erudito, di virtuosistica *variatio* su un motivo accreditato; qui si persegue sempre il richiamo a un patrimonio valoriale condiviso e ad un tempo si vuol verificare, attraverso il controllo con la fonte immutabile della parola di Dio, l'interpretazione della coscienza immersa nel mutevole flusso del tempo.

Dal Discorso della montagna, e in genere dalla dominante democratica e pauperistica del *Vangelo*, discende la prevalenza, nella letteratura cristiana medievale (e la forte continuità in quella dei secoli successivi) del *sermo humilis*, che rifugge tanto la bassezza ridanciana dello *stilus comicus* quanto la ricercata elaborazione dello *stilus tragicus*. La scelta stilistica degli autori credenti è influenzata dalla concezione che l'alto e il basso dell'umana gerarchia sono rovesciati agli occhi di Dio: il «disonor del Gòlgota» è infamia e gloria suprema, così come Maria è «umile e alta più che creatura». Ne consegue la frequenza, negli scrittori cristiani antichi e moderni, di ossimori e, in genere, una poetica del sublime nel senso originale del termine (l'obliquo che collega alto e basso), cioè un ricercato connubio fra gravità di soggetto e semplicità di forma. Altro tratto caratterizzante è la frequenza di isotopie (iterazioni, parallelismi, anafore, elencazioni), che avvicinano il dettato alla liturgia, punto d'incrocio fra la tesualità progressiva del tempo umano e la ripetitività circolare del sovratempo sacro.

Naturalmente ogni impronta stilistica è personale, come personale è l'accesso alla Buona Novella: ogni scrittore la declina a modo suo entro l'arco compreso fra la più contrastata drammaticità e la più piana armonia: i due poli che Gianfranco Contini volle indicare nel plurilinguismo espressionistico di Dante e nell'armोनioso monolinguisimo di Petrarca.

5. UN PROFILO DELLA LETTERATURA ITALIANA (CON UNO SGUARDO ALTROVE)

Ora, anche considerando la letteratura cristiana nell'accezione ristretta, appare chiaro che, amputandola ipoteticamente dalle letterature dell'Europa, esse risulterebbero mutilate forse mortalmente. Come pensare la letteratura greca e latina del tardo impero e dell'alto Medioevo senza sant'Agostino e sant'Ambrogio, senza gli scrittori della Patrologia che oggi, *et pour cause*, si preferisce chiamare Letteratura cristiana antica? La letteratura dei secoli di mezzo può ignorare Venanzio Fortunato e Severino Boezio? Riconosceremmo il Parnaso francese senza Villon, Pascal, Bossuet, Châteaubriand? E possiamo asportare da quella spagnola santa Teresa di Avila e san Giovanni della Croce, Gòngora e Quevedo? Potremmo soffocare nel coro degli inglesi, a tacer d'altro, la poesia-preghiera di Thomas More, il *Paradiso perduto* di Milton, i sonetti spirituali di John Donne, il *Naufragio del «Deutschland»* di Hopkins, la *Terra desolata* di T.S. Eliot? Toglieremmo all'Europa del centro e del Nord l'*Imitatio Christi* già attribuita a Tommaso da Kempis o l'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam, gli *Inni*

alla notte di Novalis o *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann? Che resterebbe della letteratura russa spogliata dell'evangelismo di Tolstoj e della Leggenda del Grande Inquisitore nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij?

Noi ci limiteremo qui ad attraversare a volo d'uccello la letteratura italiana lungo il filo cristiano, che ci tesserà una rete abbastanza fitta ed estesa da avvolgere una buona parte delle patrie lettere nel loro complesso. Questo accade soprattutto nel segmento in cui il cristianesimo esercita un ruolo determinante e spesso egemone sulla cultura e sulla società, dunque dal Medioevo alle soglie dell'età illuministica (mentre nella storiografia corrente il capitolo della letteratura religiosa s'arresta di solito alle soglie dell'Umanesimo). Ma anche nell'età successiva, quella della dominante cultura laica, prosegue un filone minoritario, in generi tradizionali o nuovi (dagli *Inni sacri* di Manzoni alla *Storia di Cristo* di Papini), in opere dove l'ipotesto evangelico resta celato in forme più o meno conce, per messaggi in sintonia o antitesi (quelle rilevate dalla critica che ha letto in *Cavalleria rusticana* di Verga un rovescio della Pasqua, o nel *Furto in pasticceria* di Calvino un travestimento delle persone della Trinità). E per tanti scrittori laici vale l'assioma crociano secondo cui «non possiamo non dirci cristiani». Il nostro viaggio, si badi, si snoda fra autori maggiori e medi, quelli presenti in una normale antologia della letteratura senz'aggettivi, evitando i meandri dei minori o il tunnel della para-letteratura cristiana in senso tecnico, con i suoi sotto-generi.

La letteratura latina coeva alla neonata volgare vanta testi cristiani di indubbio spessore stilistico, dalla *Summa theologiae* di san Tommaso col suo lucido dettato all'*Itinerarium mentis in Deum* di san Bonaventura con le sue accensioni mistiche, dal gaudio inno *Pange lingua* al cupo *Contemptus mundi* di Lotario Diacono, divenuto poi papa Innocenzo III, dalla *Legenda aurea* fantasiosa di Jacopo da Varazze, vero tesoro di agiografia favolosa, allo struggente *Stabat mater*. Ma non è sotto il segno dell'agiografia il più antico documento volgare con intenzione letteraria, quell'*Iscrizione di san Clemente* nell'affresco dell'omonima chiesa romana dove al sublime latino del santo si contrappone il rozzo romanesco dei suoi persecutori? Fra i più vetusti documenti, il *Pianto della Madonna* abruzzese e il *Ritmo di sant'Alessio* mostrano la precocità con cui temi sacri e parlato si coniugano.

Il Duecento registra la fioritura di testi religiosi nell'Italia centrale, con le *Laudes creaturarum* di Francesco d'Assisi, composte per esaltare la bellezza del creato svalutata dalla circolante eresia catarica, assieme ai *Fioretti* anonimi sulla vita dell'Assisiata, col loro fervido simbolismo velato di popolareggiante candore; e le anonime *Laude* della Vergine, sorte fra le confraternite penitenziali in concorrenza con i canti profani di cui mutuano metro e melodia (serbate dal Codice di Cortona), e che trovano espressione altissima nel *Laudario* di Jacopone da Todi, drammaticamente sospeso fra giubilo del cuore e adesione alla *Passio Christi*. La Passione (parodiata dal popolareggiante Ruggeri Apugliese) occupa la *Scrittura rossa*, nel *Libro delle tre scritture* del milanese Bonvesin de la Riva, completata dalla nera e dalla dorata che descrivono l'Inferno e il Paradiso, i due Regni oggetto dei poemi del più grezzo Giacomino da Verona, la *Babilonia infernale* e la *Gerusalemme*

celeste (sarà Dante il primo a porre fra i due luoghi oltremondani il Purgatorio da poco accolto nella dottrina della Chiesa). Intrise di temi biblici e valori cristiani sono anche altre opere della letteratura didattica e moraleggiante, dal *Sermone* di Pietro da Bascapè, che narra la vicenda di Adamo ed Eva, allo *Splanamento de li proverbi de Salamone* di Gherardo Patecchio, agli altri testi di Bonvesin (sulla Leggenda della Croce, sui miracoli della Madonna ecc.); sono opere scritte in facili versi narrativi e in volgare ovunque giustificato dalla volontà di farsi intendere anche dalle persone umili e indotte.

Essenzialmente profana, è invece, la lirica della Scuola siciliana sorta intorno alla corte di Federico II. Solo galante è il sonetto in cui Jacopo da Lentini vuol servire Dio per andare in Paradiso e contemplare l'amata; Rinaldo d'Aquino mette in bocca alla donna solo un lamento per la partenza del crociato, e Cielo d'Alcamo nel suo *Contrasto* fa del giuramento sul *Vangelo* un trucco per sedurre una donna.

Tocca ai poeti di Toscana, eredi della scuola siciliana spenta col tracollo della Casa sveva, reimmettere lessico e idee cristiane nella poesia amorosa, che dalla Provenza alla Sicilia aveva privilegiato ideologia naturalistica, affetti extraconiugali e lessico feudale: ecco Guinizzelli giustificarsi con Dio di aver amato una creatura terrena che pareva un angelo suscitando la reazione polemica dei conservatori, espressa da Bonagiunta Orbicciani che lo invita a prescindere per i versi d'amore dalle Sacre scritture, ed ecco Dante, che porta lo Stilnovo all'oltranza religiosa. Il cristianesimo è la fibra intima dell'opera dell'Alighieri, dalla giovanile *Vita nova*, in cui Beatrice si manifesta infine come *figura Christi*, alla *Commedia*, costruita coniugando i generi della visione e del viaggio oltremondano che avevano esempi anche nella letteratura mediolatina (*Visio sancti Pauli*, *Navigatio sancti Brandani*): grandioso poema delle vicende umane interpretate alla luce della fede, opera in grado, agli occhi stessi dell'autore, di competere e anzi di superare col suo messaggio di cristiana verità i capolavori letterari dei grandi *auctores* classici, Virgilio e Ovidio. L'epiteto di 'divina', che da Boccaccio in poi accompagnò stabilmente il titolo, allude a un tempo alla materia profetica e all'altezza artistica delle cantiche.

La visione cristiana, che trova il suo vertice nel poema sacro, informa quasi tutta la produzione del tempo. Si pensi ai bestiari che, nel solco del capostipite *Fisiologus*, vedono nel comportamento reale o fantasticato degli animali simboli di verità teologiche, sicché ad esempio il pellicano che si lacera il petto per nutrire i figli è figura del sacrificio del Salvatore (*Bestiario moralizzato di Gubbio*, *Libro della natura degli animali*, Vivaldo Belcalzer); si vedano la trattatistica retorica e moraleggiante (*Libro de' Vizi e delle Virtudi di Bono Giamboni*) e anche le cronache (l'esonazione del Tevere appare all'Anonimo Romano un secondo Diluvio punitivo). A maggior ragione il soffio cristiano investe le opere specificamente religiose, scritte per lo più da religiosi: la *Storia di fra Michele minorita* (francescano arso per eresia) e, nell'ambito domenicano, le *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca, lo *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passavanti, le vibranti lettere di santa Caterina da Siena. Né va sottovalutato il ruolo che gli *exempla* narrativi sparsi nei testi edificanti giocarono sulla genesi del genere narrativo (si pensi alle *Sposizioni dei Vangeli* del novelliere Franco Sacchetti).

Alla fede tetragona del laico Dante si contrappone quella più inquieta e soggettivistica del *clericus* Petrarca. Il sentimento cristiano informa le opere latine, dal *De vita solitaria* al *De otio religiosorum*, dall'agostiniano *Secretum* alle lettere (la salita al Monte Ventoso di *Familiares* IV, 1 è ad un tempo ascensione alpinistica e ascesi spirituale). Ma la chiave cristiana regge il *Canzoniere*, non solo nelle fitte esplicitazioni (l'amore per Laura nato un venerdì santo, il vecchierello pellegrino che vuol vedere nella Veronica il volto di Gesù ecc.) ma per la continua tensione fra le tentazioni terrene dell'amore e della poesia (due *vanitates* compendiate dal binomio Laura-lauro) e l'aspirazione al cielo, culminata nella finale canzone alla Vergine e poi nei *Trionfi*. L'opera, che mostra in forma di visione le temporanee e successive vittorie dell'amore, della pudicizia, della morte, della fama e del tempo fino al trionfo dell'eternità, tracciando l'ideale tragitto dell'anima, venne a lungo stampata congiuntamente al *Canzoniere*, come suo ideale suggello.

Non contrario, ma di fatto estraneo al registro cristiano è il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, che nella novella dei tre anelli dà voce al suo possibilismo religioso (una fra le tre confessioni monoteiste rivelate è vera, ma solo Dio sa quale).

Con l'Umanesimo cambia anche lo stile dell'influenza cristiana sulla letteratura. Se il Medioevo era aristotelico e tomista, ora prevale uno spiritualismo neoplatonico (si vedano la *Theologia platonica* di Marsilio Ficino e i testi di Pico della Mirandola); se tema centrale del vecchio secolo era la *Miseria humanae conditionis* ora è la *dignitas* dell'uomo che campeggia nei trattati. Il culto dell'antico non comporta, se non raramente, atteggiamenti neopagani: Lorenzo il Magnifico compone canti carnascialeschi ma anche opere sacre, e la dialettica Quaresima-Carnevale attraversa la nostra storia letteraria oltre che di costume, dai contrasti medievali ai sonetti del Belli. Fatto a immagine e somiglianza di Dio, l'uomo viene esaltato verso il cielo ma anche il cielo si avvicina alla terra; se la Primavera dipinta da Botticelli sotto l'influenza di Ficino e Poliziano sottolinea la continuità fra natura e spirito (fra civiltà classica e cristiana), in molti scrittori umanisti prevale però il primo polo, con luminose eccezioni (Sannazzaro che passa dall'*Arcadia* al *De partu Virginis*, delicato racconto del natale, modello dei presepi napoletani). Non tutto il Quattrocento è però umanistico: dalle lode drammatiche del secolo precedente si sviluppano le sacre rappresentazioni (come l'*Abram ed Isaac* di Feo Belcari), le vivacissime prediche di san Bernardino da Siena (trascritte all'istante da stenografi, con una pratica usata per altri predicatori come fra Giordano da Pisa o per le affabulazioni delle mistiche, quali Angela da Foligno o più tardi Maria Maddalena de' Pazzi), le ardenti prediche volgari, ma costellate di latino scritturale, i sermoni di Bernardino da Feltre, di Girolamo Savonarola, oratore di rara efficacia e nel contempo avversario della *vanitas* letteraria, punta estrema di un arco al cui polo opposto sta il papa umanista Pio II Piccolomini, alias Enea Silvio. Nel dialogo fra sacro e profano si collocano le *Vite di uomini illustri* di Vespasiano da Bisticci, dove i farsetti si alternano alle tonache, e se la lirica volgare predilige temi cortigiani, non mancano versi meditativi come la *Canzone alla morte* di Pandolfo Collenuccio.

Un diagramma del rapporto letteratura-cristianesimo si misura nel confronto fra i due poemi di Ariosto e Tasso. L'autore dell'*Orlando furioso* canta soprattutto «le donne, i cavalier, l'arme, gli amori», per cui la favolosa contesa fra Cristiani e Musulmani pare solo un gioco di scacchi con pedine intercambiabili, diverse solo per la maggior rozzezza dei Mori (ma la scoloritura dell'eroismo crociato della *Chanson de Roland* si era già avuta nei cantari popolareschi); l'altro, lasciando il passato remoto di un Carlo Magno divenuto leggenda, canta nella *Gerusalemme liberata* «l'arme pietose e 'l capitano / che 'l gran sepolcro liberò di Cristo» e si aggancia alla storia recente della prima Crociata ridivenuta attuale negli anni di Lepanto. Il connubio fra epos e causa cattolica (accentuato nella *Gerusalemme Conquistata*) apre la via ai poemi che celebreranno le vittorie della Cristianità, dalla «Io credo nell'arrostro onnipotente, / a larga maritato onda di Chianti» *reconquista* ispanica (la *Conquista di Granata* di Girolamo Graziani è del 1650) all'assedio di Vienna (con partecipazione popolare, stando al *Meo Patacca*, poema romanesco di Giuseppe Berneri, 1695). Interessante poi che Tasso si ponga sul piano estetico e morale il problema del rapporto fra verità e finzione che travaglierà un altro grande scrittore credente, Manzoni. Col *Mondo creato*, Tasso apre la via al «meraviglioso biblico» che risorge in concorrenza con le favole antiche, mentre organizzando le *Rime* in sezioni l'ultima delle quali è di poesie sacre, quasi traguardo estetico e spirituale, lancia uno schema che sarà seguito da altri rimatori.

Alcuni campioni del Rinascimento risultano estranei allo spirito cristiano, quando non lo avversano o canzonano. Machiavelli col *Principe* separa la politica dalla morale, suscitando una questione poi dibattuta nel Seicento con la controversia sul rapporto fra ragion di stato e coscienza (ripresa da Manzoni nel *Conte di Carmagnola*). L'epigramma per Pietro Aretino attribuito a Paolo Giovio («Di tutti disse mal fuor che di Cristo / scusandosi col dir: non lo conosco») segna la punta di certo Rinascimento acristiano o anticristiano (mentre la licenziosità diffusa nel genere bernesco e comico, a partire dalla *Calandria* del cardinal Bibbiena, sarà poi sviluppata dagli scrittori libertini in chiave anticattolica). Ma c'è anche un Rinascimento pio, nei petrarchisti platonizzanti come Pietro Bembo (degli *Asolani* e delle *Rime*) ma soprattutto nell'ardente e talora drammatico sentimento religioso che anima le poesie di Michelangelo Buonarroti e Vittoria Colonna. Si pensi poi alle prose di Giovan Battista Gelli o a quelle di Federigo Borromeo. Siamo a cavallo fra due secoli che hanno spezzato l'Europa cristiana e hanno riaperto lo scontro fra cattolicesimo e protesta, fra ortodossia ed eresia, fra Chiesa e scienza: un *humus* che alimenta i testi importanti del tempo, gli *Eroici furori* di Giordano Bruno, la *Città del sole* di Tommaso Campanella, le storie del Concilio tridentino di Paolo Sarpi e di Pietro Sforza Pallavicino, il *Dialogo sopra i massimi sistemi* di Galileo Galilei.

Campione del Barocco, Giovan Battista Marino punta sul poema mitologico (*Adone*), e dalle accuse di immoralità ed eresia si difende sottolineando il messaggio pacifista dell'opera (chi fa l'amore trascura la guerra) e attingendo alla materia evangelica nella *Strage degli innocenti*, modello di poema sacro. Nelle sue poesie, peraltro, gli amori delle ninfe convivono con la meditazione

sull'umana infelicità, sviluppata dai lirici marinisti che, con *agudezas* e concettini, trattano ripetutamente il tema della umana miseria, contemplando orologi, teschi, aborti o commentando terremoti e alluvioni (Ciro di Pers, Girolamo Fontanella, Giuseppe Artale). Se nelle prediche eccelle il padre Segneri, campione della prosa barocca è invece Daniello Bartoli, intento a misurare le meraviglie del finito e dell'infinito (il Creatore è il poeta più stupefacente) nonché storico del suo ordine, quello dei Gesuiti, che nel Seicento s'impegnano nella produzione di un teatro edificante, puntando sulla capacità comunicativa del genere. Le ragioni della fede animano il teatro in lingua di Federico della Valle, con le sue tragedie sulle eroine bibliche (*Esther, Iudit*) e su Maria Stuarda, e quello in dialetto milanese del «piùssimo» Carlo Maria Maggi, che nella commedia *I consigli di Meneghino* mette in bocca a un servitore una saggezza fatta di realismo e di autentica fede evangelica.

La presenza di un filone a ispirazione religiosa nell'Arcadia, accanto ad altri più leggeri e galanti, si spiega con la figura stessa della fondatrice, l'ex-regina di Svezia Cristina che aveva abbandonato trono e luteranesimo per abbracciare la fede cattolica, e con l'alto numero di sacerdoti che figurarono nell'accademia romana (come in molte altre accademie). Nel Settecento illuminista e libertino la letteratura sembra prescindere per lo più dai temi evangelici (a tacere della crescente avversione verso la Chiesa). L'impegno morale e sociale dell'abate Parini, ad esempio, sembra poggiare su un generico deismo più che su precisi riferimenti a Cristo: se d'altra parte il napoletano Giannone nel *Triregno* rinnova la polemica contro Roma-Babele e la simonia dei curiali (già bersagliati da Dante, Petrarca e Boccaccio), troviamo toccanti presepi in versi napoletani in sant'Alfonso de' Liguori.

Sostanzialmente laica è la cultura neoclassica, con l'eccezione del Monti nella fase romana e in quella della Restaurazione, che riprende il biblismo visionario del conterraneo Alfonso Varano. Diversa luce gettano sul tema i due grandi dialettali: il milanese e laico Porta ride sul Cristo deformato nell'ingenua agiografia seicentesca (*On miracol*) o sulla teologia classista di una dama retriva (*La preghiera*), mentre Giuseppe Gioachino Belli, autore in italiano di molte poesie di tema sacro, nei sonetti romaneschi frusta la condotta dei prelati e ridicolizza molti episodi biblici ed evangelici evocati dai popolani, di cui bolla il culto superstizioso delle reliquie, ma mostra un evangelismo sentito e vissuto con sincerità e rigore.

Il passaggio dai due secoli «l'un contro l'altro armati» segna anche un forte ritorno di spiritualità negli scrittori, dopo la lunga egemonia razionalistica e massonica. Significativa la conversione di Manzoni, ricca di conseguenze letterarie. Formatosi nel clima del gusto classicista e del pensiero illuminista, egli rinnova con gli *Inni sacri* temi e linguaggio della poesia: fa di Adelchi e del Carmagnola due crocefissi dalla storia e dalla politica; infine incentra il suo romanzo-saggio sui valori di un cristianesimo ampio e complesso, sentito nella sua dimensione verticale e orizzontale, lievito alla crescita spirituale dei singoli e alla promozione del popolo. E sotto il segno cristiano, oltre che risorgimentale, si colloca il suo sforzo per dare all'Italia una lingua nuova, nazionale e popolare.

Con la diffusione del fenomeno letterario, che vede moltiplicarsi progressivamente libri e lettori, risulta difficile dar conto di scrittori e orientamenti: limitandoci a pochi nomi di autori più strettamente implicati con la loro convinzione o la materia cristiana, ricorderemo la prosa militante di Niccolò Tommaseo, le pagine dei cattolico-liberali manzoniani e toscani (con l'aggiunta del *Sant'Ambrogio* del Giusti), le poesie del prete vicentino Giacomo Zanella, i romanzi del suo conterraneo Antonio Fogazzaro, e, in forme più implicite, la poesia di Giovanni Pascoli (mentre in D'Annunzio il confronto con Gesù, che pur non manca, resta sul piano di un dialogo agonistico). Voci di coraggiosa minoranza in un'epoca egemonizzata da correnti a- o anticristiane, fra satanismo carducciano, materialismo positivistico e verista, immoralismo decadente e neopaganesimo dannunziano.

E poi, nel Novecento, i nomi dei poeti e dei narratori già menzionati, cui sarà da aggiungere la saggistica militante o erudita (Giuseppe De Luca, Mario Apollonio, Carlo Bo) senza dimenticare la forza letteraria di scritti non letterari stesi da religiosi come Primo Mazzolari o Lorenzo Milani, Giovan Battista Montini o Carlo Maria Martini. Un cenno infine all'impegno di case editrici (Storia e Letteratura, Sei, La Scuola, Edizioni Paoline, Jaca Book) e riviste di ispirazione cattolica («Frontespizio», «Humanitas», «Vita e Pensiero»), militanti o di studio, varie per pubblico e taglio, ma accomunate tutte dal porre la letteratura entro una visione unitaria della cultura e della vita, secondo l'ideale cristiano che con Maritain possiamo ben chiamare «umanesimo integrale».

Si indica qui una scelta di studi panoramici e antologie dell'ultimo ventennio, ordinati alfabeticamente per autore o curatore.

BECCARIA G. L., *Sicut erat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti, 1999. BIANCHI E. (a cura di), *Poesie di Dio. Itinerario spirituale nel Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 2006. BOITANI P., *Ri-Scritture*, Bologna, Il Mulino, 1997. Cappellini K., Geri L. (a cura di), *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2007. CASTELLI F., *Volti di Gesù nella letteratura moderna*, Torino 1995, 3 voll., Milano, Paoline, 1987-1995. CESERANI R., DOMENICHELLI M., FASANO P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll., Torino, Utet, 2007. DELCORNO C., BAFFETTI G. (a cura di), *Sotto il cielo delle scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa*, Firenze, Olschki, 2009. Delcorno C., Doglio M. L. (a cura di), *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2003; IDEM, *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2005; IDEM, *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2007. ERBA L., CICALA R. (a cura di), *Natale in poesia. Antologia dal IV al XX secolo*, Novara, Interlinea, 2006. FRAGNITO G., *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino, 1997; IDEM, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005. FRYE N., *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1994. GIBELLINI P. (a cura di), *Poesia e religione in Italia*, num. monogr. di «Humanitas» Brescia 2005, 3. GIBELLINI P., DI NINO N. (a cura di),

La Bibbia nella letteratura italiana (I. Dall'Illuminismo al Decadentismo. II. L'età contemporanea), Brescia, Morcelliana, 2009. IOLI G., *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Novara, Interlinea, 2005. LACCHINI A., TOSCANI C. (a cura di), «Figlia del tuo figlio». *Poesie mariane dal Duecento a oggi*, Castelleone, 2000. LEONARDI C., SANTI F., VALERIO A. (a cura di), *La Bibbia nell'interpretazione delle donne*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2002. LERI C., *Bibbia e letteratura. Un trentennio di studi (1965-1995)*, «Lettere Italiane», XLIX, 1997, 2, pp. 295-345; IDEM, «Il sublime dell'ebraica poesia». *Bibbia e letteratura nel Settecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2008. MAFFEO P. (a cura di), *Poeti cristiani del '900*, Milano, Ares, 2006. MANCINI F., *Saggi e sondaggi. Letteratura italiana e cultura religiosa*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993. MORESCHINI C., NORELLI E., *Storia della letteratura cristiana antica greca e latina*, Brescia, Morcelliana, 1995-1996, 2 voll. OLIVA G. (a cura di.), *Tempo e eterno nelle forme letterarie della modernità*, num. monogr. di «Studi medievali e moderni», 2002. PELLETIER A.-M., *La Bibbia e l'Occidente. Letture bibliche alle sorgenti della cultura occidentale*, Bologna, EDB, 1999. PLACELLA V. (a cura di), *Memoria biblica e letteratura*, Napoli, l'Orientale editrice, 1998. PLONGERON B., *Cyrus ou les lectures d'une figure biblique dans la rhétorique religieuse, de l'Ancien Régime à Napoléon*, in «Revue d'Histoire de l'Église de France», LXVIII, 1982, pp. 31-67. ROTA D., *Memoria biblica e letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1992. STÄUBLE A., *Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 1996. STEFANI P., *La radice biblica. La Bibbia e i suoi influssi sulla cultura occidentale*, Milano, Bruno Mondadori, 2003; Idem, *Le radici bibliche della cultura occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2004. STELLA F. (a cura di), *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea con antologia di testi dal V al XX secolo*, Firenze, Olschki, 1999; IDEM (a cura di), *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale umanistica*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2001. ULIVI F., SAVINI M. (a cura di), *Poesia religiosa italiana. Dalle Origini al '900*, Milano, Piemme, 1994.

“La Bibbia nella letteratura italiana”: i due volumi dell’editrice Morcelliana

MAURIZIO GIROLAMI*

Qoèlet cercò di trovare parole piacevoli e scrisse con onestà parole veritiere. Le parole dei saggi sono come pungoli, e come chiodi piantati sono i detti delle collezioni: sono dati da un solo pastore. Ancora un avvertimento, figlio mio: non si finisce mai di scrivere libri e il molto studio affatica il corpo (Qoèlet 12,10-12).

Queste parole concludono l’ironica riflessione del saggio israelita che, tirando le somme di un itinerario interiore ed intellettuale, si accorge che, nonostante il corpo affaticato dallo studio, di parole piacevoli e veritiere se ne ha sempre bisogno. Sono apparsi nelle librerie italiane due preziosi volumi curati da Pietro Gibellini e Nicola Di Nino, che raccolgono oltre quaranta contributi di studiosi su ‘La Bibbia nella letteratura italiana’. L’occasione del Convegno tenuto a Portogruaro nell’ottobre del 2009 mi ha dato la possibilità di leggere questi tomi e di offrire una prima abbozzata panoramica dei dati offerti, aprendo anche altre possibili piste per ulteriori indagini.

Il mio punto di vista è estraneo per certi versi alla critica e alla storiografia letteraria moderna, occupandomi soprattutto di esegesi del *Nuovo testamento* e di letteratura cristiana antica, tuttavia ho accettato la sfida di uscire dall’analisi strettamente scientifica del testo biblico per prendere contatto invece con l’«ermeneutica biblica» della nostra letteratura italiana, che, alla lettura dei

* Biblista e Patrologo – ISSR “Rufino di Concordia” di Portogruaro

due volumi, risulta essere fonte di molti stimoli sia per il lavoro di un biblista che per chi si affatica nell'opera letteraria.

L'interesse che da più di una decina d'anni guida la mia personale ricerca è rivolto alla conoscenza del testo biblico nelle sue già molteplici versioni linguistiche e alla sua recezione nell'epoca patristica, che è stato un periodo decisivo per lo sviluppo della teologia e della vita cristiana. Come diceva Gerhard Ebeling,¹ teologo protestante tedesco (1912-2001), esponente della cosiddetta svolta ermeneutica heideggeriana, la storia della teologia – la parola 'teologia' è da intendere come la comprensione storica della rivelazione – è storia dell'esegesi, cioè storia dell'interpretazione del testo biblico; o detto più poeticamente la storia della teologia è narrazione del dialogo amoroso tra il testo biblico e il suo lettore, con buona pace che, come capita nella vita umana, i dialoghi amorosi a volte assumono toni burrascosi. Vorrei considerare la rassegna di studi dei due volumi curati da Gibellini e da Di Nino come parte integrante di questo processo di comprensione storica della rivelazione biblica.

Innanzitutto vorrei offrire alcune mie riflessioni sulla ricchezza e preziosità di questi due volumi presentandoli in modo più diffuso e attento. Il primo volume raccoglie diciotto contributi con prefazione di Pietro Gibellini e introduzione di Nicola Di Nino; il secondo volume raggiunge i venticinque contributi più un'introduzione curata dai medesimi autori, per un totale di oltre mille pagine, se si considerano anche gli utilissimi indici dei nomi e dei passi biblici. L'arco cronologico del primo volume si estende dalla fine del XVIII secolo con la figura di Parini, che muore nel 1799, agli inizi della seconda decade del xx secolo con la morte di Giovanni Papini (1912). Dall'*Illuminismo al Decadentismo* recita il sottotitolo, parole che richiamano alla mente quei movimenti culturali e letterari le cui definizioni sono più di aiuto allo studente digiuno di storia che non allo studioso teso a ricercare nei dettagli le differenze e le somiglianze di un medesimo momento storico. I diciotto contributi si soffermano a considerare dodici autori: Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri, Alfonso Varano, Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Gioacchino Belli, Terenzio Mamiani, Niccolò Tommaseo, Giovanni Verga e Giovanni Pascoli. Ad Alessandro Manzoni sono opportunamente dedicati tre studi: di Giuseppe Langella sull'innografia manzoniana; di Grazia Melli sull'opera *Osservazioni sulla morale cattolica* e di Maria Belponer dedicato a rintracciare nei *Promessi sposi* le espressioni delle Beatitudini, riconosciute come la *Magna Charta* del cristianesimo. Va annoverato tra gli studi riguardanti Manzoni – anche se sono considerati pure Foscolo, Leopardi e Monti – il contributo di Luca Frassinetti sulla ricezione di François-Auguste-René Châteaubriand, poiché Manzoni con il suo «scrupoloso senso etico» è colui che più ha espresso, soprattutto nei *Promessi sposi*, una critica al «valore estetico della religione cristiana»,² affermata dallo scrittore del *Génie du Christianisme* (1802).

¹ Cfr. G. EBELING, *Introduzione allo studio del linguaggio teologico*, Brescia, Paideia, 1981.

² L. FRASSINETI, *Note sulla prima ricezione di Châteaubriand in Italia*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. Dall'Illuminismo al Decadentismo*, a cura di P. Gibellini, N. Di Nino, I, Brescia, Morcelliana, 2009, p. 219.

La dialettica ottocentesca tra senso etico e senso estetico della religione cristiana si raccorda con il faticoso rapporto tra cultura italiana e cultura d'oltralpe, che ha influenzato non poco, e ben al di là delle idee della rivoluzione francese, lo sviluppo e il progresso degli studi letterari e anche teologici (per il campo strettamente biblico e teologico penso ad Alfred Loisy e a Lucien Laberthonnière, amico del filosofo Maurice Blondel, finito anch'egli, come i due poc'anzi citati, sotto le condanne antimoderniste). La letteratura italiana, a differenza della teologia, è riuscita a rimanere un campo abbastanza libero da precomprensioni ideologiche, consentendo alle idee francesi, incentrate sul vigore estetico della religione, idea professata da Châteaubriand, e sulla spiritualità energica dell'azione di Blondel di entrare a far parte del nostro patrimonio culturale. Se Manzoni reagisce al valore estetico della religione riaffermandone la necessaria dimensione etica, il *Sermone* di Monti tenta di reagire – cito Frassinetti – «dinnanzi all'incalzare della tendenza razionalista e realista del romanticismo lombardo, in specie manzoniano, per cui la posta in gioco non era il semplice avvicendamento di una mitologia pagana con una cristiana, bensì la sopravvivenza del concetto stesso di poesia (e di meraviglia) in un mondo oramai irrimediabilmente votato alla prosa, nella letteratura come nella vita».³ Tra illuminismo e romanticismo, tra religione etica e religione estetica, tra poesia e prosa, tra senso di patria nazionale e aperture europee, con accenti a volte stoicamente cosmici come in Pascoli,⁴ si collocano gli autori e le opere di questo primo volume.

Un quinto contributo sul Manzoni, anche questo di carattere tematico, è di Giorgio Bàrberi Squarotti, che considera il tema dei santi e dei miracoli in Manzoni e Verga. Santi e miracoli sono due temi di non piccola portata per la tradizione italiana, specialmente se si considera la devozione popolare, che più che in altri paesi europei, ha sempre coltivato sia la sensibilità al miracoloso (è forse una derivazione di quel 'meraviglioso biblico' del Monti?) che il culto dei santi, di cui la nostra Italia porta innumerevoli segni fatti di santuari, edicole, cappelle, riviste, libri. Lo studio di Bàrberi Squarotti mette ben in rilievo il carattere quasi esageratamente «esemplare ed edificante»⁵ attribuito ai miracoli da parte del Manzoni e il tono ironico, ma nello stesso tempo concreto e possibilista, del miracolo narrato dal Verga: «il miracolo di Galdino è idillico, mentre quello di san Francesco di Paola è misterioso e grandioso nella tragicità estrema della tempesta».⁶ E più avanti: «il Verga vuole dimostrare che, all'opposto del modo di raccontare [...] del Manzoni, tutti condotti secondo la realtà e la credibilità, si può anche rappresentare nel romanzo l'evento non necessario, gratuito, così come è,

³ Ivi, pp. 223-224.

⁴ Cfr. M. CASTOLDI, *Motivi scritturali nella poesia di Pascoli*, in *La Bibbia nella letteratura*, I, op. cit., p. 343: «Il bene sarebbe, dunque, in quella solidale adesione alla natura, all'essere, a tutto».

⁵ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Santi e miracoli in Manzoni e Verga*, in *La Bibbia nella letteratura*, I, op. cit., p. 300.

⁶ Ivi, p. 308.

appunto, il miracolo, quello vero, che i santi possono fare, e non per nulla santi sono, con tanto di proclamazione della Chiesa».⁷

Santi e miracoli sono oggi tornati ad essere oggetto di interesse e di studio: penso alla rivista «Sanctorum» promossa dall'Università di Roma Tre, dedicata all'agiografia come fenomeno letterario. Nel mondo antico la letteratura agiografica fu di fatto il veicolo popolare più diffuso per la conoscenza della *Bibbia*: La *Vita Antonii* di Atanasio di Alessandria fu un autentico bestseller in pieno IV secolo; nel giro di pochissimi anni quest'opera vide più traduzioni tanto da divenire un manuale di vita spirituale per tutti i monaci in Occidente e in Oriente. Sempre nel IV secolo Sulpicio Severo scrisse la biografia del primo santo non martire, Martino di Tours, e anche questa fu un'opera diffusissima. Si pensi poi alla conversione di Ignazio di Loyola nelle prime due decadi del XVI secolo: fu attraverso la lettura di vite dei santi che cominciò ad avere percezione del discernimento degli spiriti, come afferma il suo biografo Ludovico Consalvo. Queste biografie sono tutte caratterizzate dalla centralità del rapporto che il santo ha avuto con la Sacra Scrittura. Il carattere esemplare ed edificante dei racconti delle vite dei santi ha la funzione di rimando continuo al testo della *Bibbia* per dimostrare che il testo biblico conduce alla vera vita, cioè la santità, e ciò che il santo ha vissuto era conforme ad esso.

Anche nel secondo volume, oltre al caso speciale di Maria, sono dedicati due studi alle figure di Giuda e della Maddalena, rispettivamente a cura di Cristina Tagliaferri, e di Franca Grisoni. Va notato che la sensibilità religiosa del Novecento sembrò quasi trascurare la narrazione agiografica, che invece trovava un certo spazio nella letteratura dell'Ottocento, e si concentrò piuttosto a tratteggiare, nella transfigurazione poetica dello scrittore, gli elementi essenziali di quei personaggi la cui identità è legata permanentemente alla vicenda evangelica di Cristo. A livello letterario il fenomeno agiografico rimane ancora un campo da esplorare, anche se è rimasto sempre un elemento abbastanza costante nella devozione popolare italiana. Il Novecento sembra focalizzarsi quasi esclusivamente sulla figura di Gesù e dei suoi primi discepoli. È ancora frutto di una visione mitica delle origini? È forse un abbandono del valore esemplare ed educativo che ha la letteratura? O è una dichiarazione implicita di ateismo pratico, guidata dalla convinzione che la santità è qualche cosa che non ha a che fare con il presente?

Ritornando al primo volume, Pietro Gibellini dedica a Verga anche il suggestivo studio *La Mala Pasqua di compare Turiddu*, che risulta essere, secondo le parole dello stesso Gibellini, un capovolgimento «pagano, sostanzialmente politeistico»⁸ del racconto cristiano della Pasqua. Credo che con questo racconto, che opportunamente è stato inserito nella raccolta, Verga raggiunga l'apice della sua critica alla dimensione religiosa della produzione letteraria del Manzoni, affermando invece con maggiore verità – o verismo letterario – quella «lontananza» di Turiddu e di Verga dal fatto religioso. La dialettica

⁷ Ivi, p. 309.

⁸ P. GIBELLINI, *La Mala Pasqua di compare Turiddu*, in *La Bibbia nella letteratura*, I, op. cit., p. 323.

del «vicino» e del «lontano», messa in evidenza da Gibellini in questo studio, sarà ripresa ancora nelle conclusioni.

Come a Verga, anche a Giovanni Pascoli sono dedicati due studi, di Massimo Castoldi e di Mirko Menna, rispettivamente sui *Motivi scritturali nella poesia di Pascoli* e su *Il Vangelo secondo Pascoli*, dove sono riportati ampi brani dallo stesso poeta romagnolo che intende tradurre il testo sacro senza mai tradire «l'obiettivo di offrire la parola divina nella sua semplicità e nel suo significato profondo».⁹

Quest'ultimo contributo suggerisce di tenere in considerazione un filone che percorre tutto l'Ottocento, continua nel Novecento con Turolfo, in modo particolare, e che si trova presente in quasi tutti gli autori presentati nei due volumi: la necessità di tradurre il testo biblico, di renderlo comprensibile e accessibile al popolo; si pensi agli esempi più evidenti di Belli e di Pascoli, ma anche di Monti. Come rileva giustamente Frassinetti a proposito del maestro di Monti Onofrio Minzoni: «il suo insegnamento permise a Monti di perfezionare il gusto della parafrasi e la tecnica della transcodificazione del sublime di Davide e di Isaia».¹⁰ Siamo nel periodo in cui le versioni in lingua volgare della *Bibbia* sono da poco uscite dall'Indice dei libri proibiti (nel 1758 con Benedetto XIV) e l'accesso privilegiato alle pagine bibliche, se si eccettua i casi sparuti di alcuni letterati come Alfieri e Leopardi, che dedicarono ampio spazio allo studio della Scrittura, era prevalentemente consentito dalla liturgia; quella liturgia in latino che non offriva certamente quell'ampia proposta di pagine scritturistiche a cui oggi la riforma liturgica del Concilio Vaticano II ha abituato i credenti praticanti. Ma siamo anche nel periodo in cui la visione romantica delle origini cristiane, vista in prospettiva 'mitica', chiedeva un rispetto quasi sacrale della parola biblica, custode della freschezza delle origini e del destino dell'uomo. È lecito tradurre la parola di un oracolo? Ogni traduttore sa che tradurre significa anche sforzarsi di non tradire.

La produzione letteraria dei nostri autori italiani di fatto fu la fonte più preziosa in lingua volgare per conoscere i fatti narrati dalla *Bibbia*, e ciò che non potevano fare liturgisti e teologi per timore di incorrere nell'interpretazione protestante, cioè individualistica e parziale della Scrittura sempre temuta – e a ragione – dalla Chiesa, fu fatto da loro, che attraverso poesie e romanzi permisero di innervare di spirito biblico il patrimonio culturale di cui oggi siamo eredi, popolando l'immaginazione dei lettori con personaggi e fatti che nella *Bibbia* trovavano la loro origine. Sul tema della traduzione o più genericamente della transcodificazione si ritornerà nelle conclusioni.

Entrambi i volumi concludono il panorama letterario con uno studio dedicato a Maria nella poesia dell'Ottocento e del Novecento: rispettivamente il primo studio è di Angelo Lacchini e il secondo è di Claudio Toscani. Questi contributi rivelano

9 M. MENNA, *Il Vangelo secondo Pascoli*, in *La Bibbia nella letteratura*, I, op. cit., p. 356.

10 L. FRASSINETI, *Monti e i «poeti ebrei» nell'età di Voltaire e Diderot*, in *La Bibbia nella letteratura*, I, op. cit., p. 100.

quanto sia radicata e pervasiva dal versante letterario la presenza di Maria, ammiratione dai poeti e dalle poetesse come donna e madre. Come donna perché capace di attirare il desiderio d'amore e di bellezza insito in ogni anelito umano; come madre perché discretamente offre protezione e intercessione ad ogni suo figlio. Maria anche nelle contraddizioni del xx secolo è rimasta un punto di inevitabile confronto per tutti coloro che hanno compreso che l'umano non è solo umano, ma che l'umano ha sempre a che fare con il divino. Con le parole conclusive di Toscani: «Se Dio è gloria, grazia e verità, e Cristo è parola, croce e trono, Maria è respiro, cuore, senso e sentimento, maternità e protezione e, soprattutto, prossimità».¹¹

Oltre a questi tre contributi tematici, tutti gli altri quindici sono dedicati a singoli autori e o singole opere. Non si intende ripercorrerli uno ad uno, per non togliere la gioia e il gusto della lettura di questi bei saggi. Vorrei però, tenendo conto dell'impostazione metodologica dei singoli contributi, tentare di raggrupparli in due filoni quantitativamente sbilanciati: il primo gruppo, più numeroso, è composto da quegli studi interessati a presentare un'opera, come quello di Fabio Cossutta sulle visioni sacre del Varano, quello di Sandro Gentili sul sonetto di Foscolo *Alla Sera* o il *Regno di Satana* del Terenzio Mamiani (di Annalisa Nacinovich) o i libri *Dell'Italia* di Niccolò Tommaseo (di Marina Versace), per non menzionare i già citati tre studi sulle opere del Manzoni. Sono gli studi che, immagino, un letterato possa apprezzare con maggiore interesse, perché si discute la qualità letteraria dell'opera nel suo contesto storico e nel contesto della vita dell'autore. Dal punto di vista della critica e della storiografia letteraria sono e rimarranno ottimi contributi per una maggior comprensione sia degli autori che delle loro opere.

Un altro filone, più scarno, riguarda gli studi di Marco D'Agostino dedicato a Parini, quello di Vincenza Perdichizzi sull'Alfieri e di Tiziana Piras su Leopardi, che invece soddisfano il palato dello studioso di Sacra Scrittura, perché espongono quale *Bibbia* hanno usato questi autori, quali edizioni essi possedevano, quanta *Bibbia* hanno citato, se più la *Genesi* o i *Salmi* o i *Vangeli*, quali i sicuri riferimenti biblici di un'allusione. Stando al senso letterale del titolo dato ai due volumi, questi contributi sono i più pertinenti e i più corrispondenti all'intendimento della raccolta. Per un appassionato lettore della *Bibbia* sarebbe interessante applicare questo metodo a tutti gli autori, ma si capisce, e qui tiro in campo un altro tema di interesse generale, che non è facile reperire la fonte biblica quando si ha tra le mani solo allusioni o possibili citazioni. Se si hanno citazioni esplicite è abbastanza semplice poter ricostruire la cultura biblica dell'autore; ma si sa che l'abilità di uno scrittore è quella di celare la propria cultura rendendo il suo scritto un qualcosa di nuovo, dando un sapore che rinvigorisce le cose già conosciute e nello stesso tempo dischiudendo nuovi orizzonti di senso. È la regola della comunicazione: non dare per scontato il conosciuto, e non permettere che ciò che si ha da dire sia totalmente incomprensibile.

¹¹ C. TOSCANI, *La Madonna nella poesia del Novecento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, a cura di P. Gibellini, N. Di Nino, II, Brescia, Morcelliana, 2009, p. 557.

Forse all'appello mancano alcuni autori che meriterebbe menzionare in prossime pubblicazioni: il milanese Carlo Porta che muore nel 1821 e in dialetto milanese si affatica a riprendere in mano tanti temi del bagaglio della cultura cristiana; ma anche Ippolito Nievo, Antonio Fogazzaro che è passato sotto la furia della reazione antimodernista, ma soprattutto Carducci, che pur con il suo dichiarato anticlericalismo, continua a confrontarsi con la tradizione cristiana italiana: si pensi al sonetto *Santa Maria degli Angeli* o a *La chiesa di Polenta* dove sembra riconoscere al cristianesimo un certo ruolo nella civiltà italiana. Rintracciare temi biblici nell'opera di un non proprio amico della religione cristiana e cattolica sarebbe un ulteriore prezioso contributo che qualche studioso potrebbe offrire ai lettori.

Da questo primo volume si raccoglie un'eredità veramente cospicua di storia e letteratura: ripercorrendo i singoli studi si è messi a contatto con la storia di un'Italia che si sta formando politicamente e culturalmente, pur nella varietà di idee e opinioni. Per mantenere l'attenzione sul tema specifico della *Bibbia* in questo periodo credo si possa affermare che forse la *Bibbia* per questi autori non è solo la *Bibbia*, ma per sineddoche, *pars pro toto*, i racconti e i personaggi biblici vengono ad essere parte di un universo religioso – cattolico – italiano che non ha nessuna remora ad adattarli, riutilizzarli, a volte a storpiarli fino a far perdere al lettore comune la memoria della loro origine, ma assorbendoli in una nuova visione culturale aperta al futuro, di cui però costituiscono il fondamento, nascosto e necessario. Non solo di *Bibbia* si parla in questo volume, ma di quanta cultura cristiana, cattolica in modo particolare, sia derivata da essa innervando la nostra cultura italiana.

Il dibattito sulla 'religione civile' portato avanti da Tommaseo e da Mamiani contro la visione metafisica di Rosmini non si capisce senza l'impegno profondamente etico e religioso di Manzoni e senza l'alta considerazione poetica che Leopardi aveva della parola biblica. Il positivismo storico e scientifico d'oltralpe si trasformò in Italia in un'appassionata difesa dei 'valori' – parola che nasce nella riflessione filosofica dell'Ottocento – della patria, della fede personale e del credo di un popolo che, pure a distanza di secoli, continuava a trovare, al di là degli irrigidimenti antimodernisti, linfa e vita da quei racconti biblici, che offrivano materiale di prima mano per affermare la possibilità di libertà di mente e di cuore di fronte ad una storia sentita, come la natura dei romantici, madre e matrigna.

Il secondo volume, oltre all'introduzione, raccoglie venticinque contributi di cui ventuno dedicati a singoli autori, mentre quattro sono di carattere tematico. Oltre ai già citati studi sulla Madonna nella poesia del Novecento, su Giuda e la Maddalena, va segnalato il contributo di Matteo Vercesi sul sacro nella poesia dialettale del xx secolo che porta nel titolo l'eco agostiniano del *sermo humilis: L'umile per il sublime*. Gli altri studi riguardano Gabriele D'Annunzio, Ada Negri, Trilussa (Carlo Alberto Salustri), Federico Tozzi, Umberto Saba, Clemente Rebora, Arturo Onofri, Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Antonia Pozzi, Mario Luzi, il già citato David Maria Turolfo, con due saggi, uno dedicato alla sua fatica di traduttore/poeta, l'altro alla sua devozione poetica a Maria, e poi Primo Levi, Luigi Santucci, Pier Paolo Pasolini, Beppe Fenoglio, Cristina Campo, Alda Merini e Marco Beck.

Rifacendomi al criterio adottato precedentemente, forse strettamente personale, il contributo di Raffaella Bertazzoli dedicato a D'Annunzio, quello di Claudio Costa su Trilussa, quello di Alessandro Scarsella su Turolfo traduttore e quello di Andrea Rondini su Primo Levi sono quelli che più hanno seguito il senso letterale del titolo della raccolta, che è finalizzata a ricercare passi e matrici bibliche nelle opere di questi autori. Gli altri contributi, seguendo la natura delle opere degli scrittori studiati, considerano la *Bibbia* nella sua accezione metaforica, accogliendo ogni elemento che abbia capacità di rimando al sacro.

Questa categoria, quella del sacro, sembra dominare la letteratura del Novecento. Se nella letteratura dell'Ottocento era chiara la passione civile, etica, ed estetica della dimensione religiosa, nel Novecento l'anelito umano dei poeti, che raccoglie i più disparati desideri, converge nella ricerca personale ed interiore del sacro. Menziono brevemente lo studio di Ilaria Crotti su Federigo Tozzi; *Il sacro profano* di Umberto Saba di Alessandro Cinquegrani; lo studio su Clemente Rebora di Marco Testi; *La ricerca di Dio nella poesia di Ungaretti* di Giorgio Baroni; il sacro nelle poesie disperse di Quasimodo di Paola Baioni; così anche Laura Oliva su Antonia Pozzi, Ricciarda Ricorda sulla ricerca delle epifanie del sacro del casarsese Pier Paolo Pasolini e il già citato studio di Matteo Vercesi sul sacro nella poesia dialettale del Novecento.

Ben otto contributi su venticinque, quindi un terzo, sono dedicati al tema del sacro, della ricerca del religioso e del divino, attraverso la poesia. Si possono addurre diverse considerazioni di fronte a questo fenomeno: è probabile che il xx secolo, intriso della filosofia nichilista di Nietzsche e del pragmatismo industriale, nonché dello sconcerto e smarrimento della distruzione provocate dalle due guerre, abbia chiesto ai poeti, quasi inconsciamente, di ricordare che la dimensione del sacro – del sacro umano, non solo di quello religioso – era ormai destinata ad estinguersi; la poesia poteva essere l'unico mezzo per riaffermare quel «principio di anima umana» che è capace di non smarrirsi né negli orrori della guerra né nel vuoto del non-senso pensato dai filosofi e che fu riempito da un senso codificato della realtà molto distante da quella visione romantica, seconda la quale la materia stessa, la natura, l'armonia del corpo e del creato erano capaci di rimando ad un oltre.

Forse quando si parla troppo di una cosa, è spia che non esiste più o sta per sparisce. La parola del poeta rimane l'unico mezzo per evocarne la memoria. L'epoca tecnologica nella quale viviamo non è forse frutto di questa temperie culturale? E la stessa visione codificata e tecnica della realtà non ha mutato anche la nostra capacità di comunicare, il nostro linguaggio e quindi il senso e la funzione della parola? La letteratura, specialmente la poesia, era già arrivata decenni prima, più con i suoi gemiti che con le sue parole – per parafrasare S. Paolo (cfr. *Romani* 8, 26; «Allo stesso modo anche lo Spirito viene in aiuto alla nostra debolezza, perché nemmeno sappiamo che cosa sia conveniente domandare, ma lo Spirito stesso intercede con insistenza per noi, con gemiti inesprimibili») – a rivendicare in questo mondo lo spazio del sacro attraverso una parola capace di portare la mente e l'animo umano al di là delle cose stesse. Anche la *Bibbia* diventa muta senza il potere simbolico della parola, capace di rimandare ad un oltre umano che è via di accesso all'oltre divino.

Se la fatica della poesia del Novecento si orienta all'invocazione della presenza del sacro in questo mondo, molto più esplicite religiosamente sono le opere di Ada Negri, di Arturo Onofri, di Lina Galli e di Mario Luzi, che fanno del codice poetico, con tutta la fatica che esso comporta, il veicolo privilegiato per la preghiera, già definita alla fine del II secolo da Clemente Alessandrino nei suoi *Stromata*, «colloquio con Dio». Poesia come preghiera non è certo un'invenzione del secolo scorso, ma ritrova la sua matrice nei libri biblici dei *Salmi*, *Giobbe*, *Proverbi*; ma anche nell'esperienza stessa di Gesù di Nazaret che conclude la sua vicenda terrena pregando con parole tratte dal libro dei salmi (cfr. *Salmi* 21, 2: ««Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato? Tu sei lontano dalla mia salvezza»: sono le parole del mio lamento»; *Matteo* 27, 46; «Verso le tre, Gesù gridò a gran voce: «Eli, Eli, lemà sabactàni?», che significa: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»; come in *Marco* 15, 34). Sono queste le matrici originarie dell'osare' – uso questa parola facendo un po' di violenza al senso d'annunziano –, di rivolgersi a Dio come ad un 'tu'.

Forse non si potevano aggiungere in questo già ampio volume studi sulla *Bibbia* in Pirandello, Croce, Montale, Gadda, Calvino, Elsa Morante, Palazzeschi, Sanguineti, etc, ma per chi avrà la forza di compiere ulteriori fatiche di critica letteraria affiorerà la gioia di poter scoprire anche in questi autori la forza delle parole che hanno come comune matrice biblica quella Parola che fu lo strumento della creazione.

Qualche riflessione conclusiva. È già stato segnalato il tema del tradurre, che è un autentico sforzo di transcodificazione. Molti degli autori presentati nei due volumi curati da Gibellini si sono confrontati con la fatica del tradurre, non solo dal greco o dal latino, ma anche di tradurre in lingua comprensibile e comunicabile episodi, eventi, sentimenti di fatti e di personaggi narrati nella *Bibbia*. Questa è l'umiltà del poeta che sa di partire non da un inizio assoluto, ma si collega e si china su qualche cosa che sopravvive ed emerge dal flusso della memoria storica.¹² La grandezza di uno scrittore, come emerge dai due volumi, è attestata dalla sua capacità di essere ricettacolo della memoria collettiva, in cui un grande ruolo gioca la matrice biblica, che, nonostante i ripetuti attacchi nel tempo, continua a nutrire di parole e di immagini ogni generazione umana. È la *Bibbia* una delle fonti fondamentali che ha formato la letteratura occidentale, così come aveva ben dimostrato Erich Auerbach in *Mimesis*.¹³

La parola biblica non è troppo distante da nessuno, né da un Verga, né da un Pasolini: Come dice il *Deuteronomio* 30, 14: «Anzi, questa parola è molto vicina a te, è nella tua bocca e nel tuo cuore, perché tu la metta in pratica». Ma la vicinanza non è scontata perché il poeta sa che quando le cose sono troppo vicine non si riescono a vedere bene e dunque è necessario, per rimettere a fuoco le cose, cogliere la giusta distanza che esiste tra il lettore e la parola biblica. Parola che non è in prima istanza del poeta né del lettore, ma è ricevuta da chi prima di noi, in poesia

¹² Si vedano a questo proposito le riflessioni di J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997; e anche A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

¹³ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, voll. 2.

e prosa ha saputo rendere manifesta la vicinanza della parola divina e ha cercato con le proprie parole umane di riempire quello spazio che costituisce la distanza dal mistero di cui ogni poeta ha chiara percezione.

Dunque attraverso l'esercizio di transcodificazione della *Bibbia* assistiamo a quel processo così umano di vicinanza e di lontananza, o di prossimità, se si vuol dire più cristianamente (cfr. *Efesini* 2, 13: «Ora invece, in Cristo Gesù, voi che un tempo eravate i lontani siete diventati i vicini grazie al sangue di Cristo»), che è premessa per dire ogni parola di senso. Oggi forse fare poesia è più difficile di un tempo, perché le parole semplici del vivere quotidiano sono diventate ambigue se non contraddittorie. E questo anche perché non si ha più la pazienza di guardare quanto sia vicina la parola del sacro – umano e divino –, e anche perché è troppo faticoso con le parole, spesso indebolite dal loro consumo, colmare la distanza di un silenzio che in realtà è solo nascondimento. È il libro della *Genesi* a narrare che il silenzio non è sempre frutto di stupore, ma è nascondimento e vergogna: dopo la trasgressione e la caduta di Adamo Dio chiede all'uomo: «Dove sei?» (*Genesi* 3, 9). Ma Adamo non rispose nulla, si nascose perché si vergognava.

Ben diversa era la situazione dell'uomo prelapsario quando si scoprì poeta, quando cioè, dopo aver imposto il nome a tutte le cose create, si trovò faccia a faccia con la donna, suo simile, e se ne uscì con la prima poesia di cui si abbia memoria umana: «Questa volta essa / è carne dalla mia carne / e osso dalle mie ossa. / La si chiamerà donna / perché dall'uomo è stata tolta» (*Genesi* 2, 23).

Questi due volumi, di cui si deve ringraziare i curatori, possono far percepire ai lettori quello spirito poetico del primo Adamo, prima del peccato, e che i nostri letterati degli ultimi due secoli hanno saputo ben manifestare. Lo spirito cioè di coloro che trovandosi di fronte alle cose della vita sanno dare voce alle cose con la potenza della parola. Lo spirito di coloro che trovandosi di fronte ai propri simili possono dire che essi sono carne della nostra stessa carne.

Vorrei concludere con la parola dei curatori: «l'umanizzazione del divino sembra candidarsi come marca prevalente nella rivisitazione letteraria del testo sacro operata dagli autori contemporanei». ¹⁴ Se l'umanizzazione del divino è il criterio guida della lettura della *Bibbia* degli scrittori italiani del Novecento, bisogna anche affermare, seguendo *Giovanni* 1, 14 («E il Verbo si fece carne / e venne ad abitare in mezzo a noi; / e noi vedemmo la sua gloria, / gloria come di unigenito dal Padre, / pieno di grazia e di verità»), che non c'è altra via se non quella umana per accedere al divino che per gli uomini è diventato prossimità. Il patrimonio che gli scrittori italiani hanno consegnato alla nostra memoria esige che qualcuno anche oggi si assuma il compito di essere nuovo traduttore e nuovo transcodificatore, capace con umiltà di chinarsi sull'antica scrittura per riscoprire la ancora non esaurita forza della parola umana data all'uomo, che, come dimostrano i due volumi, è capace di attraversare gli spazi e i secoli, permettendo agli uomini del presente di dialogare con quelli del passato e così di riconoscerli come carne della nostra stessa carne.

14 P. GIBELLINI, N. DI NINO, *Il Novecento e la Bibbia*, in *La Bibbia nella letteratura*, II, op. cit., p. 14.

Gli scrittori italiani
e la Bibbia
tra Cinquecento e Ottocento

L'allegoria biblica tra “Gerusalemme Conquistata” e “Mondo Creato”

ROSANNA MORACE*

Quando Scipione Gonzaga chiede al Tasso chiarimenti riguardo l'allegoria nella *Gerusalemme Liberata*, egli così risponde il 27 settembre del 1575:

Mi chiede poi Vostra Signoria non so che dell'allegoria. A questo risponderò con maggiore agio, e risponderò a lungo; per ora le dico solo ch'io crederei che potesse bastare l'esaminare il senso letterale, ché l'allegorico non è sottoposto a censura, né fu biasimata in poeta l'allegoria, né può esser biasimata cosa che può essere intesa in molti modi.¹

Asserzioni piuttosto elusive, che mostrano come l'interesse tassiano per l'allegoria fosse, fino a quel momento, piuttosto vago o addirittura nullo: non si pronuncia, infatti, in maniera consapevole e si riserva di farlo in futuro, alludendo più all'aspetto anti-censorio che a quello letterario. In poco meno di un anno, però, ripercorre l'intera *Liberata* secondo quello che definirà il «nuovo trovato» allego-

*Università di Pisa

¹ T. Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso*, disposte per ordine e tempo ed illustrate da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1853, vol. I, 46, p. 112.

rico, porta a termine l'*Allegoria della Gerusalemme Liberata*² e scrive a Luca Scalabrino (siamo tra il 22 maggio il 14 giugno del 1576):³

Stanco di poetare, mi son volto a filosofare ed ho disteso minutissimamente l'*Allegoria*, non d'una parte, ma di tutto il poema; di maniera che in tutto il poema non v'è né azione né persona principale che, secondo questo nuovo trovato, non contenga maravigliosi misteri [...]. Ma certo, o l'affezione m'inganna, tutte le parti dell'*allegoria* sono in guisa legate fra loro, ed in maniera corrispondono al senso letterale del poema, ed anco a' miei principi poetici, che nulla più; ond'io dubito talora che non sia vero che quando cominciai il mio poema avessi questo pensiero. Vi vedrete maneggiata, e volta e rivolta gran parte de la moral filosofia così platonica come peripatetica, ed anco de la scienza de l'anima; e se ben son molti anni ch'io non ho letto queste cose, non temo nondimeno che vi siano molti errori: temo bene di non aver saputo, o di non sapere accompagnare le cose filosofiche con alcune teologiche che vi son necessarie.⁴

L'*Allegoria* è, infatti, ancora prevalentemente intrisa di filosofia neoplatonica,⁵ ma nei dieci anni successivi, che il Tasso trascorrerà quasi interamente a Sant'Anna, questa lamentata carenza sarà in parte colmata e darà vita all'ultima stagione della poesia tassiana. Finalmente 'libero' presso la corte di Vincenzo Gonzaga, Torquato confessa a Costantini, il 25 marzo del 1587, che:

Gli impedimenti sono stati molti, e specialmente quelli de' miei studi; non dico di poesia o d'arte oratoria a' quali non attendo già molti anni sono; ma di teologia: e questi eran necessarissimi per due cagioni: l'una accioch'io non andassi al buio per tutto il camino de la mia vita, l'altra per corregger l'opere mie.⁶

2 T. TASSO, *Allegoria della Gerusalemme Liberata*, in *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, I, Firenze, Le Monnier, 1875. Cfr., poi, IDEM, *Lettere* I, 79, p. 193, a Scipione Gonzaga del 15 giugno 1576, dalla quale apprendiamo l'avvenuta stesura dell'*Allegoria*. Venne data alle stampe, però, solo nel 1581, nell'edizione Bonnà.

3 La datazione si evince dalla lettera che riporto poco oltre (I, 76): senza data, ma compresa nel lasso di tempo indicato.

4 T. TASSO, *Lettere* I, 76, p. 185.

5 Sull'*allegoria* in Tasso si veda: E. MAZZALI, *Cultura e poesia nell'opera di Torquato Tasso*, Bologna, Cappelli, 1957, pp. 135-36; L. DERLA, *Sull'allegoria della Gerusalemme Liberata*, «Italianistica», VII, 1978, pp. 473-488; L. OLINI, *Dalle direzioni di lettura alla revisione del testo: Tasso tra "Allegoria del poema" e "Giudizio"*, «La rassegna della letteratura italiana», serie VIII, 89, 1985, pp. 53-68; P. LARIVAILLE, *Dalla prassi alla teoria: l'allegoria nella "Gerusalemme Liberata"*, in *Dal "Rinaldo" alla "Gerusalemme": il testo, la favola*, a cura di D. Della Terza, Sorrento, Eurograf, 1997, pp. 129-152; e IDEM, *Poesia e ideologia*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 28-51; E. ARDISSINO, *Le allegorie della Conquistata come poema dell'anima*, «Filologia e critica», XVIII, 1993, pp. 45-69, poi divenuto il cap. v del volume: «L'aspra tragedia». *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, da cui citiamo; M. T. GIRARDI, *Tasso e la nuova "Gerusalemme"*. *Studio sulla "Conquistata" e sul "Giudicio"*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, in particolare il cap. IV: *L'allegoria ripensata*.

6 T. TASSO, *Lettere* III, 783. Tale lettera è citata in apertura del saggio di M. T. GIRARDI, *Testi biblici e patristici nella "Conquistata"*, «Studi tassiani», XLII, 1994, pp. 13-25.

Il dato nuovo è, dunque, l'inserimento della teologia cristiana – e dei riferimenti biblici – nel panorama teorico e letterario dell'ultimo Tasso: che subentrano, infatti, nei tardi *Discorsi del poema eroico*⁷ attraverso i Padri della Chiesa – San Tommaso, San Paolo, San Basilio, Filone ebreo in particolare, del tutto assenti nei *Discorsi dell'arte poetica* – e accompagnano la rielaborazione della *Conquistata*, la composizione del *Mondo creato* e di tutta la produzione di tema cristologico, mariano, agiografico degli ultimi anni: l'incompiuta *Vita di San Benedetto*, *Il monte Oliveto*, *Le lagrime di Maria*, *Le lagrime di Cristo*, le *Rime sacre*.

Per lunghi anni la critica non è stata troppo benevola con l'ultimo Tasso, chiamando in causa l'autenticità dell'ispirazione religiosa e la stabilità mentale del poeta dopo Sant'Anna, precludendo, così, una corretta valutazione in sede storico-critica.⁸ Nell'ultimo ventennio, però, gli studiosi si stanno muovendo nella direzione di «ricostruire ermeneuticamente, come tra i primi fece Giorgio Petrocchi per il *Mondo Creato*, il tessuto di esperienze letterarie e dell'ideologia che accompagna le ultime scritture»,⁹ giungendo a notevoli risultati. Maria Teresa Girardi¹⁰ ha lavorato principalmente sul passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata*, interrogandosi con grande dovizia filologica, bibliografica ed erudita sul nuovo patrimonio biblico, patristico, letterario e filosofico utilizzato dal Tasso (e, dunque, accanto ai testi religiosi, liturgici e teologici, di cui discuteremo a breve, la rinnovata tradizione letteraria presente dalla *Conquistata* in poi: in particolare Dante, Omero, i *Trionfi* petrarcheschi, la *Repubblica* platoniana, Plutarco e lo pseudo-Plutarco, Luciano, Pindaro, ecc.), ma anche prestando grande attenzione ai postillati barberiniani, autografi, del Tasso e conservati presso la Biblioteca Vaticana.¹¹ L'Ardissino si pone, invece, nella prospettiva di un'indagine integrale del tema del sacro nell'intera opera del Tasso:

7 T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.

8 Si veda: E. DONADONI, *Torquato Tasso*, Firenze, Battistelli, 1920; L. CARETTI, *L'ultimo Tasso*, in *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1977; G. GETTO, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1986: il critico, pur attento ai mutamenti tra la *Liberata* e la *Conquistata* e riconoscendo uno sviluppo più o meno uniforme tra queste opere, utilizza per il primo come per l'ultimo Tasso la medesima impostazione critica, esprimendo un giudizio complessivamente negativo sull'ultima fase; finisce quindi – come nota giustamente Gigante – «per disinteressarsi proprio di quegli aspetti che sono i più caratterizzanti della nuova poesia» (in C. GIGANTE, «*Vincer pariemi più se stessa antica*». *La "Gerusalemme Conquistata" nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 24).

9 C. GIGANTE, «*Vincer pariemi più se stessa antica*, op. cit., p. 25. Il riferimento è a T. TASSO, *Il mondo creato*, ed. crit. con introd. e note di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951; ma si veda anche G. PETROCCHI, *I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972, in particolare i capp. VI, *Motivi d'ispirazione religiosa* e VII, *L'ultimo Tasso ed il "Mondo creato"*, che riproduce l'introduzione all'edizione critica.

10 M.T. GIRARDI, *Dalla "Gerusalemme Liberata" alla "Gerusalemme Conquistata"*, «Studi tassiani», xxxviii, 1985, pp. 5-68; EADEM, *Testi biblici e patristici*, op. cit.; EADEM, *Scrittori greci nel "Giudizio sulla Conquistata" di Torquato Tasso*, «Aevum», lxxiii, 1999, pp. 735-768; EADEM, *Tasso e la nuova "Gerusalemme"*, op. cit.

11 Sui postillati barberiniani si veda: A. M. CARINI, *I postillati barberiniani del Tasso*, «Studi tassiani», xii, 1962, pp. 97-110; L. OLINI, *Le postille inedite del Tasso alla "Repubblica" di Platone*, «Studi tassiani», xxxiv, 1986, pp. 51-82; EADEM, *Dalle direzioni di lettura*, op. cit., p. 58 e sgg.

Dal *Gierusalemme* al *Mondo creato*, in diverso modo e per diverse prospettive tutto il suo percorso poetico e teorico è mosso da questa preoccupazione [essere poeta cristiano] che si fa pressante negli ultimi scritti, tesi alla realizzazione di un poema universale sul modello dantesco, in cui tutto trovi giustificazione nell'Uno.¹²

Claudio Gigante, infine, ha condotto uno studio sistematico sulla *Conquistata*, lavorando sul manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e producendo, più tardi, l'edizione critica del *Giudicio sovra la Gerusalemme Conquistata*;¹³ egli vede però, al contrario dell'Ardissino, una frattura tra la *Liberata* e la *Conquistata* e da questa in poi una «nuova poesia» tassiana.¹⁴

Quel che riteniamo importante, sulla scorta degli studi già prodotti, è appunto specificare «il diverso modo e le diverse prospettive» che intercorrono tra la *Gerusalemme* e il *Mondo creato*, attraverso una cesura che a nostro parere c'è, è fondamentale e può collocarsi tra il 1575 e il 1586. Perché pur nella convinzione che via sia uno sviluppo coerente e armonico, senza fratture, tra le giovanili prove poetiche e teoriche e le estreme, crediamo anche che vi sia uno «scarto» tra il primo e l'ultimo Tasso; e che questo scarto avvenga per il tramite dell'allegoria, attraverso la quale il testo sacro entra nel mondo poetico dell'autore sia come repertorio di motivi letterari e meravigliosi, sia sotto l'aspetto esegetico, teologico e filosofico.

È proprio in questo decennio, infatti, che Torquato si dedica allo studio dei testi sacri, mistici e teologici,¹⁵ attraverso il fondamentale tramite dei Padri della Chiesa; e in «in tutti i Padri, soprattutto orientali e poi nella scolastica, è presente, fino al più sofferto tormento, il problema della conciliazione tra filosofia classica e dottrina cristiana»,¹⁶ ovvero un nodo filosofico sempre dolente in Tasso, che solo negli ultimi anni riuscirà a trovare una sistematizzazione attraverso il confronto, prima, e l'armonizzazione, poi, tra l'interpretazione filosofica platonica, l'autorità poetica aristotelica e l'esegesi biblica e teologica.

Se, quindi, la poesia tassiana aveva da sempre tentato di trovare l'unione tra microcosmo e macrocosmo, e di rappresentare l'Uno nel «picciol mondo» e viceversa, è solo dopo Sant'Anna che questa ricerca s'incarna in un poema eroico sacro di matrice cristiana: la *Conquistata*. E come nel racconto biblico non vi è alcuna parte vuota di senso, che non rimandi a verità universali, così nella poesia il senso letterale, metaforicamente, attraverso l'allegoria, rinvia all'immanente.

Parafasando Montale, potremmo dire che tutta l'arte del Tasso «nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione», e potrebbe dirsi metafisica. Ma è solo nell'ultima fase che possiamo propriamente definirla sacra,

12 E. ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*», op. cit., p. 12.

13 C. GIGANTE, «*Vincer pariemi*», op. cit.; IDEM, *Introduzione a T. TASSO, Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno, 2000.

14 C. GIGANTE, «*Vincer pariemi*», op. cit., p. 24; cfr. *infra*, nota 8.

15 Si veda il breve, ma illuminante, saggio di M. T. GIRARDI, *Testi biblici*, op. cit.

16 G. PETROCCHI, *I fantasmi*, op. cit., p. 148.

perché è solo qui che quella sempre presente tensione metafisica, quell'interrogazione (filosofica, oltre che poetica) del meraviglioso e del magico approdano ad una visione escatologica cristiana. Il poeta diviene quindi profeta ed ermetista, sul modello dantesco,¹⁷ e la poesia non potrà più «fingere» per recare diletto, ma dovrà «figurare»: il diletto nascerà quindi – ancora, e come sempre – dall'ignoto e dal meraviglioso; ma il meraviglioso sarà allegorico, e causerà diletto e meraviglia proprio per il suo rimandare a verità universali. La poesia, parallelamente, acquisirà solo ora la capacità di interpretare e rappresentare il divino, rivelando il senso ultimo della storia e inserendo il dato storico nella prospettiva teologica. Proprio in ciò risiede, per Tasso, la superiorità della *Conquistata* sulla *Liberata*:¹⁸ in quest'accresciuto valore gnoseologico ed escatologico che il primo poema non aveva. Emblematica è, infatti, l'eliminazione dalla *Conquistata* della terza ottava della *Liberata* e di quei «soavi licor» di cui il Tasso *ante Sant'Anna* riteneva necessario cospargere la sua opera.

In questa prospettiva la lotta contro i pagani è lotta spirituale; il dato storico della conquista della città da parte dei crociati diviene, allegoricamente, la peregrinazione dell'anima verso il Creatore; mentre Gerusalemme non è più solo la Terra Santa, il luogo della vita e della passione di Cristo: è agostinianamente la Gerusalemme celeste contrapposta alla terrena. Lo stesso Tasso, d'altronde, utilizza il *topos* agostiniano per contrapporre le sue due Gerusalemme:

Non paragonerò dunque me a l'Ariosto o la mia *Gerusalemme* al suo *Furioso* [...], ma me già invecchiato e vicino a la morte a me giovine ancora e d'età immatura anzi che no; e farò comparazione ancora fra la mia *Gerusalemme* quasi terrena e questa che, s'io non m'inganno, è assai più simile a l'idea de la celeste *Gerusalemme* [...]:¹⁹ e potrà affermare, non senza rossore, quel che disse Dante di Beatrice già fatta gloriosa e beata: Vincer pareva qui se stessa antica.²⁰

17 Limitandosi ad un solo raffronto quantitativo tra i *Discorsi del poema eroico* e i *Discorsi dell'arte poetica*, Dante è citato 46 volte, a fronte di 5 nell'opera giovanile; e ancora più notevole è lo scarto per i contesti omerici: ben 206 contro 17. Per il rapporto Tasso-Dante cfr. C. SCARPATI, *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso*, in C. SCARPATI-E. BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 3-34; E. ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*», op. cit., pp. 151-157 (l'autrice, però, non vede scarti significativi tra i *Discorsi dell'arte poetica* e i *Discorsi del poema eroico*, secondo una prospettiva volta a considerare linearmente l'evoluzione poetica tassiana); M. T. GIRARDI, *Tasso e la nuova "Gerusalemme"*, op. cit., pp. 212-224 (dove si trovano accenni all'edizione della *Commedia* postillata dal Tasso e interessanti riferimenti bibliografici).

18 T. TASSO, *Lettere* v, 1348, p. 62: «Desidero che la riputazione di questo mio accresciuto ed illustrato e quasi riformato poema toglia il credito a l'altro, datogli da la pazzia de gli uomini più tosto che dal mio giudizio; perché non si può veder quello e questo con egual favore, senza ch'io sia sentenziato a morte».

19 T. TASSO, *Giudicio*, II, 74, op. cit., p. 121: «Ed in questa guisa dimostrai che questa mia non è la terrena, ma la celeste Gierusalemme, il cui fine non è riposto ne le cose terrene, ma ne le spirituali è collocato».

20 Ivi, I, 22, pp.

Questa citazione è tratta dal *Libro primo* dell'incompiuto *Giudizio sopra la Gerusalemme Conquistata*²¹ (che si intitola, non a caso, *De l'istoria e dell'allegoria*), dove il poeta fornisce un'auto esegesi della *Conquistata* commentando le varianti introdotte rispetto alla *Liberata*. Le autorità citate nei due libri del *Giudicio* spaziano da Omero, in netta preponderanza rispetto a Virgilio, a Cicerone, ai sofisti e ai tragici greci, agli storici greci e latini, Esiodo, Lucrezio, Dante e, naturalmente, Platone e Aristotele: in particolare, però, e diversamente dai *Discorsi*, il Platone de la *Repubblica* e delle *Leggi* e l'Aristotele non solo della *Poetica*, ma anche della *Metafisica*, del *De Anima*, della *Fisica*, dei *Problemi*. Ma a queste presenze, più o meno consuete nelle opere di poetica tassiana, si aggiungono poi, massicciamente, i Padri della Chiesa e i riferimenti biblici: Sant'Agostino, San Tommaso, San Girolamo, San Bernardo, San Paolo, San Dionigi, Gregorio Nazianzeno, Filone, «Nicolao de Lira e gli altri espositori de le Sacre Lettere», ma anche richiami, citazioni o vere e proprie parafrasi dalla *Genesi*, *l'Esodo*, i *Salmi*, i *Proverbi*, i *Libri di Isaia*, *Geremia*, *Ezechiele*, il *Nuovo testamento* fino all'*Apocalisse*.

Gli esegeti delle Sacre Scritture e la fonte biblica sono prevalentemente citati e utilizzati nel *Libro primo* del *Giudicio*, laddove Tasso si pone il problema della funzione dell'allegoria in rapporto al vero e alla storia. Dopo aver inizialmente esposto le ragioni dell'accrescimento e della maggior precisione del dettato storico, spiega come l'allegoria sia funzionale a conferire al poema un ulteriore livello di verità, poiché capace di rivelare i sovra sensi misteriosi del meraviglioso e della storia stessa, configurandosi agostinianamente come «eccesso di verità»:²²

Per questa ragione io, ne la riforma de la mia favola cercai di farla più simile al vero che non era prima, conformandomi in molte cose con l'istorie; ed aggiunsi a l'istoria l'allegoria in modo che, sì come nel mondo e ne la natura delle cose non si lascia alcun luogo al vacuo, così nel poema non [si] lascia parte alcuna a la vanità, riempiendo ciascuna d'esse, e le piccolissime ancora e meno apparenti, de' sensi occulti e misteriosi.²³

Torquato cita, poi, varie autorità patristiche per corroborare tale affermazione, poiché: «di quel ch'appartiene a la religione non attribuisco il giudizio a me stesso, né voglio che mi si dica: Or chi sei tu, che vuoi sedere a scranna?».²⁴

21 Il *Giudicio* fu redatto probabilmente tra il 1593 e il 1595: cfr. C. GIGANTE, *Introduzione* a T. TASSO, *Giudicio*, op. cit., p. XII.

22 Cfr. M. T. GIRARDI, *Testi biblici*, op. cit., pp. 15-17; EADEM, *Tasso e la nuova*, op. cit., pp. 204, 215, 225-236.

23 T. TASSO, *Giudicio*, I, 38, op. cit., p. 19.

24 IDEM, I, 61, p. 29. Tasso prosegue: «Ma consento d'esser giudicato e corretto degli errori ne' quali posso incorrere come poeta o come filosofo, più usato ne l'academia e ne le scuole dei Peripa[te]tici, ch'in quelle de' teologi. Dirò nondimeno che tutte le parti sono con l'allegoria; e se Filone e Gioseffo ebreo portarono opinione che molte de le cose scritte ne le Sacre Lettere debbano essere interpretate con senso allegorico e peraventura con niuno altro senso possono essere meglio intese, se de l'istessa opinione è S. Girolamo e Sant'Agostino – il qual non consente che falso possa esser chiamato ciò che significa –, se Nicolao de Lira e gli altri espositori de le Sacre Lettere discendono in questo parere, non estimo che a me possa esser negata la medesima difesa». La citazione è ripresa da *Paradiso* XIX, v. 79.

Dopo questa prima parte introduttiva e teorica, il poeta passa ad illustrare gli episodi allegorici della *Conquistata*, i quali, del tutto originali rispetto alla *Liberata*, «s'impongono all'attenzione sia per la loro ricorrenza, sia per la priorità assegnata alla loro esegesi nel *Giudicio*». ²⁵ Forniamo, qui di seguito, una breve rassegna di tali passi, citando i paragrafi del I Libro del *Giudicio*, il luogo rispondente della *Conquistata*, la principale fonte biblica o patristica utilizzata e, succintamente, l'esegesi tassiana. ²⁶

La prima allegoria che incontriamo nel poema riformato e nel *Giudicio* è quella che descrive:

il solio divino veduto in visione da Esaia [*Giudicio*, 123-126; *Gerusalemme Conquistata* I, v. 10, parafrasi di *Isaia* 6, 2] [...], acciòchè si vegga figurato Iddio non solo come primo motore ed autore della natura, ma ancora come predestinante e iustificante [...]. L'interpretazione si può cogliere da S. Ambrosio [*De Spiritu Sancto* III, 121], da San Bernardo [*Sermo* IV], e da Origene in quel che da l'uno o dall'altro è seguitato [Girolamo, *Translatio Homiliarum Origenis in visione Isaia* I, 2]: il soglio significa la stabilità e l'immutabilità di Dio. ²⁷

Ma sì come l'immobilità di Dio ci si figura co'l solio, così ci si manifesta la operazione della sua Provvidenzia co'l carro, il quale è descritto nel decimo nono canto [*Giudicio*, 127-130; *Gerusalemme Conquistata* XIX, vv. 144-45: fonte è *Ezechiele* 1, 4-24]. ²⁸

Per quanto riguarda la rappresentazione dei fonti, fondamentale nella *Conquistata* perché iterata in ben tre canti, Tasso dichiara di aver preferito seguire le Sacre Lettere piuttosto che conformarsi ai poemi cavallereschi e alle favole «francesche o inglesi»: ed ha, perciò, sostituito ai due fonti di Merlino ²⁹ i cinque fonti di cui tratta San Tommaso nell'*Opusculum* LXI, *De dilectione Dei et proximi*, che rappresentano i cinque gradi di conoscenza che l'uomo può raggiungere in relazione alla sua sete di sapere (*Giudicio*, 130-141; *Gerusalemme Conquistata* VI, vv. 119-21; VIII, vv. 12-19; XXI, v. 99). ³⁰ Tra i numerosi cavalieri che si imbattono in questi fonti, Riccardo è il solo che riesce a bere in quello della cognizione d'Iddio, ma ovviamente solo dopo le preghiere sul Monte Oliveto, mentre ancora vittima del peccato si era fatto irretire dal canto della

²⁵ E. ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*», op. cit., p. 135.

²⁶ Sulle allegorie commentate nel *Giudicio*, vedi ivi, pp. 137-148; il commento di C. GIGANTE al *Giudicio*, pp. 52-93; M. T. GIRARDI, *Testi biblici*, op. cit., pp. 17-25.

²⁷ T. TASSO, *Giudicio*, I, 123-124, op. cit. Le inserzioni tra parentesi quadre, qui come nelle altre citazioni, sono mie.

²⁸ Tasso (*Giudicio* I, 129-130) instaura, poi, un paragone tra il solio di Dio e quello di Giove, così come sono descritti in Omero e Pindaro; e tra il carro di Dio e quello di Giove nel *Fedro* platoniano e nella *Beristenica* di Dione Crisostomo, per mostrare come «mi sia affaticato perché questa lingua non abbia molto da invidiare la poesia de' Greci e de' Latini».

²⁹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, parte prima, III, vv. 33-38; L. ARIOSTO, *Orlando Furioso* I, v. 78.

³⁰ Si veda, però, anche *Genesi* 2, 10-14: «E un fiume usciva d'Eden per adacquare il giardino, e di là si spartiva in quattro bracci»: passo richiamato esplicitamente dal Tasso trattando di Filaliteo e per il quale si veda la pagina successiva. Nota poi, giustamente, Gigante che il paragone tra l'ansia di conoscenza di Dio e la sete ha il suo archetipo in *Salmi* 41, 2-3.

sirena sull'Oronte, rimanendo prigioniero d'Armida (*Giudicio*, 143-147; *Gerusalemme Conquistata* XII, vv. 65-68):

perché, come si legge in Esaia, e dappoi in S. Girolamo ed in altri sacri teologi, de le sirene nacquero figlie ne l'Eufrate, fiume che divide la famosa città di Babilonia [Isaia 13, 19, 22; Girolamo, *Commentarium in Isaiam Prophetam* VI, 14]. Né altro, per mia opinione, significano le sirene e le figliuole che donne piacevoli o pur i piaceri sensuali [...]; tutta volta nel lor canto – come si legge ne' versi d'Omero ed in quelli che furono poi trasportati ne la lingua latina da Cicerone – le sirene promettono la scienza o'l sapere, ingannandoci in questa guisa co'l senso de l'udito, come il serpente ingannò Adamo co'l sentimento del gusto [*Genesi* 3, 4-6].

È interessante notare qui – e d'altra parte in molti altri luoghi del *Giudicio*³¹ – come l'autorità biblica e patristica siano avvicinate a quella classica attraverso un sincretismo classico-cristiano³² che è la vera cifra non solo del *Giudicio* ma di tutta l'ultima stagione tassiana. Anche nel successivo passo commentato, ovvero l'antro del mago Filaliteo, si può scorgere, accanto alla predominante fonte biblica sull'origine delle fonti e delle acque della terra (*Genesi* 2, 10-14, ma anche «come si legge in Gioseffo ebreo», *Guerra giudaica* I, 21, vv. 404-6), quella virgiliana di *Georgiche* IV, 363-73, poi confluite in *Mondo creato* VII, 722-785. Lo stesso Filaliteo è «quasi figura de l'umana sapienza» e la sua dimora è «fondata sovra sette colonne a similitudine de la Sapienza, di cui scrisse Salomone»³³ (*Giudicio*, 151-164, *Gerusalemme Conquistata* XII, vv. 4-47): la casa del mago è infatti descritta sulla scorta di *Proverbi* 9, 1-2, mentre la sua figura richiama il Catone dantesco;³⁴ l'intero passo viene così a significare, parallelamente all'allegoria dei cinque fonti, la sete di conoscenza, che solo Filaliteo può soddisfare per il suo essere battezzato, a differenza dei suoi padri che conobbero solo le «orme» di Dio.

Ulteriore allegoria è quella degli specchi, metafora dell'anima in San Basilio (*Giudicio*, 165-168; *Gerusalemme Conquistata* XIV; Basilio di Cesarea, *Epistolae* CCX, 6); e quella della statua veduta in sogno da Nabucodonosor, interpretata dal profeta Daniele, fonte dantesca per il veglio di Creta³⁵ (*Giudicio*, 69; *Gerusalemme Conquistata* XI, vv. 93-94; *Daniele* 2, 31-34), inserita dal Tasso come conclusione del discorso di Pietro l'Eremita a profetizzare una futura subordinazione dell'Oriente all'Occidente sotto l'autorità dell'impero cristiano: l'armeria celeste cui ricorre l'Arcangelo (e illustrata subito dopo) simboleggia, infatti, l'impossibilità di tale

31 Vedi, per esempio, la nota precedente.

32 La definizione è ripresa da M. T. GIRARDI, *Tasso e la nuova "Gerusalemme"*, op. cit., p. 249.

33 I *Proverbia* sono identificati da Tasso, secondo tradizione, come *Parabola Salomonis*.

34 Rimandiamo, per una più dettagliata analisi di questa complessa allegoria, ad E. ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*», op. cit., pp. 140-143.

35 Daniele interpreta i diversi metalli della statua come i quattro imperi (neo-babilonese, persiano, macedone, siriano), mentre i piedi in parte di ferro e in parte d'argilla alludono forse al matrimonio tra Antioco II di Siria e Berenice d'Egitto. Si vedano: *Inferno* XIV, vv. 106-110; ma anche i *Discorsi del poema eroico* v, p. 210.

vittoria se non col supporto della Grazia divina (*Giudicio*, 170-172; *Gerusalemme Conquistata* VIII, vv. 76-77; fonte è: Dionigi Areopagita, *De coeleste Hierarchia* xv, 329c-40b);³⁶ ed è ancora per questa ragione che le armi di Riccardo diverranno fiammeggianti e splendenti di luce solo nel canto XXI, dopo che l'eroe si sarà purificato sul Monte Oliveto e avrà bevuto al fonte della conoscenza divina (*Giudicio*, 173-74; *Gerusalemme Conquistata* XXI, vv. 103-106).

Prima di addentrarsi a trattare del passo della *Conquistata* che descrive il sonno di Dio, Tasso discute l'affermazione, principalmente plotiniana (Plotino, *Enneadi* v, 5, 13, 10-15), secondo la quale Dio sarebbe definibile solo attraverso la negazione;³⁷ e osserva poi come il sonno divino sia citato non solo dal «divino Areopagita» (*Giudicio*, 175-188; *Gerusalemme Conquistata* XIX, vv. 131-132; Dionigi Areopagita, *Epistolae* IX, 1, 13b), ma anche da Sant'Agostino (*De vera religione* I, 99);³⁸ e che, dunque, a ragione sia stato da lui inserito nel nuovo poema per giustificare il fatto che Dio «aveva quasi abbandonato la provvidenza e 'l governo de' cristiani, e per questa cagione erano in grandissimo pericolo»: sarà solo dopo la preghiera del Buglione che la pioggia scenderà su Gerusalemme, consentendo il rivolgimento finale che si attuerà a partire dal XXI libro, essendo il XX occupato dalla visione allegorica del capitano.

L'ultima parte del *Giudicio* è quindi dedicata ai sogni e alle visioni, entrambi carichi di significato profetico: il primo è il sogno di Clorinda (*Giudicio*, 189-191; *Gerusalemme Conquistata* XV, vv. 41-48), dove:

La pianta significa la Croce; il fonte figura il battesimo al quale l'infedel guerriera vedeva venir le diverse nazioni di tutto il mondo [...]. Il gigante è figura di Cristo [...] e dal carro di fuoco, sovra il quale è rapita al cielo, è significato il battesimo [...]. E sotto queste maravigliose figure, da lei non intese, la guerriera antivede la sua morte e la sua non creduta conversione.

Fonte esplicitamente dichiarata è San Cipriano (*De ligno Crucis carmen*, 1-4).³⁹

Il XX canto della *Conquistata* è interamente occupato dalla complessa visione di Goffredo, con cui termina l'esposizione del *Giudicio* (192-206): essendo già stata ampiamente trattata dalla critica rimando a più dettagliati studi,⁴⁰ notan-

36 M.T. GIRARDI, *Testi biblici*, op. cit., pp. 13 e 22.

37 Ivi, pp. 18-19.

38 Per questi passi Tasso segue l'interpretazione di GREGORIO MAGNO, *Moralium libri XVIII*, 12, che d'altra parte concorda con la *Summa Theologica* di Tommaso D'Aquino.

39 L'opera del vescovo cartaginese, oggi considerata apocrifia, è fonte solo delle prime due immagini: scrive, infatti, Torquato (*Giudicio* I, 191, p. 85) che «il gigante è figura di Cristo, come dichiara l'istesso San Cipriano ne l'altre sue opere». Si rimanda a M.T. GIRARDI, *Testi biblici*, op. cit., p. 14, per i riferimenti ai postillati barberiniani; e p. 24.

40 Cfr. E. ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*», op. cit., pp. 143-148; C. GIGANTE, «*Vincer pariemi*», op. cit., cap. 5, *Il sogno di Goffredo*, e 6.2, *I percorsi della scrittura. Le varianti del sogno*; M.T. GIRARDI, *Testi biblici*, op. cit., p. 25.

do solo come essa si ponga nella prima parte come allegoria del mondo terreno, narrata attraverso la storia della Gerusalemme terrena e la fonte biblica di *Re I e II*; e divenga poi profezia della Gerusalemme celeste e ultraterrena nella seconda parte: modelli dominanti sono la *Città di Dio* di Sant'Agostino e l'*Apocalisse* giovannea,⁴¹ il cui capitolo 21 è seguito alla lettera per quel che riguarda la Gerusalemme celeste fino al punto in cui a Goffredo non appare una scala d'oro (*Gerusalemme Conquistata* xx, v. 39): fonte è *Genesi* 28, 12, ma si ricordi anche Dante, *Paradiso* XXI, vv. 28-31 e il tassiano e incompiuto *Monte Oliveto*, come nota giustamente Claudio Gigante.⁴²

Riguardo alle digressioni allegoriche della *Conquistata* bisogna, infine, notare come a quelle commentate nel *Giudicio* se ne aggiungano poi altre di carattere religioso, che sembrano ugualmente adombrare la necessità di un'esegesi allegorica:

è il caso della preghiera di Gerusalemme [*Gerusalemme Conquistata* I, vv. 116-123] e della risposta che Dio le dà per bocca dei Crociati [...]. È la preghiera del cristiano e della cristianità, che riecheggia i *Salmi* e le *Lamentazioni*, e non sorprende quindi la sua conformità di tono con alcune *Rime sacre*.⁴³

L'allegoria è dunque principio cardine per mettere a fuoco il processo di revisione e ricomposizione che porterà alla *Conquistata*. Essa, però, non permette solamente al Tasso di svelare il significato universale immanente alla storia, il principio divino nella varietà e la veridicità del meraviglioso: è anche il postulato teorico che gli consente di armonizzare il pensiero antico pagano e il moderno cristiano, riabilitando l'autorità classica come fonte di verità: occultata, velata dall'assenza di Rivelazione, ancora e sempre nel Limbo dantesco, ma pur sempre guida per un'ascesa escatologica.

I *Discorsi del poema eroico*, come il *Giudicio*, non sono infatti tutti versati sul fronte esegetico cristiano, ma creano una commistione tra filosofia platonica, neoplatonica, scolastica e cristiana, non priva di richiami letterari classici (Omero innanzi tutto, ma anche Virgilio, Plutarco, Lucrezio), secondo un principio sincretico che è cardine di tutta la poetica tassiana; un'unione dottrinale e poetica che non a caso Tasso parallelamente tentava in quegli anni anche nel *Mondo creato*: dove, però, l'apporto allegorico è praticamente inesistente, secondo l'interpretazione patristica che riteneva la *Genesi* risolta nel senso letterale.

Sulla scorta di quanto fin qui accennato, crediamo si possa ipotizzare una lettura del *Giudicio* non come «l'ultima apologia»⁴⁴ del Tasso e «dei principali

41 AGOSTINO, *De civitate Dei* XIV, 28; *Apocalisse* 21, 1-2.

42 C. GIGANTE, *Vincer pariami*, op. cit., p. 120; si veda anche E. ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*», op. cit., p. 146.

43 Ivi, pp. 137-38.

44 Così Claudio Gigante intitola il primo paragrafo della sua *Introduzione* a T. TASSO, *Giudicio*, riprendendo un'espressione che Tasso riferisce proprio alla sua ultima opera teorica (TASSO, *Lettere* V, p. 62): ovvero, secondo il Gigante (p. XIII), «un trattato in cui ripercorresse apologeticamente

fondamenti di poetica e narratologia che si era visto contestare durante la “guerra letterata” fra ariostisti e tassisti»: sia perché il poeta di quella guerra era ben diverso dal Torquato a due anni dalla morte; sia perché il suo silenzio nelle *Lettere* di quegli anni è abbastanza eloquente; ma soprattutto per il fatto che la scoperta dell'esegesi biblica e delle opere apologetiche cristiane e agostiniane dava un valore del tutto nuovo a questa ultima opera teorica, attribuendole una valenza escatologica e didattico-cristiana, oltre che di poetica ed esegesi letteraria. Crediamo, poi, che nella necessità – per la critica moderna – di disgiungere l'uomo dal poeta ed «il prodotto dal produttore»,⁴⁵ sia anche necessario attenuare il valore difensivo delle opere di poetica tassiana, riconsiderando il più profondo carattere, meramente teorico e speculativo.

Ovviamente isolare la revisione allegorica e la fonte biblica per spiegare l'ultima fase tassiana è sicuramente operazione arbitraria, perché è

solo dalla congiunzione di una più stretta fedeltà alla storia, di un maggior impegno speculativo e didascalico e di una perfetta testura del poema, così come di una nuova ricerca stilistica, si ha come risultato il nuovo poema, nella forma che il suo autore poteva giudicare perfetta, superiore alla precedente.⁴⁶

Ma, forse, è proprio nella scoperta da parte del Tasso della possibilità allegorica del testo letterario che va ricercata la principale spinta a rivedere alcuni cardini teorici, attraverso i quali sostanziare quella ricerca di assolutezza e metafisicità della poesia che da sempre costituivano la sua ricerca principale. È stato, infatti, ampiamente notato come *l'Allegoria della Gerusalemme Liberata* sia ancora prevalentemente intrisa di filosofia neoplatonica;⁴⁷ ma l'affermazione, qui contenuta, che «l'eroica poesia, quasi animale in cui due nature si congiungono, d'imitazione e d'allegoria è composta», sarà il principio su cui si fonderà la composizione della *Conquistata*, ben dieci anni dopo. All'imitazione spetterà la rappresentazione del vero, che non sarà più il verisimile; e all'allegoria la possibilità di alludere e significare, attraverso l'unione di vero e meraviglioso, ragione e fantasia, energia e rappresentazione, la Verità Rivelata. Sarà proprio in questi dieci anni, infatti, che la filosofia morale platonica si congiungerà con la Rivelazione cristiana, attraverso un percorso di chiarimento che si svolgerà per lo più nei *Dialoghi* e nel periodo di S. Anna, e in cui si specificherà meglio anche il ruolo di poeta come poeta-teologo.⁴⁸

l'itinerario della propria poesia eroica, come se l'autore si fosse reso conto di dovere al pubblico dei suoi sostenitori, prima ancora che di quello dei suoi detrattori, una spiegazione per un mutamento nella struttura, nella favola, nei personaggi e negli episodi del poema»; e p. xv: «un'apologia non della *Conquistata* in sé e per sé, bensì dei principali fondamenti di poetica e narratologia che Tasso si era visto contestare durante la “guerra letterata” fra ariostisti e tassisti».

45 G. PETROCCHI, *I fantasmi*, op. cit., p. 120.

46 E. ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*», op. cit., p. 138.

47 Si vedano i già citati saggi di L. DERLA, L. OLINI, P. LARIVAILLE (*infra*, nota 5).

48 Cfr. E. ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*», op. cit., cap. 3, *Idolatria, immaginazione, poesia*.

Se, dunque, è stato notato da molta critica come l'*Allegoria della Gerusalemme Liberata* sia qualcosa di posticcio,⁴⁹ un sovra senso attribuito per scrupolo apologetico e per prevenire i censori romani, non si può dimenticare che il Tasso riteneva «una» la sua *Gerusalemme*, e che questa era la *Conquistata* intrisa di allegoria e retorica sacra; e che nel *Giudicio* il primo libro si intitola appunto *De l'istoria e de l'allegoria*, a testimoniare un interesse tutt'altro che strumentale. Abbiamo, dunque, il dovere di interrogarci su tali dati, prescindendo non solo da un giudizio sulla religiosità tassiana, intesa come mero motivo autobiografico e tantomeno difensorio, ma anche dal nostro moderno e laico giudizio estetico, che troppo è invalso nei continui raffronti tra le due *Gerusalemme*, o nel rintracciare lacerti dei modi della *Liberata* nel *Mondo Creato*.⁵⁰

Crediamo sia quindi necessario distinguere, innanzi tutto, tra un sacro come forma del meraviglioso, che si rivela nella luce come nella notte, nell'uniforme cristiano e nel multiforme pagano, nella Natura divina e in quella occulta, magica e fallace, da un Sacro propriamente detto, biblico e patristico, fondato sulla teologia e sullo studio di essa da parte del Tasso, che ha i caratteri dell'immanenza, della verità e della Rivelazione. E anche se è da quella prima, e forse più affascinante per noi moderni, interrogazione del sacro che scaturisce la seconda, è importante tenerle ben distinte. Perché è proprio nel decennio che intercorre tra l'*Allegoria* e la *Conquistata* che definisce il valore gnoseologico della poesia profeticamente intesa e che si sviluppa uno 'scarto' nella poetica e nella poesia del Tasso. Non possiamo quindi concordare con la parte finale del pur pregevole saggio di Paul Larivaille, quando afferma che «un'intenzione allegorica aveva presieduto alla composizione di gran parte della seconda metà della *Liberata*», fin già, forse, dal 1572.⁵¹ Proprio perché riteniamo necessario distinguere tra un sacro che interviene come memoria letteraria, come repertorio di temi, immagini, motivi – che era presente al Tasso sicuramente ben prima del 1572 –, e un sacro propriamente detto che diviene fondante di una nuova interpretazione poetica in chiave escatologica, i cui primi accenni sono databili a partire dal 1575. Motivo filosofico e teorico, quindi, che non può nemmeno essere confuso con il platonismo dominante ancora nei primi *Dialoghi*, che muta e si fonde in poesia solo a partire dalla

49 G. GETTO, *Malinconia*, op. cit., p. 67: «non tanto c'interessa constatare come l'allegoria rimanga un elemento estraneo alla sensibilità del Tasso, e si riduca ad un'appiccatura eseguita a posteriori, staccata completamente dal poema (come stanno appunto a dimostrare le pagine intitolate *Allegoria della Gerusalemme Liberata*, che obbediscono a quella tendenza puramente cerebrale, di ripresa di forme medievali sviluppatesi nell'età della Controriforma».

50 G. GETTO, *Il «mondo creato»*, in *Malinconia*, op. cit., pp. 313-338 (e, in particolare, pp. 324 e sgg.).

51 P. LARIVAILLE, *Dalla prassi alla teoria*, op. cit., p. 143: «Appare chiaro che il Tasso, per primo, non confondeva l'*Allegoria* metodicamente e sistematicamente elucubrata *post factum* con l'allegoria che qui affermava di aver pensato molto prima che il suo poema volgesse al termine: più anni cioè prima della revisione degli anni 1575-1576, e forse fin dai primi mesi del 1572».

Conquistata, dopo il 1586,⁵² quando tutto troverà una giustificazione e si risolverà poeticamente nel segno divino.

Solo nel *Mondo creato* la parola poetica diviene, infatti, eterna, liturgica, assoluta, fuori dal tempo, nel tentativo di approdare ad un Universale immanente al Tempo e alla varietà, e che però quella varietà sussuma ancora una volta in sé, attraverso il miracolo della creazione. Ecco, quindi, la scelta dell'endecasillabo sciolto come unico verso «capace di avvicinarsi al timbro dei grandi poeti didascalici: un verso sempre uguale a se stesso, pacato, riflessivo, di un colore unico, di un'armoniosità costante»;⁵³ proprio nel mentre, però, come rileva Getto citando Ungaretti

la parola acquista un valore dinamico, nel senso che essa, da un lato, sembra lanciata a perseguire in una perpetua rassegna le infinite realtà del mondo e sembra anzi come spinta ad addentrarsi nelle più occulte pieghe delle cose, ed ad aggirarsi intorno ad esse per coglierne elementi ed aspetti ignorati.⁵⁴

Che era stata, da sempre, una delle cifre della poesia tassiana, ma che solo ora riesce a dar voce poeticamente, e non solo teoreticamente, all'uniforme cristiano. Se, dunque, l'iniziale invocazione al Padre del *Mondo creato* potrebbe suggerire un *continuum* poetico con quella finale del *Rinaldo*⁵⁵, ci mostra invece tutta la diversità ontologica e stilistica intervenuta nell'arco di una vita:

Padre del Cielo, e tu del Padre eterno
Eterno figlio, e non creata prole
de l'immutabilmente unico parto:
divina imago, al tuo divino esempio
eguale; e lume pur di lume ardente;
e tu che d'ambo spiri, e d'ambo splendi,
o di gemina luce acceso Spirto,
che sei pur sacro lume e sacra fiamma,
quasi lucido rivo in chiaro fonte,
e vera imago ancor di vera imago
[...]
Tu dal Padre e dal Figlio in me discendi
e nel mio core alberga, e quinci e quindi
porta le grazie, e inspira i sensi e i carmi,
perché io canti quel primo alto lavoro
ch'è da voi fatto, e fuor di voi risplende
maraviglioso⁵⁶ [...]

52 Questa datazione è proposta dal Solerti sulla scorta di una lettera a Lorenzo Malpiglio (senza data, ma attribuibile al periodo compreso tra il 4 e il 14 luglio 1586: *Lettere* II, 532, pp. 555-559), nella quale sono citate la maggior parte delle modifiche che interverranno tra *Liberata* e *Conquistata*, e «che rispecchiano le numerose letture di testi mistici compiute durante e dopo la prigionia» (M. T. GIRARDI, *Dalla "Gerusalemme liberata"*, op. cit., p. 27). Anche se, come scrive Gigante («*Vincer pariemmi*», op. cit., p. 65), «prima del gennaio 1589 non ci sono indizi che suggeriscano che si sia realmente messo al lavoro» sulla *Conquistata*.

53 G. PETROCCHI, *I fantasmi*, op. cit., p. 181.

54 G. GETTO, *Malinconia*, op. cit., p. 335.

55 T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1936, XII, vv. 93-94.

56 IDEM, *Mondo*.

La traccia della Bibbia nel “Diritto universale” di Vico

MARIA BELPONER*

1. LO STATO POSTEDENICO

L'opera che Giambattista Vico dedica all'indagine sull'origine e il fine del diritto, il *Diritto universale*, articolato in due libri, *De uno universi iuris principio et fine uno* e *De constantia jurisprudentis*,¹ presenta un'originale riflessione sul tema del peccato originale, interpretato come punto di partenza del processo che conduce alla nascita della società umana e del diritto, in quella che si può definire l'indagine sulla storia sacra, alla quale seguirà quella sulla storia umana, il cui sviluppo è delineato nella *Scienza nuova*.

In quest'opera, la traccia significativa della *Bibbia* rivela l'esigenza assai sentita da Vico di conciliare i due momenti della storia e il passaggio da una dimensione all'altra; da questo punto di vista, è bene premettere che, nonostante il versante centrale

* Università di Venezia

1 Il *Diritto universale*, composto da Vico nel 1721, è stato pubblicato a cura di Fausto Nicolini (Bari, Laterza, 1936) in un'accurata edizione del testo latino, senza traduzione italiana, e successivamente da Paolo Cristofolini (Firenze, Sansoni, 1971); le citazioni dal primo libro, *Dell'unico principio e dell'unico fine del Diritto universale*, sono tratte dall'edizione curata da Carlo Sarchi e pubblicata a Milano dalla tipografia di Pietro Agnelli nel 1866, che presenta la traduzione italiana, dovuta allo stesso Carlo Sarchi; il secondo libro, a sua volta articolato in *De constantia philosophiae* e *De constantia philologiae*, è citato dall'edizione in latino, a cura di Fausto Nicolini.

della *Scienza nuova* sia la storia profana, non c'è, tra le due opere, una frattura significativa, quanto piuttosto un mutamento di interesse o di prospettiva, e la *Scienza nuova* rappresenta un orizzonte di indagine cui il filosofo napoletano si rivolge una volta definito lo sfondo sul quale ha luogo lo sviluppo della civiltà umana. In particolare, nel *Diritto universale*, le Scritture rappresentano un modello di evoluzione socioculturale della civiltà, dopo la parentesi edenica e dopo la caduta dall'Eden, con l'individuazione di alcuni momenti fondanti, tra cui quello del peccato originale.

La trattazione muove dalla definizione della «incorrotta natura umana» (*natura hominis integra*), caratterizzata dall'equilibrio di ragione e volontà (*ratio e voluntas*), che garantiva l'armonia dell'esistenza, grazie al corretto dominio dei sensi e degli appetiti. Lo stato equilibrato dell'uomo edenico viene tuttavia infranto dal peccato originale, commesso da Adamo, per desiderio di possedere la scienza «infinita», dal momento che egli non sa accontentarsi della «vera» scienza. Le immediate conseguenze del peccato originale, dovute al prevalere degli appetiti sulla ragione,² sono l'insoddisfazione e l'alienazione:

Quindi nasce l'odio immortale degli stolti inverso lor medesimi; quindi in coloro che sono tenuti dal volgo per beati, quell'ansia perpetua di correre, senza mai posarsi, dall'uno in l'altro corporale diletto; quelle smodate allegrezze, che tosto in doglienza si trasmutano; le vuote speranze, gli ardenti e malaugurosi desiderii, i vani timori, ed i tardi pentimenti, ed infine quei tanti che fattisi, per la loro stoltezza, tormentatori di se stessi (*Heautontimorumenones*, sic) con istudio instancabile tutto giorno procacciano di più aspramente martoriarsi.³

Ciò comporta un «fallace giudizio dei sensi» e il conseguente abbandono della «contemplazione dell'eterna verità», per dedicarsi alle «cose che sempre tramutano, e che sempre gli sfuggono».⁴

Nonostante ciò, l'uomo non perde la «veduta» di Dio, che si rispecchia in tutte le cose, perché esse vengono da lui, e che può essere riconquistata grazie alla Ragione,

2 La descrizione degli uomini nella condizione postlapsaria ha accenti di grande modernità, nel riprodurre il senso di insoddisfazione che coglie l'umanità, una volta perduta la capacità di contemplare il vero, affannosamente alla ricerca di mete sempre parziali e quindi implicitamente in balia dell'alienazione; non è forse estraneo a questa descrizione il modello di Seneca, che traccia il destino dell'uomo *occupatus* con analogie significative a questo passo, sia nelle *Lettere a Lucilio* che in alcuni *Dialoghi*; in tal senso sarebbe interessante un'indagine sull'interferenza tra la riflessione vichiana e la speculazione di alcuni autori antichi, soprattutto nei risvolti, per così dire, morali.

3 G. VICO, *Dell'unico principio*, op. cit., p. 33, § xxx.

4 Ivi, § xxxi. La condizione dell'uomo lapso, caduto dalla condizione di originaria integrità, è analizzata con particolare acutezza da Riccardo Caporali, in *Heroes gentium. Sapienza e politica in Vico*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 81 e sgg.; in particolare egli sottolinea come «Rotte per sempre l'immediatezza dell'equilibrio, solo una lunga e tribolata opera di ricomposizione, di mediazione e moderazione (fondamento di ogni virtù), potrà sostituire l'ordine perduto» (p. 82). Alla differenza tra la pura contemplazione di Dio che caratterizza la condizione prelapsaria e il successivo stato dell'uomo, Vico dedica riflessioni suggestive, legate anche alla nascita della divinazione, con un procedimento di matrice etimologica tipico del suo modo di procedere, anche nel *De constantia philosophiae*, op. cit., p. 277, ove è sottolineata anche la diversa condizione degli ebrei.

che, nella condizione dell'uomo corrotto diventa lo strumento con cui egli pensosamente si può avviare alla verità che facilmente contemplava nello stato di «natura integra». La *vis veri*, connaturata alla ragione umana, è fonte di *virtus* e *iustitia*:

La forza della Verità, o la ragione umana, è virtù quando contrasta alla concupiscenza, ed è giustizia quando indirizza e pareggia le utilità; in ciò consistendo l'unico principio e l'unico fine del diritto universale.⁵

Grazie alla *vis veri*, la quale, in quanto *virtus* e *iustitia*, è in grado di cogliere i *semina veri* che Dio ha lasciato pur nella condizione di decadenza dallo stato edenico, l'uomo può intraprendere il percorso che, riscattandolo dal peccato originale, conduce alla fondazione della civiltà, perché egli aspira alla ricerca e alla comunicazione tanto della verità, quanto delle «utilità», ed «è prima manifestazione dell'umanità quella vicendevole umana commiserazione, da essa derivando l'assistenza che gli uomini a vicenda si porgono». ⁶ La condivisione delle utilità, che deve essere basata su un principio di equità, non è, secondo Vico, base del diritto, ma occasione che spinge l'uomo a costituirsi in società:

Dunque l'utilità non fu madre del diritto, e non lo furono nemmeno né la necessità né il timore né il bisogno, come piacque di dirlo ad Epicureo, al Macchiavello (sic), all'Obbesio, allo Spinoso ed al Bayle;⁷ l'utilità fu soltanto l'occasione per la quale gli uomini, sociali e compagnevoli per propria lor natura, ma col peccato originale divisi, deboli e bisognosi, vennero a costituirsi in società ed a soddisfare ai lor compagnevoli e naturali impulsi.⁸

La svolta segnata dal peccato originale è ribadita ulteriormente, dove viene definito il passaggio dell'uomo dalla condizione di incorrotta onestà a quello di una faticosa ricostruzione della vita sociale:

Ma disgiunti gli uomini dal peccato originale, più non furono mossi dalla pristina incorrotta onestà, la quale tutta nell'animo consisteva ed era mossa dalla pietà verso Iddio; quindi l'uso e la necessità furono buone occasioni di cui si valse la divina Provvidenza per ricondurre gli uomini alle condizioni della vita compagnevole e sociale, lo che si produsse sotto l'impulso delle cose stesse [...], cioè per la forza della propria e spontanea tendenza delle cose, perché gli uomini, per l'originale peccato divisi, perduta quella pura ed intiera onestà che tutta dall'animo proveniva e a Dio s'indirizzava, abbenché fossero in gran parte corrotti, pur ritenevano un qualche avanzo della innata onestà vivendo in essi il senso dell'equa distribuzione delle utilità corporali.⁹

5 G. Vico, *Dell'unico principio*, op. cit. p. 37, § XLIII.

6 *Ivi*, p. 40, § XLV.

7 Il tema deve essere inquadrato nella questione del giusnaturalismo, nei confronti del quale Vico polemizza assai spesso; su questo cfr. le osservazioni di P. Rossi, in G. Vico, *La Scienza nuova*, introd. e note a cura di P. Rossi, Milano, Rizzoli, 1977, p. 29 e sgg. e sotto, iv, *Il dibattito giusnaturalistico*.

8 G. Vico, *Dell'unico principio*, op. cit. p. 40, § XLV.

9 *Ibidem*.

Sono dunque l'«uso» e la «necessità», intesi come «buone occasioni», che inducono l'uomo, reso debole dal peccato originale, a stringersi in società e a perseguire la ricerca di ciò che è giusto in quanto è riconosciuto come buono, su cui si fonda il diritto naturale.

Ed ancora, l'equità ricercata nella costituzione della società non è principio politico, ma principio naturale, come Vico teorizza nelle pagine conclusive del primo libro del *Diritto universale*, in cui traccia una sorta di sunto della riflessione fin lì svolta:

[E] questa cognizione del vero Iddio ci valse a dimostrare la verità dell'Istoria Sacra, la quale ci insegna che Adamo creato da Dio con pura ed incorrotta natura trovassi pel primo peccato decaduto; indi furono da noi dimostrati i Principii della Teologia rivelata, provando come da essa sia proceduta la vera dottrina morale, che ha per obbietto l'Eterno Bene, e come ne sia parimente derivata la vera Dottrina Civile, la quale governa gli Stati, compartendo non un'equità civile determinata dall'interesse politico, ma un'equità naturale rivolta agli eterni principii del vero e del Buono, da essa procedendo anche la vera Giurisprudenza, fedele interprete di un'equità eternamente vera.¹⁰

2. CADUTA UMANA E PUNIZIONE DIVINA

Nel secondo libro del *Diritto universale*, nella parte intitolata *De constantia philosophiae*, Vico esamina diffusamente il rapporto tra Dio e l'uomo prima del peccato originale, e quindi la successiva corruzione di esso: nell'integrità originaria, l'uomo, rappresentato da Adamo, contemplava Dio con mente pura e lo amava con animo puro: questi elementi rappresentavano il corretto culto, a sua volta costituito da *castitas mentis*, la condizione della mente priva di errori e turbamenti spirituali, e *animi pietas*, l'amore verso Dio, che si rifletteva nell'amore verso ogni uomo, giovani, anziani, coetanei, considerati quali figli, genitori, fratelli, e verso la patria.¹¹ La castità e la *pietas* di Adamo rappresentano la «*Sapientia integra et vere heroica*», che subisce una frattura in seguito al peccato originale; la *sapientia* in quanto dote politica si mantiene in coloro che amministrano lo stato e lo fondano sulle leggi, secondo gli esempi adottati dei Sette sapienti greci, di Scipione Nasica presso i romani, uomini cui va attribuita appunto la massima sapienza. Tuttavia, la legislazione e la religione si pongono come strumenti resi indispensabili dalla debolezza umana, e del tutto superflui nella precedente condizione edenica, nella quale all'uomo era lecito vivere «*ex mente pura Deo uniti, et Deum contemplando, nullas cupiditatis audiremus turbidas voces, unde nedum innocentem humanam vitam, sed ageremus beatam*».¹² La legislazione, dunque, in quanto strumento positivo e concreto, si pone come rimedio, faticosamente trovato, ma ispirato da Dio in punizione del peccato, per la riedificazione della vita umana 'scissa': a questo processo è dedicata la seconda parte del *De constantia jurisprudentis*, dal titolo *De constantia philologiae*. In esso, con il procedimento tipico dell'argomentazione

10 G. VICO, *Dell'unico principio*, op. cit., p. pag. 306, § CCXXI.

11 G. VICO, *De constantia philosophiae*, a cura di F. Nicolini, op. cit., p. 275.

12 Ivi, p. 277.

vichiana, che suole sintetizzare gli esiti precedenti dell'argomentazione, prima di muovere a un successivo sviluppo, è ripresa la riflessione sulla natura del peccato stesso, ne è sottolineata l'analogia con quello degli angeli ribelli, costituito dal desiderio di conseguire una conoscenza diversa da quella possibile agli uomini, e legittima solo per Dio,¹³ cioè la conoscenza «infinita», in luogo di quella «vera», caratteristica dell'uomo nella condizione preedenica.

Vico analizza in seguito le conseguenze del peccato: esse sono individuate nelle pene comminate da Dio all'uomo trasgressore, ma interpretate in funzione positiva, in quanto matrici del progressivo maturare del diritto e della società che su di esso fondata. Prima pena è la «*malefacti conscientia*», intesa come «*pudor veri ignorati*», vergogna del male commesso, intrinseca alla capacità umana di provare vergogna, sentimento che nasce, anch'esso, dal peccato originale: infatti, come Vico sottolinea, per la prima volta dopo il peccato, gli uomini sentirono di essere nudi e percepirono la loro nudità con vergogna,¹⁴ e ciò comportò la nascita della *religio*: in luogo della *pietas* e dell'«amor» verso Dio, la corretta forma di *cultus*, il *pudor*, inteso come vergogna della propria manchevolezza e timore della punizione divina, originò un nuovo rapporto tra Dio e l'uomo: un rapporto che è soprattutto *metus*, «*quia nos pudor admonet, Numen laesisset*»:¹⁵ la vergogna rende consapevoli dell'offesa arrecata a Dio e connota un rapporto tra umano e divino tanto più povero di quello fondato sulla *pietas*, ma comunque persistente e tale da poter mantenere viva la ricerca della presenza di Dio, che era un tempo contemplata con piena beatitudine, e da poter edificare un sistema di norme strettamente legate all'azione della Provvidenza.

L'ulteriore pena divina che tocca all'uomo lapso, connessa al pudore in quanto rispetto del senso comune («*sensus communis reverentia*»), è l'«infamia», la condanna, secondo il giudizio condiviso degli uomini, di un'azione disonesta, e quindi, in un rovesciamento positivo dei vizi umani, l'affermazione delle vir-

13 «*Malus daemon non ullum corporis bonum, quod finitum necessario fuisset, sed infinitum bonum animi, ipsam Dei Sapientiam ei proposuit, inquiring: Eritis sicut Dii, scintes bonum et malum*» (G. VICO, *De constantia philologiae*, op. cit. p. 322). Nella *Scienza nuova* a questa interpretazione del peccato originale si associa quella che lo interpreta come desiderio di conoscere il futuro, negato all'uomo, e causa della sua caduta. La proibizione di conoscere il futuro, e di possedere la scienza del bene e del male, comporta la parallela interdizione della divinazione, imposta da Dio per prima alla religione ebraica, come Vico ricorda nella *Dignità*, § xxiv: «La religione ebraica fu fondata dal vero Dio sul divieto della divinazione, sulla quale sursero tutte le nazioni gentili» (*Scienza nuova*, op. cit., p. 187).

14 *Genesi* 3, 7: «Si aprirono allora gli occhi di ambedue e conobbero che erano nudi; perciò cucirono delle foglie di fico e se ne fecero delle cinture». La riflessione sul *pudor* ha un rilievo fondamentale nel *De constantia philologiae* ed è tema ricorrente anche nella *Scienza nuova*, ove ritorna nell'indagine sull'uomo delle origini, indotto alla prima istituzione civile, il matrimonio, proprio dal pudore: «e si usarono con esse [le donne] la venere umana al coverto, nascostamente, cioè a dire con pudicizia; e si incominciarono a sentir pudore, che Socrate diceva esser il «colore della virtù». Il quale, dopo quello della religione, è l'altro vincolo che conserva unite le nazioni, siccome l'audacia e l'empietà son quelle che le rovinano» (*Scienza nuova*, op. cit. p. 351).

15 G. VICO, *De constantia philologiae*, op. cit., p. 323; il passaggio dalla *pietas*, che è amore e quindi corretto rapporto tra l'uomo e Dio, alla *religio*, ispirata dal *metus*, è indagato in modo approfondito nel *De constantia philosophiae*, con riferimenti etimologici e culturali al mondo greco-latino, come è consueto nel pensiero vichiano; cfr. *De constantia philosophiae*, op. cit., p. 276 e sgg.

tù corrispondenti, anch'esse nate tutte dalla percezione del pudore: la frugalità, l'onestà, destinate a confermare la temperanza, la lealtà, la verità del parlare, l'astinenza da ciò che non è proprio, connesse alla giustizia; la punizione della disonestà, dell'impudenza, dell'audacia, sentita, come già classicamente, come una immoderata manifestazione di coraggio.¹⁶ Nella fondazione delle regole della convivenza sociale, il *pudor*, specificamente inteso come percezione della nudità e vergogna che ne è conseguente, gioca un ruolo rilevante quando induce a «*omnia vitae obscoena turpiaque occultare*»;¹⁷ grazie ad esso gli uomini «*promiscuam venerem ferarum ritu abhorruere*»,¹⁸ e iniziarono a scegliere le spose, da cui nacque la prima istituzione sociale, secondo la teoria classica dell'origine della società, la famiglia, cui seguirono le *clientelae*, e infine *Respublicae* e *Imperia*.¹⁹

È evidente che la speculazione vichiana, muovendo dalla svolta antropologica rappresentata dal peccato originale, ma incardinandola sulla ferma consapevolezza della Provvidenza operante nella storia, valorizza gli aspetti positivi della debolezza umana scaturita dal peccato. In tal modo, anche il «*pudor veri ignorati*», ben lungi dal bloccare l'uomo in un'impotenza accidiosa, lo spinge, grazie alla non sopita volontà di conoscenza, ad un inesausto desiderio di investigare il vero, che peraltro costituisce la terza pena comminata da Dio, la *curiositas*, da cui nasce la *prudencia*, contrapposta alla *temeritas*, e valido strumento nella ricerca della verità. La cifra ideale dell'argomentazione, che tende a rovesciare dialetticamente la condizione infelice dell'uomo postedenico, è connessa alla concezione di Provvidenza divina: Dio stesso infatti, prevedendo la caduta dell'uomo, preformò («*praeformavit*») gli uomini in modo tale che uomini con diverse capacità esercitassero attività diverse: perciò alcuni di essi, i *Fortes*, esercitarono la loro forza nella coltivazione dei campi, quindi nello sviluppo dell'attività agricola, fondamentale alla stanzialità e alla formazione di organismi politici in cui anche i più deboli fossero accolti, e fosse destinato ai forti il ruolo del comando e ai deboli quello dell'obbedienza.²⁰

La traccia biblica è riecheggiata di nuovo direttamente nel momento in cui viene riconosciuta come cardine della società umana l'«industria», il lavoro, connesso alla predizione divina «*in sudore vultus tui vesceris pane tuo*»:²¹ dal lavoro, inteso non come maledizione, ma come opportunità connessa alla provvidenzialità della creazione divina, che fornì all'uomo i mezzi per salvarsi, sono derivati in terra tutti i

16 La condanna dell'*audacia* come manifestazione temeraria di una volontà smodata, che non tiene giusto conto dei rischi dell'azione, è di matrice classica, specificamente ciceroniana, come emerge dalla trattazione del *De officiis* (I, 62, riferito in particolare alla definizione della *temeritas*, che Vico contrappone alla *prudencia*, per cui cfr. sotto), che sembra fornire più di una suggestione alla classificazione vichiana delle virtù civili e politiche.

17 G. VICO, *De constantia philologiae*, op. cit., p. 324.

18 Ivi, p. 325.

19 È lo stesso processo descritto nella *Scienza nuova*, III, *Della morale poetica*, op. cit., p. 351 e sgg.

20 G. VICO, *De constantia philologiae*, op. cit., p. 326.

21 *Genesi* 3, 19: «Con il sudore della tua faccia mangerai pane».

commoda, dai quali tutti gli uomini, sia quanti ne abbondano, sia quanti ne sono privi, sono indotti a coltivare la società, la vita comune con gli altri uomini.²²

Dunque, muovendo dalla vicenda biblica del peccato originale, Vico traccia una parabola della storia, nella quale il *pudor* è cardine di quello che egli definisce «*ius naturale*» e agisce sulla costituzione della società grazie alla forza d'animo che fa scaturire nell'uomo lapso tutte le buone arti, grazie alle quali ha sostenuto e sostenuto gli uomini associatisi secondo natura,²³ in una riflessione che lega la condizione dell'uomo scaturita dal peccato originale allo sviluppo e al progresso della società, e quindi prelude alla storia profana, secondo un modello interpretativo che ne garantisce la leggibilità.²⁴

La contemplazione delle opportunità realizzate dagli uomini, delle mete conquistate dalla loro fatica e dalla loro intelligenza, induce il filosofo napoletano a concludere, in polemica con il motto di Hobbes, che l'uomo non può essere «*hominum lupus*», ma che operi nella storia un piano, del quale è inevitabile riconoscere l'opera tesa alla salvezza del genere umano: essa pertanto è una Provvidenza non identificabile con il caso o con la necessità, ma, al contrario, dotata di intelligenza e di attenzione alla vita degli uomini.

In una conclusione che prelude agli sviluppi della *Scienza nuova*, la storia dell'uomo postlapsario è delineata in analogia alla crescita dei singoli uomini:

Sott'altro riguardo dobbiamo volgerci ammirati all'Ordine stabilito dalla Divina Provvidenza: i fanciulli di ogni elezione determinano gli appetiti, e quella vogliono violentemente conseguire; gli adolescenti hanno prepotente la fantasia; l'uomo giunto all'età virile con ragione più scevra dalle passioni giudica le cose, ed a vecchiaia pervenuto vi adopera sodo e pacato consiglio. Ad un tale sviluppo corrisponde la vita del genere umano. Nei primi tempi, intaccato dal peccato originale, menando vita solitaria e sprovvista, egli dovette abbandonarsi ad ogni eccesso di sfrenata libertà; poscia la fantasia e l'ingegno gli somministrarono i ritrovamenti che gli posero le cose all'umano vivere necessarie, utili o gioconde, e fu quello il tempo dei Poeti, durante il quale si arricchì il mondo d'ogni più utile invenzione adoperata dai popoli a felicitare la vita civile. In appresso usando maggiormente la ragione, vennero gli uomini a coltivar la sapienza, e sorsero allora i filosofi, che insegnarono i doveri morali. Seguirono un ordine consimile gli sviluppi del gius naturale: al suo comparire egli ci appare come la consacrazione della legale intemperanza e della legale violenza; quindi lo vediamo rimanere involuto nella favole che figuravano l'antica legale violenza; e finalmente, condotte le leggi alla lor perfezione, egli si manifesta con aperta ragione e generosa verità.²⁵

22 G. Vico, *De constantia philologiae*, op. cit., p. 326.

23 «*Et per natam ex pudore vim animi, quae mentem et orpus regeret, bonas artes omnes in nomine lapsus exduxit, per quas naturaliter sociatos sustinuit ac servavit*» (*De constantia philologiae*, op. cit., p. 326).

24 Che la vicenda del peccato originale rappresenti un criterio interpretativo del rapporto tra l'uomo e Dio è evidente; esso può rappresentare tuttavia anche un criterio di leggibilità, secondo il senso che al termine attribuisce H. BLUMENBERG, nel saggio *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 2009² (1984), di cui cfr. le pagine dedicate a Vico, p. 174 e sgg., dedicate specificamente alla *Scienza nuova*, ma significative anche per illustrare il rapporto uomo-natura nel processo di appropriazione della natura da parte dell'uomo che ne 'traduce' il linguaggio.

25 G. Vico, *Dell'unico principio*, op. cit., p. 304, § CXCIX.

3. VERSO LA “SCIENZA NUOVA”

Emerge dalla riflessione vichiana che il peccato originale è principio della storia umana, rispetto a quella sacra, e limite, inteso come punto da cui muove la ripresa, dopo la caduta, ma non autosufficiente alla salvezza, perché imprescindibile è l'opera della Provvidenza, sia nella disseminazione di quei *semina veri* da cui muove il faticoso riconoscimento della verità, sia nella ricostituzione del tessuto sociale infranto dalla trasgressione del peccato originale.

Se la storia ha un valore positivo in quanto progresso faticoso dell'uomo secondo il piano divino intelligente, in essa hanno una funzione fondante «le favole», cioè le elaborazioni fantastiche degli uomini sapienti, i poeti e filosofi, che elaborarono i miti attraverso i quali la moltitudine ricevette le conoscenze su cui si basa la comunità civile:

Vediamo altresì che a contrastare alla nefanda sfrenatezza dell'empia moltitudine valsero le favole, cui s'infinsero gli Ottimi che il Cielo coi fulmini lor favellava, e che erano suoi cenni i voli degli uccelli (onde dal verbo *nuere* accennare, si ebbe il vocabolo *Numen* ad esprimere il volere d'Iddio); ebbesi poi il gius civile comune, colle sue simboliche figurazioni delle forme dell'antica violenza, e disparve il Gius Ottimo sotto a quelle forme coperto e sopraffatto. Come il Gius dei Quiriti era stato un simulacro del Gius Ottimo, così il Gius Pretorio ritenne la sola apparenza del Gius dei Quiriti, e finalmente la Verità naturale svolgendosi da ogni giuridico velame, mostrò tutto il suo splendore colla pratica della Religione cristiana.²⁶

Risulta evidente, in questa esposizione, una valutazione del processo di mitopoiesi ai fini della costituzione delle norme del vivere, che troverà più approfondito sviluppo nella *Scienza nuova*, dove questo stesso processo investe il rapporto tra l'uomo e il mondo, l'uomo e le divinità, in un percorso di conoscenza di cui l'uomo è protagonista, creando le basi della sua civilizzazione e comprendendone nello stesso tempo i momenti costitutivi, in una maturazione della vita civile, della conoscenza e della comunicazione di essa che tratterà un modello importante nella letteratura italiana successiva,²⁷ oltre ad essere un significativo modello di lettura della storia umana.²⁸

²⁶ Ivi, p. 305, § ccxx.

²⁷ L'analisi del processo mitopoietico elaborato dal mondo 'fanciullo' rappresenta un importante elemento del pensiero leopardiano, evidente a partire dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, e costituisce una sorta di sfondo ideale alla rivisitazione dell'antico in Pascoli, oltre che ispirare la prosa sul *Fanciullino*; quest'ultima, significativamente, si apre con la menzione di Cebete tebano, che, se è personaggio del *Fedone* platonico è anche figura d'esordio della *Scienza nuova*, op. cit., p. 85.

²⁸ Il processo di mitopoiesi rappresenta l'elaborazione dello *pseudos politikón*, che traduce in un linguaggio conveniente agli uomini 'primitivi' i principi della religione, della morale e della vita civile; per questa ragione i romani parlavano di *iura imaginaria*, e sentivano le leggi come «maschere, quasi che gli antichi, per uscire dal buio delle origini dovessero piegare la brutalità della vita alle regole di una messinscena teatrale» (S. Givone, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e*

Il rapporto tra la riflessione vichiana sul peccato originale, quale è articolata nel *Diritto universale*, e la trattazione diffusa della storia umana contenuto nella *Scienza nuova*, può essere compreso movendo dalla *Dipintura allegorica*²⁹ premessa alla seconda edizione (1730) della *Scienza nuova* e poi successivamente all'edizione del 1744, disegnata da Domenico Antonio Vaccaro sotto la direzione di Vico e incisa da Antonio Baldi, illustrata nella *Spiegazione della dipintura, o Idea dell'opera*, nella quale la vicenda del peccato originale e l'opera della provvidenza rappresentano lo sfondo ideale della nascita e dello sviluppo della società umana. Leggiamo infatti:

la natura de' quali [degli uomini] ha questa principale proprietà: d'essere socievoli. Alla qual Iddio provvedendo, ha così ordinate e disposte le cose umane, che gli uomini, caduti dall'intiera giustizia per lo peccato originale, intendendo di fare quasi sempre tutto il diverso e, sovente ancora, tutto il contrario – onde, per servir all'utilità, vivessero in solitudine da fiere bestie, – per quelle stesse loro diverse e contrarie vie, essi dall'utilità medesima sien tratti da uomini a vivere con giustizia e conservarsi in società, e sì a celebrare la loro natura socievole: la quale, nell'opera, si dimostrerà esser la vera civil natura dell'uomo, e sì esservi diritto in natura.³⁰

L'esordio 'figurato' della *Scienza nuova*, volto a illustrare il senso profondo dell'opera, ribadisce l'azione della Provvidenza nel mondo dell'uomo ed è così motivato:

Il raggio della divina provvidenza, ch'alluma un gioiello convesso di che adorna il petto la metafisica, dinota il cuor terso e puro che qui la metafisica dev'averne, non lordo né sporcato da superbia di spirito o da viltà di corporali piaceri; col primo de' quali Zenone diede il fato, col secondo Epicuro diede il caso, ed entrambi perciò negarono la provvidenza divina. Oltracciò, dinota che la cognizione di Dio non termini in esso lei, perch'ella privatamente s'illumini dell'intellettuali, e quindi regoli le sue sole morali cose, siccome finor han fatto i filosofi; lo che si sarebbe significato con un gioiello piano. Ma convesso, ove il raggio si rifrange e risparge al di fuori, perché la metafisica conosca Dio provvedente nelle cose morali pubbliche, o sia ne' costumi civili, co' quali sono provenute al mondo e si conservan le nazioni.³¹

romanzo, Torino, Einaudi, 2005, p. 30), senza che ciò rappresenti una mistificazione, ma anzi, in adempimento di un preciso piano provvidenziale.

29 Il nesso è suggerito da F. BOTTURI, in *Caduta e storia: note sul 'peccato originale'* in G. B. Vico, «Memorandum», 5, 2003, pag. 27 (0 in www.fafich.ufmg.br/-memorandum/artigos05/artigo02.pdf, sito consultato il 3.01.2010).

30 G. Vico, *La Scienza nuova*, op. cit., p. 87.

31 *Ibidem*.



La connessione tra Provvidenza e diritto è ribadita dalla conclusione del primo libro del *Diritto universale*, dove Vico, nel congedare la prima parte dell'opera, trae le somme dell'intera riflessione:

l'uomo, rivolto al Vero per lo sforzo spontaneo della sua mente, ed aiutato dal Lume divino, che con invincibil forza lo trae a consentire alla verità, è condotto a proclamare che procede da Dio tutto il genere umano, ch'egli è da Dio governato, ch'egli a Dio fa ritorno, e che senza Iddio sovra la terra non vi han leggi, non civili Società, non umani consorzii, ma solitudine, ferocia, laidezza e nefandità.³²

4. IL DIBATTITO GIUSNATURALISTICO

La questione dell'origine del diritto in rapporto al passaggio dallo stato di natura alla civiltà si lega al dibattito che caratterizza la cultura del Seicento e del primo

³² G. Vico, *Dell'unico principio*, op. cit., p. 308.

Settecento, nei confronti del quale Vico polemizza direttamente: a fronte delle posizioni di Grozio, Hobbes, Spinoza, Pufendorf, e del materialismo antico rappresentato da Lucrezio, Vico ribadisce la presenza di un piano della Provvidenza operante nella storia, secondo un progetto intelligente che guida l'uomo dallo stato di ferinità a quello del progresso. In contrapposizione, cioè, alle teorie giusnaturalistiche, a partire dalla formulazione di Grozio, il quale sostiene che la natura stessa è madre del diritto ed esso «avrebbe luogo anche se si ammettesse ciò che non si può ammettere senza delitto: che Dio non c'è o che non si cura egli affari umani»³³ e che è «il comando della retta ragion che indica la bruttezza morale o la necessità morale inerente ad un'azione qualsiasi, mediante l'accordo o il disaccordo di essa con la stessa natura razionale»³⁴, Vico rivendica il ruolo centrale dell'azione della Provvidenza nella formazione originaria dell'uomo e la funzione imprescindibile del peccato originale nel determinare la svolta decisiva da cui trae origine il diritto quale faticosa conquista umana, mossa e guidata dalla Provvidenza stessa.

Il problema si pone specificamente nella necessità di conciliare lo stadio ferino dell'uomo con la realtà, fortemente affermata, come si è visto, di uno stato edenico, compromesso con il peccato di Adamo. Vico non mette in discussione la ferinità originaria nel momento in cui traccia la condizione edenica dell'uomo, al contrario proprio il passaggio dalla ferinità alla civiltà è oggetto rilevante dell'indagine sia nel *Diritto universale* che nella *Scienza nuova*; semplicemente la limita escludendone gli ebrei, la cui storia è separata da quella delle altre nazioni gentili, e collocando cronologicamente il mondo delle origini non nel momento della comparsa dell'uomo, come è nella riflessione di Lucrezio e di Hobbes, ma in seguito al diluvio, come punizione divina per la tracotanza umana. In questo senso, è condivisibile l'osservazione di Sergio Givone:

Vico teologo cristiano ricorda che lo stato di natura, propriamente, non è stato di natura, non è originario, per l'uomo, e infatti naturalità e disumanità sono tutt'uno. Semmai è stato di natura decaduta, *natura lapsa*. E tra l'una e l'altra c'è un abisso, che mai l'uomo potrebbe da solo colmare.³⁵

Il cardine del costituirsi sociale è il «lume eterno», cioè quella luce provvidenziale che, anche nello stato postedenico, continua a tracciare la strada dell'uomo, e che, punendolo attraverso il senso del pudore scaturito dal peccato, lo mette in una condizione di inquietudine che è la spinta per riprendere il cammino verso

33 H. GROTIUS, *De jure belli ac pacis*, I, Parigi, 1625, p. XI, § 11: «*locum haberent etiamsi daremus, quod sine summo scelere dari nequit, non esse Deum, aut non curari a beo negotia humana*».

34 IDEM, I, 1, 10, p. 6: «*Ius naturale est dictatum rectae rationis indicans, actui alicui, ex eius convenientia aut disconvenientia cum ipsa natura rationali, inesse moralem turpitudinem aut necessitatem moralem*» (Il diritto naturale è il comando della retta ragione che indica la bruttezza morale o la necessità morale inerente ad un'azione qualsiasi, in base all'accordo o al disaccordo di essa con la stessa natura razionale).

35 S. GIVONE, *Il bibliotecario di Leibniz*, op. cit., p. 31.

Dio e, prima ancora, verso la costruzione di una società solidale, nella quale l'uomo, ben lungi dall'essere ostile al suo simile secondo il dettato di Hobbes, cercherà di mettere in comune le utilità, organizzando la convivenza secondo le norme del diritto via via istituite, in un percorso che è 'fatto' dagli uomini, ma ispirato dalla Provvidenza sin dal progetto della Creazione.

Rettifiche al canone neoclassico: Monti cultore del meraviglioso cristiano (con appendice di lettere inedite di Girolamo Ferri)

LUCA FRASSINETI*

Nella storia letteraria del gran secolo che corse per l'Italia dal 1750 al 1850, quando sarà scritta con serenità oggettiva e senza preoccupazioni di parte, Vincenzo Monti ri-prenderà il luogo che gli spetta, come a principe dell'arte d'un'intiera e ingegnossissima generazione, come a prosecutore ed allargatore dell'antica tradizione italiana.¹

L'auspicio di un antiromantico incallito del calibro di Carducci sulla futura canonizzazione del poeta romagnolo quale «rattivatore del sentimento classico nella sua migliore espressione», parrebbe finalmente compiuto, anche se in chiave non tanto di rilancio quanto di liquidazione, almeno a osservare l'impatto che le poetiche dell'Illuminismo e del Neoclassicismo – non escluso il Foscolo ribelle e protestatario – destano oggi, fuori e dentro le nostre aule scolastiche. Quale insegnante delle superiori commenta agevolmente ai propri allievi passi dell'*Iliade* trasposta dal «gran traduttore dei traduttori», che molti di noi hanno imparato a leggere alle scuole medie? Al di là delle ricadute pratiche, per la borsa valori della critica e per il business manualistico che ne deriva, l'equazione Monti-Neoclassicismo appare un dato scontato, a cominciare dai titoli di profili più o meno fortunati nelle diverse Storie della Lette-

*Università di Pisa

¹ Questa e la successiva citazione dalla prefazione a V. MONTI, *Versioni poetiche con giunta di cose rare o inedite*, Firenze, Barbera, 1869, pp. XI-XII.

ratura Italiana, da quello garzantiano di Barbarisi del 1969 (*Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*), diffuso cinque anni or sono in veste grafica aggiornata e accattivante in allegato al «Corriere della Sera», a quello della coppia Cerruti-Mattioda (*La letteratura nel neoclassicismo. Vincenzo Monti*), per la faraonica edizione Salerno.

D'altronde, non si può misconoscere al poeta oramai prossimo alla fine l'intempestiva paternità del *Sermone sulla Mitologia*, a neppure due anni dalla stampa della Ventisettesima dei *Promessi Sposi*, in cui il Manzoni della *Lettera sul Romanticismo* al marchese d'Azeglio si diverte piuttosto a mettere alla berlina «gli dei falsi e bugiardi», come dimostra la fragrante transcodificazione comica del mito di Psiche e Amore nell'immagine dell'oste della luna piena intento a contemplare Renzo addormentato «levandogli la lucerna sul volto, e facendovi con la palma stesa ribatter sopra la luce [...]: "Matto minchione! ["Pezzo d'asino!", legge la più forbita Quarantana] [...] sei proprio andato a cercartela. Domani poi mi saprai dire che bel gusto ci avrai"».²

E risalendo per li rami, traduzione omerica a parte, non è possibile negare a Monti l'ideazione di *Al signor di Montgolfier* (1784), celeberrima fra le anacreontiche del tardo Settecento, la canzonetta inneggiante ai primi voli aerostatici, il cui incipit leggendario

Quando Giason dal Pelio
spinse nel mar gli abeti,
e primo corse a fendere
co' remi il seno a Teti;

su l'alta poppa intrepido
col fior del sangue acheo
vide la Grecia ascendere
il giovinetto Orfeo³

giurerei destasse i beffardi pruriti di un altro interprete parodico dell'immaginario classico, Giuseppe Parini, il quale, nel 1785, dà l'aire alla più autobiografica delle sue odi, *La caduta*, in questi antifrastici termini:

Quando Orïon dal cielo
declinando imperversa;
e pioggia e nevi e gelo
sopra la terra ottenebrata versa,

me spinto ne la iniqua
stagione, infermo il piede,
tra il fango e tra l'obliqua
furia de' carri la città gir vede⁴

Per non dire di un'altra famosa canzonetta arcadica dell'agosto 1779, la *Prosopopea di Pericle*, dall'esordio memorabilissimo:

² A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. xv, in IDEM, *Tutte le opere*, a cura e con introd. di M. Martelli, I, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 744 [1825-27] e 1074 [1840].

³ Cfr. V. MONTI, *Poesie*, a cura di G. Bezzola, Torino, UTET, 1969, pp. 96-97 (a p. 60 la successiva citazione dalla *Prosopopea*).

⁴ Cfr. G. PARINI, *Le odi*, ed. critica a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, p. 109.

Io de' forti Cecropidi
nell'inclita famiglia
d'Atene un dì non ultimo
splendor e meraviglia

Per tradizione essa rappresenterebbe il manifesto poetico del neoclassicismo romano e pioclementino d'ispirazione winckelmanniana, anche a prescindere dalla sprezzatura, atipica per un autore di solito fiero dei propri successi, con cui Monti, allora venticinquenne e a caccia di un impiego, l'accolse invece nel segreto della sua corrispondenza:

Dacché sono in Roma io non ho mai detta in Accademia cosa che abbia destato maggior strepito di questa canzonetta, [che] non è la cosa la più soffribile [...]. Un Cardinale ha pensato [che] s[i] debba far copiare in carattere dorato [...] e attaccarla con un bottone di metallo tra due laminette di cedro all'erma di Pericle [...]. Ma non si farà niente di questo perché io non darò mai a' miei nemici questa occasione di mettermi in ridicolo. [...] Io rido del fanatismo, per destar il quale ci vuole così poco.⁵

Malcelata indifferenza o sottaciuto compiacimento, artificio retorico o verità? Il dubbio si può risolvere, e quindi storicizzare, valutando sinteticamente e senza preoccupazioni di parte, come suggeriva Carducci, l'estetica del poeta principiante, la quale, lungi dal prefigurare il futuro campione del neoclassicismo nostrano (negli anni Sessanta del Novecento si parlò addirittura di controclassicismo), tratteggia piuttosto il profilo, a torto negletto dalla manualistica ansiosa di schematismi lineari, del cultore e dell'interprete della maggiore letteratura esterofila e misogallica del suo tempo (Goethe, Shakespeare, Milton e Klopstock), assieme alla *Bibbia*, alla *Divina Commedia* e all'*Orlando Furioso*, quali depositi di immagini, di fantasie e di storie portentose. Altrimenti sarebbe difficile spiegare la popolarità su scala europea della *Cantica in morte di Ugo Bassville* (1793), in cui, quarant'anni or sono, un fine interprete come Carlo Dionisotti ravvisò i prodromi fecondi del culto ottocentesco e romantico degli Italiani verso l'Alighieri e la sua opera,⁶ dopo le stroncature e la conseguente rimozione del buon gusto razionalistico del secolo precedente.

In *primis* una nota d'inquadramento è offerta dalla corrispondenza fra il maestro di belle lettere di Monti all'Università di Ferrara, il latinista Girolamo Ferri, e un altro intellettuale romagnolo, figura di spicco del rilancio dell'Arcadia romana dell'età pioclementina in senso illuministico e classicistico, Giovanni Cristofano Amaduzzi. È il settembre 1778: il giovane poeta si è da poco trasferito dalla provincia nella capitale e Ferri domanda sue notizie, miste all'apprensione e all'orgoglio per il destino del più promettente fra i propri allievi. La risposta di Amaduzzi, è tanto lapidaria quanto ir-

5 V. MONTI, *Epistolario*, raccolto, ordinato e annotato da A. BERTOLDI, I, Firenze, Le Monnier, 1928, p. 83, n. 59, 24 agosto [1779], a Clementino Vannetti (l'autografo della missiva, battuto di recente sul mercato antiquario, è ora di proprietà del dott. Daniele Bresciani di Milano). Per l'inquadramento storico relativo alla canzonetta e alla sua ricezione, cfr. A. BRUNI, *Monti nella Roma neoclassica*, «Rassegna Europea della Letteratura Italiana», n. 23, 2004, pp. 28 e sgg.

6 Sulla lettura di Dionisotti nel contesto della (s)fortuna critica del poeta nel secondo dopoguerra, L. FRASSINETI, *Vincenzo Monti. I testi, i documenti, la storia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 58 e sgg.

ritata da un fare poetico eccentrico, lontano dalla nobile semplicità e quieta grandezza del modello winckelmanniano ma soprattutto dalle illuminate prescrizioni degli estensori del *Caffè* sul valore utilitaristico della letteratura:

L'Abate Monti [...] è troppo gigantesco nelle sue immagini, è troppo verboso, e le parole non sono sempre le più eleganti. Oltrediché questo è il secolo delle cose e non delle parole. Abbiamo qui un dotto Ibernese, il Sig. Serloch, entusiasta per la poesia italiana, il quale apertamente gli ha detto che legga de' libri esattamente filosofici per arricchirsi la mente di pensieri solidi e utili. L'Abate Godard, già Scolopio, lo supera di mille miglia e nell'Arcadia primeggia sopra tutti [...] perché filosofo negli epiteti e nelle cose che esprime.⁷

L'accomodante replica di Ferri, non aliena da certa *captatio benevolentiae ad usum delphini*, ci rivela tuttavia alcuni preziosi tratti della formazione poetica di Monti, nonché delle sue più autonome e sorprendenti predilezioni, in cui la sottolineatura del meraviglioso cristiano nella sua declinazione cavalleresca (Ariosto) produce fra l'altro un breve ma interessante carteggio, attorno alla libertà della favola, qui riprodotto in appendice per la sezione inedita, a partire dalle missive che ne definiscono il contesto:

Monti desidero più arrendevole ai salutarî ricordi del [...] Sig. Sherloch che nol fu a' suoi amorevoli in Ferrara, tenendosi col Sig. Ab. Godard che conosco e stimo moltissimo, e con altri pochi di simil taglia. Per altro fec'egli dello studio sopra Virgilio, Orazio e gli Elegiaci migliori non piccolo, oltre le osservazioni sull'Alighieri, sull'Ariosto ed altri siffatti. Nella mitologia pure avea una buona raccolta messa per ordine e non è addietro nelle cognizioni filosofiche bevute a' fonti buoni: onde ove moderi l'estro, spero riuscirà bene. In ultimo studiava e salmi ed altre Poesie ebreë e le sfiorava. Forse quest'ultime il portan tropp'oltre e non sa ridurle al genio Italiano. [...] Non sempre il Poeta ha luogo a far lo scientifico e trattando anche cose galanti e mediocri può farsi onore.⁸

Dopo la *Visione d'Ezechiello*, intarsio di immagini bibliche fissate nella misura del verso della *Commedia*, con cui Monti saluta il suo 'debutto' a stampa nell'aprile 1776 e quindi il suo ingresso in Arcadia l'11 giugno 1778, i temi e i motivi di una poesia ispirata al *merveilleux chrétien* piuttosto che alla mitologia greco-romana

7 Cfr. G. C. AMADUZZI, *Lettere a Girolamo Ferri*, raccolte e trascritte da G. Donati, 2^a Parte (1770-1785), n. 91, 19 settembre 1778, in *Collana delle opere e degli studi di Giovanni Cristofano Amaduzzi e sul suo tempo*, V, Savignano sul Rubicone, Accademia dei Filopatridi, 2005 (d'ora innanzi "Collana opere Amaduzzi", con numero del volume e anno di stampa), p. 227; tutti i richiami a questo carteggio si abbreviano in "Lettere al Ferri", seguiti dal numero della missiva, dalla data e dall'indicazione della relativa pagina. Sulla *querelle* estetico-letteraria di Monti con il poeta marchigiano Luigi Godard (1741-1824), futuro custode d'Arcadia e pupillo di Amaduzzi, e con l'irlandese Martin Sherlock (1750?-1797), cappellano di Frederick Augustus Hervey e autore di un libello contro la poesia italiana, stampato a Napoli nell'inverno 1778-79, cfr. C. DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio*, in IDEM, *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 55 e sgg. e L. FRASSINETI, *Monti e i «poeti ebrei» nell'età di Voltaire e Diderot*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. Dall'Illuminismo al Decadentismo*, a cura di P. Gibellini e N. Di Nino, I, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 87 e sgg.

8 Vedi *Appendice*, lettera n. 89, 26 settembre 1778. Sul longianese Girolamo Ferri (1713-1786), cfr. *ad vocem* (a cura di G. Fagioli Vercellone), *Dizionario Biografico degli Italiani* - d'ora in avanti DBI -, XLVII, Roma, Istituto della Enciclopedia, 1997, pp. 154-156.

prevalgono per quantità e qualità nel primo canzoniere, il *Saggio* del 1779, la cui pubblicazione risulta pressoché contemporanea alla recita della *Prosopopea di Pericle*. La prosa introduttiva alla raccolta ci consegna un riguardo e una propensione per il fascino della parola creatrice e dell'immagine sublime del testo sacro che esaltano le premesse della prima educazione:

Omero, Pindaro, Virgilio sono grandi e maestosi: ma David (senza parlar dei profeti, specialmente d'Isaia), David è qualche cosa di più. [...] Nell'*Iliade* è l'uomo che scrive ed inventa: l'immaginazione è profana, i suoi sforzi non possono occultarsi, e questi ne tradiscono la debolezza. In David soffia immediatamente lo spirito di Dio: la sua poesia è degna del cielo medesimo, e impressa tutta dal conio di Colui che scherzava formando l'universo,

cui si aggiunge, a mo' di esempio, un'efficace parafrasi in prosa del grandioso dettato figurale dei *Salmi*:

Dio, dice David, si affaccia sul Caos, apre la bocca per crear l'universo; e l'universo si slancia da se medesimo dal fondo dell'Abisso, il cielo si distende come un padiglione, e risplende seminato di stelle e di pianeti. Fa cenno al Sole d'incamminarsi verso l'Occaso, e il Sole ubbidisce, e prende il suo corso. Fa cenno al mare di ritirarsi, e il mare spaventato si mette in fuga, e si rinserra mugghiando dentro i confini che l'onnipotenza gli prescrive.⁹

Tutto questo, quattordici anni prima della stesura dell'altra, fantastica visione in terza rima in morte di Bassville. Dopo di che, si dirà, Monti può intendersi definitivamente convertito al neoclassicismo e all'immaginario mitologico ad esso sotteso, sulla via dell'estremo *Sermone*. In realtà, è questa una comoda e semplificante teleologia: l'analisi e il commento di uno zibaldone autografo hanno infatti dimostrato che, ancora all'altezza del 1809, e dunque in 'zona iliadica', il poeta non avrebbe rinunciato ad antologizzare, a 'sfiorare', come appreso da ragazzo, i virgulti della grande letteratura imparentata direttamente o indirettamente col meraviglioso cristiano. Sicché a brani cavati dai *Salmi*, da *Isaia*, dal *Deuteronomio* e dall'*Apocalisse*, si succedono nel manoscritto alcune spigolature, a partire dalla versione di servizio dell'apostrofe («Musa celeste, tu che ispirasti il poeta di Sorrento, e il cieco d'Albione, tu che poni sul Tabor il solitario tuo trono, e ti compiaci di gravi pensieri, e di sublimi meditazioni etc.»)¹⁰, tratte dai *Martiri di Chateaubriand*, cioè dell'autore che nel nuovo secolo per primo, col *Génie du Christianisme* (1802), aveva inteso fare piazza pulita dello stile nobile e razionale della tradizione illuministica del Settecento francese, aprendo di fatto la strada al rilancio della poesia, della religione e della componente metaforico-immaginifica ad esse correlata, verso il trionfo delle *Orientales* (1829) di Victor Hugo.

9 Questa e la precedente citazione da V. MONTI, *Saggio di poesie*, Livorno, Dai Torchj dell'Enciclopedia [ma Siena, Pazzini-Carli] 1779 (rist. anastatica a cura di A. Di Ricco, presentazione di G. Barbarisi, Trento, Editrice Universitaria, 2006), pp. XXI e XXVI-XXVII.

10 Cit. dal ms. 917 della Biblioteca Palatina di Parma (c. 19 recto), fedelmente trascritto, per le sezioni interessate, in appendice a L. FRASSINETI, *Vincenzo Monti*, op. cit., pp. 237 e sgg.

88. [Ferrara] 12 settembre 1778

A.C. – Se voi non mi scrivete, dovrò tenermi in un perpetuo silenzio, non somministrando il Paese novità degne di voi?¹² La settimana scorsa avemmo qui per pochi giorni il nostro caro Sig. Dott. Virgilj, e una mattina si stette in buona compagnia col Sig. Can.co Giovanardi,¹³ che m'ha favorito per una settimana. Egli seguitò a instruire il mio nipote in Latino, in Greco, e ne sono assai contento: spiegando bene le Orazioni d'Isocrate, e traducendole politamente, come pure quelle di Cic[eron]e si è fatta menzione più volte del vostro merito e particolarmente dell'ultimo Ragionamento detto in Arcadia,¹⁴ che assai ha incontrato anche presso il Sig. Can.co. Io sto leggendo la traduzione del Sig.r C.te Gaetani che parmi molto esatta in confronto dell'altre e molto felice.¹⁵ Nelle Annotazioni di Mitologia può parere alquanto soverchio, ma egli avrà voluto soddisfare anche ai meno capaci. Non so se vi pregassi a far prima legare la copia mia di mandargliela: se mai me ne fossi dimenticato, e fossimo in tempo, fatelo, e unitevi altra pel nostro Ab.

11 Dal ms. 11/b della Biblioteca della Rubiconia Accademia dei Filopatridi di Savignano, carteggio letterario dell'abate Ferri con Amaduzzi, tomo II: la trascrizione rispetta le peculiarità degli autografi, a partire dalle particolarità grafiche, dal sistema delle doppie e della punteggiatura fino a quello dei paragrafi; si tacciono firme finali e indirizzi. Numerazione originale progressiva e data di ogni lettera vengono posti all'inizio, su un'unica riga, in grassetto, conformemente all'opzione scelta da Giancarlo Donati per la citata edizione delle responsive. Le parentesi quadre circoscrivono le integrazioni, come nei casi di scioglimento delle formule compendiarie eccedenti le cariche e i titoli, sempre mantenute.

12 Cfr. *Lettere al Ferri*, n. 90, Roma, 18 luglio 1778, pp. 225-226.

13 L'erudito Gian Paolo Giovenardi (1708-1789), riminese, priore della collegiata di S. Arcangelo e arciprete della chiesa dei SS. Vito e Modesto a Rimini, fu in gioventù, come Amaduzzi, allievo del medico, filosofo e grecista Giovanni Bianchi (1693-1775), meglio noto come Janus Plancus, per cui cfr. *ad vocem* (a cura di M.P. Donato), DBI, LVI, 2001, pp. 406-408. A Francesco Nicola Virgili (da Longiano), registrato fra i corrispondenti di Amaduzzi, quest'ultimo dedicò la narrazione di Ottaviano Ottaviani, *Longiani devolutio ad S.R.E. sub Gregorio XIII Pont. Max.*, Roma, Benedetto Francesi, 1774, su cui G. GASPERONI, *Settecento italiano*, I, Padova, Cedam, 1941, pp. 64 e 264.

14 Si tratta del discorso filosofico-politico *La filosofia alleata della religione*, Livorno, per i Torchi dell'Enciclopedia [ma Roma, Istituto di Propaganda Fide], 1778 (rist. anastatica Rimini, Il Ponte, 1993 – con appendice di A. Montanari – e in *Collana opere Amaduzzi*, VI, 2006, pp. 91-141), recitato in Arcadia l'8 gennaio 1778, su cui A. NACINOVICH, "Il sogno incantatore della filosofia". *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 101 e sgg. Il 'Canonico' è il predetto Giovenardi.

15 In riferimento alle *Odi di Anacreonte e gli idilli ed epigrammi di Teocrito, Bione e Mosco poeti greci*, Siracusa, Francesco Maria Pulejo, 1776, nella traduzione in versi del patrizio siciliano Cesare Gaetani della Torre (1718-1808), recensita da Amaduzzi nelle *Efemeridi letterarie* di Roma d'inizio 1778 (cfr. *Collana opere Amaduzzi*, III, 2003, p. 144).

Sinesio,¹⁶ che potrà scuoterlo dalla lunga sua taciturnità. Questa mattina è passato per Roncofreddo Mons.e di Rimini, e s'è fermato a S. Girolamo per ivi montare a cavallo. Non l'ho veduto, ma domani forse sarò ad ossequiarlo in Roncofreddo,¹⁷ ovvero postdomani l'attenderò a S. Girolamo. Ha assai buon incontro e fa sperare un'ottima riuscita. Voi ossequiatemi Mons.r nostro Riminaldi,¹⁸ se non è fuori al solito respiro, e datemi le nuove e della cattedra di Pandette e della Prefettura. Per quest'ultima Migliori¹⁹ era il migliore, sicuro d'incontrare con tutti per la sua dolce e savia maniera unita a molta dottrina ed erudizione. L'avremo Auditore di S. E. non meno che della Rota e seguiremo a goderne l'ottima compagnia. Dal povero C.te Boari²⁰ non mi si scrive nulla, segno che continua nelle sue fissazioni. Egli metteva insieme una Raccolta preziosa di libri, e ne faceva anche buon uso. Disgrazia della città! Il Sig. Pietro²¹ ha una truppa di Bolognesi, che mercoledì manomessero il mio Pollajo, con reciproco piacere, essendovi tra gli altri Zanetti continuatore delle Zecche d'Italia a me ben noto.²² Tutte le volte che gli Amici sono a trovarmi, mi ricordo del mio caro Ab. Amaduzzi, e quasi quasi ne condanno il Romano soggiorno, che me lo toglie. Cos'è del Poeta Monti?²³ Salutatemelo

16 «Sinesio Secondo, siciliano, Abate di S. Tommaso della Pigna, filologo e biografo, morto in Siracusa ai 25 di marzo 1787 in età di circa 70 anni» (G. C. AMADUZZI, *Necrologio di letterari ed altri celebri uomini della metà del sec. XVIII*, ms. 54 della Biblioteca della Rubiconia Accademia dei Filopatridi di Savignano, cit. da G. GASPERONI, *Settecento italiano*, op. cit., p. 312).

17 Nel ms. sostitutivo di *Santarcangelo* cassato. Qui e altrove si tratta di località dell'entroterra romagnolo, tra Ferrara e Ravenna. Dal dicembre 1777 era vescovo di Rimini il veneto Andrea Antonio Silverio Minucci (1724-1803), già cameriere segreto di Benedetto XIV e amico di Pio VI, il quale, il 20 settembre 1779, l'avrebbe creato arcivescovo di Fermo.

18 Il patrizio Giammaria Riminaldi (1718-1789), poi cardinale (febbraio 1785), dal 26 novembre 1777 nominato da Pio VI presidente dell'Università della natia Ferrara con lo scopo di perfezionarne il rinnovamento ispirato da Clemente XIV, causa di un insanabile conflitto tra governo pontificio e oligarchia locale, su cui V. SANI, *Una fonte inedita per la storia dell'Università di Ferrara dopo la riforma del 1771: il carteggio di monsignor Riminaldi con il Collegio dei Riformatori*, «Annali di Storia delle Università Italiane», n. 11, 2007, pp. 327-369.

19 «Migliore Abate don Gaetano, napoletano, professore di Eloquenza, e di Greche lettere, e prefetto degli studi nell'Università di Ferrara [...], morto di etisia [...] ai 15 giugno 1789 in età di anni 49» (G. C. AMADUZZI, *Necrologio*, op. cit., p. 307), fu auditore di camera del cardinal legato Francesco Carafa della Spina di Traietto (1722-1818), destinato da Pio VI il 1° giugno 1778.

20 «Boari Conte Ottavio, ferrarese, scrittore erudito, morto pazzo 19 marzo 1779» (G. C. AMADUZZI, *Necrologio*, op. cit., p. 295).

21 Pietro Borghesi (1722-1794), savignanese, anch'egli allievo di Giovanni Bianchi, impegnò il patrimonio familiare nell'accrescimento della collezione numismatica paterna, che gli procurò fama in Italia e in Europa: cfr. *ad vocem* (a cura di A. Campana), DBI, XII, 1970, pp. 650-652.

22 Guid'Antonio Zanetti (1741-1791), veneto di Bassano, autodidatta e continuatore, a partire dall'uscita (Bologna, Lelio dalla Volpe, 1775), del primo di cinque volumi (*Nuova raccolta delle monete e zecche d'Italia*), l'ultimo dei quali apparso nel 1789, della celebre raccolta in lingua latina (1750-1752) del bolognese Filippo Argelati.

23 Monti era giunto nell'Urbe dalla Romagna il 26 maggio 1778.

a buon incontro. Aldini prepara un libro contra i suoi Antagonisti.²⁴ La causa è buona, e sarà migliore, ove si tratti con polizia.

Amatemi, come fate, e crediatemi tutto vostro in saecula saeculorum. Amen!

89. [Ferrara] 26. settembre 1778

A. Caro [...] – Voi le nostre amichevoli unioni, io i viaggietti che state allestendo in paesi se non ameni,²⁵ come questi nostri, eruditi, e memorie per sé amabili molto e interessanti atti a muovere negli animi ben fatti!

Povero Aonio,²⁶ di cui visiterete la Patria, che contava a un tempo un cardinale assai memorabile un altro prelado degno della stessa familia, ma non sì, che non abbiano a cedere alla cultura ed erudizione del Paleari, Poeta, Oratore, e Retore insigne, e che pochi ebbe pari, anzi, dic'io, niuno in genere di scrivere prose latine impastate sibbene del genio ciceroniano, che non le sai distinguere ancorché copia dall'originale. Egli è il vero modello de' seguaci veri di quell'impareggiabile scrittore: ma a farlo degnamente troppo vi vuole, e nol so trovare sì di leggieri in altri o schiavi o liberi sovrachio, sempre al disotto, non mai al di sopra, anzi nemmeno al di pari. V'invidio la compagnia del nostro Mons. Borgia e del P. M.stro Giorgi,²⁷ e quello non ho veduto che di passaggio, e conviene gli ami e gli rispetti e per fama e per l'opera loro. L'ultimo il conobbi di vista a Gualdo, e fu in tempo che v'era l'E. mo, il quale pur troppo avremo a piangere tra i non più esistenti,²⁸ se reggono gl'incomodi descritti. Il carattere che gli fate è giusto, e vieppiù ne accresce la perdita.

24 Nel ms. *Antigonisti*. Gioseff'Antonio Aldini (1729-1798), cesenate, altro allievo del Bianchi, fu professore di Letteratura nella sua città natale e autore di una dissertazione sulla fortuna, l'importanza e l'utilità della lingua latina (Cesena, presso Gregorio Biasini, 1775) in linea con le idee di Ferri e in contrasto con le perplessità espresse *inter coetera* da d'Alembert, riprese nel 1777 dalla Società dei Filiasi, cui Aldini intese ribattere con un'altra opera apologetica, rimasta inedita a causa della censura: cfr. *ad vocem* (a cura di M. Leuzzi), DBI, II, 1960, pp. 91-92.

25 Cfr. *Lettere al Ferri*, n. 91, 19 settembre 1778, pp. 226-28.

26 Nome umanistico di Antonio Della Paglia, di Veroli (Frosinone), professore d'Eloquenza, latinista e grecista; fu in rapporto con molti scrittori impegnati nelle polemiche luterane, sino a incorrere in accuse di eresia, specie dopo la pubblicazione delle sue opere a Basilea (1567), che tre anni dopo gli costò la condanna dell'Inquisizione e il rogo: cfr. S. CAPONETTO, *Aonio Paleario (1503-1570) e la Riforma protestante in Toscana*, Torino, Claudiana Editrice, 1979.

27 Stefano Borgia (1731-1804), romano di Velletri, grazie alle cure dello zio Alessandro, arcivescovo di Fermo, sviluppò inclinazione per le ricerche antiquarie: nell'anno stesso (1770) in cui venne eletto segretario della Congregazione di Propaganda Fide, Amaduzzi ne ottenne la sovrintendenza alla stamperia, stabilendo così le premesse di un fattivo sodalizio. Antonio Agostino Giorgi (1711-1797), di San Mauro presso Rimini, grande amico del Borgia, fu monaco agostiniano, professore di Sacra scrittura nell'Archiginnasio della Sapienza, profondo cultore di lingue medio-orientali e bibliotecario perpetuo della Biblioteca Angelica: cfr. *ad voces* (rispettivamente a cura di H. Enzensberger e G. G. Fagioli Vercellone), DBI, XII, 1970, pp. 739-742 e LV, 2000, pp. 300-304.

28 Si accenna (cfr. *Lettere al Ferri*, n. 91, 19 settembre 1778) allo stato di salute compromesso del cardinale Francesco Gaetano Fantuzzi (1708-1° ottobre 1778), di Gualdo, presso Savignano, protettore di Amaduzzi, il quale nell'Accademia fondata a Roma dall'alto prelado, fiero antigesuita

Dell'Università siasi come si crede. Io ho risoluto guardar tutto con occhio indifferente, continuando a servirla con impegno, come feci sempre, e niun pensiero prendendomi di quel che non è mio uffizio. Presto sentiremo l'eletto de' dieci concorrenti alle Pandette, e godrò ove cada sopra persona capace ed onesta. Delle nuove che accennate come nostre, e supponete a me note d'altronde, debbo dirvi che non se so nulla e però nulla anche ne raggiungo. Amerò quando mi scrivete avere l'indirizzo delle lettere per Siracusa in caso mi venisse voglia di scrivere o al C.te²⁹ o al Seg.rio. Parmi sia Palermo per Siracusa. Seguirò a godermi la campagna e gli Amici con qualche lavoro che non incomoda perché geniale, e che non esce dalla mia piccola e tenue sfera. Tornato che sarete scrivete a Longiano per tutto il dì 23. e poscia a Ferrara, dove troverò il Migliori presso S. E.³⁰ che dicono avrà la sua ingerenza come Legato sull'Università, annullatasi in questa parte la Bolla. Troverò pure il nuovo Vicelegato, e corte nuova, e ne profitterò se rincontrovi Persone del taglio delle passate: che sappiano e siano di carattere omogeneo. Vi abbraccio, vi prego ossequiarmi i Sig.i colleghi e compagni di viaggio, e unendo a' miei i saluti cordiali del nostro Ab. Manzi,³¹ che sta *in Apolline*, con tutto lo spirito son tutto vostro. Addio addio.

[P. S.] – Monti desidero più arrendevole ai salutarî ricordi del dotto Ibernese il Sig. Sherloch che nol fu a' suoi amorevoli in Ferrara, tenendosi col Sig. Ab. Godard che conosco e stimo moltissimo, e con altri pochi di simil taglia. Per altro fec'egli dello studio sopra Virgilio, Orazio e gli Elegiaci migliori non piccolo, oltre le osservazioni sull'Alighieri[,] sull'Ariosto ed altri siffatti. Nella mitologia pure avea una buona raccolta messa per ordine e non è addietro nelle cognizioni filosofiche bevute a' fonti buoni: onde ove moderi l'estro, spero riuscirà bene. In ultimo studiava e salmi ed altre Poesie ebee e le sfiorava. Forse quest'ultime il portan tropp'oltre e non sa ridurle al genio Italiano. Il Guidi stesso v'ebbe le sue critiche,³² che poi dovettero cedere al giudizio universale de' più sensati e discreti. Non sempre il Poeta ha luogo a far lo scientifico e trattando anche cose galanti e mediocri può farsi onore, come Catullo, Tibullo tra' Latini, Anacreonte tra' Greci e Teocrito, e non pochi fra' nostri. Incontrandovi in lui salutatemelo cordialmente! *Iterum, imo Tert[ium] vale.*

e competitore di Giovanni Angelo Braschi nel conclave del 1774-75, recitò ben tre dissertazioni canoniche (cfr. GASPERONI, *Settecento italiano*, op. cit., p. 331 e *ad vocem* – a cura di G. Fagioli Verzellone, DBI, XLIV, 1994, pp. 702-706).

29 Allude a Cesare Gaetani della Torre e all'abate Sinesio, per cui cfr. la precedente lettera n. 88 (anche in relazione al sottocitato Migliori).

30 Il cardinale Carafa, di fresca nomina (vedi *supra*), affiancato dal vicelegato Castruccio Francesco Castracane degli Antelminelli.

31 Paolo Emilio Manzi (1705-1782), concittadino di Ferri, più volte citato nel carteggio Amaduzzi.

32 Il poeta pavese Alessandro Guidi (1650-1712), tra i primi membri dell'Arcadia romana, nel 1704 pubblicò una raccolta di rime in cui risultano evidenti – e singolari – le influenze biblico-profetiche: cfr. *ad vocem* (a cura di L. Matt), DBI, LXI, 2003, pp. 203-208.

92. 5 Febb[raio] giorno p[ri]mo Natalizio [cioè di primavera] 1779

A.C. – La stessa ragione ha ritenuto me dallo scrivere, parendomi poco o nulla vi dovesse interessare la sospensione della cattedra di Pandette al Sig. Bartolom[m]ei Trentino eletto e di già venuto a Ferrara,³³ che credesi in breve sarà rimossa, sanate le pretese nullità. Mostra esser uomo colto ed erudito e sperasi di buone leggi. I Faleuci sono eleganti e di vena facile e si è fatto bene a stamparli per le memorie che portano in fronte e in corpo. Veroli fu la patria del mal augurato Palearj; Poeta insigne, e secondo me lo scrittore, che più s'accosti alla nobiltà, copia, espressione Ciceroniana. Preziosa è la notizia che mi date delle Poesie uscite in Vercelli, che procurerò ben subito, massimamente in vista della Raccolta Coriciana tanto rara.³⁴ Qui oltre una Gazzetta Poetica stesa dal nostro Dott. Talassi,³⁵ che alle nuove va unendo suoi componimenti, avremo un'altra Raccolta di Opuscoli, che voglia dio siano utili e interessanti, parendo ad alcuni di poterne dubitare per chi se n'è addossato l'incarico. M'avevate fatto sperare la ricupera dei quattro scudi ricavati delle mie stampe dal Sig. Settari, che veggo rimesso al suo esercizio efemeridiano.³⁶ Se vi riesce, potrete passarli al Sig. Pietro nostro, con cui ho de' debiti, e penso farne degli altri. Tornato che sia, riveritemelo cordial-

33 L'avvocato Francesco Stefano Bartolomei (1738-1819), di Pergine, professore di Istituzioni civili a Trento, fresco vincitore di un concorso a cattedra di Diritto pubblico bandito nel 1778 dall'Università di Ferrara, fu avversato da una serie di reclami tesi a invalidarne la nomina, che ne ritardarono il servizio: cfr. *ad vocem* (a cura di G.F. Torcellan), DBI, VI, 1964, pp. 676-678.

34 Antologia poetica stampata a Roma nel 1524 e intitolata a Ianus Corycius, nome latino del lussemburghese Johann Goritz (1460 c.a-1528), referendario papale alle suppliche e poi proto-notario apostolico, animatore di un cospicuo cenacolo letterario in onore di Sant'Anna, su cui R. SODANO, *Intorno ai «Coryciana»: conflitti politici e letterari in Roma dagli anni di Leone X a quelli di Clemente VII*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», n. 178, 2001, pp. 420-50. La precedente allusione va riferita all'uscita, «*ex patrio typographeo, 1778*», degli *Opera quae superant*, recensiti da Amaduzzi sulle *Efemeridi letterarie* del 1779 (cfr. *Collana opere Amaduzzi*, III, 2003, pp. 149-150), dell'umanista piemontese Paolo Cerrato (1485 c.a-1541), presente nei *Coryciana* con tre epigrammi.

35 Angelo Talassi (1745-post 1804), poeta improvvisatore ferrarese, fu autore di una «Gazzetta Poetica» settimanale per l'anno 1779, presto abortita; nello stesso anno l'abate Antonio Meloni, anch'egli nato nella città leonina ma centese di adozione, diede il via alla *Raccolta ferrarese di Opuscoli scientifici e letterari di Ch. Autori Italiani*, la quale, soprattutto per i primi tre numeri, apparì tra giugno, agosto e la fine del 1779, rappresentò una sorta di collettore delle riflessioni maturate all'interno del cenacolo ospitato dal marchese Cristinfrancesco Bevilacqua e animato dall'ex gesuita veneziano Alessandro Zorzi (1747-14 luglio 1779), cui aveva partecipato anche Monti durante la stagione del suo soggiorno universitario (cfr. L. FRASSINETI, *Vincenzo Monti*, op. cit., pp. 107 e sgg. e *La biblioteca periodica. Repertorio dei giornali letterari del Sei-Settecento in Emilia e in Romagna*, II, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 511 e sgg.).

36 Gregorio Settari, editore e libraio, ebbe un ruolo decisivo nella stampa e nella distribuzione delle *Efemeridi letterarie*, su cui M. CAFFIERO, *Le «Efemeridi letterarie» di Roma (1772-1798). Reti intellettuali, evoluzione professionale e apprendistato politico*, in *Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, a cura di M. Caffiero, G. Monsagrati, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 66 e sgg. «Pietro nostro» è, qui e altrove, il sopraccitato Borghesi.

mente, come pure il Poeta della Romagna,³⁷ col quale mi rallegro del p[rim]o sonetto per Mons.e Spinelli, e dell'altro per la Ritrattazione, e più pel Cam[m]eo, che sento gli abbia fruttato quel primo. Sono due componimenti, che gli fanno onore, e finché ne stamperà di siffatti, non potrà non crescere in credito. Basta non gli entri il cacoete d'andare in Processione per ogni Quattordici. Addio, il mio car.mo Amaduzzi, addio.

[P. S.] – Non sapete? L'eccellente Bodoni m'ha scritta una cortesissima lettera, in cui si dichiara tenuto di quel che sa alla memoria del buon Ruggieri,³⁸ che lo indirizzò in Propaganda. Fa ricordo del P. Rev.d.mo nostro Giorgi, e di voi, e mi vuol essere amico. Considerate, se me ne stimo. Qui avremo Fusconi a predicare nella chiesa de' suoi. Pubblicherà fra non molto l'opera fantasiosa del venerab. Palafox ridotta a Poema, e intitolata il Pastor buono.³⁹ Se tutti abbiamo a avere due Popoli, considerate s'egli n'andrà esente.

97. Ferrara 16 Giug[no] 1779

A. C. – Del noto affare non più,⁴⁰ che troppo avrei a scrivervi, se volessi solo accennarvi in iscorcio quanto se n'è detto in Ferrara e fuori da chi ha senno in disapprovazione d'un procedere contra ogni buona regola d'equità, di giustizia, di ragionevolezza. Io ne sono ben vendicato dal sentimento del Pubblico, senza entrar punto in qualche maneggio trasversale, che il tempo verrà a chiarire da sé.

37 Lo stesso Monti, dei cui progressi Ferri pare ben informato, qui in relazione a due brevi composizioni occasionali (dove la sapida *pointe* finale sulla smania di sciorinare rime encomiastiche): la prima (*incipit*) «Questa, che muta or vedi a te davante» per la designazione a governatore di Roma (4 giugno 1778) del napoletano Ferdinando Spinelli (1728-1795); la seconda (*incipit*) «Sei tu, parla, sei tu quel transalpino» per la ritrattazione, annunciata *urbi et orbi* da Pio VI dopo la messa solenne del Natale 1778, del teologo tedesco Iustinus Febronius, pseudonimo di Johann Nikolaus von Honteim (1701-1790), che dal 1763 si era fatto propugnatore della supremazia dell'episcopato sull'autorità del papa e della subordinazione della Chiesa allo Stato (cfr. V. MONTI, *Epistolario*, I, op. cit., pp. 49 e 59 e sgg.).

38 Costantino Ruggieri (1714?-1763), santarcangiolese, morto pazzo e suicida, fu direttore della stamperia di Propaganda Fide, ove, nel 1758, accolse il giovane tipografo saluzzese (1740-1813), consentendogli di affinare l'arte dell'incisione e dalla stampa ed influenzandone così la successiva, scintillante carriera di editore al servizio del duca di Parma (cfr. A. CIAVARELLA, *Bodoni, fonditore perfetto di caratteri, tipografo meraviglioso*, in *Bodoni. L'invenzione della semplicità*, Parma, Guanda, 1990, pp. 60 sgg.). Segue il riferimento al citato padre Antonio Agostino Giorgi (vedi *supra*, lettera n. 89).

39 Si tratta della *Filotea nella notte buona del ven. servo di Dio monsig. Giovanni di Palafox Vescovo di Angelopoli, e Osma: Poema tolto dalla prosa spagnuola e ridotto in verso italiano dal P. M. Lorenzo Fusconi Min. Conv. Ravennate*, Modena, eredi di Bartolomeo Soliani, 1779 (tiepidamente recensita da Amaduzzi sul n. 46 delle *Efemeridi Letterarie* del 13 novembre dello stesso anno, per cui cfr. *Collana opere Amaduzzi*, III, 2003, p. 154), esempio di transcodificazione del meraviglioso cristiano a cavallo fra Sei e Settecento compiuto dal frate predicatore e poeta – donde la probabile allusione finale a *Genesi* 25, 23, in relazione alla doppia, discorde gravidanza di Rebecca – Lorenzo Fusconi (1726-1814) di Ravenna, fra gli *auctores*-modello per il Monti principiante.

40 Cfr. *Lettere al Ferri*, n. 94, 22 maggio 1779, pp. 230-232.

Dell'Ariosto convergo con voi rispetto al costume, punto tanto essenziale di qualunque favola.⁴¹ Nel resto, perdonatemi, la sento assai diversamente. Le Fate, i Giganti, i Magi, le Cavallerie, gli Amori ossia Torneamenti erano gli errori popolari, gli esercizi, il fare in una parola del suo secolo. Quella era la Poesia dominante, e quella bisognava accettare col migliorarla al possibile, come ha fatto l'Ariosto. Chi biasimasse Omero pe' vaneggiamenti favolosi, per gl'incontri, per la nimistà de' suoi dei, pel Ciclope, per gli Antropofagi, Lestrigoni ecc. farebb'egli bene? O fate conto che sian nel caso. La Mitologia corrente giustifica la scelta del Poeta. Anzi vi dirò, che ogni nazione par si distingua nella sua particolare mitologia, quasi abbia i suoi rapporti ai climi, e con quelli cammini. In Sicilia si è parlato, e si parla tuttora della fucina di Vulcano, de' Ciclopi, di Proserpina, di Mongibello. Eolo regna ancora in quelle sue Isole Eolie. Cerere passeggia per quelle campagne felici. Avanzatevi sotto il Polo, esaminate l'economia de' Poeti settentrionali, né troverete i tiepidi fiati di Zefiro, né le amene descrizioni di Primavera, né l'altre galanterie, di cui abbondiamo noi Italiani. Borea è il loro dominatore. Parlasi a tutto andare di quelle sue immani bocche; risuonano le Aurore Boreali, le impietrite nevi, i mari agghiacciati agghiacciano il cuore a chi legge. Le Balene, e mostri marini vi diventano tante dee e tanti dei. E così dite di popolo in popolo. L'Ariosto vivea in una corte, dove il maggiore lusso era nell'armeggiare; i torneamenti formavano gli spettacoli de' Principi; il novellare l'intertenimento delle Dame; sfide, duelli, castelli, tutto alla moda. Volle cantar anch'esso alla moda, modificando quelle strane venture per quanto poteasi e portandole alla grandezza dell'epopeja per quanto n'erano suscettibili. I suoi canti leggevansi alle conversazioni. Deve chi gli scrive aver in vista il piacere dell'udienza, e in conseguenza accomodarsi agli usi, che correvano. Compatiam noi in Omero tante viltà di que' suoi Caporali colla scusa nazionale; non si condanna un *cane*, un *becco* in bocca ad un Agamenone, un voltar lo schidone per mano eroica si perdona col mantello delle usanze d'allora, e vorrem giudicare a tutto rigore di quel solo, che sinora credesi, e s'è creduto l'abbia rifatto? Che, il Tasso sia studiato, e non originale è un bell'asserirlo senza prove. Che un Petrarca non possa servir d'esempio perché esaurita ha la materia, parmi sia lo stesso che dire Raffaello, Buonaroti, Tiziano si lascino in disparte, perché troppo perfetti e inimitabili: senza che è poi vero

41 La discussione epistolare sul *Furioso*, stravagante ed eversivo rispetto alla sobria estetica razionalistica di Amaduzzi, deriva dalla *querelle* sugli eccessi del meraviglioso nelle liriche del 'ferrarese' Monti in Arcadia (da molti additato quale nuovo Ariosto), rinfocolata dall'uscita delle *Lettere tre di Alessandro Zorzi veneziano al Sig. proposto Marco Lastri fiorentino intorno a ciò che ha scritto il Sig. Martino Serlock* (Ferrara, per Giuseppe Rinaldi, marzo-aprile 1779). Nella seconda di esse, il gesuita veneziano, scomparso prematuramente nel luglio dello stesso anno, assume le difese del poema di Orlando, pur postposto alla più regolare *Liberata*, quale deposito del fantastico e del 'pittresco', anticipando così i concetti sviluppati nelle *Riflessioni sulla verità poetica lette all'Accademia Ferrarese nella pubblica adunanza de' 26 Aprile 1779*, apparse postume nel terzo numero della citata *Raccolta ferrarese di opuscoli* (alle pp. 173-181), grazie al probabile interessamento di Ferri (cfr. L. FRASSINETI, *Vincenzo Monti*, op. cit., pp. 107 e sgg. e, sulla ricezione di Ariosto nel Settecento, il profilo di R. RAMAT nei *Classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da W. Binni, I, Firenze, La Nuova Italia, 1962², pp. 361 e sgg.).

che sia necessaria una perfezione in grado sommo nei nostri Prototipj? Omero chi si propose? I Lini, gli Orfei, e tanti altri innanzi a lui erano essi modelli sicuri d'imitazione! Né mi stiano a dire, ch'egli fu il p[rim]o e imitò sol la natura. Cian-ce. Innanzi a lui eran Poeti, e se lor Poesie non esistono, quante cessarono de' Poeti, Latini, che sappiamo aver grandeggiato al tempo e di Virgilio, e di Orazio, e di Catullo, e di Tibullo, e di Properzio? Virgilio quando imitava Ennio si proponeva egli un esemplare *unde unde* compito? E arti, ed artefici si sono perfezionati a poco a poco. E basta dare un'occhiata alla scultura e alla pittura per rimanerne chiaro. I maestri di Raffaello e di Tiziano o quanto erano al di sotto de' loro Allievi! Bonaroti quanto si lasciò addietro la sua guida! E natura ed arte congiurano insieme a formare i grandi Professori: e se vogliamo aspettare Originali in ogni parte assoluti, né basteranno i Greci, né i Latini, né i Toscani, né i Francesi, né gl'Inglese! Profittiamo di tutti; seguitiamo i migliori; ammiriamo coloro, che furono sinora l'am[m]irazione delle nazioni, il cui consenso deve valere assai più che i pensieri di qualche particolare.

V'ho scritto *quidquid in buccam*,⁴² quando intendeva di puramente darvi un cenno della vostra, e proccacciarmene altra prima di marciare verso la Romagna. L'ho scritto a voi, e con voi si resti, ch'io non sono d'alcuno, e seguito quel che mi pare più ragionevole. Addio.

99. Longiano 14 Lug[lio] 1779

A.C. – Del P. Vicario accetto il buon animo, e lasceremo che si ajuti d'altra parte. Resterebbe a dir qualche cosa dell'Ariosto,⁴³ ma non ho meco la lettera, e scrivo da Montilgello senz'idea veruna della medesima. Solo vi dirò, ch'egli non peccò attenendosi alle opinioni correnti delle Maghe, degl'incantesmi de' Foletti, delle Fate, e cose simili, le quali erano tanto invalse, che due secoli dopo non bastarono a svellerne la credenza. Siete voi persuaso, che gli uomini di senno tra' Greci e tra' Romani credessero tante stravaganze di tanti loro Dei, e non piuttosto si accomodassero al popolare, tutt'altro pensando da quel che mostravano? Ciò bastò ad Omero per rendersi scusabile in quella sua irragionevole Mitologia, che rese anche peggiore con quelle sue più strane finzioni, che aver potea solo il volgo più grossolano. Dal che appare non esser poi vero, che il Poeta epico debba in ciò attenersi all'opinione de' più saggi, anzi mostrasi il contrario. A giustificare l'Ariosto basta dar un'occhiata a quanto troviam negli autori anche più dotti di quel secolo per altro colto, e pulito. Anzi[,] aggiungo[,] da quanto si operava nelle corti e di Mantova, e di Ferrara. Io ho avuto per le mani le decorazioni di parecchie Feste celebrate per nozze, per carnesciale, per Principi, e trovo castelli incantati, cavalieri fatati, trovo maghi; trovo Fate in azioni, trovo ridotto, e al teatro e alla

42 «Qualunque cosa ci passi per la bocca»: espressione colloquiale, per cui, ad esempio, CICERONE, *Epistulae. Ad Atticum* I, 12, 4.

43 Cfr. *Lettere al Ferri*, n. 95, 23 giugno 1779, pp. 232-234.

piazza ciocché a un di presso cantò l'Ariosto, imitando in questo anche Omero nell'accomodarsi alle follie de' suoi tempi. Onde indebitamente vuolsi fargliene un delitto, trattandosi di Poesia, ch'è cosa troppo differente e dal fare de' Filosofi, e degli Storici, e quelli ultimi non vanno esenti dalle relazioni di prodigj, di fantasmi, d'apparizioni, e cose siffatte aliene dal buon senso de' sapienti. Il verisimile forma un fondo sicuro alla verità poetica. E verisimile è quello, che i più credono tale. Che nell'Ariosto vi sieno delle sviste, dei difetti, chi può negarlo? Ma sono in tutti, perché tutti son uomini; e il nostro Omero n'ha certamente più di Virgilio, e dirò anche più dell'Ariosto: né perciò lascia d'essere il Poeta di tanti secoli, e di tante nazioni, come lo è l'Ariosto da che scrisse, avendo egli superati tutti gli antecedenti in quel suo genere, e solo il Tasso standogli a petto de' posteriori, e parendo che due sedie siano occupate in Parnaso, né si possa attender di più. Non voleva entrare in materia, e m'accorgo d'essermi lasciato trasportare ad accennare qualche cosa, che riceverete con quella indifferenza, con cui leggo io pure le opposte altrui obbiezioni, lasciando libero il corso a' contrarj partiti. Basta, che conveniamo nelle massime di vera, e sincera amicizia, nelle quali non vi vorrò ceder punto confessandomi colla solita stima tutto vostro, qual pur si dice il Sig. Ab. e Paolo,⁴⁴ con cui jeri mattina pranzai, tornato da Savignano, ove non trovai l'amico sì ben riavuto, che possa⁴⁵ dirsi libero dalle conseguenze di quella sua non ordinaria malattia. Dio cel rimetta in *pristinum*, che amici simili son pur rari.

44 Forse il già menzionato abate longianese Paolo Emilio Manzi.

45 Nel ms. corretto su può: l'amico convalescente (da qui l'auspicio sul recupero integrale) è, invece, Pietro Borghesi, rientrato a Savignano dopo un non breve soggiorno romano, aggravato da febbre di origine malarica (cfr. *Lettere al Ferri*, n. 93, 8 maggio 1779, pp. 229-230).

Alessandro Manzoni: dagli “Inni sacri” alle “Osservazioni sulla morale cattolica”

GRAZIA MELLI*

Questo intervento nasce dalla esigenza di rivalutare il peso che la conversione del Manzoni svolge nel processo di fondazione in Italia di un ruolo intellettuale moderno, comprensivo dell’impegno civile e nazionale e aperto al dialogo e al confronto con la dimensione culturale inerente all’appartenenza religiosa e confessionale. In particolare intendo prendere in considerazione lo sviluppo del pensiero manzoniano negli anni 1815-1819, anni che affiancano, alla redazione del *Carmagnola*, l’avvio della *Pentecoste* e la stesura delle *Osservazioni sulla morale cattolica*; a queste opere si aggiungono i cosiddetti *Materiali Estetici*, vale a dire le riflessioni sulla tragedia, che rappresentano un materiale imprescindibile per la ricostruzione del retroterra culturale sotteso all’attività del tragediografo.¹

*Università di Pisa

¹ Mi permetto di rinviare a miei precedenti interventi sulla materia qui proposta: G. MELLI, *La moralità delle opere tragiche e lo spirito del secolo. Appunti sul Manzoni*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, II, Bari, Laterza, 2006, pp. 89-114; IDEM, *La “Morale cattolica” e il Romanticismo cristiano di Manzoni*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. Dall’Illuminismo al Decadentismo*, a cura di P. Gibellini e N. Di Nino, I, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 159-176.

Le edizioni manzoniane più recenti² hanno reso possibile anche per questi anni la ricostruzione dettagliata di una cronologia³ già di per sé rappresentativa della complessità dei problemi che la redazione della tragedia pone all'autore. La tragedia infatti viene interrotta alla fine del secondo atto e ripresa per una revisione dei primi due atti e la stesura degli ultimi tre solo dopo la redazione della prima *Pentecoste*, la stesura delle *Osservazioni sulla morale cattolica* e la ripresa della *Pentecoste* per una seconda e non definitiva redazione; nell'arco di questi stessi anni si colloca anche la scrittura dei *Materiali Estetici*, per i quali è difficile definire un iter cronologico dettagliato.⁴

Qui ci interessa comunque rilevare che i due filoni tematici principali che essi affrontano forniscono ragguagli sul dibattito europeo contemporaneo sul genere tragico e considerazioni sulla moralità delle tragedia, preannunciate, o riprese, negli abbozzi schematici sulla moralità delle opere tragiche.⁵

I problemi che qui intendiamo toccare non riguardano il processo redazionale della tragedia nei suoi aspetti tematici e formali, ma le relazioni che esso instaura con la problematica religiosa che presiede alla stesura delle *Osservazioni sulla morale cattolica* e alle riflessioni sviluppate nei *Materiali Estetici*. Poiché è la redazione definitiva del Carmagnola che attesta e include un *revirement* religioso, che impronta di sé il recupero di una pagina di storia nazionale al quale non si accenna nel primo abbozzo.

Sono infatti le riflessioni sviluppate nei *Materiali estetici* che accompagnano e suggeriscono la declinazione religiosa delle pagine della *Histoire des Républiques Italiennes* del Sismondi, alle quali il Manzoni si ispira,⁶ e che attestano il suo impegno nel processo di fondazione di un modello tragico aderente al tempo stesso alle istanze di rinnovamento proposte dal dibattito europeo contemporaneo sulla tragedia e alla esigenza, tutta personale, di coniugarle con le premesse che

2 Richiamo qui le principali edizioni di riferimento utilizzate: A. MANZONI, *Inni Sacri*, a cura di F. Gavazzoni, Fondazione Bembo/ Guanda editore, 1997; IDEM, *Osservazioni sulla "Morale cattolica"*, a cura di R. Amerio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, 3 voll.; IDEM, *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991.

3 La cronologia complessa di questi anni è messa a fuoco da G. Bardazzi nella introduzione a A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1985, pp. XXXI-XXXIII e LV-LVII.

4 Per i problemi di datazione rinvio alle *Note ai testi* della curatrice in A. MANZONI, *Materiali estetici*, a cura di C. Riccardi, in IDEM, *Scritti letterari*, op. cit., p. 406-426; C. RICCARDI, *Per un'edizione dei Materiali Estetici di Manzoni*, nel volume miscelaneo *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a cura di F. Alessio e A. Stella, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 279-291; F. GAVAZZENI, *Nota sui "Materiali estetici"*, «Rivista di letteratura italiana», V (1987), 2, pp. 319-340.

5 Si tratta di schemi, abbozzi ed appunti raccolti coi titoli rispettivi di *Traccia del Discorso sulla moralità delle opere drammatiche*, *Dello scopo morale e della perfezione della tragedia*, *Dello Scopo Morale della Tragedia Considerato nei suoi rapporti colla Perfezione Estetica*, *Della Moralità delle Opere Tragiche*, in A. MANZONI, *Scritti letterari*, op. cit., pp. 51-72. Per i problemi di datazione rinvio a C. RICCARDI, *Note ai testi*, op. cit., pp. 41-428.

6 Si veda in proposito la lettera al Fauriel del 25 marzo 1816: «Le sujet c'est la mort de Francois Carmagnola; si vous voulez vous rappeler (sic) son histoire avec détail voyez-la à la fin du huitième volume des "Républiques Italiennes" de Sismondi.» (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, I, Milano, Adelphi, 1986, p. 156-157).

derivano dall'appartenenza religiosa. È questo appunto l'impegno che il Manzoni si assume in questi anni, in cui il fervore apologetico e celebrativo degli *Inni sacri* cede il passo ad esigenze di militanza civile più esplicitamente ancorate al retroterra culturale *idéologique*, nel quale il Manzoni anche dopo la conversione si riconosce, e a quello cristiano e cattolico, al quale la conversione lo associa.

È infatti evidente che l'assetto tematico e formale degli *Inni Sacri* si definisce all'interno della comunità dei credenti, esplicitamente evocata dal poeta come interlocutrice privilegiata della celebrazione liturgica, dall'appello gioioso della *Resurrezione*, vv. 85-86 («O fratelli, il santo rito / Sol di gaudio oggi ragiona») alla mesta evocazione della *Passione*, vv. 1-2 («O tementi dell'ira ventura, / Cheti e grave oggi al empio moviamo»). Meno espliciti risultano temi, di fatto comuni alla sensibilità cristiana e alla cultura «del secolo»,⁷ di deprecazione della iniquità sociale e della prevaricazione politica; ma è opportuno sottolineare che gli *Inni sacri* sono cronologicamente situati in anni in cui la libertà di dibattito è limitata dal rigore del regime napoleonico, secondo la denuncia che il poeta formula nella canzone *Aprile 1814*, che qui ricordiamo anche per la contiguità cronologica con *La Passione*, ultimo dei quattro inni presentati nell'edizione del 1815:

Fin che il ver fu delitto, e la menzogna
Corse gridando minacciosa il ciglio:
"Io son sola che parlo, io sono il vero",
Tacque il mio verso, e non mi fu vergogna,
Non fu vergogna, anzi gentil consiglio:
Che non è sola lode esser sincero,
Né rischio è bello senza nobil fine.
Or che il superbo morso
Ad onesta parola è rotto alfine,
Ogni compresso affetto al labro è corso:
Or s'udrà ciò, che sotto il giogo antico
Sommerso⁸ appena esser potèa discorso
Al cauto orecchio di provato amico.⁹

Aprile 1814 illustra efficacemente «il secolo atroce» cui ellitticamente allude *La Passione* nei versi finali; e altre allusioni alla storia contemporanea trascorrono il tessuto degli *Inni sacri*, che nella rapida sintesi cristologica affidata ai quattro componimenti della edizione del 1815¹⁰ ripropongono il messaggio evangelico al

7 Allo «spirito del secolo» è intitolato il primo capitolo della seconda parte delle *Osservazioni sulla "Morale cattolica"*, in cui questo tema è sviluppato.

8 Ma, probabilmente, «sommesso».

9 *Aprile 1814*, in A. MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, p. 217, vv. 1-13.

10 A. Manzoni, *Inni sacri*, Milano, Agnelli, 1815, ora riproposta da Gavazzeni nella edizione sopra citata.

«duro mondo» e all' «empia terra» evocati nel *Natale*,¹¹ e richiamano, nel *Nome di Maria*, al *novissimus ordo* che il *Magnificat* proclama alle genti, con l'esaltazione degli umili e l'abbassamento dei potenti.¹²

Nè pare casuale che gli *Inni Sacri* siano presentati per la prima volta al pubblico nel novembre del 1815. La data è contigua, ma successiva, a quella della battaglia di Waterloo (18 giugno dello stesso anno), che segna un discrimine epocale nella storia italiana ed europea, e che il Manzoni, come risulta dalle informazioni dei biografì, percepisce nella sua valenza dirompente.¹³

Se poniamo attenzione a questo contesto non pare forzato concludere che per il poeta dglì *Inni Sacri* il messaggio evangelico consente una lettura della storia con cui gli eventi possono misurarsi e fornisce un termine di paragone che sovrasta, in termini di giustizia assoluta, la logica del potere e della convenienza politica.

In questo senso la poesia degli *Inni sacri* include un'istanza profonda di comprensione storica e rappresenta il tramite necessario all'assunzione dell'impegno civile come ambito specifico in cui l'intellettuale cristiano può svolgere la propria militanza.

È questa la cifra che qui sembra opportuno privilegiare per comprendere lo spessore del ruolo culturale che il Manzoni assume in questi anni, e che è necessario sottolineare ai fini non di una lettura confessionale e apologetica delle sue opere, ma di una definizione persuasiva del retroterra storico e ideale al quale esse si riferiscono.

È infatti il caso di precisare che la poesia degli *Inni sacri* non esprime solo istanze devozionali indotte dalle pressioni dei direttori spirituali o da scrupoli personali; Manzoni è passato attraverso «due secoli / L'un contro l'altro armato»¹⁴ e ha ben capito che il processo di fondazione dello stato moderno è irreversibile e che la Chiesa come istituzione, e il singolo cristiano come esponente di una spe-

11 «L'Angiol del cielo, agli uomini / Nunzio di tanta sorte, / Non dei potenti volgesi / A le vegliate porte; / Ma fra i pastor devoti, / Al duro mondo ignoti, / Subito in luce appar»; «Dormi, o Fanciul, / Non piangere; / Dormi, o Fanciul celeste: / Sovra il tuo capo stridere / Non osin le tempeste, / Use su l'empia terra, / Come cavalli in guerra, / Correr dinanzi a Te.» (*Il Natale*, rispettivamente ai vv. 71-77 e 106-112, in A. MANZONI, *Inni Sacri*, cit., pp. 15-16 e p. 17).

12 «E detto salve a lei, che in reverenti / Accoglienze onorò l'inaspettata, / Dio lodando, sclamò: Tutte le genti / Mi chiameran beata» (*Il nome di Maria*, in A. Manzoni, *Inni Sacri*, op. cit., vv. 5-8, p. 9).

13 Mi riferisco alla testimonianza di Cristoforo Fabris nelle sue *Memoria manzoniane*: «Quando, nel quidici, abbiamo veduto come si mettevano le cose, tutte le nostre speranze, durante i Cento giorni, erano in Napoleone. Io allora ero a Parigi e una mattina subito dopo la battaglia di Waterloo – essendo entrato in una bottega di libraio -, ci venne un tale che disse: "Oggi c'è una novità grossa: tutto l'esercito dell'imperatore è stato disfatto". L'impressione che ho ricevuto da questa notizia fu tale che mi si rinnovò quel mio male di nervi che mi era cominciato a Parigi cinque anni prima» (C. FABRIS, *Memorie manzoniane*, Milano, Tip. ed. Cogliati, 1901, p. 67, riportata in A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, op. cit., p. 781, con la giusta notazione che quando venne a conoscenza della sconfitta di Napoleone Manzoni non era a Parigi ma a Milano).

14 «Ei si nomò: Due secoli, / L'un contro l'altro armato, / Sommessi a lui si volsero, / Come aspettando il fato; / Ei fe' silenzio, ed arbitro / S'assise in mezzo a lor» (A. MANZONI, *Cinque maggio*, in *Poesie e tragedie*, op. cit., p. 104, vv. 49-54).

cifica cultura, devono confrontarsi con questa realtà e stabilire con essa relazioni produttive; la dimensione privata, personale e familiare, della sua conversione non esclude la dimensione ideologica e politica che essa assume in un contesto europeo agitato da spinte contraddittorie in cui la Chiesa è coinvolta.¹⁵

È necessario insistere su questo versante del profilo del Manzoni per cogliere la complessità del processo che si instaura negli anni del *Carmagnola*, anni in cui la definizione di un modello tragico innovativo, coerente con le premesse avanzate dal dibattito europeo, accompagna la verifica della compatibilità con le istanze predicate dalla morale cattolica; e si tratta di esigenze indotte non da scrupoli personali di coscienza, ma dalla volontà di creare nella società civile uno spazio comune di dibattito e di confronto fra cultura religiosa e cultura secolare. La complessità di questo processo risulta efficacemente dalle scelte letterarie che il Manzoni opera a partire dal 1816; e in primo luogo è significativa la opzione della tragedia come genere letterario privilegiato da proporre all'attenzione del pubblico italiano. Come è noto, la tragedia è oggetto di riflessione specifica presso un ampio *milieu* di intellettuali europei, da Schlegel a Schiller alla Staël a Constant a Sismondi (cito qui i nomi che Manzoni stesso richiama in un passo pertinente dei *Materiali Estetici*);¹⁶ e *in primis* è d'obbligo il riferimento a Claude Fauriel, destinatario privilegiato di lettere densissime di informazioni, progetti, riflessioni, che riguardano anche il quadro generale del dibattito romantico a Milano.¹⁷

La tragedia rappresenta anche in Italia il genere letterario più significativo in un progetto di rinascita culturale di ispirazione nazionale (ricordo in particolare il *Dialogo sulle unità drammatiche* di Ermes Visconti).¹⁸

15 Su questo aspetto assai complesso del cattolicesimo del Manzoni e la bibliografia pertinente rinvio al saggio, ancora assai utile, di A. ACCAME BOBBIO, *La crisi manzoniana del 1817*, Firenze, Le Monnier, 1960; sul coinvolgimento politico della Chiesa negli anni della Restaurazione si vedano in particolare le pp. 38-56.

16 A. MANZONI, *Materiali Estetici*, op. cit., pp. 6-10, nel passo intitolato *Dei due sistemi tragici moderni più conosciuti*, in cui Manzoni ricorda le tragedie di «Shakespear [...] di Schiller [...] del signor Goethe», rinvia per la teoria agli «scritti del sig. Schlegel, di M.me de Staël, del sig. Sismondi» e ricorda per «tratti nuovi e luminosi [...] varj recentissimi scritti di nostri italiani, principalmente negli estratti ragionati di opere drammatiche che stanno nel Conciliatore» (p. 7).

17 L'amicizia fra Manzoni e Fauriel nella sua dimensione intellettuale e culturale è oggetto di attenzione nella *Premessa* di Ezio Raimondi all'edizione del *Carteggio Manzoni - Fauriel* (E. RAIMONDI, *Un'amicizia europea* (prefazione al *Carteggio Manzoni - Fauriel*), a cura di I. Botta, Milano, Centro Nazionale Studi manzoniani, 2000, 27, pp. XI-XLI. (Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, diretta da G. Vigorelli, Milano). Claude Fauriel pubblicherà in seguito la traduzione delle tragedie manzoniane, *Le comte de Carmagnola et Adelphis tragédies de Alessandro Manzoni traduites de l'italien par Claude Fauriel, suivies d'un article de Goethe et de divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique*, Paris, Bossange Frères, 1823. La risonanza europea del pensiero e dell'opera di Manzoni è confermata dagli interventi manzoniani di Goethe, tempestivamente proposti in traduzione italiana da C. UGONI (*Interesse di Goethe per Manzoni. Traduzione dal tedesco*, Lugano, Ruggia, 1827).

18 Il dialogo fu pubblicato in due puntate sul «Conciliatore», n. 42, 24 gennaio 1819, e n. 43, 28 gennaio 1819, cfr. «*Il Conciliatore*», a cura di V. Branca, II, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 91-111 e pp. 112-119.

Si tratta di un modello centrato sul recupero e sulla rivalutazione della tradizione storica nazionale; di qui il privilegio accordato alla tragedia shakespeariana, strutturalmente impostata su tempi lunghi e varietà di spazi; ne consegue ovviamente il rifiuto delle unità di tempo e di luogo praticate dal classicismo francese del Seicento e dai suoi succedanei. Ma né le argomentazioni di Schlegel, la cui autorevolezza è ripetutamente riconosciuta nei *Materiali Estetici*, né quelle di Ermes Visconti,¹⁹ amico carissimo, esauriscono *in toto* le posizioni del Manzoni, poiché il dibattito che egli avvia sulla tragedia è il dibattito di un credente impegnato nello sforzo di coniugare con la cultura cristiana e cattolica le acquisizioni della cultura «del secolo».

La tragedia storica rappresenta per Manzoni il modello tematico e formale in cui la moralità civile e quella religiosa interagiscono reciprocamente e collaborano virtuosamente all'adempimento del ruolo formativo intrinseco alla scrittura letteraria.²⁰

Ma se non si pongono problemi sul ruolo civile della tragedia, proclamato e accolto all'unanimità dagli esponenti della cultura europea *idéologique*, risulta più difficile legittimare la tragedia all'interno della cultura cattolica, tardivamente attestata sulle posizioni 'antitragiche' e sulla esplicita condanna di immoralità comminata da Bossuet e Nicole (e in seguito ripresa da Rousseau);²¹ perché gli interlocutori con cui il Manzoni entra in contenzioso sono appunto i moralisti cattolici francesi che nel Seicento hanno proclamato l'immoralità costitutiva del genere tragico.²² La percezione dell'isolamento nel quale la teologia è relegata appare negli scritti manzoniani di questi anni come denuncia dell'ignoranza che la cultura «del secolo» riserva a quella cristiana anche su temi di rilevanza morale

19 Visconti è partecipe del sodalizio manzoniano con Fauriel; si vedano in proposito le lettere del Manzoni del 29 gennaio e del 21 febbraio 1821 in A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, op. cit., p. 226 e p. 232.

20 Rinvio in proposito al passo della prefazione del *Carmagnola* in cui il Manzoni afferma: «Tutto ciò che ha relazione coll'arti della parola, e coi diversi modi d'influire sulle idee e sugli affetti degli uomini, è legato di sua natura con oggetti gravissimi. L'arte drammatica si trova presso tutti i popoli civilizzati [...]. Egli è certo che tutto ciò che tende a ravvicinarla o ad allontanarla dal suo tipo di verità e di perfezione, deve alterare, dirigere, aumentare, o diminuire la sua influenza» (A. MANZONI, *Tragedie*, a cura di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1965, pp. 13-14; Bollati si attiene al testo della prima edizione).

21 Esplicito e incondizionato l'apprezzamento per le «riflessioni» di Bossuet e «la materia che ivi è trattata con osservazioni tolte dall'intimo del cuore umano, e con principi alti e generali» (A. MANZONI, *Della moralità delle opere tragiche*, op. cit., p. 68); limitativo il giudizio su Rousseau, che secondo Manzoni riprende i suoi argomenti da Bossuet senza citarlo; mentre Bossuet «cava i suoi argomenti dalla rivelazione, considera tutta la natura dell'uomo in rapporto con essa, subordina i mezzi allo scopo, la vita presente alla eterna, e stimando l'una e l'altra secondo il valor loro; Rousseau non considera che il bene o il male nel tempo, e benchè voglia tutto ridurre alla morale, spoglia questa della sua vera importanza non riducendola a Dio che ne è il principio» (pp. 68-69).

22 Si veda in proposito la lettera al Fauriel dell'11 giugno 1817: «J'ai aussi commencé quelques discours sur la tragédie [...] c'est sur les trois unités. Mais que voulez-vous s'il me paraît que ma manière d'envisager cette question est neuve? [...] C'est encore sur la moralité de la Tragédie. Eh bien! Je me suis donné à croire qu'il ya des difficultés de Bossuet, de Nicole, et de Rousseau qu'on peut résoudre, qu'on n'a jamais résolues, et que je résous» (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, op. cit., pp. 176-177).

e civile; così nelle riflessioni sulla moralità delle opere tragiche Manzoni segnala l'indifferenza della cultura settecentesca verso le «opinioni dei teologi»:

poiché cominciava a prevalere quella massima che si è poi tanto diffusa essere la teologia una scienza da se che ha le sue opinioni, le quali non servono per lo più che ad entrare nel corpo di essa scienza e a non far parte della sapienza civile e norma della condotta nei casi della vita.²³

Ma la stretta connessione che sussiste fra «le belle lettere» e le «scienze morali» definisce per Manzoni l'ambito di una militanza inclusiva dell'impegno civile dell'appartenenza religiosa, nel processo di fondazione di una cultura nazionale in cui «la causa cristiana, la nostra causa», sia accolta come fattore costitutivo di identità che merita di essere «conosciuta meglio, e seguita più, o più fedelmente».²⁴

Sembra dunque che la denuncia colpisca l'indifferenza che la cultura «del secolo» riserva al dibattito teologico; e certo questo rappresenta un aspetto rilevante del dibattito che il Manzoni conduce a lato delle sue riflessioni sui rapporti fra la chiesa e la società civile. Ma nemmeno la cultura cattolica è esente da resistenze preconcepite che ostacolano la possibilità di un confronto sereno e di uno scambio fruttuoso; e anche su questo insiste l'argomentazione complessa e articolata che il Manzoni fornisce nei *Materiali estetici* e negli abbozzi dell'opera sulla moralità delle opere tragiche, in cui la tematica letteraria è rappresentativa di un dibattito tanto più ampio ed impegnativo sui fondamenti della cultura moderna.

Ecco allora che alla denuncia della emarginazione dei teologi si accompagna la lucida contestazione delle posizioni 'antitragiche' di Nicole e Bossuet; e non pare azzardato il sospetto che oggetto della contestazione siano non i due autorevoli esponenti della cultura cattolica secentesca, ma i pavidi esponenti ottocenteschi di un cattolicesimo allineato e retrivo, chiuso alle suggestioni di un dibattito che non è lecito ignorare.²⁵

In questa sede non ci interessa entrare nei dettagli di un contenzioso che si riduce in sintesi al quadro schematico ma esaustivo proposto nella traccia del *Discorso sulla moralità delle opere tragiche*:

Le obiezioni contro il Dramma si risolvono in questa: Che si eccitano le passioni e che non si può esser poeta drammatico altrimenti. Questo giudizio è nato dal non esami-

23 A. MANZONI, *Moralità delle opere tragiche*, op. cit., p. 68.

24 «La nostra causa non è interessante! [...] E in tutte le questioni che toccano ciò che l'uomo ha di più serio e di più intimo, essa si presenta così naturalmente, che è più facile respingerla che dimenticarla! [...] Non è interessante! [...] e si tratta di decidere se una morale professata da milioni d'uomini, e proposta a tutti gli uomini, deva essere abbandonata, o conosciuta meglio, e seguita più, o più fedelmente». (A. MANZONI, *Osservazioni I*, op. cit., p. 7).

25 Ricordo a questo proposito un passo significativo delle *Osservazioni*: «Intendo che l'errore è di poca importanza nei privati che tacciono, non già in coloro che possono influire sulle idee o sulla manifestazione delle idee altrui: questi sono obbligati a studiare, e ad ascoltare» (A. MANZONI, *Osservazioni II*, op. cit., pp. 423-424).

nare che drammatici francesi. Essi sono tali; ma si può e si deve interessare altrimenti. Essi fanno simpatizzare il lettore colle passioni dei personaggi e lo fanno complice. Si può farlo sentire separatamente dai personaggi, e dei personaggi, e farlo giudice.²⁶

Indicazioni più mirate forniscono in proposito i *Materiali Estetici*, in un frammento che inserisce organicamente il problema della moralità delle opere tragiche nel quadro del dibattito ottocentesco:

Dimostrare che il Bossuet il Nicole e il Rousseau come s'apposero nel dire immorali le opere teatrali Francesi, così errarono nel credere che il Teatro sia essenzialmente immorale. Questo loro errore viene in parte dal non avere conosciuto il Teatro Inglese, e in parte forse dal non immaginare che potessero le cose teatrali essere trattate in modo diverso da quello seguito dai Francesi, nei quali trovavano l'arte portata al più alto grado fuorchè nella morale. Toccare questo punto che la perfezione morale è la perfezione dell'arte, e che perciò Shakespear sovrasta gli altri perché è più morale.²⁷

La suprema moralità della tragedia shakespeariana rappresenta l'acquisizione più significativa nella riflessione sulla tragedia che il Manzoni imposta in questi anni; le suggestioni di lettura fornite dalle pagine shakespeariane di Schlegel consentono infatti un approccio aggiornato e personalissimo alla fondazione di un modello tragico dotato di intrinseca moralità:

Più si va in fondo del cuore, più si trovano i principj eterni della virtù, i quali l'uomo dimentica nelle circostanze comuni e nelle passioni più attive che profonde e nelle quali hanno gran parte i sensi [...]. La rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati è sostanzialmente morale perché lascia impressioni che ci avvicinano alla virtù. Quando l'uomo esce colla immaginazione dal campo battuto delle cose note, e degli accidenti coi quali è avvezzo a combattere, e si trova nella regione infinita dei possibili mali egli sente la sua debolezza, le idee ilari di vigore e di difesa lo abbandonano, e pensa che in quello stato la sola virtù e la retta coscienza e l'ajuto di Dio ponno dar qualche soccorso alla mente. Ognuno consulti se stesso dopo la lettura di una Tragedia di Shakespear se non sente un consimile effetto nel suo animo.²⁸

Sulla falsariga di queste suggestioni il Manzoni mette a fuoco le valenze sceniche connesse alla dislocazione dell'azione tragica nello spazio:

Perché questa [azione] si spieghi è necessario che si rappresenti la parte accaduta in un luogo e quella accaduta in un altro. Egli ritiene dunque Parigi e Genova, (o Roma e Londra) come condizioni indispensabili al suo soggetto.²⁹

Ricordiamo a questo proposito anche la viva partecipazione intellettuale che trascorre la lettura del Riccardo II shakespeariano:

26 A. MANZONI, *Traccia del Discorso sulla moralità delle opere drammatiche*, op. cit., pp. 55-56.

27 A. Manzoni, *Materiali Estetici*, op. cit., p. 14.

28 Ivi, pp. 14-15.

29 Ivi, p. 24.

Qui dunque entra in scena Riccardo. E mi si permetta di avvertire di passaggio che Shakespear è eccellente nell'arte di presentare agli occhi quelle cose appunto alle quali egli ha rivolta l'attenzione, e che questo pregio lo deve come gli altri parte all'ingegno suo, e parte al suo sistema. Appare dunque Riccardo, ma in qual luogo si figura ch'egli appaja? Non avrà certo egli voluto sbarcare nella Contea di Gloucester dove si trova il suo emulo [...]. Egli scende sulle coste del paese di Galles. Avrebbe forse potuto l'Autore fare in modo che si trovassero i due rivali successivamente nello stesso luogo [...] ma montava egli il pregio di farlo?³⁰

Anche più rilevanti le righe seguenti, dedicate alle implicazioni morali connesse allo sviluppo dell'azione scenica in un lasso di tempo che consenta la rappresentazione del percorso interiore del personaggio:

e qui cominciano quelle scene dove si vede il re orgoglioso, leggero, dispotico, irriflessivo temperato da quel gran maestro, la sventura [...]. Mirabili scene! Mirabile Shakespear! [...] l'intelletto tuo ha potuto tanto trascorrere per le ambagi del cuore umano, che bellezze di questa sfera diventano comuni nelle tue opere. Il carattere del re è cangiato, o per dir meglio i casi hanno fatto comparire quello che nel suo carattere v'era di più nascosto e di più profondo. Il corso di quel carattere, i pensieri che dall'annuncio della disgrazia fino allo sbarco sono succeduti nella sua mente s'indovinano quasi, e certo la storia, direi così, dell'animo di Riccardo, abbraccia più di qualche ora.³¹

La opzione di un modello tragico fondato sulla dislocazione dell'azione nello spazio e nel tempo e la definizione dello spessore morale ad esso intrinseco rappresentano i capisaldi di una poetica definita nei suoi tratti generali nella *Prefazione al Conte di Carmagnola*³² e portata in seguito a compiuta articolazione nella *Lettre à M. Chauvet*; ma nell'argomentazione organica della *Lettre* non traspare il nucleo originario del pensiero scaturito ed elaborato nel vivo del dibattito che nei *Materiali Estetici* il neofita imposta con Nicole e Bossuet, e sul quale ci pare opportuno insistere, perché in questa fase iniziale delle riflessioni sulla tragedia il Manzoni si assume in prima persona il compito di avviare come cattolico un dibattito interno al suo stesso schieramento e di dimostrare che l'apertura alle acquisizioni fornite dalla cultura «del secolo» consente di aggiornare le premesse anacronistiche sulla immoralità della tragedia, cadute di fatto in prescrizione «dacchè il Pubblico di tutte le nazioni colte ha sentenziato col fatto in favore del teatro».³³

Queste sono dunque le premesse che presiedono alla redazione del *Carmagnola*, in cui il Manzoni attua un modello inedito di tragedia cristiana e al tempo stesso nazionale, e mette a fuoco il problema delle compatibilità tra l'appartenenza religiosa e confessionale e l'adesione al dibattito intellettuale che la cultura «del secolo» promuove. E certamente la riflessione assidua, spesso tormentosa, sugli aspetti

30 Ivi, pp. 27.

31 Ivi, pp. 27-28.

32 *Il Conte di Carmagnola. Prefazione*, in A. MANZONI, *Tragedie*, op. cit., pp. 7-14.

33 Ivi, p. 14.

e le implicazioni di questo tema rappresenta il tratto distintivo di un percorso di fede compiuto nella piena consapevolezza delle responsabilità culturali che l'adesione al dettato del *Vangelo* comporta per l'intellettuale; e se è vero che mancano testimonianze dirette sulla conversione parigina, è altrettanto vero che una lettura attenta e spassionata degli scritti manzoniani degli anni di cui stiamo trattando fornisce elementi rilevanti sul tema della libertà consentita al cristiano nei suoi rapporti con la dottrina della Chiesa. A questa problematica si riferisce, come caso emblematico e significativo, l'avvertenza *Al Lettore* premessa alle *Osservazioni sulla morale cattolica*,³⁴ scaturite, come è noto, dalla esigenza di confutare le pagine delle *Histoire des Républiques Italiennes* in cui il Sismondi attribuisce alla chiesa cattolica la responsabilità della corruzione degli Italiani.³⁵ Il modello di genere che il Manzoni segue è quello della confutazione; modello privilegiato da una esigenza contingente e pressante di verifica, efficacemente rappresentata nell'epigrafe tertulliana premessa a questa opera, [*Fides*] *Unum gestit interdum, ne ignorata damnetur*.³⁶

Ma altrettanto efficacemente l'avvertenza *Al lettore* esprime la complessa ambivalenza del progetto culturale che l'autore persegue, nella confutazione di un intellettuale prestigioso ed apprezzato come il Sismondi, di cui per altro condivide premesse metodologiche ed orizzonti ideali:

Non dovendo citare la Storia delle Repubbliche Italiane se non per contraddire a una parte di essa, prendo qui l'occasione d'attestare brevemente la mia stima per tante altre parti di un'opera [...] originale sopra una materia già tanto trattata [...]. Senza ricevere tutte le opinioni dell'illustre autore e rifiutando espressamente quelle che dissentono dalla fede e dalla morale cattolica, non si può non riconoscere [...] quante verità siano state da lui, per così dire, rimesse in possesso, ch'erano cadute sotto una specie di prescrizione, per l'indolenza e per la bassa connivenza d'altri storici, che discesero troppo spesso a giustificare l'ingiustizia potente, e adularono perfino i sepolcri.³⁷

Una lettura storicamente corretta delle *Osservazioni* non può prescindere dalle suggestioni che scaturiscono da queste parole, che trovano ulteriore conferma nel primo capitolo della seconda parte dell'opera, in cui lo scrittore imposta programmaticamente un confronto ad ampio raggio tra la cultura cattolica e lo «spirito del secolo».³⁸

34 In proposito cfr. P. FLORIANI, *Alessandro Manzoni. Osservazioni sulla "Morale cattolica"*, nel volume miscellaneo *Il cominciamento e la tradizione letteraria italiana*, a cura di P. Guaragnella, Lecce, Pensa Multimedia, in corso di stampa.

35 Rinvio su questo tema alle pagine di A. ACCAME BOBBIO, *La crisi manzoniana*, op. cit., pp. 37-38, 64-67.

36 A. MANZONI, *Osservazioni I*, op. cit., p. 9. Sulla *Histoire* del Sismondi, e l'accoglienza ad essa riservata dalla pubblicistica italiana di ispirazione cattolica rinvio a M. I. PALAZZOLO, *La censura e la Storia delle Repubbliche Italiane di Sismondi*, nel volume *I libri il trono l'altare. La censura nell'Italia della Restaurazione*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 71-84.

37 *Al lettore*, in A. MANZONI, *Osservazioni I*, op. cit., pp. 4-5.

38 Sul capitolo dedicato allo «spirito del secolo» si veda R. AMERIO, *Introduzione*, in A. MANZONI, *Osservazioni I*, op. cit., pp. CXII-CXVI; e sui rapporti fra la prima e la seconda parte delle *Osservazioni*, pp. XVIII-XXI, LXX-LXIX.

In questa sezione infatti, fermo restando il presupposto dell'adesione ad una Chiesa di cui ribadisce la indefettibile autorevolezza, egli entra nel merito del problema, con piena consapevolezza della importanza che il confronto fra la dottrina cattolica e il pensiero secolare assume ai fini della realizzazione di un contesto civile e sociale moderno.³⁹ Con una motivazione che appare in certo senso complementare rispetto a quella elaborata nell'avvertenza *Al lettore*, Manzoni illustra e celebra «il complesso di molte verità utili e generose, [...] divenute il patrimonio di tutti i popoli colti» e denuncia le riserve che «la religione cattolica» oppone ad esse:

e quando siamo a questo punto non bisogna stupirsi, se l'intelletto si volge da quella parte dove sta la dimostrazione, e la coscienza della dignità umana. Perché se voi trovate arditamente o erronea una proposizione che sia il risultato delle riflessioni degli uomini i più illuminati d'una generazione, se tremate ad ogni esame che si istituisca, non dovrete poi lagnarvi se si dirà che la vostra religione è nemica del pensiero, e che essa non vuole che il sacrificio del pensiero ad una cieca sommissione: e dovrete esser convinti che su questa non è più da far conto.⁴⁰

Spicca in questa sede la condanna degli abusi operati sulla dottrina, affiancata dalla denuncia delle responsabilità degli intellettuali cattolici che, arroccati nel pregiudiziale rifiuto delle «idee predominanti di un'epoca»,⁴¹ non hanno il coraggio necessario per «uscire dall'atmosfera generale delle idee, e trasportarsi in un campo più tranquillo e sereno, per consultare più la ragione propria che le mille voci concordi su un oggetto».⁴²

Il fervido appello ad un confronto lucido e passionato culmina dunque nella ferma denuncia dell'asservimento alla «tirannia d'opinione»:⁴³

Ora questo fanno, forse senza avvedersene, forse credendo invece far bene, molti che nello spirito di un secolo pretendono condannare, con argomenti religiosi, opinioni non solo innocenti, ma ragionevoli, ma generose, opinioni le opposte delle quali sono talvolta assurde. Dal che, mi sembra, che ai nostri giorni sia necessario guardarsi più che non lo sia stato mai, giacché non giova dissimularlo, il più comune rimprovero che si fa oggidì alla religione, si è che dessa conduce a sentimenti bassi, volgari. Gli

39 In mancanza di dati documentari di riferimento resta aperto il problema della datazione della seconda parte del trattato. Ritengo validi i motivi che Amerio porta a sostegno della ipotesi che essa non si possa attribuire alla fase di elaborazione della edizione 1855 dell'opera e, a differenza di quanto ho affermato precedentemente (cf. G. MELLI, *La "Morale cattolica"*, op. cit.), propendo per l'ipotesi che essa si ponga in relazione di stretta contiguità con la prima parte. A. M. D'AMBROSIO MAZZIOTTI rileva invece notevoli affinità fra il capitolo intitolato allo spirito del secolo e la denuncia della connivenza della chiesa francese con il potere assoluto, che il Manzoni formula nella lettera al Tosi del 7 aprile 1820 (A. M. D'Ambrosio Mazziotti, *Manzoni, Lamennais e il cattolicesimo liberale in Francia*, in *Incontri*, op. cit., pp. 83-150, in particolare p. 104, e cfr. A. MANZONI, *Tutte le lettere*, op. cit., I, pp. 205-208).

40 A. MANZONI, *Osservazioni II*, op. cit., p. 415.

41 Ivi, p. 421.

42 Ivi, p. 422.

43 Ivi, p. 416.

oppugnatori di essa parlano come se la filosofia mondana fosse salita ad una sfera di pensieri più elevata, più pura, più celeste che non quella a cui il *Vangelo* ha portata la mente umana. Ah! Quanto questo inganno è più grande e più pericoloso, tanto più deve essere lo studio per non dare alcun pretesto ad alcuno di cadervi.⁴⁴

Non può stupire che pagine di denuncia così ferma non siano mai state pubblicate dall'autore; esse appaiono infatti come documento esemplare di ferma autonomia intellettuale nei confronti di opinioni prive di valido fondamento dottrinario, ma ampiamente diffuse e ben consolidate nel mondo cattolico. Ed è qui il caso di ricordare una considerazione cursoria che nella prima parte delle *Osservazioni sulla morale cattolica* il Manzoni dedica al ruolo del direttore spirituale, e che inevitabilmente rinvia al problema dei rapporti con monsignor Luigi Tosi e delle pressioni da lui esercitate sul pupillo; pressioni che il saggio Alessandro neutralizza con signorile *bienséance*, definendo i confini invalicabili del «convincimento» personale:⁴⁵

Quegli che deve decidere in causa propria, e che desidera di operare secondo la legge divina [...] è savio se ricorre ad un consigliere che per istituto e per ministero deve aver meditato la legge divina [...] ma del consiglio che gli vien dato egli è sempre giudice, la decisione dipende dal suo convincimento.⁴⁶

Il richiamo alla libertà del fòro interiore è una premessa basilare, nella quale tutto il sistema che il Manzoni elabora nelle *Osservazioni* trova il suo fondamento. La rappresentazione rigorosa del grande edificio dottrinario che sostiene la chiesa, «immagine» terrena «della città superna», consente al cattolico fervente di denunciare con assoluta fermezza una «religione [...] nemica del pensiero» che «vuole [...] il sacrificio del raziocinio ad una cieca sommissione».⁴⁷

Su questa linea, di assoluta fedeltà al dettato evangelico e di ferma adesione alle conquiste intellettuali «di questa epoca sommamente ragionevole»,⁴⁸ si assesta la impegnativa ricerca manzoniana di lucido confronto fra l'appartenenza cattolica e lo «spirito del secolo»; un confronto non privo di travaglio e di sofferenza interiore, ma pur sempre sostenuto dalla lungimiranza di un progetto che segna una tappa miliare nella storia della cultura italiana.

44 Ivi, p. 444.

45 Sul ruolo svolto dal Tosi nel processo di elaborazione delle *Osservazioni* rinvio a G. Langella, *Manzoni*, op. cit., pp. 8-9, per cui è «riduttivo vedere nelle *Osservazioni* un *pensum* imposto dal Tosi».

46 A. MANZONI, *Osservazioni* II, op. cit., p. 161.

47 A. MANZONI, *Osservazioni* II, op. cit., p. 415.

48 Ivi, p. 415.

I libretti per il “Mosè” di Rossini: dal racconto biblico al palcoscenico musicale

PAOLO QUAZZOLO*

1. UNA BREVE PREMESSA

Tema di questo saggio sono i libretti scritti tra il 1818 e il 1829 per il melodramma *Mosè* di Gioachino Rossini. Prima di entrare nel vivo dell'argomento ritengo tuttavia necessario fare una breve riflessione sul genere della librettistica e sui parametri di giudizio cui, fino a un passato non troppo lontano, i componimenti di questo tipo sono stati oggetto. Da sempre considerata come una 'sorella povera' dei generi maggiori, la librettistica è stata spesso analizzata attraverso un'ottica esclusivamente letteraria, mettendone così in luce i pochi pregi e i numerosi difetti che, agli occhi di uno studioso di letteratura, appaiono evidenti e innegabili. È così nata una lunga serie di luoghi comuni che vedevano nella librettistica un prodotto di bassa manovalanza, scritto da poeti di seconda categoria, privo di autentica ispirazione. Rari esempi – a fronte di un *corpus* che nel solo Settecento italiano conta più di diecimila esemplari, fra quelli musicati e non – venivano reputati degni di una qualche considerazione: tra questi i lavori di Metastasio,¹

*Università di Trieste

¹ Pietro Trapassi detto Metastasio (1698-1782) poeta e librettista è tra i fautori dell'importante riforma, sul piano letterario, del melodramma d'inizio Settecento. Autore di numerosissimi libretti – tre cui *Didone abbandonata*, 1724 – fu musicato da tutti i maggiori compositori del Settecento e del primo Ottocento.

quelli di Ranieri de' Calzabigi² e i citatissimi libretti di Lorenzo da Ponte per Wolfgang Amadeus Mozart.³ È solo da pochi anni che la librettistica viene studiata con maggiore rigore e sistematicità e, soprattutto, attraverso un approccio diverso che ne mette in evidenza la sua specificità. È stato infatti chiarito che questo genere – pur facendo innegabilmente parte della letteratura – è scritto non solo con il fine preciso della drammatizzazione, ma anche per rispondere nel modo più adeguato alle esigenze espressive della musica. Non sono dunque le regole della letteratura, bensì quelle del palcoscenico a governare le tecniche di composizione di un libretto. Accettando questa prospettiva e inserendo la librettistica all'interno di un discorso drammaturgico, è allora possibile apprezzare il valore di opere che, altrimenti giudicate, paiono inevitabilmente modeste.

Ma, assecondando una sorte curiosa, la storia del teatro e della letteratura sembrano dimostrare che la dimensione letteraria male si adatta alle necessità della scena: ne offrono per esempio testimonianza le tragedie italiane del Cinquecento, perfette dal punto di vista letterario ma, come tutti sanno, difficilmente proponibili su un palcoscenico teatrale; oppure le celebri tragedie manzoniane, la cui poesia è tra le migliori del Romanticismo italiano, ma la cui resa scenica è di livello assai basso. Di contro, per una singolare legge del contrappasso, molti tra i capolavori della drammaturgia occidentale risultano opere ampiamente imperfette se giudicate attraverso la sola prospettiva letteraria.

2. “MOSÈ IN EGITTO”

Nell'analizzare i libretti del *Mosè* rossiniano sarebbe del tutto inutile aspettarsi di trovare fedeltà assoluta al dettato biblico: come tutte le opere d'arte, anche il melodramma è frutto di una elaborazione e interpretazione delle fonti cui si ispira: nella trasposizione scenica degli eventi narrati nell'*Esodo*, i vari librettisti che si sono avvicendati nella stesura dei libretti hanno provveduto, di volta in volta, a eliminare passaggi, a posporre l'ordine delle azioni, a inventare vicissitudini non presenti nella fonte. Si tratta del medesimo rapporto che si può scorgere tra il mito e le tragedie classiche: gli antichi tragediografi partivano infatti dalla materia mitologica per scrivere dei lavori profondamente diversi rispetto alle fonti da cui avevano preso le mosse. Ed è la stessa operazione che si è continuata a fare sino ai nostri giorni anche attraverso il cinema, come testimoniano il celebre kolossal americano *I dieci comandamenti* (1956) di Cecil De Mille o i più recenti sceneggiati televisivi di argomento biblico.

² Ranieri de' Calzabigi (1714-1795) librettista e letterato, si stabilì a Vienna ove ricoprì, tra l'altro, l'incarico di direttore dei teatri di corte. Il suo nome è legato soprattutto al libretto *Orfeo ed Euridice* (1762) musicato da Gluck.

³ Lorenzo da Ponte (1749-1838) scrittore e librettista, condusse vita avventurosa che lo costrinse a spostarsi costantemente da una città all'altra, fino al suo espatio in Nord America, a New York. Particolarmente prolifico il periodo viennese, durante il quale scrisse per Mozart i libretti de *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790).

Citando il melodramma *Mosè* di Gioachino Rossini ho utilizzato non casualmente il plurale: si tratta infatti di un componimento che, sia dal punto di vista letterario, sia da quello musicale ha conosciuto almeno quattro differenti stesure. Ossia:

Mosè in Egitto, azione tragico-sacra in tre atti su libretto di Andrea Leone Tottola, andata in scena nel Real Teatro San Carlo di Napoli il 5 marzo 1818;

Mosè in Egitto, azione tragico-sacra in tre atti su libretto di Andrea Leone Tottola, andata in scena nel Real Teatro San Carlo di Napoli il 7 marzo 1819;

Moïse et Pharaon, *opéra en quatre actes* su libretto di Luigi Balocchi e Etienne de Jouy, andata in scena a Parigi, al Teatro dell'Accademia Reale di Musica, il 26 marzo 1827;

Mosè, melodramma sacro in quattro atti su libretto di Luigi Balocchi e Etienne de Jouy tradotto in italiano da Calisto Bassi, andato in scena al Teatro San Carlo di Napoli il 23 marzo 1829.

Le differenze tra le prime due versioni del *Mosè in Egitto* risiedono quasi esclusivamente nel terzo ed ultimo atto del dramma: alla prima rappresentazione avvenuta durante la quaresima del 1818, il pubblico dimostrò di gradire i primi due atti, ma non l'ultimo, che fu quindi oggetto di ripensamento da parte degli autori. Nella nuova stesura il libretto documenta, tra le altre cose, l'inserimento di quello che sarà destinato a divenire uno dei momenti più alti della storia del melodramma italiano dell'Ottocento, la celebre preghiera «Dal tuo stellato soglio» con cui Mosè e il popolo ebreo invocano il Signore affinché apra loro una via di fuga dagli egiziani inseguitori. La prima stesura musicale del terzo atto non ci è pervenuta, per cui non è oggi possibile esprimere un giudizio sul suo effettivo valore e sulla efficacia drammaturgica.

Il libretto della versione napoletana venne affidato, come detto, ad Andrea Leone Tottola,⁴ più volte collaboratore di Rossini durante il prolifico periodo che l'autore pesarese trascorse a Napoli. La vicenda narrata da Tottola si basa sui capitoli 7-15 dell'*Eso-*do e narra dei ripetuti tentativi operati da Mosè per ottenere da Faraone la libertà del popolo ebraico, delle dieci piaghe inviate dal Signore per punire l'ostinatezza degli egiziani, dell'uscita degli ebrei dall'Egitto e infine dell'attraversamento del Mar Rosso.

Quali motivazioni stanno dietro la scelta di questo tema biblico e, soprattutto, tra le infinite opzioni possibili, perché venne preferita proprio la figura di Mosè? Il tema sacro si spiega facilmente dal momento che, in occasione della quaresima del 1818, a Rossini venne espressamente chiesto di comporre un melodramma di argomento biblico, intendendo così ripristinare la tradizione delle opere quaresimali istituita nel 1785 sotto il regime borbonico e provvisoriamente decaduta durante il periodo rivoluzionario.⁵ D'altro canto, la preferenza accordata a Mosè

4 Andrea Leone Tottola (Napoli, metà del sec. XVIII – 1831) fu poeta e librettista per i teatri napoletani d'inizio Ottocento. Scrisse più di cento libretti per tutti i maggiori compositori del tempo, da Rossini a Bellini, da Donizetti a Mercadante, da Mayr a Pacini. Per Rossini, oltre a *Mosè in Egitto*, scrisse *Ermione* (1818), *Edoardo e Cristina* (1819), *La donna del lago* (1819) e *Zelmira* (1822).

5 A tale proposito vedi il saggio di F. PIPERNO, *Il "Mosè in Egitto" e la tradizione napoletana delle opere bibliche*, in Gioachino Rossini, 1792-1992. *Il testo e la scena*, (Atti del convegno internazionale – Pesaro, 25-28 giugno 1992 –), a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 255-271.

può essere in prima istanza spiegata attraverso la popolarità di cui questo personaggio ha sempre goduto: una figura estremamente affascinante per la sua straordinaria forza spirituale, per essere mediatore tra il divino e l'umano, per l'essersi coraggiosamente opposto a un uomo potente quale il Faraone e soprattutto per aver condotto il popolo ebreo alla libertà e verso la Terra promessa. Non dobbiamo infine dimenticare che il melodramma è sempre stato un genere ampiamente popolare, per cui la scelta degli argomenti e dei personaggi proposti ha sempre dovuto tenere in considerazione le aspettative di un pubblico composito e desideroso di vedere sulla scena modelli ampiamente consolatori.

Ma le motivazioni di questa scelta possono essere spiegate soprattutto analizzando il contesto culturale e storico del tempo. Come ha messo in luce Emilio Sala in un suo recente saggio,⁶ dopo l'epoca rivoluzionaria la Restaurazione sente la necessità di trovare, in ambito culturale e ideologico, alcune figure di riferimento capaci di divenire allegoria e rappresentazione di concetti portanti quali l'autorità e la legittimità. E la figura di Mosè, contenuta all'interno di un libro di indiscutibile valore qual è la *Bibbia*, sembra divenire, a tale proposito, emblematica. E non è casuale che, proprio in questi anni, numerose siano le opere letterarie e teatrali che affrontano i temi contenuti nell'*Esodo* e, soprattutto, che si assista a una rivalutazione di uno dei grandi capolavori della scultura rinascimentale, quel *Mosè* di Michelangelo che un critico acuto quale Francesco Milizia,⁷ verso la fine del Settecento, aveva incredibilmente criticato in termini ampiamente negativi,⁸ e che ora viceversa, viene caricato di tutta una serie di nuovi profondi significati.

D'altro canto non si deve dimenticare che Mosè, nel suo farsi guida degli ebrei verso la Terra promessa, diviene supremo simbolo di libertà contro i tiranni oppressori: non a caso i nuovi moti rivoluzionari degli anni Trenta rafforzeranno questa linea interpretativa.

Come spesso accade nel melodramma, la fonte principale viene filtrata attraverso un lavoro drammatico preesistente al libretto. Nel caso in questione, Rossini e il Tottola si rifanno all'*Osiride*, tragedia in cinque atti di padre Francesco Righieri, «monaco ulivetano e lettore di teologia»,⁹ pubblicata a Padova nel 1760. Si tratta di un lavoro che si inserisce nel filone della tragedia gesuitica, dai toni moraleggianti e dagli intenti educativi: un testo di difficile rappresentazione, ma che tuttavia ha la capacità di condizionare, in numerose scelte, il libretto rossiniano. La vicenda narrata dal Righieri è incentrata, come suggerisce il titolo, su Osiride, figlio di Faraone, e sulla sua impossibile storia sentimentale con Elcìa,

6 *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon*, a cura di E. Sala, Pesaro, Fondazione Rossini, 2008.

7 Francesco Milizia (1725-1798) teorico e storico dell'arte, fu uno dei più rigorosi sostenitori delle teorie del Neoclassicismo. Nel *Trattato completo, formale e materiale del teatro* (1794), si è anche occupato di problemi relativi all'architettura teatrale.

8 Le critiche del Milizia al *Mosè* di Michelangelo sono contenute nello scritto *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, pubblicata nel 1781.

9 Così si legge sul frontespizio del volume pubblicato a Padova dalla Stamperia Conzatti.

giovane di stirpe ebraica. Rispetto alla narrazione biblica vengono dunque introdotti nuovi temi e nuovi personaggi, e la stessa figura di Mosè perde in parte la sua centralità. La tragedia, inoltre, si ferma alla decima piaga – lo sterminio dei primogeniti – e si conclude con la morte di Osiride: Faraone dà allora il consenso alla partenza del popolo ebreo, ma la rappresentazione omette il momento emblematico del passaggio del Mar Rosso.

Il libretto del Tottola, pur accogliendo numerosi suggerimenti dal Ringhieri – tra l'altro tutti i nomi dei personaggi sono mutuati dalla tragedia –, cerca di ricondurre la vicenda al modello biblico, operando tuttavia una rilettura della fonte principale in funzione delle esigenze sceniche. Nella versione napoletana del melodramma rossiniano, Mosè riconquista il ruolo protagonista; e lo stesso si può dire di Faraone, che nella tragedia del Ringhieri appare personaggio dal carattere debole e facilmente influenzabile, e che ora viceversa ottiene dignità e autorevolezza. La storia d'amore tra Osiride ed Elcìa viene conservata, ma tuttavia ha minor peso, a tal punto che, per inevitabili esigenze drammaturgiche, trova conclusione già al penultimo atto, a seguito della morte del principe egiziano. Rossini e Tottola reintroducono invece il finale biblico, con l'uscita degli ebrei dall'Egitto e il loro miracoloso passaggio attraverso le acque del Mar Rosso. Finale questo che viene recuperato non solo in rispetto alle Sacre Scritture, ma soprattutto in omaggio alla tradizione del dramma quaresimale che, tra le altre cose, assegnava particolare importanza alla spettacolarità. In verità questo finale, così come altri passaggi del libretto del *Mosè in Egitto*, sono debitori a un'altra fonte, sinora mai considerata dagli studiosi e recentemente individuata,¹⁰ sebbene già i critici parigini, all'indomani della prima del *Moïse*, ne avessero fatto ampi riferimenti: si tratta di *Le passage de la Mer Rouge*, un *mélodrame* francese¹¹ di Augustin Hapdé con musiche di scena di Henry Darondeau, presentato a Parigi il 15 novembre del 1817. Utilizzato tra le fonti della versione parigina del lavoro rossiniano, questo *mélodrame* contiene una serie di soluzioni sceniche presenti anche nel *Mosè* napoletano, prova evidente che gli autori ne avevano conoscenza, se non diretta, almeno attraverso la lettura del testo.¹²

Al di là di una serie di varianti imposte dalla scena – quali l'omissione o la posposizione dell'ordine di alcune delle dieci piaghe – il libretto di Tottola, rispetto al racconto biblico, pone la vicenda su un piano più strettamente umano: quella dell'*Esodo* è infatti la storia del rapporto tra Dio e Mosè, e la narrazione si snoda

10 Cfr. *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon*, a cura di Emilio Sala, op. cit.

11 Il *mélodrame* è una forma drammatica fiorita tra il XVIII e il XIX sec., in cui si intrecciavano prosa e musica. In seguito, venuta meno la parte musicale, si caratterizzò quale dramma a forti tinte, ricco di colpi di scena, dal tono moraleggiante e dagli imponenti impianti scenografici. Tra i migliori autori va ricordato René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844).

12 Tra gli elementi che sicuramente passano dal lavoro di Hapdé al libretto di Tottola, vi è la scena della grotta, in cui Osiride ed Elcìa si nascondono, scena del tutto assente nella tragedia del Ringhieri. Allo stesso modo, i due giovani risultano segretamente sposati sia nel *Passage* sia nel *Mosè in Egitto*, ma non nell'*Osiride*.

per buona parte attraverso i lunghi monologhi divini. Nel libretto, viceversa, Dio non compare mai e la vicenda si consuma attraverso i ripetuti scontri tra Mosè e Faraone. Di più, la figura del protagonista assume maggiore autorevolezza che non nell'*Esodo*. Alla richiesta di farsi portavoce presso il Faraone delle volontà divine, il Mosè biblico si schernisce adducendo la propria incapacità a parlare:

Oh, Signore! io non sono un buon parlatore; non lo sono mai stato né prima, né ora che tu hai parlato al tuo servo, perché sono tardo di parola e di lingua.¹³

A queste dichiarazioni Dio decide di affiancare a Mosè Aronne:

Non c'è forse Aronne, tuo fratello, levita? [...] Parlagli, dunque, e metti le tue parole nella sua bocca: io stesso vi aiuterò a parlare e vi suggerirò quello che dovrete fare. Egli parlerà per te al popolo e ti sarà in luogo di bocca, mentre tu gli sarai in luogo di Dio.¹⁴

Nel melodramma, viceversa, Mosè, pur accompagnato da Aronne, dimostra di essere un ottimo parlatore e di saper affrontare con abilità dialettica sia il suo popolo, sia il temuto antagonista. L'imponenza del personaggio viene inoltre sottolineata tramite l'adozione di uno stile declamato, scelta questa che spinse il musicista ad affidare a Mosè una sola aria solistica. Aria, per altro, non casualmente affidata da Rossini a un suo collaboratore e in seguito cassata dall'edizione parigina. Scelta questa coerente con il ruolo rivestito dal personaggio che, in quanto guida del suo popolo e tramite fra Dio e Faraone, non può esprimere sentimenti personali e non può ritagliarsi spazi per un'aria solistica.

Medesimo destino, d'altra parte, lo ha il personaggio di Faraone che nella versione francese viene privato dell'unica aria (anche questa composta da un collaboratore) che gli era stata concessa nella stesura napoletana: anche in questo caso, il ruolo di persecutore degli ebrei e di oppositore alla volontà divina non si concilia con l'intimità di un brano solistico.

Rispetto alla struttura biblica, ove i rapporti sono per lo più giocati tra gli attori principali dell'azione, *Mosè in Egitto* presenta viceversa una struttura corale. Il coro, infatti, non è utilizzato – come spesso avveniva nei melodrammi di primo Ottocento – quale semplice decoro scenico e musicale, ma assurge a ruolo protagonista al pari dei solisti. Ad esso, rispettivamente nei panni del popolo egiziano e poi di quello ebreo, sono riservate alcune delle pagine più intense del melodramma: la scena delle tenebre all'apertura del primo atto e la preghiera sulle sponde del Mar Rosso, verso il termine della rappresentazione. Scelta questa che sottolinea una volta in più la dimensione umana della vicenda e la volontà di relegare l'aspetto divino solo negli interventi sovranaturali affidati alla potenza dell'evocazione musicale e alla meraviglia degli effetti scenici.

¹³ *Esodo* 4, 10.

¹⁴ *Esodo* 4, 14-16.

3. “MOÏSE ET PHARAON”

Dopo aver trionfalmente chiuso la propria carriera italiana con *Semiramide*, rappresentata alla Fenice di Venezia il 3 febbraio 1823, Rossini si trasferisce a Parigi. Scritturato con un contratto d'oro, acclamato come il più grande musicista vivente, egli si appresta a vivere l'ultima stagione della sua luminosa carriera teatrale. Per Parigi Rossini compone cinque opere,¹⁵ adeguandosi (con una sola eccezione)¹⁶ alla tradizione locale che – a differenza delle altre capitali europee, ove ai nostri musicisti era lasciata la libertà di comporre su libretti in lingua italiana –, imponeva l'uso del francese.¹⁷ A qual titolo, allora la versione parigina del *Mosè* può essere inclusa in un discorso che riguarda i rapporti tra la *Bibbia* e la letteratura italiana? Innanzitutto per il fatto che si tratta pur sempre del lavoro di un musicista italiano il quale, tra l'altro, giunto a Parigi, seppe mantenere intatta la propria personalità artistica senza cedere ad alcuna sorta di francesizzazione; in secondo luogo perché pur nell'ampio rimaneggiamento, *Moïse et Pharaon* mantiene al proprio interno parecchi numeri musicali del *Mosè* napoletano e con essi il testo di Tottola che venne semplicemente tradotto in francese. Infine, il nuovo libretto fu realizzato dal poeta Etienne de Jouy¹⁸ assieme al compositore e librettista italiano Luigi Balocchi.¹⁹ Nato a Vercelli, Balocchi tenne per venticinque anni l'incarico di poeta e di direttore di scena del Théâtre Italien e fu per Rossini preziosa guida tra i complessi meccanismi dei teatri parigini.

Quali furono, in questo caso, le motivazioni che condussero Rossini a riprendere un tema già affrontato e intraprendere un profondo lavoro di rielaborazione della partitura napoletana? Va subito detto che il compositore pesarese, non appena giunto a Parigi, si rese conto di doversi confrontare con un pubblico molto diverso da quello italiano: la drammaturgia elaborata in Italia sia nel campo dell'opera buffa, sia di quella seria, non poteva adeguarsi ai gusti francesi, tanto più in una grande capitale culturale qual era Parigi, ove circolavano le più disparate forme teatrali e musicali. Non è quindi casuale che nel campo comico Rossini presenti due lavori assolutamente nuovi per la sua drammaturgia: la cantata

15 *Il viaggio a Reims* (1825), *Le siège de Corinthe* (1826), *Moïse et Pharaon* (1827), *Le Comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829).

16 *Il viaggio a Reims* è infatti composto in lingua italiana.

17 A tale usanza si era adeguato Spontini con *La vestale* (1807), così faranno Bellini e Donizetti e lo stesso Verdi con il suo *Don Carlos* (1867).

18 Etienne de Jouy (1764-1846), il cui vero nome era Victor Joseph Étienne, fu librettista e drammaturgo. Dopo aver militato nell'esercito e, in seguito, aver fatto parte dell'amministrazione, si dedicò alla letteratura, divenendo membro dell'Académie Française e librettista ufficiale dell'Opéra. È ricordato soprattutto per aver scritto il libretto della *Vestale* di Spontini. Per Rossini scrisse, oltre al *Moïse*, il *Guillaume Tell* in collaborazione con Ippolite Bis.

19 Luigi Balocchi (1776-1832), il cui nome compare, nelle diverse fonti, ora come Balocchi, ora come Balochi, aveva lavorato con Rossini per il libretto del *Viaggio a Reims* e, assieme a Alexandre Soumet, a *Le siège du Corinthe*.

scenica *Il viaggio a Reims*, opera celebrativa e altamente ironica, composta in occasione dell'incoronazione di Carlo X; e *Le Comte Ory*, operazione assolutamente nuova che attingeva a materiali francesi²⁰ allontanandosi decisamente dagli stili del melodramma buffo italiano.

Nel campo dell'opera seria, dopo aver scartato numerose proposte, Rossini decise di musicare tre soggetti legati tra di loro da un unico filo conduttore capace di fare leva, in quel momento storico, sulla sensibilità del pubblico: la storia di popoli oppressi alla ricerca della libertà. E, infatti, ne *Le siège de Corinthe* (riferimento del *Maometto II*) si narra del popolo greco alla ricerca della propria indipendenza dall'invasore turco;²¹ nel *Guillaume Tell* si canta la storia della liberazione del popolo svizzero dal giogo asburgico; e infine, come già sappiamo, nel *Moïse et Pharaon* si rappresenta l'affrancazione degli ebrei dalla schiavitù egiziana.

Oltre all'interesse che poteva suscitare nel pubblico la storia di un popolo oppresso, il racconto biblico si presentava particolarmente efficace per assolvere alle aspettative sceniche del *grand-opéra*, genere magnificente che richiedeva componimenti di vaste proporzioni, numerosi personaggi, cori, danze, e soprattutto un allestimento sfarzoso, ricco di effetti scenici mozzafiato. Non va infine dimenticata la spiccata passione del pubblico francese per gli argomenti di ambientazione esotica, per cui la scelta del Mosè appare, per molti versi, non solo la più azzeccata, ma anche in qualche modo obbligata.

D'altra parte, ancora prima dell'arrivo di Rossini in Francia, il giovane compositore Ferdinand Hérold, in viaggio nel 1821 in Italia per conto della direzione dell'Académie Royale de Musique, si era reso conto che *Mosè in Egitto*, con qualche piccolo ritocco, avrebbe potuto essere rappresentato senza problemi anche a Parigi.

Mettendosi all'opera, i nuovi librettisti – che curiosamente non vollero far comparire il loro nome nella prima edizione a stampa del libretto –, si preoccuparono di prendere le distanze dal lavoro del Tottola sebbene, per motivi di natura musicale, furono comunque costretti a recuperarne e a tradurlo in francese numerosi passaggi. Ma appare subito evidente che dall'impostazione oratoriale del lavoro napoletano, si vuole passare alla dimensione del *grand-opéra*, mettendo da parte gli aspetti moralizzanti risalenti alla tragedia del Ringhieri ed accentuando piuttosto tutti gli elementi miracolosi che il racconto biblico metteva a disposizione. Per prima cosa, con la sola eccezione di Mosè e di Faraone, tutti i personaggi cambiano nome: Osiride diviene Aménophis, Elcìa cambia nome in Anaï, Aronne diviene immotivatamente Eliézer, nome derivato da Eleazar, che nella *Bibbia* è uno dei figli di Aronne.

In omaggio alla tradizione francese, la nuova versione è scritta in quattro atti e deve quindi aggiungere nuovo materiale scenico all'azione. Se il Tottola, con

²⁰ Il libretto del *Comte Ory* scritto da Eugène Scribe, si rifà a una ballata del medioevo francese.

²¹ Sulla scelta di questo argomento dovette certamente pesare anche quel generale clima di simpatia e di solidarietà che si respirava in Europa nei confronti dei greci, da anni impegnati nella lotta per la loro liberazione dagli ottomani.

grande intuizione drammaturgica, iniziava il racconto *in medias res* con la celebre scena delle tenebre, Balocchi e de Jouy prendono le mosse da più lontano rappresentando l'accampamento degli ebrei con Mosè che annuncia loro la prossima liberazione. Anzi, all'arrivo della buona novella appare in cielo l'arcobaleno, simbolo del patto d'alleanza tra Dio e il popolo israelita. Con abilità Balocchi e de Jouy introducono qui il primo di una lunga serie di effetti scenici, proponendo un episodio che tuttavia viene recuperato dalla *Genesi* (9, 8-17). Un simile intervento riguarda la scena successiva, ove vengono uniti due momenti diversi del libro dell'*Esodo*: il roveto ardente attraverso cui Dio si manifesta a Mosè (3, 1-3) e la consegna delle tavole della legge (20), che nella *Bibbia* sappiamo essere affidate a Mosè molto più tardi, sul monte Sinai. Subito dopo i librettisti anticipano un altro episodio, quello della consacrazione dei primogeniti, che nell'*Esodo* è collocato nel capitolo undicesimo, poco prima della decima piaga. Il primo atto si conclude con la manifestazione della settima piaga – peraltro già presente nel primo atto napoletano – che tuttavia i librettisti amplificano (non senza esagerazione), alla ricerca di un effetto scenico strabiliante: la grandine diviene una pioggia di fuoco, cui si aggiunge un terremoto, il crollo di una piramide e la sua trasformazione in un vulcano da cui esce lava.

Il secondo atto ci riconduce al racconto biblico, con la rappresentazione della piaga delle tenebre (10, 21-24) e la sua successiva risoluzione tramite l'intervento di Mosè. Del tutto nuovo e lontano dall'*Esodo* è invece il terzo atto che, in omaggio alle regole del *grand-opéra*, introduce le danze e una serie di scene corali, ma anche l'ennesimo effetto scenico, con lo spegnimento dei fuochi sacri e il crollo della statua d'Iside allorché Faraone vuole costringere gli ebrei a omaggiare le divinità egiziane. A questo punto la versione francese si allontana definitivamente anche dal modello napoletano: omissa la decima piaga, il figlio di Faraone sopravvive sino al quarto atto, ove troverà la morte assieme all'esercito egizio nelle acque del Mar Rosso.

Sebbene per lungo tempo la critica abbia espresso riserve sul Mosè napoletano in favore del *Moïse* parigino, che effettivamente entrò in repertorio soppiantando quasi del tutto la prima edizione dell'opera, si deve dire che dal punto di vista drammaturgico la versione francese non è sempre migliorativa di quella italiana. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione viene persa soprattutto la grande essenzialità del racconto che, nella versione originaria, presenta solo tre snodi essenziali: la scena delle tenebre, la morte di Osiride fulminato da Dio e infine il passaggio del Mar Rosso. D'altro canto, la versione francese, in virtù della sua estensione, consente di dare maggiore respiro corale al dramma, ponendo Mosè costantemente al centro del suo popolo e quindi accentuando il suo ruolo di guida e salvatore degli ebrei. Allo stesso modo, la storia d'amore tra Aménophis e Anaï, prolungata sino all'ultimo atto, trova maggiore equilibrio e una soluzione drammaturgicamente più accettabile.²²

²² Nel *Mosè in Egitto* la storia d'amore si concludeva al II Atto con la morte di Osiride, fulminato da Dio. Nel *Moïse et Pharaon* viceversa Aménophis non è colpito da Dio e i due giovani sono costretti a lasciarsi perché contrastati dalle opposte vicende dei popoli a cui appartengono.

Non è questo il luogo ove analizzare le numerose varianti musicali: basti dire che il passaggio tra le due stesure richiese l'eliminazione di molti pezzi, lo spostamento da una parte all'altra di altrettanti brani e la composizione di parecchia musica nuova. Il risultato fu quello di conferire all'opera grande solennità, facendo del *Moïse* uno dei capolavori assoluti del teatro tragico rossiniano.

Moïse et Pharaon si conclude con due aspetti singolari, uno scenico e l'altro musicale. Sorprendentemente, dopo i numerosi effetti scenici che costellano tutto lo svolgimento dell'azione, i librettisti decidono di omettere quello che è il momento più spettacolare: la schiusa delle acque del Mar Rosso. Contrariamente alla didascalia del libretto napoletano che recita «Tutto il popolo Ebreo passa in mezzo alle acque divise, e giungendo all'altra riva prosegue tranquillo il suo cammino»,²³ in quello francese Mosè esclama «*Marchez sur la plaine liquide / Que Dieu raffermit sous mes pas*»:²⁴ quindi il Mar Rosso non si schiude: gli Ebrei lo attraversano camminando sopra le acque pietrificate. Di contro, gli egiziani saranno egualmente inghiottiti dal mare che al loro passaggio torna ad assumere la consistenza liquida.

Per quanto riguarda infine l'aspetto musicale, a Parigi Rossini ebbe il coraggio di fare ciò che a Napoli non sarebbe stato accettato: mentre il *Mosè* si conclude con un 'forte' dell'orchestra, il *Moïse*, presentando una innovazione assoluta, termina con un 'pianissimo', evocando così la serenità dopo la tempesta marina e la nuova pace raggiunta dal popolo ebreo. A tale pagina nel libretto così come nell'autografo musicale, faceva seguito un canto di ringraziamento che, fedelmente, riecheggia quello contenuto nell'*Esodo* (15, 1-20). Tale pagina non compare nella prima edizione a stampa della partitura pubblicata da Troupenas, l'editore parigino di Rossini, cosicché questo finale non entrò mai in uso nella prassi esecutiva dell'opera. Non sappiamo se la sera del 26 marzo 1827 questo finale fosse stato eseguito o se Rossini viceversa avesse provveduto a tagliarlo già durante le prove: sicuramente la scelta finale, drammaturgicamente parlando, appare quella più sensata, dal momento che l'azione si conclude con il 'pianissimo' dell'orchestra, suggellando così un'azione che non ammette altri prolungamenti.²⁵

4. "Mosè"

Dopo i successi parigini, in una sorta di viaggio di andata e ritorno, il *Moïse* approda in Italia, in una versione che dal punto di vista musicale presenta pochissimi cambiamenti, ma che, in armonia con le consuetudini del tempo, richiede la traduzione in lingua italiana. Quella che in genere viene indicata come la prima italiana della nuova versione del *Mosè*, ossia la rappresentazione al Teatro San Carlo di Napoli del 23 marzo 1829, viene in realtà preceduta da una serie di altre rappre-

23 A. L. TOTTOLA, *Mosè in Egitto* (versione del 1819), Atto III, scena I, in *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon* a cura di E. Sala, op. cit., p. 304.

24 L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *Moïse et Pharaon*, Atto IV, scena III, in *Mosè in Egitto*, op. cit., p. 432.

25 Il cantico finale è stato recuperato in occasione dell'esecuzione di *Moïse et Pharaon* al Rossini Opera Festival del 1997.

sentazioni tenutesi a Perugia, Firenze e Bologna, oltre che da una esecuzione in forma di concerto a Roma già nel dicembre del 1827.²⁶ Per tutte queste rappresentazioni viene utilizzata una traduzione ritmica di autore anonimo che rimane in uso sino all'adozione di quella definitiva presentata a Napoli nel 1829. Quest'ultima traduzione, revisionata nel 1835 in occasione delle recite milanesi presso il Teatro alla Canobbiana, è opera di Calisto Bassi²⁷ e verrà adottata dall'editore Ricordi per la stampa della partitura, facendone così la versione italiana ufficiale. Non è questo il luogo ove analizzare le due traduzioni: sia sufficiente dire che quella del Bassi è sicuramente migliore per la scelta del lessico, per una maggiore uniformità metrica e per una migliore adesione all'originale francese. Nonostante tutto, anche la versione di Calisto Bassi soffre del problema comune a tutte le traduzioni ritmiche: l'esigenza di adeguare la sillabazione italiana al dettato ritmico musicale, costringe infatti i traduttori a scegliere espressioni non troppo felici quando, addirittura, a cambiare completamente il senso originario dei versi. Come per numerosi altri melodrammi ottocenteschi tradotti dal francese (o da altre lingue), solo il recupero della versione originale consente di restituire un senso linguistico a dei libretti che altrimenti suonano ampiamente stonati e talora addirittura grotteschi.

Probabilmente conscio dei limiti che una traduzione ritmica porta con sé, Calisto Bassi ebbe l'intelligenza di ricorrere al testo originale di Andrea Leone Tottola per tutti quei numeri della partitura musicale che erano passati dalla versione napoletana a quella parigina e che ora potevano tornare a presentarsi nella loro veste linguistica originale.

Pochi o quasi nulli, come dicevo, i cambiamenti rispetto alla versione francese. Spicca tuttavia la scelta, nel finale, di ripristinare il dettato biblico con la divisione delle acque del Mar Rosso: le battute francesi di Mosè:

Marchez sur la plane liquide
Que Dieu raffermit sous mes pas.²⁸

cui fa eco il coro

Prodige! La vague timide
S'élançait et ne nous couvre pas.
Nous marchons, la plaine liquide
Partout s'affermir sous nos pas!²⁹

26 Un'analisi delle prime italiane del *Mosè* rossiniano si trova in B. BRUMANA, *Sulle prime italiane del Mosè di Rossini ed una poco conosciuta traduzione del libretto*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», a. XLIII (2003), pp. 19-48.

27 Calisto Bassi (1800-1860) letterato e librettista, fu per lungo tempo direttore di scena al Teatro alla Scala. È tra i primi ad essersi impegnato con continuità nelle numerose traduzioni ritmiche dei melodrammi ottocenteschi. Tra le sue traduzioni *La figlia del reggimento* e *La favorita* di Donizetti, *la Gerusalemme* di Verdi e *Il profeta* di Meyerbeer. Di Rossini, oltre al *Mosè*, tradusse in italiano *L'assedio di Corinto* e il *Guglielmo Tell*.

28 L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *Moïse et Pharaon*, Atto IV, scena III, in *Mosè in Egitto*, op. cit., p. 432.

29 *Ibidem*.

vengono tradotte con

Sul liquido elemento
Me seguite, e vedrete il gran portento,³⁰

cui il coro risponde

Oh prodigio! Già il docile flutto
Si divide ed immoto si sta.
V'è salvezza, v'è scampo per tutto...
Ha il Signor del suo popol pietà.³¹

Contrariamente a quanto accadeva per altri musicisti, Rossini non è mai parso curarsi troppo delle traduzioni italiane delle sue opere francesi, lasciando quindi libertà assoluta ai traduttori. Ne è testimonianza una lettera del 1828 indirizzata a Francesco Sampieri (che nel 1829 diresse il *Mosè* a Bologna), in cui alla richiesta se esistesse una traduzione italiana dell'opera, Rossini rispose di non essere assolutamente a conoscenza di alcuna traduzione.³²

La versione ultima del *Mosè* sebbene sulle prime osteggiata dal pubblico italiano che evidentemente aveva ancora nell'orecchio la stesura napoletana, entrò ben presto nei repertori divenendo per lungo tempo, a fianco del *Guglielmo Tell*, il melodramma tragico più famoso e amato di Rossini. L'opera ebbe l'indiscutibile merito di influenzare le scelte musicali e drammaturgiche di alcuni dei più grandi melodrammi biblici ottocenteschi, come il *Nabucco* di Giuseppe Verdi (1842) e il *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns (1877). Ma, per la sua struttura da *grand-opéra*, per la sua ambientazione esotica, per la vicenda che narra di popoli contrapposti e di una storia d'amore impossibile, ha certamente influenzato anche uno fra gli ultimi e più affascinanti *grand-opéra* della storia del melodramma, l'*Aida* di Giuseppe Verdi (1871).

30 C. BASSI, *Mosè*, Atto IV, scena III, in *Mosè in Egitto*, op. cit., p. 549.

31 *Ibidem*.

32 Vedi Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, III, a cura di Bruno Cagli, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000, n. 819, p. 316.

Gli scrittori italiani
e la Bibbia
nel Novecento

Momenti sacri in Giotto

FABIO COSSUTTA*

Nella sua tormentata vita, tanto umile e ritirata quanto intensa nelle riflessioni e nella produzione poetica, tanto avara di riconoscimenti¹ quanto prodiga di dolori

*Università di Trieste

¹ A parte le attenzioni – non scontate – di suoi concittadini, quali Silvio Benco e (si fa per dire, poiché visse un lungo periodo a Trieste) Biagio Marin, dopo alcune recensioni legate al momento specifico dell'uscita delle sue liriche, una prima traccia di profilo critico risale a P. PANCAZZI, *Giotto poeta triestino*, «Corriere della Sera», 22 dicembre 1937; finita la guerra, iniziano a farsi vive le voci della critica più autorevole, che hanno avuto un maggior lasso di tempo a disposizione e anche una maggior copia di materiale, e, fra di esse, non possono essere sottaciute quella di M. FUBINI, *Poesia di Giotto*, «Il Ponte», a. IV, 11, 1948 (poi, curiosamente, ripubblicata con il titolo limitativo di “Sera” di *Virgilio Giotto*, in IDEM, *Saggi e ricordi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971), che tenta – a suo modo – di fare un primo bilancio critico-estetico dei versi giottiani, e quella, autorevole perché fortemente anticipatrice e perché molto articolata, anche nei paralleli e nei richiami, di P. P. PASOLINI, *Introduzione a Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. Dell'Arco e P.P. Pasolini, Parma, Guanda, 1952, poi ripreso in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960 con il titolo – più battagliero e polemico – di *La lingua della poesia*. Bruno Maier, studioso attento e accurato della letteratura triestina, gli dedicò una ventina di pagine, in occasione della morte, sulla rivista «Belfagor» (a. XII, 10, 1957), poi titolate *La poesia in dialetto triestino di Virgilio Giotto* (ora in IDEM, *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Milano, Mursia, 1972), ma gli interventi più fermamente affermativi possono esser fatti risalire a C. SEGRE, *La poesia di Giotto*, in IDEM, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969 e alle presenze a pieno titolo, fra i sommi, attribuitegli da qualificatissimi critici nelle loro antologie: G. CONTINI, nella sua *Letteratura dell'Italia Unita*, Firenze, Sansoni, 1968; P. V. MENGALDO, nei suoi *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978; in precedenza, in una

e di lutti, Giotti seppe ritagliare per sé un profilo defilato, sideralmente lontano da glorie, onori e ambizioni e, tuttavia, stabilmente centrato su valori forti, essenziali, scarni e limati nella loro «umile essenzialità».

Si potrebbero citare, come macchie sparse, alcuni suoi significativi ritratti, o «colori» per dirla meglio, nei quali – quasi sempre – da una situazione di degrado si recupera un barlume guizzante di umana ricchezza. Valgano, ad esempio, la vecchia indigente che, di fronte a un atto caritatevole di solidarietà umana, perde d'un tratto tutto il peso e la stanchezza dei suoi anni, per rinascere fanciulla e ritrovarsi con l'animo vergine,² oppure le piccole cose, in generale, prive di qualsivoglia profondità teoretica o morale, che per lui diventano fonte di un grande, ma non inesplicabile, piacere.³ Dalla sofferenza si passa molto spesso all'allegria, anzi la «sofferenza» crea «allegria», nel momento in cui l'impegno sofferto per la lotta esistenziale trova il conforto di parole buone, di parole di incoraggiamento, fatte da gente povera, da gente pura e innocente come lui, come il «poeta»,⁴ il quale invita – quando può – a resistere alle contrarietà della vita, con un invito forte a non lasciarsi «impoverire» 'dentro', a non cedere all'accidia o alla malinconia, a lasciare sempre libero un canuccio⁵ per donare gioia all'«altro». Come si può capire e immaginare, quel che tende a dominare nella sua poesia è il sentimento del «minimo», è un dare valore a tutto

silloge dedicata proprio ai 'dialettali' triestini, R. DAMIANI, C. GRISANCICH, *Poesia dialettale triestina (1875-1975)*, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 1975, pur accompagnando il tutto con introduzioni e profili ultrasobrii, avevano assegnato proprio a Giotti lo spazio più corposo, antologizzandone ben 8 liriche, e riconoscendone, dunque, una specie di primato; infine, dopo che le letterature dialettali avranno ricevuto la meritata attenzione, F. BREVINI apre i suoi *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987 proprio con Virgilio Giotti. Negli anni più vicini a noi gli interventi sul Poeta si irrobustiscono e si infittiscono con convegni nei quali, pur parlando di poesia 'triestina' in generale, la posizione del Nostro diventa sempre più rilevante e dominante: mi riferisco al convegno *L'altra poesia di Trieste*, a cura di N. Naldini, i cui Atti sono stati pubblicati in «Diverse Lingue», 1989, 6, e comprendono – fra gli altri – saggi di N. NALDINI, *Tre appunti su Giotti*, e di E. GUAGNINI, *Piccolo bilancio giottiano*; ad un volume specificamente dedicatogli dalla sinistra triestina, *Virgilio Giotti poeta di Trieste*, Circolo di studi politici «Che Guevara», Trieste 1987; per arrivare alle accurate monografie riservategli da R. ESPOSITO, *Virgilio Giotti*, Napoli, Loffredo 1982, e da A. MODENA, *Virgilio Giotti*, Pordenone, Studio Tesi, 1992.

2 «Siora Teresa, / co se ghe dà un da diese, / come 'na putelina la lo ciol, / che pensa a l'abitin par Pàsqua / e a la musina, / ma che a cior se vergogna. [...] Siora Teresa, / coi oci ciari e vivi, / c'un rìder, co' 'na vose / che mostra diese ani, / ma coi cavei za grisi [...]» (*Siora Teresa*, vv. 21-26, 31-36; da *Piccolo canzoniere in dialetto*, 1909-1912). Tutti i versi saranno citati dall'esemplare edizione critica V. GIOTTI, *Colori*, a cura di A. Modena, Torino, Einaudi, 1997.

3 «Go tuto altro par la testa: ciàcolo, / o rido e scherzo; / son drio de far qualcosa o drio a cruzziarme; / e eco che un ben, un bon, un piazer sento, / 'na contentezza in mi, che no' me spiego. / E me domando: / ma cossa go? e de cossa son contento?» (*L'insogno*, vv. 7-13; da *Ibidem*).

4 «[...] anzi, no' so parchè, / me piasi, / e vado 'vanti alegro / coi oci in alto. [...] contento de sentir in 'sta ària ciara / rimbomban la mia vose, / contento anca de sintirme dar / un bon auguro de 'sta pòdara gente» (*La canzon alegro*, vv. 9-12, 15-18; da *Ibidem*).

5 «Ma alegro, alegro istesso, sa, / alegro istesso sempre! [...] ma el viso ciaro sempre, / ma libero un pocheto / de posto nel cuor sempre / par un fià de alegria, / ma alegro istesso sempre!» (*El pòvaro alegro*, vv. 3-4, 9-13; da *Ibidem*).

quel che «smorza» o, meglio, è un dare valore alla fugacità in sé del presente, che è «attenuata» ed «attenua», poiché, di contro alla retorica reboante del potere, ma anche di contro alla retorica «piccola» degli egoismi quotidiani, il sentimento più profondo e grande è un «nulla», un qualcosa che nessuno potrebbe (e neppure dovrebbe) «quantificare», perché sono le piccole cose, i piccoli gesti che rivelano attenzione, rivelano «premura», rivelano palpiti sottili di tensione coniugale, nonché di paterno sentimento e paterna responsabilità verso una piccola creatura, tenera e innocente, bisognosa di tutto, smaniosa soprattutto verso le cure e l'attenzione dei genitori.⁶

Gli equilibri giottiani sono fortemente fondati sulla consapevolezza del suo essere umano, il quale sente le umane pulsioni che, tuttavia, non sempre possono essere conseguite o, addirittura, non sempre vale la pena conseguire;⁷ al contrario, solo le cose semplici e umili possono dare quel senso di «gratificazione» che è impagabile, e che è assai difficile da conseguire veramente, se non accontentandosi (per meglio dire «affannandosi nella ricerca») di un'essenza che solo ciò che è «povero» può ancora elargire in autenticità: valgano come esempio i piccoli, ma intensi, affetti casalinghi, dove nessun rumore è superfluo, nessuna caciara disturba, ma la presenza viva e solerte di una madre⁸ – unita alla curiosità pregna di premure e non pettegola delle sorelle – creano e ricreano un caldo focolare, che sollecita e ravviva il ritorno. Continuare ovvero «rimanere», continuare il ciclo dell'esistenza per rimanervi abbarbicati, per non perdere la propria specificità di esseri umani, per non 'perdersi' nell'inermità del trionfo: la semplicità «essenziale», senza fronzoli, di Giotti coglie nel segno quando individua nella continuità (della «specie»? no, della 'vita') il mistero irrisolto dell'umana esistenza, l'inappagabile appagamento per cui si viene e si sta al mondo,⁹ la vita stessa, di cui noi godiamo, di cui noi soffriamo, che siamo destinati a perdere (prima o poi), che possiamo a nostra volta donare ed arricchire, ben fermamente inteso restando che solo quel che è 'umano' può costituire elemento di valida 'gratificazione', per sé e per gli altri. Quasi sempre si gioca la contrapposizione, tra un «pieno», che suona «vuoto», e un «nulla», che riempie e compiace come pochi, solo pochi, quei pochi poveretti che apprezzano la propria povertà «materiale», ricca di sentimento e di sensibilità: due «vele bianche»

6 «Come 'sto nostro amor, / che tuto lui no' 'i xe che un gnente là, / un pàlido; ma un pàlido che lusi, / che ardi, e un bon odor, una speranza, / che me impinissi el cuor co me la sento: / 'na casa mia e tua, / mèter insieme la tovàia, / mi e ti, su la tola, / con qualchidun che se alza / su le ponte d' i pie / pici e se sforza de 'rivar coi oci / su quel che parecemo» (*I zacinti*, vv. 15-26, da *Ibidem*).

7 «Za me lo imàgino / el volarà / robe impossibili / 'sto cuor, 'i mio cuor. / Un putel piccio, / che no' intendi ragion, / che vol, che vol / quel che no' posso darghe» (*Versi pici e tristi*, vv.5-11, da *Ibidem*).

8 «E sintivo el tic-tac / indrio de l'orològio, / come 'na vose che pian pian disessi / qualcosa, e sempre sempre; / e mòverse in cusina, / de là, sola, mia mama: / stizzar el fogo, sufiar, tirar 'basso, / le cicare e i piatini. / Po' le vigniva lore, mie sorele, / sentàrmese sul leto, / una vizin de l'altra, domandarme, / farse contar quel che gavevo visto / ne la nova zità. / Che contento che iero, che contento / D'esser tornà!» (*A casa*, vv. 10-24, da *Ibidem*).

9 «Parchè a tuti i ghe piasi, / ben ghe voi tuti ai fioi. / Xe che capimo noi, / che avanti el mondo, chi che lo fa andar, / i xe lori. Se disi: / 'na casa senza fioi / xe morta. E pòari noi / co li perdemo: xe finì el cantar» (*Prima stòria*, vv. 97-104, da *Caprizzi, canzonete e stòrie*, 1921-1928).

bastano a riempire di festa¹⁰ e di gioia un cuore ricco e desideroso di povere cose, di quelle cose che sono ormai «senza pregio» per un'umanità scatenata sulla via dell'ambizione e dell'arrivismo, incapace di cogliere neanche il senso della parola «impagabile». Ma tutto il canto di Giotti insegue cose – per l'appunto – «impagabili». Vedi, ad esempio, il senso di distensione donato dal contemplare l'alternarsi delle varie facce della natura: dopo un temporale il chiaro di luna, meglio ancora il «rosso di sera», che rasserena il sonno e dona pace, come un tempo.¹¹ Segue un sogno lieto di immagini vitali, ed il risveglio – a discapito del verbo usato, quasi sempre preludio di cattivi umori – è confortato dalla luce, piena e intensa, quella luce che vale, da sola, a compensare le cose «brutte» della vita. Le bruttezze della vita esistono, e si ripresentano – talvolta – come un incubo; a fuggire il quale esiste un solo, «grande» (per la dimensione del suo animo «grandissimo») sogno:¹² riaffacciarsi a un nuovo giorno, in cui la casa brilla di chiarore e di allegria, l'allegria dei suoi cari, l'allegria del suo cuore.

Le leggi dell'esistenza quelle sono, e nulla vale, né mai è valso, a modificarle o ad attenuarle. L'ineluttabilità della morte implica stoica e cristiana consapevolezza, più che rassegnazione. Piuttosto sarà da notare – ancora una volta – come, nonostante il tratto fondamentalmente elegiaco, esistano beni a cui non si deve rinunciare durante il viaggio terreno,¹³ e questi sono – per l'appunto – le semplici, ma intense ed affettuose, parole scambiate con i figli attorno al luogo deputato, la tavola, centro di un moderno simposio, povero ed essenziale. In altri casi – molto limitati, a dire il vero – la morte è cantata come auspicio di liberazione, di uscita dalle sofferenze, dalle penose angustie in cui la sorte, talvolta, scaraventa un essere e la sua sensibilità, che diventa sofferenza acuta del poeta. Sparare a un uccellino sembra segno di gratuita e inspiegabile brutalità, ed è una delle poche volte che il contenuto appare violento, con quell'invocazione al cacciatore, quella pallottola che deve schiantarsi e schiantare quel misero e minuscolo cuoricino. Eppure, da quel che si evince dal testo,¹⁴ quell'uccellino è solo, probabilmente un migrante che ha perso lo stormo, forse un nidiaceo abbandonato dai genitori perché tardo nel crescere; dunque, se il suo destino è la morte, perché la natura non lo ha creato «solitario», e

10 «Sul mar de madreperla / xe fermo un bastimento / che ga do vele bianche, / 'rivado in 'sto momento. [...] E mi vardo, e no' penso / più altro che a 'sto incanto / che vedo: discordado / go de mi tuto quanto» (*Su la riva*, vv. 1-4, 17-20, da *Colori*, 1928-1936).

11 «Dopo el stratempeo tramontava rossa / la luna drio le case. / Me go indormenzà in pase, / come una volta, col cuor spalancà. / Go visto in sogno giovine mia moglie; / mia fia arente putela. / 'N una matina bela, / piena de luse, me son dismessià» (*Mama e fia*, vv. 1-8, da *Ibidem*).

12 «Sero i oci e vedo brute / brute robe. Torno a vèrzerli: / la mia casa vedo, tute / le mie robe, la mia gente: / scure, triste gente e casa. / Sero i oci. Oh, spalancarli / in un novo grande giorno, / co' la gente mia contenta, / co' la casa ciara atorno!» (*Pianto*, da *Novi colori*, 1937-1943).

13 «[...] E ciàcolo / coi mii fioi grandi 'torno / la tola inluminada. / El ben che me dà un giorno / lo ciogo: el fià de ben / che posso aver ancora» (*La vita e la morte*, vv. 15-20, da *Ibidem*).

14 «Ghe xe un usel s'un àlboro / tra i rami che se spòia; / solo el xe, senza vòia; / e el zigo che lu' fa / spaurissi i fioi che senti. // Caciator che te passi / col tu' fusil in spala, / sbàrighe su 'na bala, / ciàpighe giusto al cuor, / ch'el pòaro usel sia in pase» (*Caprizio de utuno*, da *Colori*).

perché senza branco non può vivere, l'unica soluzione è abbreviargli le sofferenze, è cogliere quel grido di soccorso e disperazione (perché i suoi simili non tornano), è usare un gesto aspro eppure «naturale», perché la «pace» lo accolga e lo consoli.

Un analogo respiro di presenza umana solidale ed affettuosa è sempre rivolto ai propri cari, mai beneficiati da colpi di fortuna, ma quasi sempre sballottati da un destino la cui *ratio* è assolutamente indecifrabile. C'è grande *pietas* per la moglie Nina ma, insieme, per i legami essenziali, che danno senso alla vita:¹⁵ il coniuge, i figli, soprattutto i figli, dispersi dalle funeste circostanze. E ognuno, pur solo, stringe al petto un fagottino di ricordi, ricordi *comuni*. Fra i quali balena l'immagine di un soldato mal vestito, carico di armi minacciose:¹⁶ eppure, quel soldato è suo figlio e, a imitazione del padre, gli stessi ideali porta in cuore, ideali d'amore, di vita, di abbracci reciproci, di primavera che un giorno sboccherà per tutti i buoni, rinnovando il miracolo dell'incontro e del saluto, del bacio dato in pace, segno e pegno di amore compartecipe e fraterno.

E i propri cari fan tutt'uno con la casa, il nido sacro dove ci si ritrova assieme, dove si ritessono i fili che più contano nella vita di un uomo. Già in *Colori* una curiosa lirica era dedicata a una casa «bruciata» in pochi istanti:¹⁷ una specie di trionfo del tempo – o, meglio, del «temporale», di un fulmine, che ha ridotto in fumo una piccola, umile e indifesa casa, sopraffatta dal vento e dalle intemperie, priva della solidità di un gran palazzo, e tuttavia capace di custodire – quando ancora in piedi – i suoi abitanti e di donare loro sicurezza e pace. In *Sera*, di nuovo, si ripropone uno scenario apocalittico, che rischia di coinvolgere, con la sua casa,¹⁸ anche lui stesso – e ne sarebbe lieto. Parlare di *religione* della casa è forse superfluo, ma forse anche inadeguato. Tanto epico è lo slancio costruttivo e ricostruttivo dei Malavoglia e di padron 'Ntoni, quanto appartato, schivo e *regressivo* è lo «slancio» di Giotti, pronto a cedere di schianto assieme a tutto quel che ha costruito («co' le man mie»),¹⁹ non per orgoglio di fare, ma per amore di dona-

15 E cussi, in do e do quatro, / mia pòvara, la tua / storieta ga finido. / I ani de la prima / gioventù co' nei oci / la maravea del mondo, / l'amor, el mari, i fioi: / picinini, grandeti, / grandi adesso, lontan, / butai 'torno pal mondo / in 'sti tempi tremendi. / Un svolo. E noi qua semo, / soli, co' adesso strento / strento 'nidun el suo / fagotin de ricordi» (A *Nina*, da *Novi colori*).

16 «Un soldà mal vistido / co' impicada in cintura / la baioneta e el s-ciopo / duro in man: 'na figura / de pòvaro soldà. [...] La primavera el ga / drento quel cuor: i ziei / de colori, le piante, / i pra' coi fiori, i usei / che canta ne le gràie; / e gente che va e parla / sincera insieme, in pase, / che se saluda e basa / su l'erte de le case, / come che i boni pensa / che un giorno anca sarà. / Ti te son, putel mio, / mio fio, 'sto soldà» (A *Pàulo*, da *Ibidem*).

17 «No' la xe più la casa. / Del mar do refofade / ghe ga mandado un nùvolo / par sora. Come spade / se ghe ga butà contro / la piova. E 'na saeta / ghe xe cascada adosso, / ga brusà la caseta» (La *casa fulminada*, vv. 17-24).

18 «Quel ziel, che vien zo in ogi / no' saete: de pezo. / Ma mi, anca se tremo, / resto l'istesso in mezo / de la mia casa, pronto / de andar 'basso con ela. / E sarìa par mi, / forsi, la morte bela» (La *casa*, vv. 33-40, da *Sera*, 1943-1948).

19 «Mia casa, messa in alto / come un nido de usei, / co' le man mie e i mii oci / fata, nei ani bei / che i mii fioi che cresceva / gavevo attorno [...]» (*Ibidem*, vv. 1-6).

re, e di tenere assieme la moglie, i figli ed i nipoti, e, ove questa unità meno sia venuta, crolli pure anche il simbolo (che in sé nulla significa se manca il palpito umano che lo vivifica) in una con colui che l'ha sì edificato, ma non ne percepisce più il valore e la funzione, quel valore e quella funzione che si esercitano solo in presenza viva di affetti vivi, senza i quali non possono esistere, né si possono manifestare quei minuti, sobri, ma primari scambi che fan sentire l'uomo forte, corrisposto e sereno con se stesso.

Fin dalle prime raccolte la «pace» si presenta come somma aspirazione²⁰ di Giotti, fatta di *piccole cose*, ma *essenziali*, perché espressioni di un affetto forte tanto quanto è disinteressato e *spontaneo*, e questa «pace» consiste di tranquillità e di serenità interiore, la quale nasce e non può non nascere che dalle minuscole cose «pacate»,²¹ i buoni odori delle case povere, segno e testimonianza di un'umanità tranquilla, contenta di poco e pronta a *sostenere*, più che a colpire competendo. Una volta di più il «gnente» rappresenta il tutto, ovvero il poco delle cose e il tanto dei sentimenti e degli affetti che rievocano. Vale tutto ciò per il Poeta, un poveretto, misero, umile della sua *interiore* «gloria», mai ostentata, mai esibita, pudicamente ritratta a far la barba al muro:²² neppure la sigaretta, mezza consumata ed anche spenta, segnala il minimo barlume del fuoco che arde dentro; ma anche per qualunque altro essere che alla condizione del Poeta si avvicini, come quella indigente ma felice famiglia, stretta attorno ad un misero organetto.²³ È un piccolo quadro di intensa «intimità», dominato dalla miseria di una condizione umana sopportata con grandissima dignità, gran parte della quale risalta nel momento in cui i particolari degli stenti si convertono in nessi dell'unità familiare, e nel momento in cui la povertà è illuminata e quasi riscaldata da quel barbaglio di una nuova vita, carezzata mitemente dal sole d'inverno mentre si affaccia a curiosare senza timori e senza affanni.

Giotti vede – si sforza di vedere *sempre* – anche altrove il riflesso dei valori a lui più cari. Quando della sua famiglia egli parla, e allorquando si ricompon-

20 «In ti trovo la pase. / In 'ste giornade qua, che strùssio a vèver, / che po' la sera, a casa, / 'dorso me salta 'na malinconia / che parlo forte solo; / se te me vien davanti ti, me passa / 'lora, te vedi, e stago un poco mèio. / Xe come se te fussi pian vignuda / ti drento, e pian te me gavessi messo, / senza dir gnente, i brazzi su le spale. / In ti trovo la pase, in ti me queto» (*La Pase*, da *Piccolo canzoniere in dialetto*, 1909-1912).

21 «[...] ne le contrade / più larghe che de giorno, cussi svode / e co' le case morte: / ne le contrade de màgio de note / piene de bon odor: / e anca stavolta, / eco, me fermo pa' scoltar 'sto zito, / 'sta bela pase, / e el bon odor [...] E gnente altro. Gnente. / Credevo; invezzi gnente. / 'Sto odor, 'sta pase: el cuor sta zito zito» (*Anca stavolta*, vv. 1-12, 18-20, da *Ibidem*).

22 «Chi xe quel povareto / che va tacado al muro? / El devi èsser sicuro / un gran disfurtunà / pien de bruti pensieri. / El ga el colaro suso, / la bareta sul muso; / fora solo, studà, / ghe pindola d'i labri / un mezo spagnoleto. / Chi xe quel povareto? / chi xe quel disgrazia? / Mi, mi, mi son quel là!» (*Quarto caprizio*, da *Caprizzi, canzonete e stòrie*, 1921-1928).

23 «'Na testuzza, un viseto / rosso, coi oci tondi / e ciari e i cavei biondi: / fioluz infagotà / 'n un sial, ficà tra i due / timoni del careto. / Drio, lustro, l'orghinetto / sona. Sona el papà, / la mama prega. E el pìcio, / nel sol de inverno, queto / el gira el su' museto / in de qua, in de là» (*L'orghinetto*, da *Ibidem*).

gono i familiari affetti, e ci si può ritrovare tutti assieme, tutti vicini a rinnovare un bagno di sentimenti e di umanità, allora i segnali luccicano pure loro, a fornire testimonianza:²⁴ e la tovaglia, lisa e trascurata, riemerge coi colori della festa; e il vino, che riconsacra il contatto e la comunione, perde l'insipido del pasto qualunque, e riacquisisce il profumo della festa. Qui, dentro casa, con i suoi adorati figli e moglie; ma ugualmente fuori casa, con i suoi più cari conoscenti, con i quali alle volte si può anche litigare – ed è male e fa male –, ma quel rapporto inciso da profonda corrispondenza era – in un certo senso – «segnato» dal vino.²⁵ Qual mai altro bene può sovrapporsi o sostituirsi al ritrovarsi amici, coi cuori aperti l'uno all'altro, pronti a godere delle presenze umane civilmente consorziate? E il vino era là, a consacrare lo scambio, e a ridonare energia al battito dei cuori. Ora che il diavolo ci ha messo la coda, quel vino, prezioso agape di un quotidiano rinnovarsi, non più sprone elargisce, ma veleno, un veleno, tuttavia, pronto a cangiare nuovamente in spirito conciliativo, come «el vin novo», che viepiù abbellisce l'eterno candore dei visi di bambini.²⁶ Se mai dubbi rimanessero, qui, ancora una volta, il vino conta non per sé, ma per la consacrata vicinanza dei figli, ossia la vita che si rinnova festeggiata dal vino «novello», che aggiunge i suoi asprigni e immaturi sapori a qualcosa che è *in fieri*. Purtroppo, come talvolta accade, quel *fieri* non porta a incrementi gioiosi ma a solitudini luttuose.

Sul vino Giotti si è – potremmo dire – sempre espresso con elegante coerenza, mai attribuendogli poteri «dionisiaci», ma sempre – piuttosto – considerandolo come parte fondante di un cenacolo, piccolo o grande che fosse. Un vino leggero, poco alcolico,²⁷ non tale – quindi – da dare alla testa, e, soprattutto, la presenza di un amico, la cui «vicinanza» è forse la cosa che più importa. Due franche parole, forse dal vin sospinte, ma soprattutto dal sentimento di amicizia e comprensione, due animi che si aprono, come mai in precedenza era successo, ed ecco da dove nasce la contentezza, l'appagamento dell'umanità più schietta e più sincera, in presenza della quale, in forza della quale, «grazie» alla quale, anche le sofferenze in momenti di gioia convertir si possono, «gioia» – ben s'intende – che nasce da una fusione umana, da una umanità *partecipata*. Anche in altre sue liriche il vino, lungi dal rappresentare componente di ebbrezza, estasi o stordimento,

24 «[...] Su la tola / la tovàia la splendi, che la iera / zènere diventada; e el vin bevudo / con ti insieme ga el bon savor de prima» (*El fio tornà a casa*, vv. 5-8, da *Novi colori*, 1937-1943).

25 «E el diàvolo in t-i nostri / goti el ga futizzà; / e el vin che noi bevèvimo / dolce, quel nostro ben / de oni giorno e ora / se ga cambia in velen» (*Epigrafe*, vv. 7-12, da *Ibidem*).

26 «[...] el vin novo bevudo / tra i viseti d'i fioi [...]» (*Utuno*, vv. 4-5, da *Sera*, 1943-1948).

27 «Un de quei vinetini / d'i monti, che un pocheto / liga, smari, ciareto, / ma bon; un vinetin / che d'i lavri e la boca / el va zo solo in gola: / do goti su la tola / e un amico vizin. / Se parla, se se conta / qualcosa mai contado, / che no' xe capitado / mai de poderse dir. / El vin n'i goti el slusi: / se sintimo contenti, / e par, in qu'i momenti, / bel tuto, anca el patir» (*El vin*, da *Caprizzi, canzonete e stòrie*, 1921-1928).

è semmai elemento di *comunione*,²⁸ di vicinanza intensa, di partecipazione, di dialogo e di scambio. Un vino qualsiasi, un vino semplice e povero, non un vino da banchetto, e nemmeno un vino da sommelier, un vino che si lega alla solita poesia delle piccole, «umili», cose che, nella loro – e *attraverso* la loro – materiale «pochezza» riempiono il cuore di intensa felicità: «dieci minuti»²⁹ in cui gli estremi si toccano e si fondono in una superiore armonia, quella della «vita» stessa, nel suo crearsi e nel suo riprodursi, un miracolo continuo che il poeta ha quasi sempre *contemplato* nel mondo animale,³⁰ così come – in generale – in tutto l'«universo» naturale, la cui equilibrata armonia dovrebbe essere all'uomo monito e insegnamento. Se il freddo suscita pensieri di morte, non però così «raggelanti» da impedire il farsi largo del «nuovo» che la primavera comporta, con le tinte naturali che miracolosamente si ravvivano, nel momento in cui il «caldo» si stabilizza, e vien l'estate, il sentimento dominante è, ancora una volta, quello della «pace», che si è *imposta* sul mondo e sull'animo dell'uomo.³¹ I cangiamenti naturali sono un farsi e un disfarsi pacifico, perché il tutto, poi, ritorna in equilibrio e, specialmente, con il suo ruotare, appaga i cuori,³² quelli intimamente più ricchi e recettivi, cioè quelli degli umili e dei poveri, ancora pronti, nella loro virginalità da derelitti, a subire l'«incantesimo» della marginalità. Di fronte a tanti piccoli particolari – ciascuno in sé, forse, insignificante, ma tutti assieme ben assortiti –, che ricompongono e rinnovano la quieta (stabile e mai squassante) armonia dell'universo, la felicità non può trattenersi,³³ e si scatena per una sorta – quasi – di imperativo morale.

Persino il più profondo dolore dell'anima, quello che comporta aperte e sanguinanti ferite, trova il suo «naturale» conforto nella luce della luna, non la tradizionale luna algida e casta, oppure complice segreta di amanti e furfanti, oppure ancora muta e indifferente collocatrice del Leopardi; no, è una luna nuova, che pulisce e refrigera come l'acqua («sora acqua...»), che fa sentire vicina la sua luce

28 «Mi e Bolàffio, de fazza / un de l'altro, col bianco / de la tovàia in mezo, / su i goti e el fiasco in fianco, / parlemo insieme» (*Con Bolàffio*, vv. 1-5, da *Colori*, 1928-1936).

29 «Go visto un mus fermo a marina, arente / de vele canarine e naranzone: / lu' tuto negro, con quele orecone, / sèrio. E in t-el caro, drio, iera do brente / e un puteleto contadin. Ma chi / se ga impensado de mèterli là?! / Mar e campagna che se ga incontrà! / diese minuti de felizità / par mi!» (*Felicità*, da *Ibidem*).

30 «Che bel 'ver tanto blu, 'ver tanto verde; / che bel ciapàrselo par ària el pranzo, / magnar su 'na tovàia cussi granda, / e 'ver 'na rondinela e d' i putei: / o rondinele, bei!» (*El discorsetin a le rondinele*, vv. 6-10, da *Piccolo canzoniere in dialetto*, 1909-1912).

31 «E nel fredo se pensa / a l'andar soto tera, / al morir... o se pensa / che vien la primavera. [...] E de novo se cambia. / Xe istà. Pase ghe xe / nel mondo e drete in noi: / semo anca noi dei re» (*Le stagion*, vv. 5-8, 17-20; da *Colori*, 1928-1936).

32 «[...] e el ziel fa e disfa in pase / i su' colori. Un poco, / sì, ancora 'speta, inverno: / lassine goder quieti / 'st'ultimo bel, fa ancora / contenti i povareti» (*Siroco*, vv. 7-12, da *Ibidem*).

33 «[...] se se incanta a vardar / tanto bel: là 'na vècia / co' na cavreta a spasso; / più in là la negra rècia / de un musseto sul bianco / d'un muro; là 'na fòia / che dindola: e vien suso / una tremenda vòia / d'esser felizi» (*Foi de album*, vv. 13-21, da *Sera*, 1943-1948).

e, per ciò stesso, ti consola.³⁴ In *Ciaro de luna*, come altrove,³⁵ c'è chi richiama alla lezione del Leopardi – ammessa dallo stesso Giotti in una postilla a Bruno Maier; ma, allora, bisognerebbe riandare alla comune lezione della *Bibbia*³⁶ e, in ogni caso, fatti salvi questi riferimenti, emerge la severità interiore del Poeta, tutto immerso nell'indagine sul limite alla ricerca umana, limite coesistente alla vita stessa in quanto esistere materiale, limite che spetta solo allo spirito (e quindi alla poesia) varcare per lidi più solidi e ricchi.

Inserito perfettamente in questa linea è l'altro grande, soave e delicato tema giottiano: quello dei figli. Un tema insieme carico di dolori, per le svariate vicissitudini sofferte (Tanda moglie di un antifascista costretto al confino, Paolo e Franco scomparsi in Russia senza di sé dare nemmeno l'ultima notizia), e densissimo di tinte umane, di colori pastellati e caldi, stesi con mano sofferente eppur sicura. Nell'immaginarsi la propria morte (sovente ricorre il *memento mori*, segno di umiltà e di forza, una forza interiormente tutta compressa e rattenuta), il Poeta rivolge il pensiero più tenero, quello autenticamente altruistico, ai suoi cari, non a se stesso. I figli vengono al primo posto, negli affetti come nella responsabilità. La notizia della sua morte – un dato naturale e inesorabile – se è giusto e doveroso venga data alla moglie, è bene che venga risparmiata alla figlia Tanda, teneramente innamorata e degna di rispetto nel suo innamoramento.³⁷ A tanto giunge la premura particolare di un padre, a una forma di estremo sacrificio, compensato però da un funerale ampiamente partecipato, con i figli che si fanno carico della salma e che, con un soffio lieve di terra, augureranno la pace eterna al genitore.³⁸ Pace «eterna» in tal caso, ma «pace» tra i vivi nella sua lirica forse più famosa, intitolata, non a caso, *Il Paradiso*: i ricordi si alternano, ma il perno è sempre nell'armonia domestica, dove il luogo si fa mitico per la sua sobria e scarna essenzialità, tanto più forte quanto meno segnata da empiti speciosi o epiche cadenze. È tanto prezioso, perché ormai sempre più raro e difficile, il riuscire a metter-

34 «'Sta luse me la sento / sul viso come un'acqua; / come 'na fina neve / me la vedo vizin. / In 'sta note che sanguino / me la go trovà arente; / 'sta luse me ga dito / una bona parola» (*Ciaro de luna*, vv. 5-12, da *Novi colori*, 1937-1943).

35 «E xe co' 'ste giornade tanto bele, / che pezo me ricordo / che semo ancora qua, / a quel medèmo posto, / con qu' i stessi tormenti, / coi stessi cruzzi de do ani fa. / E el pensier me vien su, davanti i oci, / che co' 'sti stessi cruzzi, / co' sti stessi tormenti moriremo, / senza 'ver fato gnente. / E el nostro viver sarà stado come / una cativa note» (*El bel tempo*, vv. 15-26, da *Piccolo canzoniere in dialetto*, 1909-1912).

36 Cfr. anche T. PIRAS, *Leopardi riscrive la Bibbia*, nel vol. misc. *La Bibbia nella letteratura italiana. Dall'Illuminismo al Decadentismo*, a cura di P. Gibellini e N. di Nino, I, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 187-210, segnatamente pp. 186-193, 197-203.

37 «Fioi, che zoghè su 'sta erta zeleste, / ciapè 'na lira, andè dirge a mia mòglie / co' le vose foreste, / che no' tornerà a casa su' marè. / Ma no' steghe contar gnente a mia fia, / ch'i basi no' i se ghe infiapissi in boca / stassera in compagnia» (*La canzon de la morte*, vv. 5-11, da *Colori*, 1928-1936).

38 «I mii fioi grandi me portarà in spala, / i mii fioi grandi me butarà drento: / con do colpi de pala / quel buso fondo i lo coverzirà» (*Ibidem*, versi finali).

si e a ritrovarsi attorno al desco, meta di incontri e di operazioni semplici e pulite, proprio perciò ricchissime di una rarissima dovizia, culminante nella *pace*, illuminata dalla parola che comunica lega ed equilibra, come – per l'appunto – in paradiso.³⁹ Non è affatto un caso che, diversi anni prima, il Poeta si sia quasi incantato a contemplare un piccolo, umile, per gli altri forse insignificante, quadretto familiare, forte ai suoi occhi di una profonda (e rara) compattezza.⁴⁰ Il contrasto di colori (il nero intenso, quasi sporco del carbone, e il biondo angelico del fanciullo) rinnova l'incontro, la composizione, la convivenza, culminante in quell'immagine di pacifica e innocente serenità donata dal «succhiare» del bimbetto. Il verso finale ha una ricchezza espressiva «francescana», sostenuta e preparata da quel pacato accostarsi, fin quasi a sorreggersi, malgrado e a dispetto dello scontro fra tinte.

Pace, figli, accettazione del mondo, costruzione faticosa ma intensa di una serenità interiore che si propone al lettore in versi semplici e fermi: questo è il mondo di Giotto o, per lo meno, questi sono tratti suoi tipici e peculiari, che lasciano un segno in chi legge, che paiono immergere in una realtà che è altra rispetto alle bufere novecentesche, e che altra pare non perché ivi manchi il dolore e lo strazio, ma perché esso risulta contenuto e frenato al massimo, mai dirompente, mai aggressivo, mai neppure petulante, ma sempre – semmai – disposto a trovare e a donare un posto preciso alla sua riparazione e al suo lenimento, a quel sostegno che unico permette di sopportare e di continuare nel vivere, a quella *pietas* in via di estinzione, che il Poeta recupera volta a volta dal mondo naturale, dai cari e semplici affetti amicali, dagli affetti profondi che derivano dai legami di sangue, purché tutto ciò sia vissuto con passione controllata ed equilibrio, quell'equilibrio mite e singolare che è uno, forse l'unico, o quanto meno il principale punto di forza attorno a cui può costruirsi un sentimento di serenità interiore e di autentica «pace», nei riguardi del prossimo, nei riguardi del mondo, nei riguardi dell'esistenza stessa.

Per quanto riferimenti precisi ed espliciti in Giotto non si riscontrino, appare difficile non collegare questo suo così fine (e sempre in fase di costruzione e di ricostruzione) atteggiamento interiore alla grande (per quanto non semplice) lezione della *Bibbia*. Il tema della «pace» appare reiteratamente, come dono di Dio innanzitutto,⁴¹ poi come invito agli uomini, affinché costruiscano concordia, amicizia e armonia tra fratelli e vicini, tra le famiglie e dentro le famiglie.⁴² Negli stessi *Vangeli* si proclama

39 «E stemo insieme, e tuti / insieme spassegiemo; / e se metemo in tola / e magnemo e bevemo / pulito; e se vardemo / un co' l'altro nel viso; / e in pase se parlemo; / e semo in paradiso» (*El Paradiso*, vv. finali, da *Sera*, 1943-1948).

40 «Zo el carboner, sior Piero, / xe sentà sul careto; / e arente el ga el fioleto / biondo de la Furlana. / Là, pacifichi, a fianco / i sta un de l'altro; e el pìcio / zuzza un confeto bianco. / Bei i xe omo e putel» (*El sposalizio*, vv. 25-32, da *Colori*, 1928-1936).

41 «Dabo pacem in finibus vestris, dormietis, et non erit, qui exterreat. Auferam malas bestias, et gladius non transibit per terminos vestros» (*Levitico* 26, 6: «Io stabilirò la pace nel paese; nessuno vi incuterà terrore; vi coricherete e farò sparire dal paese le bestie nocive e la spada non passerà per il vostro paese»).

42 «In tribus placitum est spiritui meo, / quae sunt probata coram Deo et hominibus: / concordia fra-

più volte⁴³ la *grande* azione compiuta da chi lavora per la *pace*, pace che, fra l'altro, è chiaramente definita come segnale di saggezza, e si contrappone alla follia. Lo stesso S. Paolo, in più di una lettera, esalta il vivere in pace come bene supremo,⁴⁴ poiché Cristo medesimo rappresenta la pace dell'uomo, colui che riconcilia i popoli fra di loro e tutti insieme con Dio, eliminando l'inimicizia e trasformando tutti in concittadini della città di Dio, concittadini nella santità e nella familiarità con l'Essere assoluto.⁴⁵ Analogamente S. Giacomo abbina fruttuosamente la pace con la giustizia,⁴⁶ e persino l'Apocalissi, nel delineare il quadro inquietante del *finis mundi*, parla chiaramente di sparizione della pace dall'universo terreno,⁴⁷ preludio alla sua definitiva distruzione.

trum et amor proximorum / et vir et mulier bene sibi consentientes. / Tres species odivit anima mea, / et aggravor valde animae illorum: / pauperem superbum, divitem mendacem, / senem fatuum et insensatum» (Siracide 25, 1-2: «Di tre cose mi compiaccio e mi faccio bella, di fronte al Signore e agli uomini: concordia di fratelli, amicizia tra vicini, moglie e marito che vivono in piena armonia. Tre tipi di persone io detesto, la loro vita è per me un grande orrore: un povero superbo, un ricco bugiardo, un vecchio adultero privo di senno»).

43 «*Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur*» (Matteo 5, 9: «Beati gli operatori di pace, perché saranno chiamati figli di Dio); «*Bonum est sal; quod si sal insulsum fuerit, in quo illud condietis? Habete in vobis sal et pacem habete inter vos*» (Marco 9, 50: «Buona cosa il sale; ma se il sale diventa senza sapore, con che cosa lo salerete? Abbiate sale in voi stessi e siate in pace gli uni con gli altri»).

44 «*Nulli malum pro malo reddentes; providentes bona coram omnibus hominibus; si fieri potest, quod ex vobis est, cum omnibus hominibus pacem habentes*» (Romani 12, 17-18: «Non rendete a nessuno male per male. Cercate di compiere il bene davanti a tutti gli uomini. Se possibile, per quanto questo dipende da voi, vivete in pace con tutti»).

45 «*Nunc autem in Christo Iesu vos, qui aliquando eratis longe, facti estis prope in sanguine Christi. Ipse est enim pax nostra, qui fecit utraque unum et medium parietem maceriae solvit, inimicitiam, in carne sua, legem mandatorum in decretis evacuans, ut duos condat in semetipso in unum novum hominem, faciens pacem, et reconciliet ambos in uno corpore Deo per crucem interficiens inimicitiam in semetipso. Et veniens evangelizavit pacem vobis, qui longe fuistis, et pacem his, qui prope; quoniam per ipsum habemus accessum ambo in uno Spiritu ad Patrem. Ergo iam non estis extranei et advenae, sed estis concives sanctorum et domestici Dei, supraaedificati super fundamentum apostolorum et prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Iesu, in quo omnis aedificatio compacta crescit in templum sanctum in Domino, in quo et vos coaedificamini in habitaculum Dei in Spiritu*» (Efesini 2, 13-22: «Ora invece, in Cristo Gesù, voi che un tempo eravate i lontani siete diventati i vicini grazie al sangue di Cristo. Egli infatti è la nostra pace, colui che ha fatto dei due un popolo solo, abbattendo il muro di separazione che era frammezzo, cioè l'inimicizia, annullando, per mezzo della sua carne, la legge fatta di prescrizioni e di decreti, per creare in se stesso, dei due, un solo uomo nuovo, facendo la pace, e per riconciliare tutti e due con Dio in un solo corpo, per mezzo della croce, distruggendo in se stesso l'inimicizia. Egli è venuto perciò ad annunciare pace a voi che eravate lontani e pace a coloro che erano vicini. Per mezzo di lui possiamo presentarci, gli uni e gli altri, al Padre in un solo Spirito. Così dunque voi non siete più stranieri né ospiti, ma siete concittadini dei santi e familiari di Dio, edificati sopra il fondamento degli apostoli e dei profeti, e avendo come pietra angolare lo stesso Cristo Gesù. In lui ogni costruzione cresce ben ordinata per essere tempio santo nel Signore; in lui anche voi insieme con gli altri venite edificati per diventare dimora di Dio per mezzo dello Spirito»).

46 «*[...] fructus autem iustitiae in pace seminatur facientibus pacem*» (Giacomo 3, 18: «Un frutto di giustizia viene seminato nella pace per coloro che fanno opera di pace»).

47 «*Et exivit alius equus rufus; et qui sedebat super illum datum est ei, ut sumeret pacem de terra et ut invicem se interficiant, et datus est illi gladius magnus*» (Apocalisse 6, 4: «Allora uscì un altro cavallo, rosso fuoco. A colui che lo cavalcava fu dato potere di togliere la pace dalla terra perché si sgozzassero a vicenda e gli fu consegnata una grande spada»).

Quanto è presente la «pace» nelle liriche di Giotti, non solo come anelito, ma anche come dimensione in essere, come malia impressa nei versi e da essi trasmessa, specialmente quando è rigoglioso il rapporto con la famiglia e con i figli! A proposito dei quali, non sorvolo su quel tremendo passo, presente soprattutto nel *Vangelo di Matteo*, tramite il quale Gesù sembra quasi imporre un'intromissione separatrice e laceratrice tra figlio e padre, figlia e madre, suocera e nuora, e sembra quasi maledire quel padre che amerà il figlio di soverchio amore.⁴⁸ Per quanto lo si squadri e lo si interpreti, resta una delle cose più problematiche di tutta – direi – la *Sacra Scrittura*; per quanto alcuni esegeti lo leggano come richiamo allo spazio da lasciare alle nuove generazioni, e, insieme, alle responsabilità che queste ultime si devono esse pure assumere,⁴⁹ io credo che in esso si possa parimenti ritrovare un severo richiamo alla vanità che può talora svilupparsi nei genitori, allorché nei figli pretendano di vedere a tutti i costi la bandiera del proprio personale trionfo, imponendo ad essi costrizioni ed obblighi atti a esaltare la «maggior gloria» del padre, costrizioni ed obblighi che, mentre stroncano la personalità dei minori, ad altro non servono che ad esaltare la potenza del padre e della sua *gens* sopra tutto e tutti. Amare in tal guisa non è amare l'altro, ma è sempre e soltanto amare se stessi, all'altro riservando – ed è cosa grave e delicata specialmente per i figli, creature quasi sempre più deboli in ragione delle gerarchie naturali – solo un ruolo accessorio, umiliante in sé e per sé, quando non si arrivi addirittura (e non è, né è stata, cosa tanto infrequente) al rifiuto ostile e rancoroso, che deprime un rapporto, oltre che i singoli. Si pensi alle tante tragedie familiari rappresentate da grandi autori quali Sofocle, Shakespeare, Alfieri, e alla drammaticità di uno scontro fra consanguinei, che subentra sempre all'oltraggio più grave che un figlio possa ricevere: il rifiuto. E se un padre ricusa il figlio in nome della vanità personale, non è più degno di essere padre ed è ben meritevole della maledizione che a lui Cristo riserva.

Si pensi, al contrario, quale sereno sentimento di accettazione *totale* spira nei versi di Giotti, là dove i figli sono sempre amati e cantati in quanto tali, senza – addirittura – che venga di essi delineato un minimo profilo, che sarebbe in grado di evidenziare – eventualmente – tratti che il padre potrebbe preferire, a scapito

48 «Nolite arbitrari quia venerim mittere pacem in terram; non veni pacem mittere sed gladium. Veni enim separare hominem adversus patrem suum / et filiam adversus matrem suam / et nurum adversus socrum suam: / et inimici hominis domestici eius. Qui amat patrem aut matrem plus quam me, non est me dignus; et qui amat filium aut filiam super me, non est me dignus; et qui non accipit crucem suam et sequitur me, non est me dignus. Qui invenerit animam suam, perdet illam; et qui perdiderit animam suam propter me, inveniet eam» (Matteo 10, 34-39: «Non crediate che io sia venuto a portare pace sulla terra; non sono venuto a portare pace, ma una spada. Sono venuto infatti a separare il figlio dal padre, la figlia dalla madre, la nuora dalla suocera: e i nemici dell'uomo saranno quelli della sua casa. Chi ama il padre o la madre più di me non è degno di me; chi ama il figlio o la figlia più di me non è degno di me; chi non prende la sua croce e non mi segue, non è degno di me. Chi avrà trovato la sua vita, la perderà: e chi avrà perduto la sua vita per causa mia, la troverà»).

49 Devo questo a uno scambio di opinioni avuto con il teologo padre Maurizio Girolami, presente al Convegno.

dell'integrità spirituale e personale del figlio. Tutti i suoi figli sono profondamente amati in quanto figli suoi, in quanto creature che con lui hanno un rapporto privilegiato, sentito tanto intensamente da essere lasciato alla forza intrinseca ed ammaliante della semplicità schietta, priva di particolari e, quindi, *totale*.

Viene alla memoria un altro autore, profondamente cristiano, e immenso proprio nella e per la sua coinvolgente semplicità: S. Francesco. Un'ulteriore occasione di incontro è data da una curiosa citazione, messa in bocca all'amico Bolaffio, per giunta definito «comunista»:

E Bolaffio comunista una volta mi disse: «Le bandiere le ho in uggia tutte. Sa quale è la sola che mi piaccia? Quella piccola, verde o rossa, che si vede nei pressi di tutte le stazioni ferroviarie del mondo, piantata tra l'incrocio dei binari, umile e utile». ⁵⁰

«Umile e utile», «et pretiosa et casta» – avrebbe soggiunto il Santo di Assisi; molto probabilmente, per quanto giochi Giotti a spossarsene attribuendo la battuta al sovversivo Bolaffio, appare questo il cuore della poetica giottiana, tesa a cantare l'umiltà dell'utile e l'utilità dell'umile, quell'«umile» che agli uomini sfugge rendendoli tutti più poveri e aridi. Se richiami biblici in Giotti non appaiono mai evidenti e dichiarati, tuttavia non credo si possano pensare distanti Virgilio e Francesco, e se Francesco è impensabile senza richiami alla *Bibbia*, altrettanto impensabile è Virgilio senza richiami a Francesco, con le connessioni morali, spirituali e culturali che ne conseguono.

50 V. GIOTTI, *Bolaffio. Quattro aneddoti*, da *Altre prose*, in *Opere*, a cura di R. Derossi, E. Guagnini, B. Maier (con introduzioni di M. Fubini e P. P. Pasolini), Comune di Trieste, Edizioni LINT, Trieste, 1986, p. 405.

La Bibbia e la scrittura in prosa di Marin. IncurSIONE nei testi

EDDA SERRA*

1. LA SCRITTURA IN PROSA DI MARIN

Il discorso su Biagio Marin prosatore prende avvio dalla pubblicazione in anni lontani di due scritti da lui stesso definiti prose d'arte, *Grado* nel 1934 e *Gorizia* nel 1940, ripreso il secondo nel 1956 con una importante aggiunta evidenziata nel titolo *Gorizia. La città mutilata*. In realtà opere di articolazione complessa, in cui trovano unità brevi testi evocativi di paesaggio e di memoria personale, di ambienti umani, giocando appunto fra storia e memoria, come rileva per *Gorizia* Secchieri.¹ Quello di Marin è linguaggio chiaro, e, specie per *Grado*, acceso di misurato lirismo, e immediatamente comunicativo.

In anni più recenti è poi venuto *Gabbiano reale* (1991), l'antologia che raccoglie pagine anche qui ora descrittive ed evocative di ambienti, persone e paesaggi, ora narrative, rimanendo costante la misura breve, il cui titolo è ripreso dal racconto più lungo. *Gabbiano reale* è il poeta stesso che si presenta con il suo bisogno di libertà, di spazi, di conoscenza, di lotta, di ruolo guida per la comunità dei 'volastrì'. Nell'invenzione narrativa sono strettamente connesse con l'isola di Grado le costanti della sua scrittura: autobiografia, paesaggio, storia e memoria ed il riflesso della propria interiorità.

* Centro studi Biagio Marin

¹ F. SECCHIERI, *Marin prosatore: Gorizia tra esperienza vissuta e licenza evocativa*, «Studi Mariniani», a. XVI (2008), 14.

A parte poi gli innumerevoli scritti prodotti per la lotta civile e politica di Trieste che fa i conti con il confine e la seconda guerra mondiale da cui la Venezia Giulia esce frantumata, articoli di stampa, elzeviri e pagine critiche, due sono ancora le opere in prosa di Marin da ricordare: *I delfini di Scipio Slataper* (1965), che rimanda alla Firenze della «Voce», ma anche a Roma e a Grado, e raccoglie altri precedenti contributi da lui dati alla memoria dell'amico e maestro Scipio Slataper; e *Strade e rive di Trieste* (1967), che conserva l'impronta dell'evocazione del paesaggio, fra descrizione e narrazione, una serie di testi radiofonici da lui stesso letti dai microfoni RAI di Trieste, mentre compare il primo suo carteggio, e si tratta del dialogo *Voghera-Marin*, Trieste 1981, ricco di dibattito filosofico.²

Nell'insieme si tratta di una serie di opere pur belle ma considerate meno significative rispetto ai *Canti de l'isola* per i quali Marin era stato riconosciuto solennemente poeta; ad esse bisogna però aggiungere altre tre pubblicazioni, i due volumi di pagine rare ed inedite, e prime redazioni: *Autoritratti ed impegno civile*,³ *Paesaggi, storia e memoria*,⁴ di documenti cioè dell'Archivio Marin della Fondazione CaRiGo con l'intento di richiamare l'attenzione degli studiosi attraverso il documento delle sue pagine in prosa sulla complessità della personalità e sulla ricchezza degli interessi e dell'esperienza civile dell'autore, quale pre-testo alla poesia, e di richiamare l'attenzione anche sul contesto storico politico in cui si colloca: elementi necessari rimasti fuori dalla memoria, dimenticati, misconosciuti nel passare del tempo, finora mancanti nella storiografia della regione.⁵

A dire la qualità della sua prosa è però la terza delle pubblicazioni poco fa annunciate, *La pace lontana. Diari 1941-1950*,⁶ e la ricca serie di carteggi pubblicati o in corso di pubblicazione, specie quelli della maturità e della vecchiaia quando la finezza comunicativa si esalta nel dialogo epistolare dell'anziano poeta non più vedente costretto a dettare, cosicché la scrittura si veste dei caratteri dell'oralità.⁷ *La pace lontana*, attesissima prima pubblicazione dei 137 quaderni dei *Diari* (1941-1985), per buona parte è antologica e si limita al primo decennio delle riflessioni che Marin amava fermare per iscritto, e ha il pregio dell'inedito.⁸

2 In altre pagine sparse Marin si presenta come narratore; mentre le ragioni della sua poetica si esprimono in una serie di saggi critici pronunciati in varie occasioni e raccolti da Elvio Guagnini con il titolo *Parola e poesia* (B. MARIN, *Parola e poesia*, introd. di E. Guagnini, Genova, Lanterna, 1984).

3 In «Studi Mariniani», a. XIII (2007), 11.

4 In «Studi Mariniani», a. XIV (2008), 12.

5 Documenti di tale ambito compaiono in «Studi Mariniani» regolarmente a partire dal numero 2 (1992).

6 B. MARIN, *La pace lontana. Diari 1941-1950*, a cura e postfazione di I. Marin, con un saggio di E. Guagnini, Gorizia, LEG, 2005.

7 Cfr. E. SERRA, *I carteggi del Fondo Marin della Biblioteca Civica di Grado*, «Studi Mariniani», a. XV (2009), 13.

8 C'è un'altra antologia uscita nel 2007 a cura di Marco Giovanetti, con il riscontro di pagine in prosa di Marin e di alcune delle sue elegie istriane (B. MARIN, *Le due rive. Reportages adriatici in prosa e in versi*, a cura di M. Giovanetti, Reggio Emilia, Diabasis, 2007).

Sui lacerti biblici presenti in Marin si è già discusso a proposito della sua poesia nel dialetto di Grado, *I canti de l'isola*, ed in particolare a proposito de *Le litanie de la Madonna*, e si è sottolineato che si tratta di ben più che di lacerti.⁹

L'istanza religiosa personale di Marin, la problematica del suo rapporto con la Chiesa, la tradizione dell'ambiente, lo stesso strumento espressivo, il dialetto di Grado, e la cultura locale non potevano non portarlo a rifrangere l'esperienza della *Bibbia* in tutta la sua estensione.

Interessa ora vedere invece se e quanto di quella eredità rimbalza nei suoi scritti in prosa, specie in quelli che potrebbero essere letti come estranei all'esperienza religiosa esplicita, per così dire 'laici'. Ma dico subito che non sarà facile se pure corretto distinguere e sceverare: il discorso di Marin resta unitario, di coscienza, e perciò inscindibile. Merita dunque procedere a qualche sondaggio: nei carteggi, nei *Diari*, dei quali ci è stata data l'attesa facoltà di consultazione, altrimenti non ci sarebbe la precisione dei riferimenti che ci proponiamo di fare. Si tratterà di incursioni nei testi, vista la mole dei testi mariniani da indagare, non di un lavoro sistematico, pur auspicabile.

Di quanto e quale nutrimento sia la *Bibbia* per Marin così da essere tessuto della sua anima sono prova le citazioni testuali da lui collocate in apertura e talora a chiusura dei quaderni manoscritti dei suoi *Diari* sulle carte di rilegatura e di guardia: citazioni di autori che costituiscono punti di riferimento, registrate con cura, con corredo bibliografico preciso, ma spesso non del tutto fedeli, scritte a memoria o di fretta. Ma sono qualcosa di più che un atto preliminare di omaggio.

La cura dell'autore ci dice molto sul senso dello scrivere le sue pagine di diario: per chiarire l'anima diceva, far decantare le urgenze, illimpidire la coscienza. Per noi lettori le citazioni costituiscono attraenti indicazioni preziose anche per il ricorrere dei nomi degli autori nel corso dei decenni, riflesso cioè di quella gamma di valori che Marin è andato costituendosi, rimanendovi fedele e alimentandola; ma le citazioni suonano piuttosto a prova del suo pensiero che si svolge libero e autonomo piuttosto che fonte della sua riflessione: la problematica mariniana ha origine infatti dallo scontro con il presente, e gli autori citati nella loro autorevolezza costituiscono prova a sostegno della validità del suo argomentare.

A voler fare una sommaria statistica l'autore ricorrente con più alta frequenza in questi *incipit* che precedono il testo vero e proprio sembra essere di primo acchito Goethe; ma nel variare dei nomi e nel loro ricorrere a distanza troviamo la traccia delle tappe dell'itinerario mariniano, anche se nei *Diari* non tutta l'esperienza intellettuale e di vita quotidiana viene registrata – né potrebbe – anche se importante. Nei *Diari* dunque vige il principio della selezione a cominciare dalle citazioni testuali di apertura, che di per sé annunciano la solennità di un rito a cui Marin teneva molto, mentre segnalano al lettore l'ingresso al tempio: era il suo «*introibo ad altare Dei*».

9 E. SERRA, *Lacerti biblici nel linguaggio di Biagio Marin*, «Letteratura e dialetti», a. 1 (2009), 1.

Altrettanto massiccia è la presenza di citazioni di ambito biblico, la cui ricorrenza andrebbe studiata sistematicamente, e che qui propongo a solo scopo esemplificativo. Nel quaderno n. 9 dei *Diari*¹⁰ accanto alle citazioni di Goethe, Storm, Parmenide, Jménez, e di nuovo Goethe, Schiller, Rops, Miguel de Unamuno, Omero, Plotino, Machiavelli, troviamo al terzo posto San Paolo con la *Lettera agli Ebrei* ed il *Vangelo di Matteo* al terzo posto, *l'Ecclesiaste* all'ottavo posto; scrive dunque Marin:¹¹

E non ci sarà più bisogno che alcuno istruisca il proprio concittadino: Impara a conoscere il Signore! perché tutti mi conosceranno (*Ebrei* 8, 11: Né alcuno avrà più da istruire il suo concittadino, né alcuno il proprio fratello, dicendo: Conosci il Signore! Tutti infatti mi conosceranno, dal più piccolo al più grande di loro).

Ma voi non siate chiamati maestro poiché uno solo è il Maestro (*Matteo* 23, 8: «Ma voi non fatevi chiamare 'rabbi', perché uno solo è il vostro maestro e voi siete tutti fratelli»).

Certo se noi andiamo a confrontare le citazioni mariniane con l'edizione del testo della *Lettera agli Ebrei*, rispettivamente del *Vangelo di Matteo* da lui consultata abitualmente, molte sono le considerazioni da fare, e sulla sua problematica religiosità, e sulla sua problematica in generale: il taglio, le omissioni («il Cristo», «dicendo», «vicino e fratello», sostituiti da «concittadino», per il testo di S. Paolo e «voi siete tutti fratelli» per il testo di S. Matteo); forse anche determinate dal limite dello spazio fisico della carta tra urgenza del dire e necessità di stringere, ma condizionate da una linea interpretativa mariniana che rimanda al 'suo' pensiero civile e alla sua esperienza religiosa, al bisogno cioè di una religiosità libera, del tutto autonoma e combattiva, alla quale ha dedicato per intero più di qualche quaderno dei *Diari*.

Nel quaderno n. 12, che va dal 25 giugno 1959 al 21 dicembre 1962, nelle citazioni testuali di apertura troviamo il *Vangelo di Giovanni* (4, 5) seguito da un testo di Meister Eckhart, e ancora il *Salmo* 49, e, accanto, i nomi della spiritualità orientale, e Fichte e Shakespeare. Ma all'interno del quaderno più disteso è il riferimento al profeta *Geremia* (p. 308), ed ampio lo spazio riservato a Meister Eckhart (471-472), il maestro dalla spiritualità consonante, come ben sappiamo dall'ampia bibliografia relativa.¹²

Me il nome di Geremia dà anche il titolo ad un racconto autobiografico *Il dolore di Geremia* datato 9 giugno 1963,¹³ e risuona nei *Canti de l'isola*, «la professione di

10 Secondo la siglatura dell'Archivio del Dipartimento di italianistica dell'Università di Trieste ove sono custoditi e consultabili.

11 Cfr. anche la p. 592 dello stesso quaderno.

12 Cfr. M. VERCESI, *Teologia negativa e manifestazione del divino in Biagio Marin*, «Studi Mariniani», a. XV (2009), 14. Le citazioni confermano la necessità di accostare al mistico renano l'apporto derivato a Marin di tutta la spiritualità orientale: Confucio, Li Tai Po, i *Veda*.

13 Prima pubblicato in «Studi Goriziani», 1965, vol. 37, con altri testi sotto il titolo di *Due racconti e dieci poesie inedite di Biagio Marin*; poi corretto sull'autografo originale in B. MARIN, *Autoritratti e impegno civile*, «Studi Mariniani», a. XIII (2007), 11.

Geremia»: Marin è ricoverato all'ospedale, riflette sulla sua vita e sulla condizione di profeta inascoltato, e ripete instancabile la sua pena.

Anche la citazione dell'*Ecclesiaste* ritorna nello stesso quaderno a p. 527, ritornerà nel quaderno n. 18 a pp. 26-27 (1963) e più volte ancora, ad esprimere il senso della vanità del vivere e con Qohelet della sua accettazione, confermando l'autobiografismo di tutti gli scritti di Marin. Scetticismo e saggezza si fondono e la lezione della vecchiaia sarà: «godi quello che ti viene dato, la tua donna, il tuo pane, il tuo latte e non chiedere altro» (*E anche el vento tase*, 1982).

Fra le citazioni di apertura del quaderno n. 29 (aprile-settembre 1971) troviamo di nuovo San Paolo, con la *Lettera ai Romani* (8, 14); il discorso viene ripreso ed allargato nei *Diari* più volte e al di fuori dei *Diari* altrove, connotato di polemica anche molto accesa («quel delinquente») e mai esaurita.

Marin ammira l'apostolo e però se ne fa giudice come fondatore dell'istituzione ecclesiale con la sua gerarchia ed il suo potere, che è contrapposta alla lezione di spiritualità del messaggio cristiano; che del resto lo stesso Paolo proprio in questa lettera precisa e testimonia. Marin sente infatti più vicina la lezione del *Vangelo di Giovanni*: «In principio era il Verbo» (1, 1-18).

La polemica mariniana ingloba il problema del rapporto tra spiritualità, di per sé libera, e quindi l'esperienza religiosa che non può non essere libera, e autorità, cioè istituzione e teologia; e contrappone persona e potere.

Analogamente Marin porrà negli stati il problema del rapporto fra gerarchie, istituzioni, e potere da un lato e libertà creativa e civile della persona dall'altro. Chi è guidato dallo Spirito ha lo spirito dell'adozione dei figli; è erede e coerede; è lo Spirito che fa liberi.

La polemica anticlericale di Marin d'altra parte si trasferisce sul piano storico quando indaga sulla insufficienza di coscienza civile del popolo italiano, che lo scandalizza, e le testimonianze sono diffuse in tutta la sua opera. La responsabilità della gerarchia istituzionale della Chiesa, ripete nei suoi quaderni, pesa tuttora sul presente del popolo italiano.

Citazioni bibliche in Fogazzaro

TIZIANA PIRAS*

L'opera di Antonio Fogazzaro è pervasa da una religiosità tormentata e permeata da conflitti. L'epistolario, gremito di termini e riferimenti religiosi, conferma sia la dimestichezza che l'Autore ha con i testi sacri sia l'anelito incessante verso la Verità. Lungi dall'essere un pretesto o un espediente letterario, la diffusa presenza nell'opera di Fogazzaro delle questioni che investono la chiesa cattolica alla fine dell'Ottocento è indice di un'inquietudine personale mai sopita che travaglia il suo animo. Propugnatore del rinnovamento della Chiesa, Fogazzaro fu accusato di modernismo e alcune sue opere, *Il Santo* e *Leila*, furono condannate con decreto del Santo Uffizio.¹ Quale fosse il suo intento si può arguire da una lettera alla contessa Carolina Colleoni Giustiniani Bandini del novembre 1902 (lett. 630):²

*Università di Trieste

¹ *Il Santo* è condannato con decreto del Santo Uffizio del 5 aprile 1906. È un momento di grave crisi religiosa in Italia e in Europa con la lotta a fondo di Pio X contro i nuovi «nemici della croce di Cristo». Alla condanna del Loisy seguivano l'espulsione del Tyrrell dall'Ordine dei gesuiti, la sconfessione dello scritto di Monsignor Bonomelli, amico di Fogazzaro, sulla Chiesa e i tempi nuovi, la proibizione del volume di Paul Viollet sull'*Infallibilité du Pape et le Sillabus* e di opere di Laberthonnière, la sospensione a *divinis* di Romolo Murri per la sua attività politica. Fogazzaro si sottomette pubblicamente alla Chiesa con una lettera sull'«Avvenire d'Italia», aspramente criticata dai modernisti. Ma la sua ritrattazione non è convinta come dimostrano i suoi studi religiosi di impronta modernista, il discorso su *Les idées religieuses de Giovanni Selva*, «il più legittimo rappresentante italiano del cattolicesimo progressista», tenuto a Parigi nel 1907.

² Si citano con il numero d'ordine le lettere pubblicate da Gallarati-Scotti nell'edizione A. FOGAZZARO, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, XIII, Milano, Arnoldo Mondadori, 1940.

Non scrivo molto, ma però scrivo e con l'idea che quest'ultimo lavoro [*Il Santo*] sia la corona del mio edificio letterario, l'ultima e maggiore mia battaglia per quel rinnovamento religioso ortodosso che s'impone ed è già in cammino. Quando dico *battaglia* non voglio ingrandire l'opera mia. Può anche darsi che il mondo non se ne avveda, ma per la persona mia piccola il fatto sarà grande.

Sostenitore della teoria evuzionista di Darwin e allo stesso tempo uomo di fede profonda, Fogazzaro cerca con ogni sforzo di conciliare scienza e religione, stabilità dei dogmi ed evoluzione della loro interpretazione, alternando momenti di piena adesione al cattolicesimo a momenti di crisi e di rigetto. La sua curiosità intellettuale non ha limiti e si nutre dei libri che si accumulano nella sua aggiornatissima biblioteca e delle riviste cui si abbona.

Grande collezionista di libri sacri, ne raccoglie in italiano, inglese, francese, tedesco, latino e greco. Verso gli anni 90, Fogazzaro si appassiona alle questioni bibliche e moltiplica le sue letture, convinto che l'esegesi delle sacre scritture sia necessaria per giungere a una più consapevole e autentica interpretazione della verità rivelata. Nel 1902 (27 dicembre, lett. 635) scrive al vescovo di Cremona monsignor Geremia Bonomelli:

Ho finalmente capito, leggendo quei libri,³ quello che Semeria mi disse anni sono: «bisogna conoscere la critica biblica». Infatti la notizia dei risultati sicuri degli studi biblici, se può uccidere una fede debole, rinvigorisce invece la fede forte, allarga e approfonda il concetto del divino, è quindi efficacissima a preparare quella evoluzione nella intelligenza del dogma che i tempi domandano.

L'assimilazione dei sacri testi si rivela nel repertorio linguistico e nel lessico biblico presenti nei suoi scritti a vario livello, modulati secondo l'identità culturale del testo e secondo la personalità del destinatario. Qualche esempio. La prima è una lettera di Fogazzaro allo zio prete don Giuseppe Fogazzaro (lett. 26, 7 settembre 1866), la seconda è indirizzata alla contessa Colleoni Giustiniani Bandini (lett. 32, 20 febbraio 1878):

Carissimo zio,

Caro signor fattore in calzoncini corti, è un pezzo che avrei dovuto congratularmi teco della tua attività privata e collo zio Gigio della sua attività pubblica. Che volete? Pare ed è un destino che i nipoti sieno sempre degeneri come si è sempre detto da Adamo in qua.⁴

³ Fogazzaro si riferisce ai 'mostri' sacri del modernismo, ovvero ai libri di Loisy, di Houtin, di Tyrrell, letture che, insieme alle conversazioni con il Semeria, con il barnabita Gazzola, con padre Genocchi e con don Brizio Casciola, gli hanno consentito negli ultimi mesi di vivere «nella corrente delle idee religiose che rappresentano, nel campo cattolico, l'avvenire e la vita.» (lett. 635 a monsignor Bonomelli, Vicenza 27 dicembre 1902). Nel 1908, accennando al suo soggiorno a Velo, Fogazzaro scrive: «Leggo anche un poco [...] E mi provo di leggere qualche poco di Vangelo nel greco invece che nella Bibbia inglese. Realmente sento nel greco un *quid* di più augusto, di più vicino a Cristo.» (lett. 875 a Gallarati Scotti, Velo d'Astico (Vicenza), 23 giugno 1909).

⁴ Cfr. *Genesi* 4, 9-10: «Allora il Signore disse a Caino: "Dov'è Abele, tuo fratello?" Egli rispose: "Non lo so. Sono forse il guardiano di mio fratello?" Riprese: "Che hai fatto? La voce del sangue di tuo fratello grida a me dal suolo"».

Domani e dopo abbiamo grandi feste alla Caravina dove s'inaugura la nuova facciata, cattiva anzicheno. Dalla facciata della Caravina le idee socie mi conducono al felice Carlo Barrera del quale sapete certo che aver tentato 99 volte invano, alla centesima riesci e trovò la pecorella smarrita.⁵ Qui si parla di gran dote, di villeggiature e di palazzi, ma proprio come stia la verità non si sa ancor bene. Certo che l'affare fu condotto a precipizio. A casa Barrera gli sponsali Barrera-Wial furono annunciati il 1° settembre e le nozze il 2!

Contessa,

Mi piglio la libertà d'inviarle coi volumetti del Castagnola⁶ una copia della *Miranda*, poiché Lei non tiene più la sua. Anche le colombe, a mandarle troppo a zonzo, finiscono per non tornare! Suppongo che questa sia tornata! Quanto al ramoscello d'ulivo... e ne ha bisogno? [...] Se il mio ardire è troppo grande, voglia perdonarmi addirittura. E se non mi perdona, mi creda tuttavia sempre Suo dev.mo⁷

Anche l'umorismo di cui il Fogazzaro era dotato si manifesta attraverso un uso arguto del materiale biblico, come si vede da questo stralcio di una lettera indirizzata a Filippo Crispolti (lett. 488, Vicenza, 22 novembre 1897):

Quando son posto fra i peggiori nemici del cattolicesimo mi par proprio di poter ringraziare Iddio che mi aiuta a dire utilmente: *dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimittimus debitoribus nostris*. Davvero di questi preziosi debitori io quasi non ne ho e quando me ne capita uno posso ben ringraziare Iddio.⁸

o ancora da questo brano di una lettera scritta a monsignor Bonomelli nel 1907 (lett. 798, Roma, 7 maggio 1907), dopo la condanna de *Il Santo*, che l'aveva profondamente ferito:

Io sento, Monsignore e Venerato Amico, anche ora come sentii quando si condannò *Il Santo*, che queste amarezze sono salutari per l'anima mia, ch'esse la portano a rifugiarsi silenziosamente in Cristo, a purificarsi delle sue tante infermità morali, a sentire che solamente in Cristo, solamente lungi dagli onori e dai piaceri del mondo, è la pace vera, a sperare che perdonando di cuore, come faccio a chi mi affligge, io possa meritare da Dio il perdono del quale ho bisogno.

Fino a due anni sono io sentivo, ripetendo *sicut et nos dimittimus*, la povertà mia; non avevo debitori! Iddio me ne ha donati. Anche ieri, in un libro mi si è ripetuto che il

5 Cfr. *Luca* 15, 4-6: «Chi di voi se ha cento pecore e ne perde una, non lascia le novantanove nel deserto e va dietro a quella perduta, finché non la ritrova? Ritrovatala, se la mette in spalla tutto contento, va a casa, chiama gli amici e i vicini dicendo: Rallegratevi con me, perché ho trovato la mia pecora che era perduta». Con la metafora della pecorella smarrita Fogazzaro allude alle insperate nozze Barrera - Wial.

6 Paolo Emilio Castagnola (1825-1898) poeta della «scuola romana», autore di liriche e prose di forma prettamente classica ma ispirate a miti affetti cristiani.

7 Cfr. *Genesi* 8, 8-12: «Noè poi fece uscire una colomba, per vedere se le acque si fossero ritirate dal suolo; ma la colomba, non trovando dove posare la pianta del piede, tornò a lui nell'arca, perché c'era ancora l'acqua su tutta la terra. Egli stese la mano, la prese e la fece rientrare presso di sé nell'arca. Attese altri sette giorni e di nuovo fece uscire la colomba dall'arca e la colomba tornò a lui sul far della sera; ecco, essa aveva nel becco un ramoscello di ulivo. Noè comprese che le acque si erano ritirate dalla terra. Aspettò altri sette giorni, poi lasciò andare la colomba; essa non tornò più da lui».

8 Cfr. *Matteo*, 6, 12: «e rimetti a noi i nostri debiti come noi li rimettiamo ai nostri debitori».

mio servilismo verso l'autorità ecclesiastica mi ha reso indegno di stare nel Cons. Superiore [della Pubblica Istruzione].

Spesso le citazioni non sono indicate da segni (le virgolette, per esempio) che le mettano in evidenza, lasciando quindi ai lettori il compito di individuarle, come in questa lettera dell'ottobre 1888 (lett. 145) a Elena (l'istitutrice di casa Valmarana Felicitas Buckner):

Cara amica sorella mia, ha già letto il Vangelo d'oggi? Quanto al nostro avvenire, sia fatta la volontà di Dio; come gli uditori di Cristo io non oso interrogarlo;⁹ ma intanto la nostra veste sia nuziale.

Altre volte invece le citazioni sono riconoscibili dal corsivo, per esempio in questo stralcio da una lettera a monsignor Bonomelli (Velo d'Astico, 11 luglio 1901):

Monsignore e Venerato Amico
[...] Ha visto come mi tratta la Civiltà Cattolica?¹⁰ *Nesciunt quid faciunt.*¹¹ Mi è facilissimo, quando me ne dicono di così grosse, perdonare. E le bacio le mani con devoto affetto.

Il «non sanno ciò che fanno» ritorna altre volte nella corrispondenza, come nella lettera a Elena del 28 ott. 1889 (lett. 194), dove Fogazzaro, accennando a *Piccolo mondo antico*, confida all'amica il suo pensiero su chi vive nell'errore:

Un buon pensiero che mi è venuto a proposito di quanti vivono nell'errore. Cristo ha pregato per i suoi crocifissori, dicendo: «non sanno quello che fanno». Si cita sempre questa parola ad esempio di mansuetudine, ma io ne do maggior valore; dico, una preghiera di Cristo certo fu esaudita ed è una preghiera eterna, per tutti quelli che *non sanno ciò che fanno*, dunque per quelli che in buona fede vivono nell'errore e per quelli che fanno il male credendo fare il bene, purché però non sieno poco a poco venuti colpevolmente a un tale stato d'animo; perché tante volte avviene che un pensiero, un'azione non buona dispiacciono alla coscienza, ma poi ripetendosi e diventando abitudine, la coscienza si altera e non discerne più il bene dal male; nel qual caso la colpa resta.

Ho qui fornito brevi ma significativi cenni sull'uso che fa Fogazzaro del *Vecchio e del Nuovo Testamento* nella scrittura privata, e ho tralasciato l'uso più complesso e variegato che ne fa nella produzione letteraria e nella divulgazione: si rammenti il richiamo alla parola dei Vangeli in *Piccolo mondo moderno*, per il ritorno in fieri alla fede di Piero (Benedetto nel *Santo*) tramite don Giuseppe;¹² e si ricordi che

9 Cfr. *Matteo*, 22, 45-46: «"Se dunque Davide lo chiama Signore, come può essere suo figlio?" Nessuno era in grado di rispondergli nulla; e nessuno, da quel giorno in poi, osò interrogarlo».

10 Si allude all'articolo *Antonio Fogazzaro e il cristianesimo dei suoi romanzi*, in «La Civiltà Cattolica», 52, 1901, vol. 3, pp. 35-47.

11 Cfr. *Luca* 23, 34: «Gesù diceva: "Padre, perdonali, perché non sanno quello che fanno"».

12 Per esempio nel secondo capitolo del romanzo Piero Maironi confida a don Giuseppe i suoi tormenti spirituali: «"Il bene e il male si alternano dentro di me con una violenza che non posso più

Paolo Marangon¹³ ha calcolato che nel *Santo*, il romanzo da taluni considerato il vessillo del modernismo italiano per la posizione del protagonista che ondeggia fra le tentazioni del modernismo e il rispetto per la tradizione cattolica, dato che «la modernità è buona ma l'eterno è migliore»,¹⁴ «sono disseminate 66 citazioni bibliche, per lo più evangeliche, delle quali 18 esplicite e 48 implicite, senza contare altri numerosi riferimenti *ad sensum*» e che, come il critico tiene a sottolineare, riprendendo Bruno Porcelli,¹⁵ il suo autore si sia ispirato, da un punto di vista tecnico narrativo, alla «struttura essenziale del racconto evangelico».

In conclusione, si può dire che la religiosità di Fogazzaro, mai superficiale, mai scontata e sempre messa alla prova dalle nuove conquiste scientifiche e culturali in un'assidua e tormentata opera di adeguamento e di adattamento reciproco, si manifesta in maniera peculiare nei suoi scritti, dalle poesie (per esempio il poemetto *Samarith di Gaulan*)¹⁶ ai romanzi, alle riflessioni scientifiche (come le *Ascensioni umane*), all'epistolario. L'uso di termini, citazioni ed espressioni tratte dai libri sacri costituisce spesso una sottolineatura ironica o umoristica, ma è sempre indice di una partecipazione intensa, a volte sofferta, all'avventura spirituale dell'uomo sulla terra in vista di orizzonti ultraterreni. La precoce educazione religiosa di Fogazzaro (non si dimentichi che aveva uno zio prete e una zia suora) si rispecchia certamente nella sua fede da adulto, ma in questa fede entrano forti e incessanti inquietudini, derivanti dalla sua viva intelligenza e dai suoi molteplici interessi per tutto ciò che accadeva nella cultura e nelle scienze del suo tempo. La tormentosa necessità di comprendere e di adattare le verità disvelate dalla scienza alla verità rivelata costituì per Fogazzaro un nobilissimo impegno, che condusse impegnandosi in una intensa attività di conferenziere, soprattutto con riferimento alla teoria dell'evoluzione di Darwin, del quale era fervente ammiratore. Esempolari sono così le parole che chiudono il *Proemio* delle *Ascensioni umane*:

sopportare. [...] Stanotte non potevo dormire, avevo un'ora buona, pregai e piansi tanto, mi venne in mente quest'idea di uscire dal mondo, mi parve che il Signore mi suggerisse di venire da Lei e...". Violenti singhiozzi senza lacrime gli ruppero la parola. Don Giuseppe gli pose una mano sul capo dolcemente. "No" diss'egli "no, caro. Perché? Dolore sì, terrore no. Lei sta in mezzo alle onde e alla tempesta, ma nella navicella vi è Cristo, sa; Cristo che dorme"» (A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, Milano, Mondadori, 2002, p. 103). Qui don Giuseppe cita un passo di Matteo: «Essendo poi salito su una barca, i suoi discepoli lo seguirono. Ed ecco scatenarsi nel mare una tempesta così violenta che la barca era ricoperta dalle onde; ed egli dormiva. Allora, accostatisi a lui, lo svegliarono dicendo: "Salvaci, Signore, siamo perduti!" Ed egli disse loro: "Perché avete paura, uomini di poca fede?" Quindi levatosi, sgridò i venti e il mare e si fece una grande bonaccia» (8, 23-26).

13 P. MARANGON, *Il Modernismo di Antonio Fogazzaro*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 146-147.

14 A. FOGAZZARO, *Il Santo*, a cura di P. Nardi, Milano, A. Mondadori, 1925, p. 261.

15 B. PORCELLI, *Note sul romanzo del Fogazzaro. Momenti dell'antinaturalismo*, Ravenna, Longo, 1975, pp. 36-37.

16 Cfr. L. DONADIO, *Fogazzaro e la Bibbia*, in *Memoria biblica e letteratura*, (Atti del convegno internazionale - Milano, 5-7 settembre 2000 -), a cura di V. Placella, Napoli, Università degli studi di Napoli l'Orientale, pp. 501-535 (in particolare pp. 521 e sgg.).

Poiché l'Universo è ordinato a evolvere intelligenza e amore per la glorificazione della sua Causa, la visione dell'avvenire si perde in uno splendore crescente. Non può essere conforme al disegno Divino che lo spirito creato, necessario strumento di glorificazione, se fedele al compito suo, si estingua. E invece verisimile che oltre la tomba le sue facoltà di conoscere e di amare ingrandiscano, ch'egli maggiormente partecipi, in quell'ignoto stato, del sommo Vero e del sommo Bene. Le anime delle quali parlo, se giungano a così alto segno di speranza in Dio, udranno più distinta la tenera voce che dice ai dolenti «venite a me».¹⁷ Quanto più a fondo avranno studiato nell'Universo e nella sua storia il fine della Creazione, quanto più avranno considerato le stolte ribellioni umane alla Legge suprema, le colpe della loro stessa vita, le indegnità del loro stesso cuore, tanto più saranno tocche dalla voce di Chi ama e perdona. Le leggi dell'Evoluzione sono terribili a meditare perchè non si vede come possa avervi luogo il perdono. [...]. Ciò che v'ha di più misterioso nel cuore umano è forse il moto del perdono; ma è pure il solo indizio della esistenza di un Potere che perdona. Esso è però importante. L'uomo che perdona, se riconosce una Divina Mente autrice dell' Universo, non può credere ch'Essa pure non perdoni. Nemmeno può negare, tuttavia, la inflessibilità delle leggi che ogni cosa governano intorno a lui, che mai non perdonano. Il «sì» del suo sentimento e il «no» delle cose si urtano nel suo capo. Io mi figuro quest'uomo che, disperato di sciogliere l'enigma, siede stanco nelle tenebre. Passa il vento di uno Spirito, passa una dolce, profonda, sovrumana Voce che dice: «Tu cui la vita è grave, tu che soffri, vieni a me. Vieni a me, tu che non comprendi l'amore. Vieni a me, tu che mi hai disconosciuto, tu che mi hai offeso, tu che mi neghi ancora. Vieni, che io ti perdoni, che io ti ami, che io ti prenda nel mio regno». L'uomo si alza piangendo e va. (Valsolda, 15 sett. 1898)

¹⁷ Cfr. Matteo 11, 28: «Venite a me, voi tutti, che siete affaticati e oppressi, e io vi ristorerò».

Miti e antimiti cristiani nell'opera di Leonardo Sciascia

ALESSANDRO CINQUEGRANI*

La letteratura di Leonardo Sciascia ha sempre un forte impianto etico che salda indissolubilmente motivi di critica sociale a riflessioni teoretiche e gnoseologiche e a introspezioni psicologiche volte a decifrare nelle pieghe dell'io l'altezza abissale dello spavento cosmico. La *Bibbia* che per sua natura rappresenta tutto questo sia pure in mito e in figura, non può che interessarlo e non può che racchiudere in sé, nell'interpretazione dell'autore, i tre diversi aspetti. Molti sono i riferimenti a motivi cristiani che nelle sue opere si possono rinvenire e tuttavia si è scelto in questa sede di operare una selezione che consenta di tracciare un chiaro percorso di contestualizzazione dei riferimenti biblici che altrimenti resterebbero soltanto parte di quel tenace gusto della citazione tipico della scrittura sciasciana. Si seguiranno allora due linee, la prima di carattere più propriamente sociale e la seconda più profondamente mitica, per vederle incrociare e saldarsi nell'opera più importante in questo senso, e cioè il romanzo del 1974 *Todo modo*. Queste due linee, per la verità, non corrispondono a un'evoluzione nel tempo, ma a disegni da sovrapporre sincronicamente al *corpus* delle opere dello scrittore, poiché l'immaginario mitico, archetipico, in un certo senso, che si rifà alla *Bibbia*, non sembra mutare sensibilmente negli anni, ma anzi si consolida nel suo valore primigenio.

*Università di Venezia

1. UN PRETE BUONO

Non sottoscriverebbe, Leonardo Sciascia, quel celebre articolo di Vittorini intitolato *Sulla necessità del credere*, anzi forse preferirebbe il contrario e parlerebbe della «necessità di non credere», o, per parafrasare un suo titolo, di stare, «non nominalmente ma a tutti gli effetti»,¹ *Dalle parti degli infedeli*. Di questa sua propensione parla in qualche modo la nota apposta proprio in calce a questo volumetto che dice:

Non avrei mai creduto che ad un certo punto della vita mi sarei trovato a raccontare la storia di un vescovo [...] apologeticamente ed *ex abundantia cordis*: senza distacco, senza ironia, senza avversione. [...] Si tratta semplicemente di questo: che l'averne per tanti anni e in tanti libri inseguito i preti "cattivi" inevitabilmente mi ha portato ad imbattermi in un prete "buono".²

Lo stesso Sciascia ammette dunque che la sua attenzione è sempre andata verso i preti cattivi, e questo non significa propriamente non credere ma, soprattutto per la religione cattolica, ne è parte integrante. A ben guardare però anche *Dalle parti degli infedeli* parla sì di un prete buono (o più semplicemente di buon senso: «monsignor Ficarra crede in Dio; e non nel Dio che decide l'infermità dei sani e la dismissione dei giusti. Nel Dio della verità, nel Dio della giustizia»),³ ma che cerca di tutelarsi dall'attacco, per dir così, di molti altri preti – vescovi e cardinali – cattivi:

Non poteva rassegnarsi a che dalla Chiesa, dalla sua Chiesa, gli venisse la menzogna; e tanto meno ad accettarla, a consentirvi, a farsene complice;⁴
Mi è facile immaginare che in quei giorni, in quegli anni, per quella vicenda, abbia tanto pregato: per la verità, per coloro che non la vedevano o che, vedendola, la calpestavano. Per la Chiesa visibile che troppo visibilmente adunava gli iniqui al tempo stesso che respingeva gli assetati di equità.⁵

Il comportamento dei rappresentanti della Chiesa finisce così per essere disegnatore, nel suo complesso, ancora una volta con parole che potrebbero stare in un romanzo kafkiano:

Siamo alle radici del processo inquisitoriale – o stalinista. Bisogna, anche se innocenti, rendersi alla colpa: per il fatto che alla colpa, come esempio di colpevolezza, si è stati scelti. Meditare *coram Domino*, sotto l'occhio di Dio – o del Partito – sulle proprie responsabilità: che arrivano all'accettazione e confessione della colpa, anche se colpevoli non si è.⁶

1 L. SCIASCIA, *Dalle parti degli infedeli*, Palermo, Sellerio, 1979, ora in IDEM, *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 891.

2 Ivi, p. 895.

3 Ivi, p. 869.

4 Ivi, p. 869.

5 Ivi, p. 880.

6 Ivi, p. 863.

In un simile contesto, ciò che certamente affascina Sciascia è soprattutto l'insubordinazione o comunque la libertà con la quale questo vescovo si muove rispetto alla struttura di potere religioso e politico che cerca di limitare, se non proprio distruggere, quella stessa libertà di movimento. È questo il primo punto essenziale del rapporto di Sciascia con la religione: l'idiosincrasia verso quanto in essa ci sia di dominio e di potere, tanto più quando è ambigualmente implicato con la politica. Non si tratta ancora di motivi teologici o metafisici che lo porteranno a riferirsi più direttamente a immagini e racconti biblici, ma è questo il punto di partenza al quale corrisponderà una cupola stellata abitata da figure divine e diaboliche, generate, però, si direbbe, dalla propria percezione sociologica dell'apparato ecclesiastico.

2. IL DIAVOLO E IL CAVALIERE

Questa linea sociopolitica, se così si può dire, andrà ad incrociarsi presto con un'altra più prossima alla volontà di interpretare i miti cristiani. La sua enunciazione più chiara si ha nel *Cavaliere e la morte*, che comincia proprio descrivendo l'incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, che il protagonista aveva acquistata e sistemata nel suo studio. La descrizione, posta ad *incipit* del romanzo, conferisce al dettaglio un valore accresciuto dal quale si evince che l'opera, per quanto non rivesta alcun ruolo nell'intreccio, abbia un significato simbolico molto forte che agisce, per parafrasare Giacomo Debenedetti, «sul lettore perplesso, sospettoso [...] come “donazion[e] di senso”»:⁷

Quando alzava gli occhi dalle carte, e meglio quando appoggiava la testa sull'orlo dell'alto e duro schienale, la vedeva nitida, in ogni particolare, in ogni segno, quasi il suo sguardo acquistasse un che di sottile e puntuto e il disegno rinascesse con la precisione e meticolosità con cui, nell'anno 1513, Albrecht Dürer lo aveva inciso. L'aveva acquistata, molti anni prima, ad un'asta: per quell'improvviso e inconsulto desiderio di possesso che a volte lo assaliva di fronte a un quadro, una stampa, un libro.⁸

Il valore simbolico dell'opera è dunque sottinteso all'enfasi con la quale si descrive la sua apparizione. Se si pensa che il protagonista della vicenda è un vicecommissario condannato da una malattia ad una morte precoce, si comprende bene che quel cavaliere rappresentato nell'incisione è un *alter ego* del personaggio principale che in quell'immagine si rivede in marcia verso la morte. Tuttavia la palese ovvietà di questo assunto è presto incrinata da quanto si dice subito dopo, riguardo ad una scritta che compare sul dorso del quadro:

7 G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, «Paragone», 1965, 16, ora in IDEM, *Saggi*, Mondadori, Milano 1999, p. 1318.

8 L. SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*. *Sotie*, Milano, Adelphi, 1988, ora in IDEM, *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1991, p. 407. Si noti fin d'ora l'aggettivo «puntuto», inusuale per lo sguardo e piuttosto utilizzato per l'orecchio del diavolo: si ricordi, ad esempio, il «bianco puntuto orecchio demoniaco» di una poesia di Umberto Saba (cfr. U. SABA, *Donna*, in *Parole (1933-1934)*, in *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961, ora in IDEM, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, con intr. di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988, p. 458.

Dietro, sul cartone di protezione, c'erano i titoli, vergati a matita, in tedesco e in francese: *Ritter, Tod und Teufel*; *Le chevalier, la mort et le diable*. E misteriosamente: *Christ? Savonarole?* Il collezionista o il mercante che si era interrogato su quei nomi pensava forse che l'uno o l'altro Dürer avesse voluto simboleggiare nel cavaliere.⁹

Questa semplice scritta mette in crisi l'apparato iconografico dell'incisione, nel quale il fulcro non è più l'esistenza dell'uomo misteriosamente dimidiata tra l'incedere del tempo (la clessidra del disegno) verso la morte e un alternativo, faustiano, patto col diavolo, ma è piuttosto la prossimità inevitabile tra Cristo e il diavolo stesso, una prossimità che è sfida, confronto, reciproca minaccia, ma che non prevede tuttavia la presenza di Dio. Cristo è dunque figura umana e in quanto uomo, come si vedrà meglio più avanti, deve confrontarsi col diavolo.

Uomo, del resto, è, a maggior ragione, l'altro personaggio che potrebbe celarsi dietro la figura del cavaliere, e cioè Girolamo Savonarola. Eretico messo al rogo nel 1498, Savonarola fu beatificato cinque secoli dopo: nella sua persona si sovrappongono cioè gli elementi ritenuti diabolici da una parte e pienamente cristiani dall'altra. La sfida possibile tra i due simboli di bene e male si giocano in una sola persona quasi che misteriosamente trovino in lui una sintesi estrema o una connessione inestricabile.

Come in un progressivo avvicinamento alla verità, più avanti nel corso del romanzo, l'aspetto terribilmente umano di quel cavaliere si rivela totalmente, carico di una metafisica che si sconta vivendo e, poco dopo, morendo:

In quanto al diavolo, stanco anche lui, era troppo orribilmente diavolo per essere credibile. Gagliardo alibi, nella vita degli uomini, tanto che si stava in quel momento tentando di fargli riprendere il vigore perduto: teologiche terapie d'urto, rianimazioni filosofiche, pratiche parapsicologiche e metapsichiche. Ma il Diavolo era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui. E il Cavaliere: dove andava così corazzato, così fermo, tirandosi dietro lo stanco Diavolo e negando obolo alla Morte? Sarebbe mai arrivato alla chiusa cittadella in alto, la cittadella della suprema verità?¹⁰

Immediata giunge – per riutilizzare una formula già impiegata in altro senso per Sciascia – «la soluzione del cruciverba»¹¹ per il protagonista e, conseguentemente, per il lettore:

Cristo? Savonarola? Ma no, ma no. Dentro la sua corazza forse altro Dürer non aveva messo che la vera morte, il vero diavolo: ed era la vita che si credeva in sé sicura: per quell'armatura, per quelle armi.¹²

9 L. SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*, op. cit., p. 408.

10 Ivi, pp. 449-450.

11 Cfr. G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1994.

12 L. SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*, op. cit., p. 450.

È solo la vita dell'uomo, l'uomo reale nella sua vita quotidiana che può dunque includere gli elementi supremi della conoscenza come la morte e il diavolo. Se esiste una metafisica sottesa al pensiero sciasciano questa appare dunque metafora o mito col quale decifrare il comportamento umano e nulla più. Se un'incrinatura a questa certezza si può rinvenire in questo passo, è dovuta solo ad una recrudescenza del male che colpisce il protagonista, come si dice immediatamente dopo: «Sicché il Capo, entrando, constatò: "Lei sta proprio male". [...] "Non al punto che vorrei" disse al Vice».¹³

Miti e antimiti cristiani sono dunque per Sciascia scelte di vita, tutte rinchiusse all'interno di una corazza che difficilmente è chiamata a confrontarsi davvero con un altrove. Oltretutto questo si ridurrebbe soltanto ad un inutile analgesico al dolore:

"Ma una cura..."

"Non voglio morire coi religiosi conforti della scienza: che non solo sono religiosi quanto quegli altri, ma strazianti in di più. Se mai sentissi il bisogno di un conforto, ricorrerei a quello più antico. Mi piacerebbe, anzi, sentirne il bisogno; ma non lo sento".¹⁴

3. UN PRETE CATTIVO

Queste due linee, dunque, arrivano a incrociarsi perfettamente nel libro più chiaramente impregnato di motivi teologici dello scrittore siciliano: *Todo modo*. Il pittore protagonista del romanzo arriva in un sinistro albergo costruito semiabusivamente sul non meglio precisato eremo di Zafer, vi incontra il direttore, il misterioso don Gaetano, e vi assiste agli esercizi spirituali di un danaroso e potente gruppo di politici, industriali, religiosi, fino all'omicidio di uno di loro che avvierà le indagini e al quale seguiranno altri due omicidi, tra cui quello dello stesso don Gaetano.

A captare tutte le attenzioni del lettore è senz'altro l'immagine di quest'ultimo, colto e provocatorio, che intrattiene lunghe e pungenti conversazioni col narratore. Fin dalla sua prima apparizione questa figura appare avvolta dal mistero:

Trovai don Gaetano (non poteva essere che lui) appoggiato, da fuori, al banco su cui il prete-portiere leggeva ora, invece di *Linus*, un libro rilegato in nero. Alto nella lunga veste nera, immobile; gli occhi di uno sguardo lontano, fissamente sperso; una corona a grossi grani, nera, avvolta nella mano sinistra; la destra grande e quasi diafana sul petto. Sembrava non vedermi, ma mi venne incontro. E sempre come non vedendomi, dandomi la curiosa sensazione, da sfiorare l'allucinazione, che si sdoppiasse visivamente, fisicamente – una figura immobile, fredda propriamente discostante, che mi respingeva al di là dell'orizzonte del suo sguardo; altra piena di paterna benevolenza, accogliente, fervida, premurosa – mi diede il benvenuto all'Eremo di Zafer.¹⁵

¹³ Ivi, p. 450.

¹⁴ Ivi, p. 439.

¹⁵ L. SCIASCIA, *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974, ora in IDEM, *Opere 1971-1983*, op. cit., p. 109.

Non solo un alone di mistero caratterizza il personaggio, ma anche una sua doppiezza, la possibilità di incarnare due opposti, una figura distante e intoccabile e un'altra calda e paterna. È facile, allora, vista la sua condizione di prelado affascinante ma apparentemente discosto, privo di un potere che in realtà si manifesta segretamente, associare la sua figura a quelle opposte di bene e male nei suoi emblemi e riferimenti biblici di Dio e il Diavolo.

È lo stesso protagonista, poco più avanti, a chiedersi da che parte stia il suo interlocutore, se dalla parte del bene o del male, di Dio o del Diavolo, e lo fa con gli stessi termini che abbiamo già visto in *Dalle parti degli infedeli*, che Sciascia scriverà cinque anni dopo questo romanzo:

– Capisco il suo problema: non sa se mettermi tra i buoni o tra i cattivi... Ebbene: sono molto cattivo.

– No, non è questo il mio problema.

– Ma sì, è questo... E lei l'avrebbe già risolto mettendomi tra i cattivi, se non ci fosse la piccola difficoltà che non sono ignorante... *J'ai lu tous les livres...* Ma può rimuoverla, questa difficoltà: sono un prete cattivo che, a differenza di quegli altri cattivi che ha conosciuto un tempo, ha letto tanti libri...¹⁶

Leggere tanti libri, sia detto per inciso, è per Sciascia di fondamentale importanza anche morale, perché i libri rappresentano per lui la verità: chi li ha letti, dunque, vi può accedere e accedere alla verità rappresenta proprio l'obiettivo di quella religiosità laica che l'autore impersona. Non sarà un caso, infatti, che, a concludere il romanzo svelando i segreti inconfessabili dell'apparato ecclesiastico, e quindi – posto che il giallo in questione è un giallo etico e sociologico, per così dire, e non un giallo canonico – rivelando l'assassino, saranno proprio le parole di un libro, *I sotterranei del Vaticano* di André Gide. In questo senso, un prete cattivo che ha letto molti – o addirittura tutti – i libri è una contraddizione, e la contraddizione è la cifra effettiva di don Gaetano.

C'è un punto, però, notissimo, nel quale l'immagine di don Gaetano sembra decisamente sovrapporsi a quella del Diavolo, ed è il momento in cui i due interlocutori – ma si potrebbe dire facilmente 'i due duellanti' – si ritrovano davanti ad un dipinto:

E poi c'era quel quadro -. Me lo indicò, e fino a quel momento non lo avevo visto: un santo scuro e barbuto, un librone aperto davanti; e un diavolo dall'espressione tra untuosa e beffarda, le corna rubescenti, come di carne scorticata. Ma quel che più colpiva, del diavolo, era il fatto che aveva gli occhiali: a *pince-nez*, dalla montatura nera. E anche l'impressione di aver già visto qualcosa di simile, senza ricordare quando e dove, conferiva al diavolo occhialuto un che di misterioso e di pauroso: come l'avessi visto in sogno o nei visionari territori dell'infanzia.¹⁷

¹⁶ Ivi, pp. 138-139.

¹⁷ Ivi, p. 123.

Emerge dal quadro un'immagine di un diavolo spaventoso che rimanda, però, ai territori più nascosti della psiche (poco dopo Sciascia citerà Freud, elogiando la forza delle sue scoperte), più che all'ordine teologico degli eventi. Ma è dopo una breve conversazione che si consuma il *coup de théâtre* per il protagonista e per il lettore:

Si aggirò un po' per la cappella come se io non ci fossi più; [...] don Gaetano, saliti i gradini dell'altare, aveva tirato fuori, da una tasca interna all'altezza del petto, gli occhiali e, inforcatili, alzandosi sulla punta dei piedi si era inclinato a scrutare l'angolo destro del quadro. Quando si voltò per dirmi – C'è la firma, venga a vedere – ebbi un momento di vertiginoso stupore: i suoi occhiali erano una copia esatta di quelli del diavolo.¹⁸

In questo punto, insomma, con un piccolo movimento narrativamente molto efficace, l'autore può alludere ad una identificazione del personaggio nel diavolo che resti però credibile e che, pur alimentando il mistero, non lo faccia deragliare nel banale.

Il passo, tuttavia, è importante anche perché aiuta a comprendere le fonti alle quali Sciascia si appoggia, non solo e non tanto per la stesura del romanzo, i cui riferimenti, anche a voler enumerare solo quelli dichiarati, sono innumerevoli, quanto piuttosto per tratteggiare l'immagine del diavolo e il suo rapporto col mondo. Così, infatti, don Gaetano descrive il quadro e ne scioglie il significato:

Su questo quadro – continuò don Gaetano – il farmacista costruì una leggenda: Zafer, il santo, non ha più una buona vista; il diavolo gli porta in dono le lenti. Ma queste lenti hanno, ovviamente, una diabolica qualità: se il santo le accetterà, attraverso di esse leggerà il Corano, sempre, invece che il *Vangelo* o Sant'Anselmo o Sant'Agostino. "Ahimé che il puro segno delle tue sillabe si guasta in contorto cirillico si muta..." [...] In questo caso, in cufico o come si chiama la scrittura del Corano... Inutile dire che Zafer sospetta dell'inganno e non accetta il dono: anzi, ignora addirittura la presenza del diavolo... Ma questo quadro, come lei sa, non è che una copia, piuttosto rozza, di quello del Manetti che si trova a Siena, nella chiesa di Sant'Agostino. Un quadro curioso, comunque. Lasciando perdere le fantasie del farmacista, direi anche inquietante... Il diavolo con gli occhiali: quello che voleva dire il Manetti è abbastanza ovvio, in rapporto al suo tempo; ma oggi...¹⁹

Le fonti alle quali si allude sono due ed entrambe significative. La prima riguarda il dipinto citato di Manetti che in realtà raffigura il Sant'Antonio tentato dal diavolo, che richiama a sua volta l'opera di Atanasio che ne racconta la vita e che viene ripresa da molti pittori e scrittori. Ma, per quanto in questo testo ci siano elementi che ricordano la vicenda del Santo, sembra essere l'altra la fonte più pregnante, e cioè il Corano.

Sulla possibile sovrapposizione di identità cristiana e islamica insiste in realtà il narratore anche in altri punti, e probabilmente lo stesso nome di Zafer è stato scelto proprio per questo:

18 Ivi, p. 124.

19 Ivi, p. 123.

Era stata pubblicata da poco la traduzione, di Michele Amari, del *Solwan el Mota'* di Ibn Zafer. Chissà, il testo gli sarà parso cristiano: capita che isolando qualche passo si veda in un testo tutt'altro che cristiano, baluginare il cristianesimo...²⁰

Allo stesso modo, la seriofaceta interrogazione del portiere dell'albergo all'inizio del romanzo insiste proprio su questi punti:

- Eremo di Zafer, hotel di Zafer. Bene. E chi era, Zafer?
- Un eremita naturalmente: se questo era un eremo.
- Era - sottolineai.
- È.
- L'ha detto lei: era... Comunque: un eremita musulmano?
- Ma che musulmano: crede che avremmo continuato a onorare un musulmano?
- E perché no? L'ecumenismo...
- L'ecumenismo non c'entra... Era stato musulmano, poi si convertì alla vera fede.
- La vera fede: ma questa è un'espressione musulmana.²¹

Dall'Islam il testo ricava anche delle immagini come le donne che il protagonista vede poco dopo il suo arrivo all'eremo e che sono, verosimilmente, emanazioni del diavolo, come prevede il Corano in modo di certo conciliabile con la mitologia cristiana (anche, ad esempio, con la vita di Sant'Antonio), ma probabilmente più radicale. La loro visione viene descritta come qualcosa di trascendente, irreali:

Mi avvicinai cautamente. Nella radura, al sole, c'erano delle donne in bikini. Erano certamente quelle dell'albergo, di cui mi aveva detto il giovane prete. Cinque, infatti. Mi avvicinai ancora, sempre silenziosamente. E stavano in silenzio anche loro: distese sugli asciugamani a spugna dai colori vivaci, quattro; una invece seduta, immersa nella lettura. Era un'apparizione. Qualcosa di mitico e di magico.²²

Altri riferimenti anche alla simbologia coranica posso rinvenirli nel testo, persino nello svolgimento degli esercizi spirituali, che dalla figura del cerchio passano a quella del quadrato, elementi tipici della mitologia islamica. Ma non è questa la sede per riprenderli, piuttosto è fondamentale comprendere cosa questo significhi in relazione, ovviamente, al riuso della *Bibbia*.

La differenza tra il diavolo cristiano e quello musulmano non pare infatti casuale o irrilevante: mentre il diavolo cristiano sfida Dio e ne è in qualche modo l'antagonista, quello islamico sfida l'uomo ed è con l'uomo che si confronta. La *jihad*, che oggi viene spesso confusa con la guerra di religione, è in realtà proprio la lotta dell'uomo contro il diavolo, e soprattutto con quanto di diabolico esiste nell'uomo stesso. Quell'uomo, inoltre, nell'iconografia cristiana, non può che essere rappresentato dallo stesso Cristo («*Christ? Savonarole?*»), era il personaggio che sfidava il

²⁰ Ivi, p. 123.

²¹ Ivi, p. 104.

²² Ivi, p. 108.

diavolo nell'incisione di Dürer): è rispetto a Cristo che il diavolo trova una dimensione, ne è opposto e speculare e perciò affine e complementare. Don Gaetano non ha mai caratteri propriamente divini e invece parla spesso con le parole di Cristo.

Il protagonista narrante, che sprofonda in questo universo mistico, è dunque chiamato a scegliere proprio tra il diavolo e Cristo nel suo percorso esistenziale, non già però come riferimenti alti e irraggiungibili, ma piuttosto come modelli di vita reale, concreti quanto l'uomo. La tentazione del diavolo, nella persona di don Gaetano, è forte, ma la conclusione della parabola ci svela un epilogo positivo. Da una parte, con una battuta che cela un significato simbolico, il narratore si attribuisce la responsabilità dell'assassinio di don Gaetano:

- Dov'è che te ne sei andato?
- A uccidere don Gaetano - dissi.²³

D'altro canto, il pittore protagonista immediatamente prima della morte di don Gaetano, come se davvero esistesse un rapporto di causa e effetto tra i due eventi, riesce a disegnare un Cristo che prima non voleva o non riusciva a realizzare:

Rientrai in albergo a pomeriggio inoltrato; e andai direttamente nella mia camera, ché mi era venuta un'idea per il Cristo che avevo promesso a don Gaetano. [...] Disegnai per un paio d'ore. La mia mano era appena un po' più nervosa del solito.²⁴

Segue la descrizione dell'atto del disegnare che immediatamente si salda con il brusio che annuncia il ritrovamento del corpo senza vita di don Gaetano.

4. CRISTO E I VANGELI

Cristo, dunque, è il punto nodale della teologia sciasciana, perché è il simbolo dell'uomo che deve scegliere la sua via e sconfiggere il diavolo. Tuttavia questa immagine è del tutto depurata da tutte le sovrastrutture ecclesiastiche, che Sciascia critica aspramente: è, si potrebbe aggiungere, un Cristo senza cristianesimo, simile, cioè - sia pure senza la vena violentemente distruttiva del suo antecedente - ad un Anticristo di matrice nietzschiana, antagonista di una chiesa che ne ha disperso il significato mitico e primordiale, ma vicino all'esperienza di ogni singolo essere umano:

- E come vuole che ci arrivi, poverocristo, indagando dentro questa specie di congregazione?
- Non dica poverocristo: di poverocristo ce n'è uno solo, ed è il Cristo... E sbaglia di grosso a credere che questa sia una specie di congregazione: è un canestro di vipere.²⁵

²³ Ivi, p. 202.

²⁴ Ivi, p. 196.

²⁵ Ivi, p. 163.

La sua biografia andrà letta allora esattamente come un mito antico, come si leggono le storie degli eroi greci per trarne insegnamento, come lo stesso don Gaetano implicitamente riconosce:

“Leva prima la trave dal tuo occhio e allora avrai la vista capace per togliere la pagliuzza dall’occhio del fratello” [...] La trave: dalla prima volta che ho letto questo passo e che l’ho sentito, sempre ho pensato a Polifemo accecato da Ulisse, a Polifemo che si strappa dall’occhio la trave fumigante... E chissà se a Gesù non sarà accaduto di sentire da un qualche cantastorie l’avventura di Ulisse, o da un mercante.²⁶

Come i miti greci, poi, il suo esempio andrà filtrato con la lezione della psicanalisi per riverberarsi, come già accennato prima, sulla psiche dell’uomo:

“Questo è il mio corpo, questo è il mio sangue.” Il *Totem e tabù*, il mio primo incontro con Freud: una grande rivelazione, un lampo abbagliante.²⁷

Il punto che interessa Sciascia, così come il suo protagonista, è dunque sempre Cristo nella sua vicenda biografica e mitica. Anche don Gaetano che lo vuole diabolicamente irretire, dunque, non fa che citare i *Vangeli*, vero libro che mette in crisi l’uomo, che significa e ha valore:

– E d’altra parte, i termini peggiori e migliori io li pronuncio in senso evangelico: appunto dei primi che saranno gli ultimi, degli ultimi che saranno i primi - Stese la mano, lentamente, la planò su quella di Scalambri. La faccia gli si illuminò di benevolenza, di affetto. – Non so nulla di lei – e ancora si fermò sul nulla a farlo diventar tutto – ma le voglio bene.²⁸

I *Vangeli* rappresentano la libertà del singolo, dell’uomo, di scegliere tra il bene e male, tanto più se letti tenendo presente quel diavolo di matrice islamica di cui s’è detto. Ma se l’uomo singolo ha necessità di compiere il proprio percorso esistenziale, la società è invece sopraffatta dalle strutture di potere delle quali fa parte la chiesa con i suoi rappresentanti che partecipano attivamente ai rituali di purificazione che si svolgono all’eremo: a questo mondo si associa allora l’*Antico testamento*:

Nel pomeriggio, il cardinale aprì il corso degli esercizi. Parlò per più di un’ora. Lo seguì distrattamente, ma meno distrattamente che i suoi. Tambureggiò *La Bibbia*, particolarmente l’*Esodo*, argomentando sul movimento teologico, credo nuovo, della speranza. Da quel che riuscì a capire, questo movimento chiamava speranza la disperazione. Non un riferimento ai *Vangeli*; e solo due o tre volte il nome di Cristo.²⁹

26 Ivi, p. 176. Cfr. *Matteo* 7, 5.

27 Ivi, p. 140. Cfr. *Marco* 14, 22-25.

28 Ivi, p. 177. Cfr. *Matteo* 5, 1-12.

29 Ivi, p. 130.

Dell'intero discorso del cardinale si danno solo un paio di informazioni, una delle quali è l'assenza di qualsiasi riferimento ai *Vangeli* e lo scarso numero di riferimenti a Cristo: informazione, questa, che non si spiegherebbe nell'economia del testo, se non si supponesse *a priori* un significato altro, metaforico o addirittura allegorico che si conferisce a questi dati. La ragione sottesa a questo elemento, dunque, pare essere che, mentre il cardinale parla di questioni probabilmente alte ma astratte e distanti dalla vita reale, per Sciascia è fondamentale invece confrontarsi proprio con Cristo la cui vita è narrata nei *Vangeli*: l'uomo, sembra dire, si confronta con l'Uomo, e quest'Uomo è Cristo. L'intera letteratura di Sciascia parla dell'uomo, del singolo, che deve rapportarsi con una società che pullula di strutture criminali o di potere, lontanissime dall'esistenza quotidiana e quasi irraggiungibili, ma ciononostante invasive nella vita di ognuno. Anche la *Bibbia* si dispone, nella sua concezione, all'interno di questa polarità, dove i *Vangeli* rappresentano l'esistenza dell'uomo e l'*Antico testamento* la distanza oppressiva del potere.

Non pare un caso, allora, che tra tutti i *Vangeli* l'unico ad essere esplicitamente citato è quello di Luca nel quale la biografia di Cristo si mischia a motivi di etica sociale particolarmente forti: non stupisce che le preferenze di Leonardo Sciascia vadano dunque, tra tutti, a questo. Tuttavia il punto in cui don Gaetano ne cita i versi ricostruisce quell'ambiguità del potere verso la quale la battaglia del singolo diviene vana. La rivoluzione impossibile e la tenace lotta della ragione perennemente sconfitta, che sono i temi tipici della letteratura sciasciana, sono racchiusi in pochissime parole dall'alto significato:

- Aspetto che tutto si compia.
- Cioè che tutto non si compia.
- Dal suo punto di vista, sì: che tutto non si compia. Ma dal mio... Ricorda il *Vangelo di Luca*? L'ha mai letto?... "Io sono venuto a portare fuoco sulla terra; e che voglio, se già divampa? Ora devo essere battezzato di un battesimo, e come sono angustiato fin tanto che ciò non si compia".
- Quale battesimo aspetta?
- Il dolore, la morte: non ce n'è altro.³⁰

Come nell'incisione di Dürer, Cristo nelle vesti del cavaliere che lotta per il bene va verso il battesimo della morte, accompagnato dal suo nemico necessario (un *alter ego*?), il diavolo:

³⁰ Ivi, p. 186. Cfr. *Luca* 12, 49-50.



Il racconto “Golia” di Beppe Fenoglio

BODO GUTHMÜLLER*

Come molte opere di Fenoglio il racconto che qui vorrei brevemente presentare¹ è stato pubblicato postumo; è contenuto nel volume *Un giorno di fuoco* che la casa editrice Garzanti si affrettò a far uscire nel 1963, pochi mesi dopo la morte dell'autore.² Lascio aperta la questione circa la data della composizione del racconto³ e

* Philipps-Universität Marburg

1 Vedi la stesura più ampia di questo saggio in B. GUTHMÜLLER, *Golia*, in M. LENTZEN (a cura di), *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin, Schmidt, 2003, pp. 297-312. Su Fenoglio e i suoi racconti cfr. in particolare G. RIZZO, *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Millella, 1976; F. DE NICOLA, *Fenoglio partigiano e scrittore*, Roma, Argileto, 1976; M. CORTI, *Beppe Fenoglio, storia di un «continuum» narrativo*, Padova, Liviana, 1980; M. A. GRIGNANI, *Beppe Fenoglio*, Firenze, Le Monnier 1981; G. LAGORIO, *Fenoglio*, Firenze, La Nuova Italia, 1982; W. MAURO, *Invito alla lettura di Fenoglio*, Milano, Mursia, 1983; R. BIGAZZI, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno, 1983; G. L. BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva, 1984; E. SOLETTI, *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1987; F. DE NICOLA, *Introduzione a Fenoglio*, Roma-Bari, Laterza, 1989; L. BUFANO, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999; G. PEDULLÀ, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001. Su Fenoglio e la Bibbia vedi M. SIPIONE, *Per una lettura religiosa dell'opera di Fenoglio*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, a cura di P. Gibellini, N. Di Nino, II, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 419-432.

2 Cito da B. FENOGLIO, *Un giorno di fuoco*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 133-164.

3 Un elemento utile per la datazione potrebbe essere l'episodio di Tarzan (pp. 143-145) che si trova quasi identico nel cap. 8 de *Il partigiano Johnny* (a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1984, pp. 78-79).

la sua stesura definitiva. Abbiamo a che fare con un autore che di fronte al suo grande disegno narrativo spesso abbandonava per insoddisfazione l'opera a cui lavorava per iniziarne un'altra o per ritornare ad una precedente: «La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti», scrive nel 1960 per l'inchiesta compiuta da Elio Filippo Accrocca.⁴ L'ordine della raccolta non rispecchia la volontà dell'autore, ed è quindi superflua ogni considerazione circa il posto che il racconto occupa nel volume garzantiano.

Golia è un racconto partigiano che però, come già *I ventitre giorni della città di Alba* (1952),⁵ non rispetta le regole sanzionate dal genere. La storia è ambientata in una piccola località nel sud delle Langhe, forse Mombarcaro, nel gennaio – febbraio del 1945. I temi prediletti di Fenoglio, la resistenza e la vita paesana nelle colline langarole, la terra degli avi paterni, in questo racconto si intrecciano strettamente: da una parte scene di vita partigiana (il ritorno dalla spedizione, la noia dell'attesa, le tensioni fra i partigiani di Sandor e l'ufficiale del comando con la sua «faccia da Gielles»), e dall'altra le scene di vita paesana (il ritorno delle donne dal forno, i bambini che tornano dal catechismo, la solidarietà della gente con i combattenti). Al centro del racconto due lunghi episodi che si ricollegano esplicitamente all'una e all'altra sfera: il lutto per la morte di Tarzan, ucciso dai fascisti nel corso di una solitaria ricognizione, e un matrimonio paesano, «un altro avvenimento, borghese questo e felice».⁶ Il vero scopo del racconto non è però una descrizione della vita partigiana e rusticana. Protagonista della storia, a dispetto delle convenzioni imposte dal genere, è un soldato tedesco che i partigiani hanno preso prigioniero. Il racconto infatti si apre col suo arrivo in paese e si chiude con la sua morte. Con Fritz – così viene battezzato spontaneamente dalla popolazione civile e dai partigiani – Fenoglio intende presentare un tedesco finalmente diverso dai feroci soldati delle SS che appaiono nei racconti del dopoguerra e il cui modello risaliva al capitano Clemm in *Uomini e no* di Vittorini (1945). Il ribaltamento dello schema vale anche per Carnera, l'antagonista di Fritz, un personaggio che ha pochi tratti comuni con il partigiano della letteratura resistenziale. Ed infine le relazioni che si sviluppano tra Fritz e i partigiani, e tra Fritz e la gente del paese sono tutt'altro che contrassegnate dall'odio.

Il titolo – *Golia* – invita il lettore ad associare gli avvenimenti del racconto partigiano alla storia biblica di Davide e Golia (*Samuele* I, 17). Ed infatti è possibile vedere in quest'ultima un'immagine della resistenza italiana: l'armata tedesca viene ad essere l'empio, spaventoso Golia, potente per armi, a cui si contrappone un Davide male armato, il quale però combatte per la causa giusta e a cui infine

4 Cfr. *Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di E. F. Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro 1960, pp. 180-181.

5 Vedi B. GUTHMÜLLER, *Die Partisanenerzählungen Beppe Fenoglios*. I, «*I ventitre giorni della città di Alba*». II, «*Un altro muro*», «*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*», 223 (1986), pp. 312-321 e IDEM, 224 (1987), pp. 83-94.

6 B. FENOGLIO, *Golia*, in IDEM, *Un giorno di fuoco*, op. cit., p. 147.

arride la vittoria. Fenoglio ha però altro in mente: vuole mettere proprio in forse il modello del racconto biblico, la scontata polarità amico – nemico, la certezza della divisione tra bene e male, e quindi contestare la comune letteratura resistenziale che, a sua vista, operava secondo lo stesso rigido modello ideologico.

Dall'accampamento dei Filistei uscì un campione, chiamato Golia, di Gat; era alto sei cubiti e un palmo.

Tutti gli Israeliti, quando lo videro, fuggirono davanti a lui ed ebbero grande paura.⁷

Fritz con la sua corporatura sovrasta di tutta la testa i partigiani – come Golia sovrasta gli Israeliti; ed è chiamato «gigante» e «colosso». Come Golia egli provoca paura e spavento: «La gente fremette e serrò gomito a gomito quando su di essa [...] passò lo sguardo di lui», si ha paura che il tedesco possa «infuriarsi e travolgendo i partigiani comparire sulla soglia a farli crepar tutti di puro spavento».⁸

I paralleli tracciati da Fenoglio si avvertono subito. Eppure Fritz, che nell'aspetto fisico corrisponde completamente al *clichè* del tedesco – è grande di statura, è biondo, ha occhi celesti, pelle bianca, è insensibile al freddo – è tutt'altro che un selvaggio, bellicoso Golia. Già lo sguardo che volge alla gente entrando in paese non è «uno sguardo feroce» – lo capiscono tutti. Si è arreso ai partigiani senza fare resistenza, pela le patate, spacca la legna, lava i piatti; sorride «a tutti e a tutto», ama i bambini, e come le donne preferisce il «vino dolce». E così poco bellicoso che si rifiuta di partecipare alla battaglia di palle di neve con i partigiani perché non se la sente di tirare su di loro: «Capace, sì. Ma non potere, non potere tirare a voi»,⁹ dice nel suo italiano stentato che non conosce le forme finite del verbo. Il partigiano Polo sintetizza l'impressione che tutti hanno di lui: «E il tedesco meno tedesco che ci sia», non è un guerriero ma un «tipo domestico»,¹⁰ e il comandante Sandor, per giustificare di fronte all'ufficiale del comando il trattamento familiare fatto godere dal loro prigioniero, spiega: «E una pasta frolla, non sembra nemmeno un soldato tedesco».¹¹

Che un soldato di Hitler, un soldato di quell'esercito tedesco che aveva occupato l'Italia e rimesso in sella Mussolini, possa essere inoffensivo e di buon cuore rompe con i miti della letteratura resistenziale. Fenoglio rovescia in modo provocatorio l'immagine standardizzata del nemico (un po' come a suo tempo aveva fatto Calvino nell'ironica favola *Il bosco degli animali*).¹² Fritz è però – non dimentichiamolo – più l'eccezione che la regola. Con un accorto espediente narrativo,

7 *Samuele* I, 17, 4 e 24.

8 B. FENOGLIO, *Golia*, in *IDEM, Un giorno di fuoco*, op. cit., p.134 e sgg.

9 *Ivi*, p. 155.

10 *Ivi*, p. 139.

11 *Ivi*, p. 160.

12 I. CALVINO, «L'Unità» Torino, 20 aprile 1948, poi in *IDEM, Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949.

Fenoglio porta lo stesso Fritz a definire il suo carattere d'eccezione: il vero soldato tedesco lotta fino alla morte, anche quando sa che la guerra è ormai persa, perché questa è la volontà del Führer e perché così potrà portare con sé nella morte almeno uno dei suoi nemici. «Soldati tedeschi essere tutti eroi»,¹³ afferma Fritz che sembra vergognarsi un po' della sua indole poco guerriera.

Un soldato tedesco al centro del racconto non toglie che il vero tema sia un altro: e cioè le particolari relazioni che la gente del paese, i partigiani e Carnera, il Davide della storia, intrecciano con Fritz.

La cattura di Fritz è il grande evento per gli abitanti del paese e per i partigiani. Il fatto che appartenga all'esercito tedesco fa di lui un personaggio straordinario, e questa eccezionalità non manca di venir sottolineata ogni volta che appare in scena. All'arrivo del nuovo prigioniero i partigiani rimasti alla base si apprestano, come già le altre volte, a dargli quell'accoglienza di pugni e calci che ogni fascista si merita. Quando però vedono il tedesco, sono presi da un immediato rispetto, e nessuno osa alzare la mano su di lui. Sandor, il comandante, si sente investito di una nuova responsabilità e i paesani lo contemplanò affascinati, divisi fra timore ed ammirazione. Quando Fritz entra nella scuola, in cui è sistemato il comando partigiano, essi continuano a guardare come incantati le pietre su cui ha posato i passi, annusando l'aria, annota Fenoglio con la sua solita ottica distaccata e ironica, come cercando in essa un odore particolare. La vista di questo gigante fornisce loro la risposta ai fatti dell'otto settembre quando erano bastate poche dozzine di soldati tedeschi a disarmare e far prigionieri interi reggimenti italiani fermi nelle caserme. Per un soldato dell'esercito tedesco «che ha domato Francia e Polonia e mezzo mondo» non è punizione sufficiente il dover «lavarci i piatti a noi poveri scalcinati partigiani italiani?»,¹⁴ domanda Polo e uno del paese, parlando dei partigiani, osserva:

Voi, poveri ragazzi, [...], fate tutto quello che potete, ma non potete far altro che star quassù a difendervi, con poco o niente, e a patire.

Fritz invece, «lui è dell'esercito tedesco, e tutto dipende dall'esercito tedesco».¹⁵ L'ufficiale del comando rinfaccia alla fine ai partigiani di essersi tenuti per sé il prigioniero, mentre: «Dio santo, un prigioniero tedesco è importante, è roba da comando»;¹⁶ e lo stesso Carnera, che non sta volentieri di guardia, si consola al pensiero che la guardia al tedesco rappresenterà per lui, a guerra finita, l'evento più importante di tutta la sua carriera di partigiano. Nel prigioniero si rispetta e si ammira la superiorità e la forza dell'esercito tedesco il che non esclude naturalmente la riprovazione morale e politica.

13 B. FENOGLIO, *Golia*, in IDEM, *Un giorno di fuoco*, op. cit., p. 153.

14 Ivi, p. 142.

15 Ivi, p. 152.

16 Ivi, p. 159.

Come si è già osservato, né i partigiani né la popolazione riescono a provare sentimenti di odio nei confronti del soldato prigioniero. Al contrario, la gente respira di sollievo quando apprende che questi non sarà fucilato.

Non lo consideravano più un nemico – del resto l’avevano considerato tale soltanto per i pochi minuti della sua entrata in paese – e riusciva sempre più difficile perfino considerarlo straniero»,¹⁷

mentre estranei erano rimasti i due alleati inglesi che avevano passato un certo tempo in paese.

Se in un primo momento la vista del soldato tedesco provoca spavento e una ammirazione quasi timorosa, in seguito questi sentimenti vengono sostituiti da una incantata curiosità. Gli abitanti del paese si aggirano intorno alla scuola, in cui è tenuto il prigioniero, con la speranza di «vederne almeno un pezzo» comparire alla finestra.¹⁸ Due giorni più tardi finalmente due donne, che tornano dal forno con i bambini, lo vedono, e subito si forma una piccola folla che si mette a contemplarlo affascinata. Quando poi Fritz fa vedere il suo stivale rotto, si fa avanti il calzolaio, e «le donne lo seguirono con occhi trepidi e compiaciuti»; – il calzolaio si offre di ripararglielo e con orgoglio tiene in alto lo stivale, che Fritz gli ha consegnato «come chi», osserva divertito il narratore, «torna dal palco della giuria con un premio».¹⁹ Fritz è la grande attrazione, su cui si concentra l’attenzione di tutti. I bambini tornando dal catechismo si fermano ad ammirarlo e sanno che «a casa [sarà] sempre buona la scusa d’essersi fermati per Fritz».²⁰ Le donne lo trattengono quando viene a farsi prestare gli attrezzi di cucina e gli offrono il vino dolce; da dietro alle tendine lo osservano come spacca il legno quando, toltasi, nonostante il freddo, camicia e flanella, mette in mostra la sua «pelle di bimbo [...], tenera, abbondante, fulgida per i peli d’oro».²¹

Il narratore non manca mai di rilevare il singolare interesse mostrato dalle donne nei confronti di Fritz, e la notazione si colora sempre di ironia e malizia. Alla festa di nozze viene invitato anche lui, su espresso desiderio del padrone di casa; come tutti gli altri partigiani dovrebbe fermarsi solo alcuni minuti, ma sono le donne che insistono perché rimanga.

Quando, al suo turno, apparve sulla soglia, lo accolse un applauso inaudito [...]. Le donne si allungarono sulla tavola a brandire bottiglie e tutte insieme gridavano: “Da bere a Fritz! [...] Il vino dolce a Fritz!” Basta, il tedesco ebbe un trattamento speciale e restò con Sandor fino alla fine.²²

¹⁷ Ivi, p. 137 e sgg.

¹⁸ Ivi, p. 136.

¹⁹ Ivi, p. 136.

²⁰ Ivi, p. 138.

²¹ Ivi, p. 137.

²² Ivi, p. 148.

Non solo, in breve egli diventa l'attrazione della festa: canta una canzone in italiano, presenta giochi e trucchi, che estasiano le donne tanto che più d'una «rovesciava la pupilla come se fosse per godere», secondo l'annotazione del narratore. Nessuno pensa quasi più agli sposi,

e le donne non la smettevano. "Ma com'è simpatico! Non è stato straordinario con quei giochi! Tu credevi che ci fossero dei tedeschi così? Non vi sembra che sia sempre stato dei nostri, che l'abbiamo sempre avuto in paese?"²³

Fritz è parte del paese, per tutti ormai è una figura familiare, «è uno dei nostri», ripete la gente come in un ritornello.

Il culmine della festa è il discorso del padrone di casa, Ilario, padre della sposa, commosso dal vino che «l'ha portato al sentimento».²⁴ Nel suo destino si rispecchia il destino di Fritz (e nel suo racconto il racconto di Fenoglio). Parlando «mezzo tedesco» – come Fritz in «mezzo italiano» – ricorda che è stato soldato anche lui – nella prima guerra mondiale, anche lui era stato fatto prigioniero – dagli austriaci. «Tu devi parlarmi da soldato a soldato», gli dice, e il legame di soldato a soldato cancella ogni altra distinzione, amico – nemico, italiano – tedesco, e crea una solidarietà che supera ogni trincea. Entrambi sono vittime della guerra e il loro destino di soldati li rende compagni della stessa sventura. E anche Ilario da prigioniero ha potuto fare la stessa esperienza di Fritz – e questo spiega e giustifica il trattamento ricevuto dal tedesco -, aveva cioè fatto l'esperienza che «la gente non era cattiva, era buona come in tutte le parti del mondo».²⁵

I partigiani, che non lo fucilano perché sperano di fare uno scambio con uno dei loro prigionieri, sono presto così convinti della innocuità di Fritz che gli permettono di mangiare al loro stesso tavolo e gli concedono una relativa libertà di movimento. I rapporti umani creatisi tra i partigiani e il loro prigioniero garantiscono la sua incolumità più che il suo alto valore di cambio, tassato dieci a uno: dieci partigiani per un tedesco (il numero ricorda le disumane esecuzioni di ostaggi fatte dai tedeschi che vendicavano la morte di uno dei loro con l'uccisione di dieci prigionieri spesso innocenti).

Soltanto una volta qualcuno si oppone a questa maniera «scandalosa» di trattare un tedesco («Quasi come se gli volessimo bene»):

Ma che gente siamo noi italiani? [...] Se noi di qua pigliamo un tedesco, invece di ammazzarlo finiamo per tenerlo come uno dei nostri. I fascisti di là, se beccano un inglese o un americano, qualche sfregio certo gli faranno, ma ammazzarlo non lo ammazzano. Ma se invece ci pigliamo tra noi, niente ti salva più, e se cerchiamo di spiegare che siamo fratelli ci ridiamo in faccia.²⁶

23 Ivi, p. 150.

24 Ivi, p. 152.

25 Ivi, p. 151.

26 Ivi, p. 141.

Il partigiano Ivan, che disperato e sgomento denuncia la crudeltà della guerra civile, ha appena chiesto la fucilazione del prigioniero. Non è un sanguinario e personalmente a lui Fritz non ha fatto niente; chiede la sua morte per motivi di coscienza e di giustizia: non uccidere il tedesco significa tradire i partigiani morti, significa lasciare invendicati i compagni uccisi dalla ferocia nazista («Pensa a Marco [...] che l'hanno impiccato col gancio da macellaio e ci ha messo un'ora a morire»).²⁷ Ivan resta però solo con la sua richiesta. «Non mi sento di far fare a Fritz la fine che vuoi tu»,²⁸ gli risponde il comandante Sandor, e Polo gli aveva già fatto osservare che Fritz era tutt'altra cosa che il tipico soldato tedesco. Inoltre l'odio dei partigiani è rivolto massimamente contro i fascisti. «Io coi tedeschi ce l'ho», dice Sandor, «è naturale che ce l'ho, per tante cose. Ma non c'è confronto con come ce l'ho coi fascisti. [...] Per me son loro la causa di tutto».

Quando arriva la notizia dell'uccisione di Tarzan e i partigiani e la popolazione vengono in piazza ad accogliere il morto, si avverte nell'aria, palpabile, la necessità della vendetta. La vita del prigioniero è «a fil di logica»²⁹ persa. Tutti sentono il bisogno di una vittima da immolare allo spirito dell'assassinato, per placarlo. «Hanno ammazzato Tarzan che era nostro fratello! Voglio lavarmi nel loro sangue»,³⁰ urla Polo, e come su di una scena fa il gesto di lavarsi nel catino immaginario. Eppure nessuno pensa di far scontare questa morte a Fritz – dalla cui prospettiva è narrata gran parte dell'episodio: Fritz si vede ormai già fucilato e soffre angosce mortali -, non ci pensa neanche Ivan che solo pochi giorni prima aveva reclamato la sua esecuzione. L'episodio potrebbe sembrare a un lettore distratto una digressione dalla tematica centrale, e il fatto che Fritz, nel momento in cui tutti gridano alla vendetta, sembri completamente dimenticato, rende invece ancor più palese che i partigiani non riescano più a vedere in lui il nemico.

Antagonista del Golia tedesco è il partigiano Carnera, un ragazzo di appena 14 anni che, come Davide tra gli ebrei, è «il più piccolo ed il più giovane dei partigiani»;³¹ «il piccolo» lo chiama appunto quasi sempre il narratore; tra i partigiani porta per burla il nomignolo di Carnera, dal nome del campione del mondo nel 1933 del peso massimo di pugilato Primo Carnera.

Lo sentì Eliab, suo fratello maggiore, mentre parlava con gli uomini, ed Eliab si irritò con Davide e gli disse: «Ma perché sei venuto giù e a chi hai lasciato quelle poche pecore nel deserto? Io conosco la tua boria e la malizia del tuo cuore: tu sei venuto per vedere la battaglia».

Saul rispose a Davide: «Tu non puoi andare contro questo Filisteo a batterti con lui: tu sei un ragazzo e costui è uomo d'armi fin dalla sua giovinezza».³²

27 Cfr. B. FENOGLIO, *Il padrone paga male*, in IDEM, *Un giorno di fuoco*, op. cit., p. 131.

28 Ivi, p. 141.

29 Ivi, p. 143.

30 Ivi, p. 145.

31 Ivi, p. 134.

32 *Samuele I*, 17, 28 e 33.

Come Davide anche Carnera non viene preso sul serio dai suoi compagni, tanto per la sua giovane età quanto per la sua piccola statura. Polo gli rinfaccia addirittura di essersi messo coi partigiani solo per farsi mantenere, e Robin, l'ufficiale mandato dal Comando, non vuole assolutamente che gli inglesi vedano questo «scugnizzo» per evitare che si facciano un concetto negativo delle brigate partigiane. Come Davide anche Carnera si ribella a simili giudizi.

Voi non mi prendete sul serio perché io non ho la vostra età, ma io come partigiano valgo tanto quanto voi!³³

E c'è ancora un altro parallelo con la storia biblica: Golia schernisce il suo impari avversario:

Il Filisteo scrutava Davide e, quando lo vide bene, ne ebbe disprezzo, perché era un ragazzo, fulvo di capelli e di bell'aspetto.³⁴

«Tu essere piccolo, dovere stare a scuola invece che fare il partigiano»,³⁵ dice Fritz in tono canzonatorio e sprezzante. E sarà Carnera ad uccidere Fritz come Davide nella Bibbia uccide Golia. Ma quanto è diverso il Davide italiano dal Davide biblico e quanto diversa la sua vittoria sul Golia tedesco!

«[Davide] Era fulvo, con begli occhi e gentile di aspetto»³⁶ e invece Carnera è secco e storto come un ragno, «mosquito», lo chiama Polo. Mentre i paragoni che si riferiscono a Fritz si muovono tutti nell'ambito degli animali domestici e sottolineano il carattere inoffensivo e bonario del prigioniero, per Carnera il ragno e la zanzara sono scelti per definire il comportamento aggressivo e fastidioso del giovane partigiano. Mentre di Fritz vien riferito esplicitamente che il suo sguardo non era «feroce», l'espressione di Carnera trova la sua definizione proprio nell'aggettivo «feroce» («la faccia feroce»).³⁷ La natura gli ha dato «occhi naturalmente torvi»³⁸ ed essi restano «impietrati», «nemmeno il gran piangere fatto per Tarzan li aveva illanguiditi un po'». ³⁹

La violenza di Carnera si manifesta già al primo incontro con il suo antagonista, e nell'episodio il narratore fa presagire la fine tragica della storia: quando il prigioniero viene portato in paese, mentre tutti i partigiani si fanno indietro presi da un subitaneo rispetto, Carnera spicca un salto e gli strappa dalla divisa

33 B. FENOGLIO, *Golia*, in IDEM, *Un giorno di fuoco*, op. cit., p. 142.

34 *Samuele I*, 17, 42.

35 B. FENOGLIO, *Golia*, in IDEM, *Un giorno di fuoco*, op. cit., p. 163.

36 *Samuele I*, 16, 12.

37 B. FENOGLIO, *Golia*, in IDEM, *Un giorno di fuoco*, op. cit., p. 138.

38 Ivi, p. 137.

39 Ivi, p. 146.

la medaglia al valore: «Il colosso si portò una mano al petto come se lì fosse stato ferito».⁴⁰ «Si tastava tutto il petto, come per misurarlo per sé e per Carnera»,⁴¹ vien detto alla fine del racconto un attimo prima che egli faccia partire il colpo fatale dal suo «pistolino» – un’allusione forse alla fionda di Davide?

Perché Carnera uccide Fritz? I motivi che spiegano questo fatto sono piuttosto complessi. Innanzi tutto Carnera è il giovane partigiano fanatico che vede nel nemico solo il nemico, e non più l’uomo. Egli è completamente insensibile alla gentilezza del tedesco, e per tutto il tempo in cui gli fa la guardia non è interessato a stabilire con lui alcun rapporto umano.

Fritz a Carnera sorrideva sempre [...]. Ma Carnera non poteva e non voleva sorridergli, sempre i suoi occhi o s’appuntivano per il sospetto o s’intorbidavano per la noia.⁴²

Non sopporta che l’altro abbia momenti di felicità; al cadere della prima neve la gioia sfrenata del prigioniero lo fa «tanto più torvo in quanto vedeva Fritz divertirsi genuinamente». ⁴³ Nell’episodio di Tarzan, quando il bisogno di vendetta è condiviso da tutti, partigiani ed abitanti, ma nessuno pensa a Fritz, c’è solo Carnera a non dimenticarlo e lo perseguita con i suoi occhi torvi e cattivi. E quando Ivan chiede la morte del tedesco, è Carnera che gli si avvicina di spalle, quasi a fiancheggiarlo, e grida:

Io l’ammazzerei! Io lo ammazzo!⁴⁴

Qui dentro ad avere il cuore di partigiano ci siamo solo io e Ivan. Voi siete tutti dei vergognosi. Perché se io piglio un tedesco, io l’ammazzo. Perché io sono un partigiano e Ivan ha ragione a dire che è un tradimento.⁴⁵

Il fanatismo di Carnera si spiega anche come risposta allo scherno degli altri che non lo prendono sul serio perché è piccolo e giovane e perciò egli si sente costretto a dimostrare ai compagni e a se stesso, almeno a parole, il suo sangue freddo e la sua capacità di uccidere. Al lettore viene il sospetto che tutto il fanatismo partigiano di Carnera non nasca da un impegno per la causa comune ma che si tratti piuttosto di compensare sensi di inferiorità e inappagati desideri di lode. Carnera poi ha anche delle ragioni del tutto personali per odiare Fritz: è orgoglioso d’essere partigiano e proprio per la sua giovane età gode dell’ammirazione dei bambini del paese. All’arrivo di Fritz la situazione si capovolge, i bambini non hanno occhi che per lui, il nuovo arrivato, e Carnera non lo sopporta:

40 Ivi, p. 134.

41 Ivi, p. 163.

42 Ivi, p. 137.

43 Ivi, p. 154.

44 Ivi, p. 142.

45 Ivi, p. 143.

A Carnera la bile montava fin sotto il palato [...]. Finché, al massimo della gelosia, Carnera li cacciava tutti a casa con un urlo e la faccia feroce.⁴⁶

La tragedia si compie quando i partigiani devono andare al comando per presentarsi agli inglesi paracadutati nella zona, e Carnera viene lasciato in paese a far la guardia al tedesco. Carnera è umiliato perché il tenente Robin è contrario che si presenti all'appello quello «scugnizzo» che lui ha preso per la mascotte del gruppo. Sente allora il bisogno di muoversi per mandar giù rabbia e umiliazione, e propone a Fritz una passeggiata. Fuori, sulla collina, solo con il tedesco, si accorge che la situazione può sfuggirgli di mano; ed ha paura. La paura scatta dal fondo del vecchio sospetto di non essere riconosciuto a pieno come partigiano, un sospetto che non sa dominare.

E se questo tedesco si convince che io sono piccolo, un ragazzino qualunque?⁴⁷

E così impone bruscamente al compagno di interrompere la camminata verso il bosco. Non è il partigiano duro e impassibile che vorrebbe essere. Fritz, che non pensa neanche lontanamente di attaccare Carnera o di fuggire, è solo deluso di dover rinunciare alla passeggiata nel bosco e fa l'errore di toccare Carnera là dove quegli è più vulnerabile.

Io non buono soldato tedesco, ma anche tu non buono partigiano. Partigiano nemmeno capace di camminare sulla collina.

Carnera è fuori di sé:

Bastardone, è vero che io non sono un buon partigiano, e sai perché? Perché non ti ho ammazzato subito.⁴⁸

Estrae la pistola. In Carnera gli scrupoli, l'inibizione ad uccidere il tedesco sono sicuramente deboli così che quando Fritz gli ripete: «Tu piccolo. Non essere capace di uccidere me», e continua a scendere, Carnera perde il controllo di sé e spara.

Davide rispose al Filisteo: «Tu vieni a me con la spada, con la lancia e con l'asta. Io vengo a te nel nome del Signore degli eserciti, Dio delle schiere d'Israele, che tu hai insultato. Davide fece un salto e fu sopra il Filisteo, prese la sua spada, la sguainò e lo uccise, poi con quella gli tagliò la testa. I Filistei videro che il loro eroe era morto e si diedero alla fuga.⁴⁹

Davide uccide Golia perché è il Signore a guidargli la mano nella giusta causa; la sua vittoria è la vittoria degli Israeliti contro l'empietà dei Filistei. L'uccisione del

46 Ivi, p. 138.

47 Ivi, p. 162.

48 Ivi, p. 163.

49 *Samuele* 1, 17, 45 e 51.

Golia tedesco invece non scaturisce da un impegno nei confronti della propria collettività, né si fonda su necessità implicite nella lotta partigiana. E neppure è quell'atto di giustizia umana che aveva reclamato Ivan: non è altro che un arbitrario atto di violenza, compiuto da un ragazzo fanatico che non riesce a dominarsi e a sopportare di non essere preso sul serio come partigiano.

Per principio, nelle sue opere, Fenoglio va contro corrente, ed è un autore non facilmente collocabile in scuole letterarie. Con la sua scelta del bonario soldato tedesco che si conquista le simpatie della popolazione e dei partigiani, e del giovane partigiano che nell'esperienza della guerra e della violenza si disumanizza, Fenoglio rifiuta la consueta visione della Resistenza e la rende problematica. La leggera ironia del suo stile narrativo sottolinea il distacco da schemi troppo facili: egli evita i toni patetici, l'enfasi, lo infastidisce la rappresentazione eroica, edificante, la divisione netta tra buoni e cattivi, ricorrenti tanto nella letteratura della Resistenza, nota Calvino, da nascondere «la vera essenza».⁵⁰ Va da sé che Fenoglio, fortemente impegnato nella lotta partigiana, non pone in questione la Resistenza stessa come crederono di capire nel 1952 alcuni critici che videro nei *Ventitre giorni* un tentativo di screditare la lotta contro il fascismo e l'occupazione tedesca.⁵¹ A livello storico-politico la ragione spetta naturalmente ai partigiani e il torto ai fascisti e ai tedeschi. Questo non comporta però necessariamente che il bene e il male, gli orrori della guerra, le inutili violenze, la pietà e l'umanità siano distribuiti secondo criteri politici e nazionali. A livello umanoesistenziale il quadro è molto più complesso e nessun opportunismo politico o ideologico ha il diritto di falsarlo.⁵²

50 I. CALVINO, *Prefazione a Il Sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, p. 18.

51 Vedi G. GRASSANO, *La critica e Fenoglio*, Bologna, Cappelli, 1978, pp. 31 e sgg.

52 Ringrazio Rosamaria Brandt Gumbaz che molto gentilmente ha curato e discusso con me la stesura italiana del saggio.

Bontempelli e Turollo, due letture del Vangelo di Giovanni

ALESSANDRO SCARSELLA*

Nell'aprile 1941 Bontempelli scrive un'introduzione all'*Apocalisse* di San Giovanni, che si conclude con queste parole:

L'*Apocalisse* è l'opera di un Sene: dopo grandi vecchi quali i Profeti e Lao-Tze e Pitagora, il più bianco tra tutti Giovanni, il Vangelista del Logos, che relegato in una menoma isola dell'Egeo di Pan, sotto le stesse stelle che Saffo aveva vedute tramontare, nel giorno del Signore ha e scrive il rapimento dell'angoscia e della speranza: intorno ai roghi asiatici leva un colore di mattino da restare eterno sulle mura della Città dalle porte spalancate ov'egli non vide alcun tempio "perché il Signore Iddio onnipotente e l'Agnello sono il suo tempio". In essa un fuoco d'acqua viva scaturisce dal trono di Dio. "E chi ha sete venga; e chi vuole prenda dell'acqua della vita gratuitamente".¹

In quel momento egli risiede coattivamente a Venezia. Nel 1938 aveva tenuto un discorso funebre su D'Annunzio, che gli aveva alienato definitivamente le simpatie del regime. Occorre sottolineare come, aldilà di ogni forma di narcisismo caratteristica della personalità di Bontempelli, l'anziano scrittore negli anni della Seconda guerra mondiale e del primissimo dopoguerra, cercò di uscire dalla

*Università di Venezia

¹ *Apocalisse di Giovanni*, traduzione e postfazione di M. Bontempelli, Milano, Studio Editoriale, 1987 (testo latino a fronte), p. 102. Cfr. *Apocalisse* 21, 22 e 22, 17.

gabbia del realismo magico e, a un tempo, dall'isolamento al quale lo destinava la posizione di intellettuale di vaglio che aveva simpatizzato con il fascismo e che il fascismo aveva trascinato nella sua deriva. Quello scritto avrebbe quindi un particolare significato per l'autore, uscendo per la prima volta a corredo della traduzione dal latino di Antonio Martini del 1778.² Pubblicato a cura di Raffaele Carrieri (che avrebbe l'anno successivo licenziato per Garzanti una monografia su De Chirico) e includendo venti litografie originali di Giorgio De Chirico colorate a mano e firmate, il libro d'artista fu stampato a Milano dalla tipografia Lucini per le Edizioni della Chimera, in 150 esemplari e al prezzo di copertina di mille lire. Un'iniziativa editoriale pertanto ristretta a un pubblico limitato, nonostante il clima di drammatica immersione bellica ne ispiri ampiamente la pubblicazione.

Il sodalizio di Bontempelli e di De Chirico era di lunga data, come attesta il ritratto a matita su carta dello scrittore e la Musa, conservato alla Galleria nazionale d'Arte Moderna di Roma e risalente al 1922. Ma in questo caso il tono cupo di Bontempelli contrasta con la solarità solenne delle tavole del *Pictor Optimus*, in cui la Terra sembra accogliere come una liberazione luminosa il suo annientamento. Una dimostrazione dell'autonomia del testo di Bontempelli dalla lettura grafica di De Chirico è fornita dalla ristampa, non meno di nicchia, in soli sessanta esemplari presso la casa editrice della Galleria La Cometa di Roma.³ Una rara plaquette, quindi, indirizzata da Venezia a Milano e a Roma contenente una chiave lettura allegorica delle leggende di crudeltà materiale e morale che provenivano dal fronte e che di lì a poco avrebbero incendiato il paese. L'introduzione di Bontempelli era destinata però a una fortuna editoriale duratura e considerevole, non solo perché inserita nel volume di *Introduzioni e discorsi* (1936-1942), ma per le successive ristampe postume e ancora d'attualità.⁴

Si tratta in primo luogo di una ripresa del medesimo interesse per l'ultimo libro della *Bibbia* che aveva comprensibilmente caratterizzato il mondo della cultura al cospetto della Prima guerra mondiale, rendendosi interprete a caldo dello stato d'animo dominante presso l'opinione pubblica. Si pensi a *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus o a *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* di Vicente Blasco Ibáñez, per citare solo due campioni, di natura ideologica e genere letterario diverso, risalenti entrambi al 1915. La sensazione di una catastrofe europea imminente si percepirà ancora tra le due guerre e dopo il 1945, dando adito non solo a riletture clamorose come quella di David Herbert Lawrence, ma anche a una perdurante concezione apocalittica della storia diffusa a livello di massa.

² *Apocalisse*, 20 litografie originali di G. De Chirico, introduzione di M. Bontempelli, a cura di R. Carrieri, Milano, Milano, Edizioni della Chimera, 1941.

³ M. BONTEMPELLI, *Introduzione all'Apocalisse*, Roma, Edizioni della Cometa, 1942.

⁴ Cfr. M. BONTEMPELLI, *Introduzioni e discorsi*, 1936-1942, Milano, Bompiani, 1945; *Apocalisse di Giovanni*, prefazione di A. Tagliapietra, traduzione e cura di M. Bontempelli, Milano, Feltrinelli, 1992; *Apocalisse di Giovanni*, illustrata da A. Dürer, traduzione e postfazione di M. Bontempelli, Milano, SE, 2004.

1. ESTETICA E FEDE: QUASI UN'AUTOCRITICA DEL NOVECENTO

Nello stesso periodo Bontempelli curava un'antologia della *Lirica italiana* che uscirà nel 1943, per l'editore Valentino Bompiani, ma stampata dalla tipografia Ferrari di Venezia, in ragione delle comunicazioni difficili imposte dallo stato di guerra. Con l'aiuto di Manlio Dazzi,⁵ Bontempelli segue quindi la filiera editoriale completa del volume, che tuttavia sembra concentrare particolarmente il calibro della scelta, singolare per lo spessore che la poesia religiosa vi acquisisce e per le considerazioni di tipo teorico sulla correlazione tra poesia e fede che Bontempelli vi esprime in sede introduttiva e di presentazione dei singoli autori. Tagliante il giudizio sull'estro di Manzoni infelicitemente asserito a una forma metrica dittatoriale:

La meccanicità delle arsi e delle tesi creando un ritmo da rotare ferroviario favoriva ogni prolissità. Ritmo tiranno genera irreparabile schiavitù. Dominato da quei pesanti pendoli, Manzoni, che nel poema a mano a mano che procede inventa particolari più aerei, più libere sorprese di gesti e di voci, qui finisce col compiacersi nell'abilità sfoggiata. Accetta la venusta acrobazia. Ora, noi sappiamo che l'acrobata vive di simmetrie e di precisioni metalliche. Ma poesia è pudore e mistero, acrobazia con la sua vanitosà meccanica ti porta il più lontano possibile dal misterioso. Non possiamo sentire la poesia se non come miracolo [...]: riesce più religiosa l'aura delle *Grazie* pagane, riesce più religiosa l'aura di Leopardi negatore disperato che quella degli *Inni sacri*.⁶

Notevole questo documento dell'alterna fortuna novecentesca della lirica religiosa manzoniana, che poteva fungere in quel momento come antimodello per la ricostituenda poesia corale (come avveniva per l'Ungaretti di *Roma occupata* 1943-1944, raccolta peraltro ricchissima di metafore apocalittiche). Il commento bontempelliano corrisponde ancora a un orientamento estetico preciso, conforme al conio generale del realismo magico, ma l'obiezione sembra dilagare involgendo una concezione 'acrobatica' della parola letteraria che riguarda forse più il Novecento e lo stesso Bontempelli che il Manzoni in oggetto. Allusione o parvenza di un'autocritica a livello subliminare, di nuovo altresì, come già osservato da chi scrive, c'è comunque l'utilizzo della parola «aura», anomala nella nomenclatura della critica letteraria dell'epoca, rientrando in un linguaggio più attento al sacro e termine ricorrente negli interventi e nei discorsi di quel periodo della vita di Bontempelli. Singolare invece e in qualche modo estemporaneo il registro apocalittico con cui si conclude l'avvertenza preliminare della scelta antologica:

quando scriviamo "ritrovare il cielo", quando parliamo di "via del ritorno", non è della nostra intenzione niente di ascetico. Tornare al cielo vuol dire raccogliere in

⁵ Cfr. per un approfondimento su tutto il periodo veneziano dello scrittore, il contributo di chi scrive, A. SCARSELLA, *Bontempelli a Dazzi, Bontempelli a Venezia*, «Miscellanea Marciana», VII-IX, 1992-1994, pp. 459-471.

⁶ *Lirica italiana. Dal "Cantico delle creature" al "Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia"*, a cura di M. Bontempelli, Milano, Bompiani, 1943, p. XVI, p. 636.

noi le remote virtù che apprendevamo nella nostra fanciullezza celeste, credere in quello che Dante chiamò

l'altro
dolce tempo novello, quando piove
amore in terra da tutti li cieli [Rime c, vv. 65-67]

e fu questa la sua parola più rivelatrice. Siamo tutti disposti ad amare la Terra. Ma abbiamo fede nell'utopia, e vogliamo che la Città Terrena risponda alla Città Celeste. La terza epoca di Gioachino dovrà pure aver vita tra noi. Per farle luogo la poesia deve liberare la terra dalla storia.⁷

Va notato il procedimento di maiuscolizzazione dei lemmi Terra e Città, volto a esibirne l'uso più connotativo, che potrebbe ricadere in una simbolizzazione generica se questo scritto non fosse stato preceduto dall'*Introduzione all'Apocalisse*, che continua quindi a lavorare nel sottotesto della mente di Bontempelli, anche in direzione autobiografica:

L'*Apocalisse di Giovanni* è il libro della grande vecchiezza. La stupidità umana sente nella parola vecchiezza un senso di stanchezza e di decadimento. Questo accade perché non molti sanno diventare vecchi: la loro maturità invece di purificarsi va in putrefazione, e lui diventa decrepito senza essere mai stato un vecchio. Come creazione di carattere la vecchiezza è l'età più alta e ricca dell'uomo: fatta ogni giorno più aperta alla contemplazione lucida e al vero, tra un risveglio dei candori lirici essa ha consumato e va dimenticando l'età di mezzo, quello che la gente chiama maturità e crede l'età perfetta dell'uomo e invece ne è la più torbida, età pratica, età amministrativa. Anche l'umanità come convivenza percorre i tre stadi. Finita l'età infantile che fu detta dell'oro, cioè dell'immacolata immaginazione, quello che noi stiamo attraversando è il secondo stadio, lo stadio politico, storico; periodo terrestre; in esso sono rimasti barlumi del tempo d'intuizione fantastica che ci ha preceduti, balenano serii premonimenti del periodo meditativo cui siamo diretti: i poeti, i filosofi. Tutto il resto è storia.⁸

Come è evidente dall'impianto umanistico-vichiano della riflessione lo scenario proposto da Bontempelli è quello dell'esame di coscienza di un letterato e quindi di una generazione di intellettuali imbevuta di hegelismo, che confronta il proprio percorso biologico con un modello organico di filosofia della storia che sembra resistere alla sua autodistruzione. Di conseguenza:

La nuova palingenesi è la Terza Età che stiamo aspettando con qualche fede mentre fuori ci avviluppa una delle situazioni più apocalittiche che l'uomo abbia mai conosciute, non sarà ancora la Palingenesi finale, quella che chiude la profezia di Giovanni e coincide col raggiungimento della Città di Dio. La Terza Età che stiamo noi preparando sarà l'ultima epoca ancora terrestre. L'età del sene.⁹

7 IDEM, *Lirica italiana*, op. cit., p. xvi.

8 *Apocalisse di Giovanni*, op. cit., pp. 101-102.

9 Ivi, p. 102.

Il riferimento alla Terza Età gioachimita ricorre tre volte nell'*Introduzione all'Apocalisse*: nel testé citato e in precedenza, a proposito dei corsi e ricorsi di «civiltà in cui l'uomo credé essere più vicino alla salvezza».¹⁰ In special modo il XIII secolo:

Allora i fedeli di Gioachino, di Francesco e di Celestino Quinto (colui che fece il "gran rifiuto" non per viltade ma per santità) capirono che l'anno della redenzione nuova era ancora lontano.¹¹

A ben vedere il mito del «sene», maiuscolizzato in Sene nel periodo successivo (già citato da scrive all'inizio), discende dalla prima grande visione del Libro della Rivelazione. Si cita qui dalla traduzione dello stesso Bontempelli, concordando in nota con la sua riedizione più recente ma contenente varianti ed errori di trascrizione, in particolare l'omissione di alcune maiuscolizzazioni, che determinano secondo quanto già emerso il tratto stilistico della prosa bontempelliana di quel momento:

Mi voltai per vedere la voce che mi parlava, e voltandomi vidi sette candelabri d'oro; e, frammisto ai candelabri, Uno in apparenza di Figlio d'uomo, ammantato fino ai piedi e cinto il petto d'una fascia d'oro: il capo e i capelli di lui bianchi quasi lana bianca come neve.¹²

Anche Giovanni sarà definito da Bontempelli, come visto, il «più bianco» tra tutti i Grandi Vecchi, dal momento che l'attribuzione stessa del *Libro dell'Apocalisse* gli conferisce una longevità fuori del comune e l'eventualità di essere stato testimone di un intero ciclo epocale. In questo caso però Bontempelli trasferisce, per metonimia, sul soggetto visionario e transitivamente su se stesso mediatore identificato e traduttore empatico, una delle qualità della visione: il candore originario, vivente e postumo del Figlio dell'Uomo:

Non aver paura: io sono il Primo e l'Ultimo e il Vivo, e sono vivo per i tempi dei tempi, e ho le chiavi della Morte e dell'Ade.¹³

Quando scrive ciò Bontempelli sente di essere il nuovo san Giovanni. Per di più coronato per natura dalla folta capigliatura che avrebbe conservato bianca fino a tarda età, come un segno di predestinazione, Bontempelli vorrebbe assumere pose profetiche o almeno come tale si presenta agli amici lo incontrano e visitano a Venezia.¹⁴

¹⁰ Ivi, p. 99.

¹¹ Ivi, p. 99.

¹² *Il Vangelo*, introduzione di G. De Luca, note di E. Bartoletti (*Matteo* tradotto da N. Lisi. *Marco* tradotto da C. Alvaro. *Luca* tradotto da D. Valeri. *Giovanni* tradotto da M. Bontempelli. *Apocalisse di Giovanni - Tre lettere*, tradotte da M. Bontempelli, introduzione di G. De Luca, note di I. Maistrello), Venezia, Neri Pozza, 1965, p. 314; cfr. la variante: «cinto <le mammelle>» (*Apocalisse di Giovanni* 1, 12-14, op. cit., p. 11, rispetto all'edizione Neri Pozza: «cinto il petto»).

¹³ *Il Vangelo*, op. cit., p. 314. Cfr. *Apocalisse* 1, 17-18.

¹⁴ Cfr. A. SCARSELLA, *Bontempelli a Dazzi, Bontempelli a Venezia*, op. cit., pp. 467-467.

Se la lettura giovannea di Bontempelli sembra privilegiare la categoria del tempo, si conclude effettivamente con il richiamo sincretico ai presocratici, alla filosofia orientale e a evocativi «roghi asiatici». Consigliato dalla presenza nel *De Senectute* di Cicerone e dalla sua preminenza nell'«Antica Sapienza degli Italiani» di suggestione ciceroniana prima e vichiana poi, il nome di Pitagora si associa all'atmosfera della filosofia arcaica, volta alla ricerca del principio che, attraversando il mito (Pan) e la poesia (Saffo) sembra improntare l'affermazione del *Logos* da parte dell'Evangelista. Ma arcaismo e orientalismo appaiono vasi inevitabilmente comunicanti anche in Bontempelli che giunge fino all'implicazione di Lao Tze. Una traduzione importante dell'opera principale del maestro del taoismo era stata appena pubblicata, nel 1941; però il nome di Lao Tze era circolato anche negli ambienti della controavanguardia, dopo la Prima guerra mondiale, per mano di Julius Evola.¹⁵

La rotta verso forme di spiritualismo ancestrali e condivise dalla tradizione unificata dei «Grandi Iniziati» europei ed extraeuropei apparirebbe palese, non fosse stata corretta dall'impegno genuino di riscrittura del *Vangelo* e delle *Lettere di san Giovanni*. Ciononostante, lavorando con categorie metastoriche e mitologizzanti, lo si ripeta, la chiave di lettura dell'*Apocalisse* avanzata da Bontempelli è quasi esclusivamente di fattura temporale.

Gli aspetti finora enucleati, l'essere stato autore di quel saggio introduttivo, legittimano la comparizione di Bontempelli nella squadra di scrittori convocata da don Giuseppe De Luca e da Neri Pozza (già editore di due libri di Bontempelli) per il progetto di una traduzione moderna e qualificata dei *Vangeli*. L'edizione vedrà la luce nel 1947, contemplando l'apporto di Nicola Lisi, Corrado Alvaro, Diego Valeri e, per il *Vangelo di Giovanni*, dello stesso Bontempelli. La formula appare a distanza ancora di straordinario impatto, procedendo dall'ipotesi di un connubio d'eccellenza tra letteratura e sacre scritture.

Affidatario della traduzione del *Vangelo*, Bontempelli si dedica contemporaneamente, si direbbe quasi *sua sponte* alle due traduzioni dell'*Apocalisse* e delle *Lettere di Giovanni*.¹⁶ Esse rimarranno inedite fino al 1965, anno della quarta ristampa, quando Neri Pozza riproporrà sì la struttura dell'edizione anteriore, aggiungendo però in coda, quantunque con ampia evidenza nel frontespizio e nel risvolto di copertina, le due traduzioni di Bontempelli. La data di consegna del lavoro, seguito dall'autore negli anni della guerra, è indicata nel 1949. Nel frattempo le traduzioni dei *Vangeli* avevano ottenuto l'*Imprimatur* del Patriarca di Venezia, Angelo Roncalli, futuro papa

¹⁵ Cfr. rispettivamente LAO TZE, *Il Tao-Te-King*, prima traduzione da un testo critico cinese di P. Siao Sci-Yi, Bari, Laterza, 1941; *Il libro della via e della virtù*, traduzione e introduzione di J. Evola, Lanciano, Carabba, 1923.

¹⁶ Nonostante una lettera a Neri Pozza dell'8 gennaio 1946 dimostri lo scrittore attento alle scadenze contrattuali di consegna di una traduzione degli *Atti degli Apostoli*, probabilmente mai effettuata (*Neri Pozza Editore 1946-1986*, a cura di A. Colla e R. Zironda, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, 1986, doc. n.3).

Giovanni xxiii, ed esclusivamente per esse, come risulta confermato nell'antiporta della pubblicazione, non per l'addenda dell'*Apocalisse* e delle *Lettere di Giovanni*, che lo riceveranno dal Patriarca Urbani nel 1964. Precede la versione di Bontempelli uno scritto di don Giuseppe De Luca, evidentemente rimasto per qualche tempo nel cassetto di Neri Pozza insieme alla traduzione, forse in ragione della scomparsa sia di Bontempelli nel 1960, sia di De Luca nel 1962. Dalle parole di presentazione di De Luca, contrassegnata dal titolo *Rivelazione e svelamento* si evincono la destinazione pensata all'origine delle due traduzioni in una pubblicazione indipendente e priva, a differenza dei quattro *Vangeli*, di note esplicative:

L'ha tradotta per noi Massimo Bontempelli, con quella pulitezza di segni e di suoni che di per sé solo è un'eleganza, ancora di più una grazia. Tanti sono i riflessi storici, tante le rimembranze di dottrine persone cose, che sulle prime si era pensato di dare annotazioni; ma poi ci siam detti che gli ascoltatori non debbono essere disturbati con rinvii, a uso di scolari e saccenti. Meglio per loro ascoltare, di là dai tempi ma sempre nel tempo, anzi come se Giovanni parlasse ora, e parlasse a loro per la prima volta, la voce incantata del candido vecchio: voce che si leva nel mare stesso di Omero e di Saffo, quel mare dove si specchiano Efeso e Atene, dove se non nacque Venere fuggì Elena; dove errarono, come giorni che non riescono più a tramontare, i più alti sogni dell'uomo, e nessuno fu più alto e fu meno sogno di questo di Giovanni, certo nessuno è più caro e dolce.¹⁷

Le suggestioni più evocative espresse da De Luca si riallacciano senza difficoltà a figure e motivi dell'*Introduzione all'Apocalisse* di Bontempelli, ma lo spirito resta il medesimo percepibile nell'ampia introduzione del 1947. Appellandosi *Ai lettori "di buona volontà"* De Luca sottolineava la seconda natura che i *Vangeli* acquistano quando recepiti come libro di lettura o fruiti quale opera letteraria. In tal senso la lettura si configura in alternativa allo studio. Lettura e studio sono due funzioni parallele e distinte tra loro e dall'impiego liturgico delle sacre scritture: in linea teorica potrebbero essere poste sullo stesso piano, se lo studio non avesse messo tra parentesi la leggibilità stessa dei testi, precludendoli al novero crescente dei potenziali lettori. Per questo le traduzioni di un Lisi, di un Valeri e di un Alvaro vengono progettate come riscritture finalizzate alla lettura, sopperendo a una lacuna che se poteva essere storicamente giustificata, non doveva assolutamente espandersi.

A proposito dei saggi di David Herbert Lawrence sull'*Apocalisse*¹⁸ Eugenio Corsini si soffermerà in sede preliminare sull'odiosità di una conoscenza forzata e mnemonica del testo denunciata dai ricordi negativi dell'educazione congregazionalista vissuta dello scrittore inglese:

Ma c'è senz'altro di peggio della situazione da lui descritta. C'è di peggio del conoscere per imposizione e svogliatamente, ed è il non conoscere affatto. Nel periodo dell'infanzia e della prima adolescenza che Lawrence descrive io ho avuto su questo punto, un'esperienza esattamente opposta alla sua.¹⁹

17 *Il Vangelo [...]* *Apocalisse di Giovanni*, op. cit., p. 307.

18 Cfr. D. H. LAWRENCE, *Apocalypse and the Writings on Revelation*, edited by M. Kalnins, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

19 E. CORSINI, *Apocalisse prima e dopo*, Torino, SEI, 1980, p. 12.

3. APOCALISSE COME PROFEZIA SPAZIALE

Caratterizzata da, sebbene maggiormente contenuta, tendenza stilistica, da scrittore purosangue, analoga a quella riscontrata in Bontempelli, indulgente al trasferimento di metafore dall'oggetto al soggetto o al contesto dell'analisi testuale, Turoldo tratterà al contrario di Bontempelli all'interno della propria interpretazione un orizzonte di riferimento prioritariamente spaziale. Spaziale, ma non meno profetico, che coinvolge Occidente e Oriente, quali categorie della cultura irriducibili giacché separate dalla storia:

Il Vangelo di Giovanni è forse un tempio sigillato, lo spazio di Dio ove il cristiano, soprattutto occidentale, non si sente ancora familiare. L'Oriente invece, almeno in parte, si rifà a san Giovanni. Il santo orientale è più fortunato di noi: non ha alle spalle il retroterra del razionalismo greco, del geometrismo cartesiano, non tenendo conto di altri anacronismi storici e culturali. L'Oriente è essenzialmente religioso, la sua ontologia viene da una immersione viva e vitale di carattere assolutamente mistico. Nella letteratura russa, in particolare, è facile trovare dei filoni giovannei in vicende e personaggi che sembrano pensati come testimonianze delle reali prospettive sovrumane aperte allo spirito da Giovanni. *L'Idiota* di Dostoevskij, ad esempio, la figura di Aljosca dei *Fratelli Karamazov*, la vita degli Staretz e di molto monachesimo asiatico.²⁰

Valeva la pena di trascrivere il brano che apre la monografia di Turoldo su san Giovanni, sia per apprezzare il valore della sua prosa, messa forse in ombra dalla ricezione preponderante dell'opera in versi, sia per comprendere la natura diversa del riferimento all'Oriente prodotto da Turoldo. La menzione immediata fatta a Dostoevskij sta per delimitare lo sconfinato Oriente nel bacino della cristianità ortodossa e non sorprende in Turoldo, facendo parte integrante del suo metodo il raccordo con il testo letterario e l'universo del romanzo. C'è infatti in Turoldo un'idea latente della lettura intesa come fenomeno sociale che si estende oltre l'acquisita capacità, da parte delle masse, di decodifica diretta delle sacre scritture a orizzonti del linguaggio e della cultura che sembrano per vie diverse ma congiunte portare verso Dio. Passi successivi indicano un interprete più pensoso e forse memore del discorso tenuto da Solženicyn a Harvard nel 1978 e in genere di quell'eupeismo cristiano proveniente da quelle frange della dissidenza che avevano offerto con esso l'alternativa alla frantumazione del mondo.

«Giovanni – rammenta con un inciso Turoldo – è l'autore pure dell'*Apocalisse*; Babilonia potrebbe essere qualsiasi capitale».²¹ Questo vuol dire che il *Vangelo* e l'*Apocalisse* vanno letti reciprocamente e in controtuce, essendo l'uno il palinsesto dell'altro. Sanare con la guida del *Vangelo di Giovanni* le fratture interne alla cristianità significa creare le premesse per il confronto con un'umanità diversa implicato dall'incipiente globalizzazione di cui Turoldo, deceduto nel 1992, presentò l'avvento irrefrenabile. Dopo aver riassunto «il solo scacco subito dall'apo-

20 D. M. TUROLDO, *Il vangelo di Giovanni. Guida alla comprensione dei testi*, Milano, Rusconi, 1988, p. 11.

21 Ivi, p. 13.

stolo delle genti», relativo quindi all'insuccesso del discorso tenuto ad Atene da san Paolo intorno al 50 d. C.,²² Turoldo ne coglie la natura di scontro culturale tra Oriente e Occidente, per poi concludere sulla scottante attualità di un testa a testa ancora immobile nel tempo e che rischia di esplodere su scala planetaria:

Quel giorno all'Areopago ha segnato l'impossibilità dell'intesa tra cristianesimo e razionalismo, tra la concezione temporale del mondo e la *weltanschauung* eterna della fede.

Ma ritorniamo al quarto *Vangelo*. Con queste note volevamo appena accennare all'importanza di questi studi e all'urgenza di riscoprire l'immagine del Cristo di Giovanni, per riposarci alla sua ombra e prepararci spiritualmente all'incontro con le altre umanità religiose del globo, prima che esse, ad un inevitabile paragone con noi, ne rimangano deluse. Il presente potrebbe veramente essere il tempo di Giovanni. [...] I giorni di Giovanni, rispetto a noi, devono ancora venire.²³

Quest'atmosfera di attesa e di suspense per l'imminenza di una nuova era culturale, in un universo il cui centro può essere dappertutto, rinvia all'impronta apocalittica della «sintesi mondiale» realizzata dal *Vangelo di Giovanni* tra la Genesi e la Rivelazione. Perciò, prima di inoltrarsi nell'ermeneutica del testo evangelico, Turoldo cita ancora l'*Apocalisse*:

Dicevamo, cominciando, che il quarto *Vangelo* è ancora sigillato. Invero tutto Giovanni è da riscoprire, dopo lo Studio dei Padri: le sue Lettere, la sua *Apocalisse*. «Vidi un angelo forte che proclamava a gran voce: "Chi è degno di aprire il libro e scioglierne i sigilli?". Ma nessuno né in cielo, né in terra, né sotto terra era in grado di aprire il libro e di leggerlo. Io piangevo molto perché non si trovava nessuno degno di aprire il libro e di leggerlo» (*Apocalisse* 5, 2-4).²⁴

Nella traduzione immessa nel corpo della sua argomentazione, Turoldo opta significativamente per 'leggere' in luogo di 'guardare' il libro, in conformità al *videre* della *Vulgata*, conservato anche nella traduzione di Bontempelli.²⁵

Chiaramente Turoldo non identifica a chiare lettere il libro con i sette sigilli presentato a Giovanni con il quarto *Vangelo*, limitandosi a suggerire delle sfumature ulteriori di senso. In tal modo entrerebbe infatti in contraddittorio con l'interpretazione biblica che attribuisce al libro «il simbolo della vita che in Dio ha la sua fonte prima e da lui si irradia» (Corsini), ovvero «si riferisce al dominio di Dio sulla storia ed è in contatto diretto con la forza trascendente di Dio» (Vanni).²⁶ Tuttavia

22 Cfr. *Atti degli Apostoli* 17, 16-32.

23 Ivi, p. 15.

24 Ivi, p. 16.

25 Nella versione del 1970 di A. Lancellotti, immessa nella *Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali* (Milano, Edizioni San Paolo, 1987) si opta per «aprire il libro e leggervi» (p. 1887).

26 Cfr. rispettivamente E. CORSINI, *Apocalisse prima e dopo*, op. cit., 1980, p. 195, e U. VANNI, *L'Apocalisse. Ermeneutica, esegesi, teologia*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1988, p. 190. Va rammentato che il «librum» è in verità è ancora un rotolo, in quanto tale meno agevolmente leggibile nel *recto* e nel *verso* (cfr. G. BIGUZZI, *Apocalisse. Nuova versione, introduzione e commento*, Milano, Paoline, 2005, p. 144).

alla citazione Turoldo fa seguire, dopo un a capo un'altra citazione, questa volta veterotestamentaria, giustapposta e isolata in un periodo autonomo:

«Mi disse: “Figlio dell'uomo, mangia ciò che hai davanti, mangia questo rotolo, poi va' e parla alla casa d'Israele». Io aprii la bocca ed egli mi fece mangiare quel rotolo, dicendomi: «Figlio dell'uomo, nutrisci il ventre e riempi le viscere con questo rotolo che io ti porgo». Io lo mangiai e fu per la mia bocca dolce come il miele. Poi egli mi disse: «Figlio dell'uomo, va', recati dagli Israeliti e riferisci loro le mie parole» (*Ezechiele* 3, 1-4). Questi richiami [continua Turoldo] ci obbligano ad un'altra sosta. Il messaggio di Dio agli uomini non è una lettera che va solamente studiata, mangiata. Bisogna dunque che ci intendiamo prima sul significato di *Vangelo*, sul valore di questa parola. *Vangelo* innanzi tutto vuol significare un libro; il libro è un codice, un fatto culturale, un episodio dentro la storia. Esso invece è l'evento che si dirama nell'universo.²⁷

Rimandando quindi al libro di *Ezechiele*, con l'episodio della manducazione del rotolo, Turoldo ha esplicitamente indicato la natura di «evento» del fenomeno della lettura: un fatto in primo luogo teologico, dunque antropologico e quasi biologico. In che misura tale approccio sia trasferibile dal *Vangelo* ai territori della letteratura diviene un interrogativo al quale è impossibile rispondere ma che costituisce una provocazione alla quale Turoldo ha reagito con la sua opera letteraria e il *corpus* delle sue poesie, indirizzate e raccolte da un pubblico non necessariamente confessionale. In verità lo stesso Bontempelli, che era entrato nel dibattito sull'*Apocalisse* e sulla lettura della *Bibbia* dalla porta di servizio – al servizio delle illustrazioni di De Chirico e a corredo di una traduzione canonica dell'*Apocalisse* – comprese la necessità di 'mangiare il libro', quindi di tradurre l'*Apocalisse*, ovvero riscriverla parola per parola, con a fronte la *Vulgata*. Ma non basta, Bontempelli prende atto altresì dell'unitarietà indissolubile dell'opera di Giovanni e il coincidere dei suoi testi con un pensiero assolutamente originale nel *corpus* delle sacre scritture. Pertanto all'impegno di traduzione che vedrà Bontempelli applicato su *Vangelo*, *Apocalisse* e *Lettere di Giovanni*, vanno riconosciute una serietà e un'onestà intellettuale rare nella carriera dello scrittore ormai al tramonto.

27 D. M. TUROLDO, *Il vangelo di Giovanni*, op. cit. pp. 16-17.

La Bibbia riscritta e illustrata. L'opera di Eugenio Tomiolo

MATTEO VERCESI*

1. UN TARDIVO ESORDIO POETICO

La letteratura italiana è abitata anche da fantasmi, scrittori che varie vicende terrene, l'altrui disattenzione o un destino capriccioso hanno trasformato in nomi, ridotto a nomi privi di corpo e di voce. Ci sono realtà regionali che ne offrono svariati esempi, autori minori da cui si ricavano dati in apparenza insignificanti o resi tali dalla distanza spaziale e temporale, verso cui è dovere dello storico della letteratura fare luce: e magari ne vengono fuori delle schiarite.¹

Le parole di Maria Corti, suggello alle vicende di Guido Morselli e dello scrittore salentino Salvatore Paolo – oggetto, quest'ultimo, dell'indagine contenuta in un articolo di *Scritture e immaginazione* –, aprono una breccia nella riflessione sul teatro d'ombre degli autori 'minori', lasciando intendere che il dato regionale, in letteratura, collimi sovente con un programmatico esilio dalle storie letterarie. Se, in aggiunta, la componente territoriale, aggiungiamo, è espressa linguisticamente attraverso il dialetto – strumento marginale, voce subalterna che evidenzia l'antagonismo alla dominanza dell'italiano –, si assiste ad un addensarsi dell'oscurità. In tal senso, il caso di Eugenio Tomiolo appare emblematico.

*Università Ca' Foscari di Venezia

¹ M. CORTI, *Salvatore Paolo: un fantasma salentino?*, in *Scritture e immaginazione*, Lecce, Manni, 2006, p. 100. Pubblicato precedentemente nella rivista «l'immaginazione», 121, giugno-luglio 1995, p. 22.

Artista e poeta in dialetto 'lagunare', nasce a Venezia il 18 dicembre 1911. Dopo aver frequentato la Scuola d'Arte dei Carmini, fa pratica di restauro nella bottega del maestro Moro e apprende la conoscenza e l'uso dei metalli presso il maestro fabbro Umberto Bellotto. Nel 1929 raggiunge la famiglia, trasferitasi a Legnago, nel veronese. Qui, nel 1930, affresca la cappella funeraria Corradini nel cimitero di San Vito. Fra il 1934 e il 1935 frequenta l'Accademia Cignaroli di Verona e partecipa ai *Littoriali*. Richiamato per la guerra d'Abissinia (incorporato nelle truppe coloniali come cartografo), è costretto a lasciare l'Accademia. Tra il 1937 e il 1940 vive a Roma, dove frequenta l'ambiente artistico della capitale. Nel 1945 si stabilisce a Milano e si lega al movimento d'avanguardia *Corrente*, partecipando ad importanti rassegne.

Nel 1967 l'industriale Pilade Riello gli dedica una importante monografia, con testi di Mario de Micheli e Franco Loi. Del 1971 è invece il volume a cura di Marcello e Rosalba Tabanelli, con ben 381 opere fra acqueforti, puntesecche e acquetinte della sua vasta e notevole produzione incisoria, presentato dal critico Raffaele De Grada. Nel 1972 il Gabinetto delle Stampe del Louvre acquista tre opere per le sue collezioni (in occasione della mostra della sua grafica, presentata da Claude Roger-Marx, presso la Galleria "J. P. R." di Parigi). Un lavoro che dà risalto a tutta la sua 'venezianità' è una serie di 71 puntesecche dal titolo *Laguna*.

Nel 1997 il Capitolo di San Pietro in Vaticano gli commissiona, per il Museo del Tesoro della Basilica di San Pietro, una natività intitolata *La Luce di Cristo Gesù illumina ogni popolo*. Accademico di Merito per le Arti, Lettere, Scienze e Cultura dell'Accademia dei Cinquecento, dell'Accademia Tiberina e dell'Accademia Burckhardt di Losanna, tiene complessivamente una quarantina di personali in Italia e all'estero. Muore a Rovigo il 12 gennaio 2003.

Dice di sé l'artista-poeta:

Sono nato il 18-12-1911 a Venezia nel Sestiere di Cannaregio e precisamente a S. Giobbe, dentro il Macello Comunale dove mio padre, veterinario, aveva funzioni direttive. Non nego che questo luogo della mia nascita possa aver avuto una sotterranea influenza sullo sviluppo della mia vita anche se, da ragazzino, la vista dell'abbattimento degli animali, anche in grande numero, non sembrava avere un effetto incidente sulla mia coscienza. Ricordo di non aver mai sopportato violenze e meno verso altri. Allora non avevo conosciuto ancora che la vita è solo violenza e quello che si contrabbanda per costume umanitario non è che una convenzione che fa pagare ad altri o ad altro il suo prezzo, anche psicologico.²

Una precoce esperienza del male mondano, si direbbe; tema che ricorre e che viene trascorso in alcune sue opere artistiche. Franco Loi parla di una «vocazione alla santità» in riferimento alla produzione di Tomiolo:

vocazione [...] che stride col naturale muovere del poeta e dell'artista. Non siamo più nel campo dell'estetica, ma nel vuoto della religione. È la rimozione del campo roman-

² Frammento inedito da fogli sparsi, non datato, conservato nella casa-archivio di Rovigo. Ringrazio vivamente il Sig. Lucio Spedo per la disponibilità alla pubblicazione dei materiali inediti.

tico per riabbracciare l'antica vocazione al sacerdozio, al fare il sacro: mettere l'estetica ai piedi della santità, a testimonianza di un destino sacro degli uomini.³

Franco Brevini, alla luce dell'uscita della prima raccolta poetica, *Osèò gemo* ('Uccello gomitolò'), scrive:

Con una sorprendente raccolta di versi in dialetto veneziano, Eugenio Tomiolo, «maestro in ombra» della pittura novecentesca approdato settantenne alla poesia, si è inaspettatamente imposto come il più autorevole successore di Giacomo Noventa (ma non andrà dimenticato Zanzotto, soprattutto per il suo splendido *Filò* [...]). La sua opera colpisce subito per l'eccentricità di fisionomia, riuscendo un caso isolato nel panorama letterario non soltanto dialettale. E per cominciare andrà rilevato il carattere religioso della sua poesia, di una religiosità però del tutto preconfessionale, raccolta nella contemplazione di un centro in quanto luogo abitato dal mistero, irriducibile a qualsiasi altra esperienza attualmente sviluppata in area orfico-simbolista. Poesia sacerdotale o poesia di preghiera, si potrebbe dire, a patto di sottolineare le componenti di immediatezza, di candore, di povertà di spirito e di semplicità di cuore, inseparabili da ogni relazione con il divino.⁴

A nostro avviso le liriche di *Osèò gemo* esprimono una pervasiva tensione alla ricerca del divino, nel porsi all'ascolto della misteriosa voce del trascendente («Vorria parlar col Dio, mè cruo e coca / me meto zenocioni cò fa el santo»; «me fasso recia par sentir el Dio»)⁵ talvolta un'oscura percezione del peccato («Tremo nel brivo cò fa el mé spavento. / Xé mai possibile tanta ingratitudine / verso la luse che ne vien a far?»)⁶ talaltre una sorta di volontà di oltrapassamento del limite umano (l'arte è assimilata alla divina potenza creatrice):

Copia la fresa crua col sò congegno,
tagliando la fatura a piani fini
nel mineral splendente fato degno
par contrastar el Dio co-i so confini.⁷

La poesia di Tomiolo esprime la propria vocazione al trascendente nell'immanente, nella manifestazione di visioni cangianti ed al contempo imperfette, mai totalizzanti; il divino è sfiorato ma non si lascia cogliere, il poeta-pittore lo insegue nel suo denso, faticoso *labor*: «Pitor xé omo spinà da vision / che el se la sù a tor

3 Cfr. F. LOI *Prefazione* a E. TOMIOLO, *Osèò gemo*, Milano, Scheiwiller, 1984, p. 23.

4 Cfr. F. BREVINI, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 209-229.

5 Cfr. E. TOMIOLO, *Osèò gemo*, op. cit., pp. 31 e 41. «Vorrei parlare col Dio, io crudo e sciocco / mi metto in ginocchio come fa il santo»; «mi faccio orecchia per sentire il Dio».

6 Ivi, p. 54. «Tremo nel brivido come il mio spavento. / È mai possibile tanta ingratitudine / verso la luce che ci viene a creare?».

7 Ivi, p. 60. «Ripete la fresa cruda col suo congegno, / tagliando col suo fare a piani fini / nel minerale splendente fatto degno / per contrastare il Dio coi suoi confini».

de volta al vento»⁸. La santità per Tomiolo è innanzitutto professione di umiltà, lode al creato, agli insondabili disegni divini che regolano il mondo:

[...] Come xé grandò el mondo ne i so modi,
lo sento drento mì com'infinio.
Fame maurar, sol mio, fame 'l favor,
che possa cantar giusto del Signor.⁹

In *Osèò gemo* troviamo un esplicito riferimento al *Libro di Gioele*: vi è presente il nucleo riguardante il Giudizio finale ma in una riduzione intimistica, privata; l'io lirico potrebbe essere incarnato da una donna in attesa del marito o dell'illuminazione di un Amore più vasto, in uno scenario che ha perso ogni connotato materico e che appare nutrito da 'mente' e 'spirito':

Patir, morir, xé spetar da l'Amor,
sorider xé, a quel che vede e cura,
e po' el dolorar de ore el giàssa.
Se vedaremo 'l dì de Giosafatte
tute insieme, scoltar i Trombetieri.

No' xé da mì sligar dal lai 'sti nodi
de la memoria, de marìo amante.
No' xé da mì sligar dal lai 'sti nodi
de la memoria, de mugèr amante.¹⁰

L'ultimo componimento della raccolta pare invece ispirarsi alla lettura dei *Salmi*; è il canto di un afflitto che proclama la propria totale sudditanza a Dio, attraverso una lamentazione cadenzata da un frequente ricorso all'epanalepsi, immerso in una natura che si condensa in elementi primordiali: l'acqua del fiume, l'aria simbolo di ascensione, la terra, materia sopra cui si andrà a poggiare la nave di legno costruita dall'uomo. Il termine «Signor», all'interno dei 53 versi che strutturano la lirica, compare diciassette volte (comprese le due varianti «Signore»); a questo va aggiunto, su un piano sinonimico, «Dio» e «Lu» ('Lui') che si attestano come *hapax*. I versi si trasfigurano in autentica preghiera, permeata di quella che Bonhoeffer definisce «la ricchezza della parola di Dio» in antitesi alla povertà del cuore umano:¹¹

8 Ivi, p. 68. «Pittore è uomo spinato da visioni / che se la suda a prender di volta il vento».

9 Ivi, p. 69. «[...] Come è grande il mondo nei suoi modi, / lo sento dentro di me come infinito. / Fammi maturare, mio sole, fammi il favore, / che io possa cantar giusto del Signore».

10 Ivi, p. 78. «Patire, morire, è aspettare dall'Amore, / è sorridere, a quel che vede e cura, / e poi il dolerare di ore, ghiaccia. / Ci vedremo il giorno di Giosafatte / tutte insieme, ascoltare i Trombettieri. // Non è da me slegare dal fianco questi nodi / della memoria, di marito amante. / Non è da me slegare dal fianco questi nodi / della memoria, di moglie amante». Cfr. *Gioele* 4, 2 e 12: «Riunirò tutte le nazioni e le farò scendere nella valle di Giòsafat, e là verrò a giudizio con loro per il mio popolo Israele, mia eredità, che essi hanno disperso fra le genti dividendosi poi la mia terra». «Si affrettino e salgano le genti alla valle di Giòsafat, poiché lì siederò per giudicare tutte le genti all'intorno».

11 «Non conta ciò che vogliamo chiedere nella preghiera, ma per che cosa Dio vuole che lo preghiamo. Se dipendesse soltanto da noi, spesso anche del *Padre nostro* non reciteremmo che la

Signor, Signor, inségnime,
 inségnime, Signor,
 fame passar, Signor, el tò peagno,
 fame, Signor, portar liziero,
 liziero, Signor, el sacco mio,
 el mé sacco, Signor, sacco de gnente,
 storia mia e vita mia...
 Porto el mé sacco, Signor, e canto,
 canto de zogia, el pianto canto...
 [...]
 Calo, Signor, ne l'acqua morbida del fiume
 E me brivida l'acqua bagnada soto i brassi,
 me cala, Signor, soto i pie la riva,
 sento morir la voglia de morire...¹²

Nei *Salmi*, in riferimento alla tematica dell'insegnamento, della trasmissione della Parola di Dio, si legge:

Fammi conoscere, Signore, le tue vie, insegnami i tuoi sentieri (24, 4).
 Buono e retto è il Signore, la via giusta addita ai peccatori; guida gli umili secondo giustizia, insegna ai poveri le sue vie (24, 8-9).
 Chi è l'uomo che teme Dio? Gli indica il cammino da seguire (24, 12).
 Mostrami, Signore, la tua via, guidami sul retto cammino, a causa dei miei nemici (26, 11).¹³

Il tema della Sapienza è strettamente connesso al rivelarsi del mistero di Dio, da cui dipende il discernimento del cammino lungo il quale bisogna procedere per conquistare la 'vocazione alla vita'. L'uomo è creatura imperfetta alla ricerca della Grazia; Tomiolo lo afferma prepotentemente in una lirica della seconda raccolta edita, *Acqua*:

Come Signor che ti ti va da solo
 Cussì xe 'l to meschin qua zo dabasso

quarta invocazione. Ma non è questo che Dio vuole. A determinare la nostra preghiera non dev'essere la povertà del nostro cuore, ma la ricchezza della parola di Dio». D. BONHOEFFER, *I Salmi. Il libro di preghiere della Bibbia* (1940), prem. all'ed. tedesca di H. Barend, pref. di E. Bethge, intr. di A. Andreini, trad. di G. Lupi, Milano, Paoline, 2001, p. 34.

12 E. TOMIOLO, *Osèò gemo*, op. cit., pp. 89-90. «Signore Signore insegnami / insegnami Signore / fammi passare Signor la tua passerella / fammi Signore portare leggero / leggero Signore il sacco mio / il mio sacco Signore sacco di niente / storia mia e vita mia ... / Porto il mio sacco Signore e canto / canto di gioia, il pianto canto... [...] / Calo, Signore, nell'acqua morbida del fiume / e mi brivida l'acqua bagnata sotto le braccia / mi cala, Signore, sotto i piedi la riva, / sento morire la voglia di morire...[...]».

13 Si integrano le traduzioni in italiano dei *Salmi* tratte da *La Sacra Bibbia. Nuova riveduta sui testi originali. Nuovo testo riveduto a cura della Società Biblica di Ginevra*, Torino, La Casa della Bibbia, 2006: «Ma tu desideri che la verità risieda nell'intimo: insegnami dunque la sapienza nel segreto del cuore» (51, 6). «O Signore, insegnami la tua via; io camminerò nella tua verità; unisci il mio cuore al timor del tuo nome» (86, 11). «Insegnaci dunque a contar bene i nostri giorni, per acquistare un cuore saggio» (90, 12).

Che 'l va restando dentro l'aura Tua
Solo cussì lu 'l gode el refrigerio
Solo cussì el gode el To consolo,
Nel star ne l'ombra Tua lu qua da solo.
El sente che lo toca la To Grazia
E la virtù festante lo desfassa,
Tanto el capisse che la so fame el lassa.¹⁴

Neotestamentario è invece l'eco che rinveniamo in un'altra lirica, ove il poeta si confronta con la figura di Cristo, richiamandosi all'episodio della Crocifissione narrata nel *Vangelo di Matteo*: «Gli diedero da bere vino mescolato con fiele; ma egli, assaggiatolo, non ne volle bere».¹⁵ Il fiele bevuto da Cristo, simbolo di oltraggio, di mancanza di *pietas*, di tradimento umano e di estrema depravazione morale, presente anche nel *Salmo 69* («Hanno messo fiele nel mio cibo, e mi hanno dato da bere aceto per dissetarmi»),¹⁶ indica a Tomiolo la necessità di caricarsi dei mali del mondo, di modificare i limiti materici del cosmo attraverso l'*inventio* artistica:

Co penso 'l fiel che ga bevuo el Cristo
Me piase sempre più 'sta aqua amara.
Poeta sò, pitor ne l'universo,
Questo mi posso dar vibrar profondo [...].¹⁷

Poesia che è canto e visione, attesa e ascolto della parola di Dio: «Poesia xe Lu e mi e quei che scolta»;¹⁸ «Sì la poesia se mostra sempia e grama / Senza l'amor de Dio che la aluma»;¹⁹ ma anche condizione di *humilitas*, come insegna il *Vangelo*:

Ti gabi religion, ga scritto el Mestro,
Che 'l devegnir se fa adorar da naltri,
Sta atento de no aver onor che piasa.²⁰

Cristo è incarnazione d'umiltà, riscatto e redenzione per i dimenticati, gli esclusi: «El passa fermo el Cristo par le piasse, / A l'alba, quei coi sachi, soto i pomi / I va

14 E. TOMIOLO, *Aqua*, pref. di F. De Faveri, Milano, Scheiwiller, 1991, p. 46. «L to meschin – il tapino; lo desfassa = lo scioglie dalle bende; Tanto el capisse che la so fame el lassa – La Grazia lo riempie in modo così straordinario che persino la fame lo abbandona, che non ha più desideri». Per il poeta soltanto la Grazia consente di 'vedere chiaro': «La Carità e dritura dà el Signor / Corar non giova par tocar traguardo / E el vedar chiaro dà solo la so Grazia» (Ivi, p. 47). «Da Grazia dolçe solo par la Grazia / Se tien la vita suso a la giornada, / E el me calor nol scota gnanca un poco. [...] el divin canto che fa cantadori» (Ivi, p. 49).

15 *Matteo 27, 34*.

16 Ci si riferisce a *Salmi 69, 21* de *La Sacra Bibbia nuova...*, op. cit.

17 E. TOMIOLO, *Aqua*, op. cit., p. 24.

18 Ivi, p. 52. «Poesia è Lui ed io e coloro che ascoltano».

19 Ivi, p. 54. «Sempia = scempia; la aluma = la illumina».

20 Ivi, p. 57. «Mestro = Maestro; onor che piasa = onore che ti piaccia, ti lusinghi».

a rancurar i osei morti»;²¹ capace di spegnere la disperazione umana: «la disperazione, che 'l Cristo stua»,²² quando nemmeno il Padre appare in terra, ma soltanto in lontananza, in Cielo: «E gnanca Dio qua intorno, solo in cielo».²³ Franco De Faveri, nella sua prefazione ad *Aqua*, sostiene che la poesia di Tomiolo «si vuole dunque specchio e insieme esecuzione della ben più alta e sublime poesia che è il cosmo stesso, opera, musica divina».²⁴

Egli appare essenzialmente un panteista, convinto dell'irradiazione amorevole di Dio:

Dio ne vol ben, vivemo el so elogio.
Dando 'l clamor de festa al Dio che ama.²⁵

La creazione del mondo dev'essere costantemente riproposta dall'arte, dalla parola umana:

te stemo soto
A ciacular de Dio e dei Fatori.²⁶

Xe co' la tera che Dio ne ga fato,
Per dirve, tera mi dopararò.²⁷

I confini tra fare poetico e fare artistico sfumano: la parola è materia e l'arte è rappresentazione e celebrazione di un Verbo che affratella. Nella *Bibbia*, la Parola di Dio (*dabar* in ebraico), se per certi aspetti presenta una vitalità pari a quella dell'uomo, per altri dimostra di essere dotata dell'infallibilità che gli è propria: compie l'atto originale della *Creazione* (*Genesi* 1; *Salmi* 32) e rimane al medesimo tempo sempre presente e attiva nell'universo, per governare la natura e per custodire tutti gli uomini. La parola divina è azione e per Tomiolo l'artista ripropone l'atto originario della creazione.

2. IL MONDO COME PITTURA

Giovanni Tesio individua nella «compassione» uno dei tratti peculiari della lirica del poeta veneziano:

21 Ivi, p. 67. «Fermo – fermo, immobile: perché è una statua portata in processione; *rancurar* – raccogliere; *i osei morti* – gli uccelli morti a causa delle irrazioni venefiche cui sono state sottoposte le piante, in questo caso i meli (*pomi*)».

22 Ivi, p. 77.

23 Ivi, p. 87.

24 F. DE FAVERI, *Prefazione* a E. TOMIOLO, *Aqua*, op. cit., p. 13.

25 E. TOMIOLO, *Aqua*, op. cit., p. 90.

26 Ivi, p. 94. «*Ciacolar* = chiacchierare; *Fatori* = coloro che hanno aiutato Dio nell'opera di creazione del mondo, le gerarchie celesti, gli Angeli».

27 Ivi, p. 95. «*Dopararò* = adopererò; *Per dirve* = Per comunicare con voi».

la poesia di Tomiolo è cosmica non solo perché parla all'uomo, ma perché parla all'uomo e a tutte le cose dell'uomo; cosmica perché guarda all'infinito e umana perché guarda alle vicissitudini della vita. La sua cosmogonia non è che dialogo con la radice di Dio, la sua umanità non è che compassione dell'uomo – in senso tolstoiano –, la fraternità di una ricerca raminga e comune, non esclusa la malizia che ci «impidocchia»: dialogo, insomma, con la morte.²⁸

Pure, l'amore universale che il poeta percepisce e a cui dà forma – nelle sue opere artistiche ed in lirica – supera il senso del perire; il *verbum* divino è permanente, e la morte appare trasformazione ad altro 'stato' per il cristiano Tomiolo. Il poeta afferma che

Amore è intendere, intendere senza amore non è dato. Bruciare le passioni per farne stile: Stile e unità sono sinonimi; unità vuol (dire) significare universale. La personalità in arte è un fatto nervoso. L'universale è impersonale; sommo valore per un'opera è l'universalità.²⁹

Il fuoco è simbolo della potenza divina, dello Spirito che pervade l'universo rispetto al quale l'uomo chiede di tornare:

Demose fogo a Dio, balconi vèrti, come sarìa se fusse un fior d'argento
vardar la luna farse sbiancadina.³⁰

Il silenzio di Dio, come afferma Martin Buber,³¹ è il risultato del mancato ascolto dell'uomo, incapace di *stupor* per le meraviglie di un universo che è al contempo simbolo ed evidenza concreta:

Certo xe meglio amar el vero insieme,
parchè xe simbolo quel che ne vardemo,
cussì el silenzio del mè Dio, che invece
lu el ne parla senza fin nel tremo...³²

Tomiolo ricerca Dio nel tentativo di superare il peso della materialità corporea che imprigiona: «Caparbìo sò de serto a sercar Dio, / che son ligà a 'na crose che son mi».³³
Per Lui, l'artista e poeta:

28 G. TESIO, Prefazione a E. TOMIOLO, *Farse la luna*, Dogliani, Liboà, 1994, p. 9.

29 Riflessioni contenute in *Carta antica* (pacco n° 39). Appunti e considerazioni inedite di Tomiolo.

30 E. TOMIOLO, *Farse la luna*, op. cit., p. 21. «Diamoci fuoco a Dio, balconi aperti, / come sarebbe se fosse un fiore d'argento / guardare la luna farsi sbiancatina».

31 Cfr. M. BUBER, *L'eclissi di Dio. Considerazioni sul rapporto tra religione e filosofia*, Firenze, Passigli, 2001.

32 E. TOMIOLO, *Farse la luna*, op. cit., p. 35. «Certo è meglio amare il vero insieme, / perché è simbolo quel che ci guardiamo, / così il silenzio del mio Dio, che invece / lui ci parla senza fine nella vibrazione...».

33 Ivi, p. 36. «Caparbìo son di certo a cercar Dio, / ché son legato a una croce che son io».

è un esempio di resistenza alle lusinghe intellettualistiche del Novecento e di lezione poetica nello stile e nella vita [...]. Tomiolo è poeta vero, e alcune delle sue composizioni s'impongono per la forza dell'intuizione e per la profondità della meditazione³⁴.

È forte l'influsso di Noventa, maestro non soltanto di morale³⁵ ma anche di stile; condensato però in un personale, esclusivissimo dettato teso a dar corpo al metafisico in un dimesso soliloquio quotidiano. Sostiene Bruno Nacci:

Poesia domestica, d'amore e di rimpianto per la vita, quella di Eugenio Tomiolo ha il privilegio di fare del lettore, subito, il complice di una contagiosa innocenza. Forse per questo il suo veneziano (lingua di antichi fondachi, dolce, imperiale) conosce l'arte di accostare le cose, di trascenderle in un atto di trasparenza.³⁶

La resistenza alle ideologie novecentesche si realizza anche attraverso l'adozione di un'umile lingua per dar voce ad un 'sublime' reso leggero dal verso:

Sta basso omo e cura el to savor
state contento se la vien Poesia,
questo xe 'l segno che la te vol ben.
Sogna de 'ver el verso ne la man
ti no scavar, ti no ti ga la sapa
ti ga galezo, vate contentar.³⁷

«Il verso nella mano»: la parola sostituisce il pennello, *ut pictura poesis*. Visione e verbo coincidono facendosi cosa leggera per i convenuti alla tavola del mondo:

Cossa me piasaria far 'na poesia
liziera che restasse su par aria...³⁸

3. UNA BIBBIA PLASMATA

Raffaele De Grada, nell'introduzione critica al catalogo dell'opera grafica di Tomiolo, afferma che la

34 F. LOI, Prefazione a E. TOMIOLO, *El mondo xe pitura*, Zevio-Verona, Perosini, 1996, p. 5. Il volume è un'antologia di poesie edite precedentemente con l'aggiunta di alcune inedite.

35 Cfr. *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1987, p. 632: «anche laddove egli [Noventa] è presente, come in Fortini o ultimamente nello *Stròleggh* di Loi, lo è piuttosto come maestro morale che di stile».

36 B. NACCI, *Per Eugenio Tomiolo*, «Otto / Novecento», 5, settembre-ottobre 1994, p. 259.

37 E. TOMIOLO, *El mondo xe pitura*, op. cit., p. 140. «Rimani modesto uomo e cura il tuo sapore / rallegrati se viene Poesia, / questo è il segno che ti vuole bene. / Sogna di avere il verso nella mano / tu non scavare, tu non hai la zappa / tu puoi galleggiare, accontentati».

38 E. TOMIOLO, in *Osèò gemo*, op. cit., p. 27. «Come mi piacerebbe fare una poesia / leggera che restasse su per aria...».

registrazione del vero, nel momento in cui la passione non infiamma, può diventare un lavoro di contabilità. Alla fine non interessa più. Allora la salvezza sta o nell'ironia [...], oppure nell'elevarsi dalla cronaca all'analisi del primigenio comporsi delle cose, al primo formarsi delle cose [...], al segno *zen* che ha il fascino di chi traccia per la prima volta una scrittura di movimenti, presenze, apparizioni.³⁹

Il mondo dell'artista-poeta è permeato di movimento. In una *Crocifissione con angeli e cane*, puntasecca su zinco del 1946, Tomiolo sembra accentuare il dinamismo della materia; una rivisitazione dei *Vangeli* che delinea prepotentemente il carattere di umiltà e di vicinanza all'umano nel tratteggio elementare del volto di Cristo, nella presenza del cane dormiente il cui peso sembra disegnare il confine della terra, del 'basso', mentre le altre figure sembrano esprimere un movimento ascensionale ed orizzontale (in direzione di chi osserva).



Crocifissione con angeli e cane, Puntasecca su zinco, 100 x 132, 1946. 32 esemplari di cui 8 su carta grigia, firmati, datati e numerati, più 2 prove d'artista, firmate

39 E. TOMIOLO, *Catalogo dell'opera grafica 1930-1971 (incisioni e litografie)*, a cura di M. e R. Tabanelli, intr. critica di R. De Grada, Milano, Il Mercante di stampe, 1971, p. 18.

In una *Deposizione*, Tomiolo si interroga in modo dolente sulla presenza della violenza nella Storia che il recente conflitto mondiale rendeva vivida nella memoria;

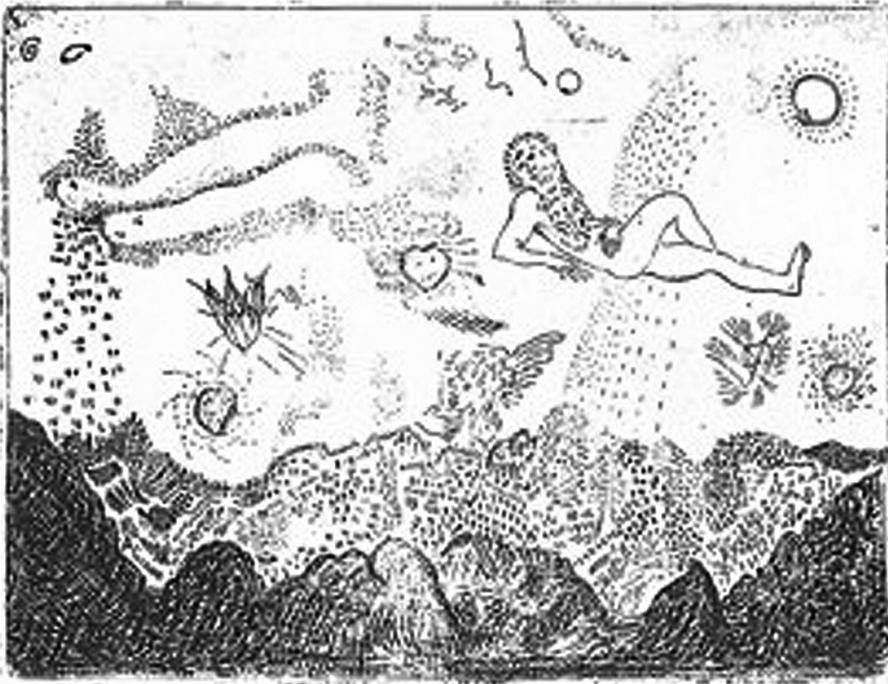
Tomiolo sente anche che la guerra non è stata soltanto un brutto sogno, che ritorna ogni tanto come un incubo. La guerra l'hanno fatta gli uomini e gli orrori sono stati compiuti dagli uomini. Gli uomini sono ancora malati.⁴⁰



Crocifissione, Acquaforte su rame, 82 x 108, 1950. Tre prove di stampa firmate, datate e annotate «prova», più una controstampata firmata, datata e annotata «controstampata intermedia». 1970: 30 esemplari numerati e firmati, più 5 prove d'artista, numerazione romana, firmate

⁴⁰ R. DE GRADA, *Introduzione a E. Tomiolo, Catalogo dell'opera grafica*, op. cit., p. 16.

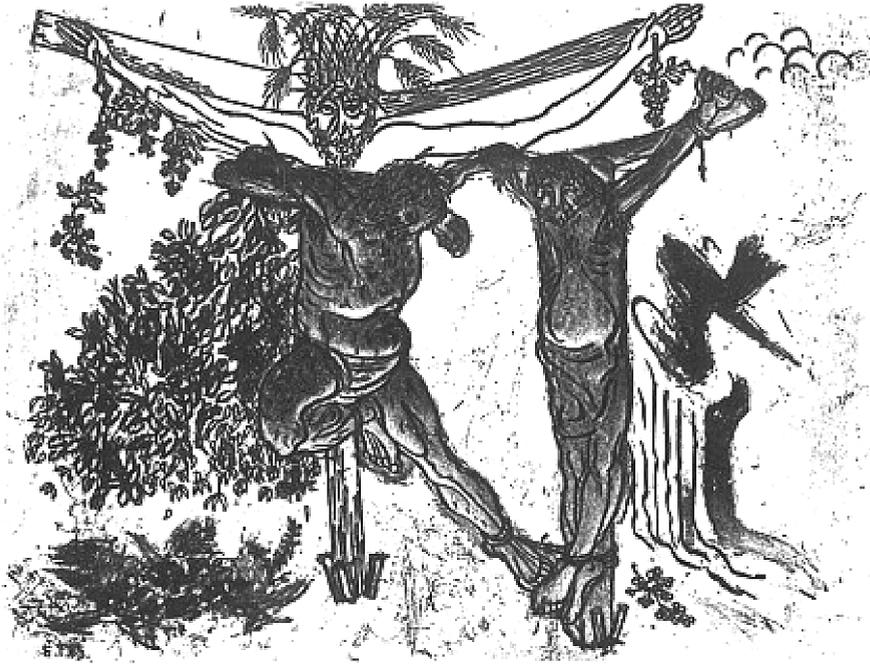
Se la civiltà appare corrotta, è necessario ritornare ad una dimensione edenica, innocente. Riferimento esplicito al *Libro della Genesi* è *Momento della Creazione*, acquaforte che è una rappresentazione del miracolo della vita.⁴¹



Momento della Creazione, Acquaforte su rame, 196 x 148, 1959. Due prove di stampa, firmate e datate. 1970: 50 esemplari numerati e firmati, più 5 prove d'artista, numerazione romana, firmate

Cristo e Dioniso sono accomunati nella dimensione 'vita-morte-rinascita', in una Crocifissione che si presenta come sincretismo pagano-cristiano; qui Tomiolo recupera e riattualizza le radici classiche e giudaiche occidentali. Cristo sembra originarsi, in luce chiara, da un Dioniso 'cadente', oscuro; ma entrambi sono radicati ai ritmi della terra, al ciclo della *physis*.

⁴¹ Cfr. *Genesi* 2, 4-7: «Queste le origini del cielo e della terra, quando vennero creati. Quando il Signore Dio fece la terra e il cielo, nessun cespuglio campestre era sulla terra, nessuna erba campestre era spuntata - perché il Signore Dio non aveva fatto piovere sulla terra e nessuno lavorava il suolo e faceva salire dalla terra l'acqua dei canali per irrigare tutto il suolo -; 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».



Crocifissione dionisiaca, Acquaforse-acquatinta su zinco, 326 x 247. I Stato - Prima dell'acquatinta 1965: Una prova di stampa firmata. 1970: Cinque prove d'artista a numerazione romana, firmate. Il Stato - Lo stato riprodotto. 1970: 75 esemplari numerati e firmati, più 5 prove d'artista, numerazione romana, firmate

Le immagini a carattere religioso, tenendo presenti le 381 opere del catalogo della grafica, non sono numerosissime (altre Crocifissioni, il miracolo di Lazzaro, figure di Angeli, figura di S. Ambrogio), ma testimoniano la particolare attenzione che l'artista riservava alle sacre scritture, conciliabile con un realismo sociale (si veda il ciclo di 12 acqueforti legate al tema della Resistenza) che lo fa accomunare, per alcuni versi, alla produzione di Tono Zancanaro.

Nel 1962 scolpì in pino cembro dipinto a tempera un grande Presepio, che attualmente fa parte dell'arredo della Chiesa di Metanopoli di Milano;⁴² afferma Tomiolo: «il Presepio si può contemplare come rappresentazione drammatica anche non tenendo conto dei simboli che vi sono rappresentati». Anche in questo caso vi è il fine di riattualizzare il verbo cristiano, di tornare all'origine dell'insegnamento evangelico.⁴³

42 Commissionato dall'E. N. I. (Ente Nazionale Idrocarburi).

43 Egli ne descrive i simboli: «Il fico che comincia ad appassire, la parabola evangelica che mostra decaduto l'insegnamento che si impartiva in oriente, appunto, all'ombra di queste piante. La porta della Città, aperta, significa ad ognuno che vorrà entrarvi, la salvezza». Dall'autopresentazione (trascritta su *brochure*) che Tomiolo fece in occasione dell'esposizione del presepe presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica di Milano, Sala delle Colonne, 1-14 dicembre 1962.

Tomioło illustrò gli *Inni* di S. Ambrogio⁴⁴; più che commento, le sue illustrazioni divengono vera e propria co-narrazione: immagini che attualizzano l'eterna lotta tra bene e male, tra fedeltà ed infedeltà a Dio, in otto lineografie che impreziosiscono questo particolare repertorio liturgico.

La *Bibbia* di Tomioło è modellata e plasmata sulla tensione alla ricerca di una panica percezione dello Spirito; percezione che diviene autorivelazione del volto del divino. Parola poetica ed immagine, nella sua produzione, si compenetrano costantemente varcando i limiti della razionalità, per dar corpo e voce ad un *mundus imaginalis* in perpetua rinascita.

44 SANT'AMBROGIO, *Hymni*, trad. di G.B. Pighi, intr. di G. Banterle, illustrazioni di E. Tomioło, Verona, Fiorini, 1982.

«Secondo Matteo».

Rimandi biblici nel “Campo del vasaio” di Andrea Camilleri

MARINELLA CANTELMO*

La riscrittura del sacro, si sa, percorre attraverso mille rivoli diversi un secolo laico come il Novecento e si spinge oltre, con inesauribile vitalità, nel nuovo millennio. Risale all’inizio del 2008 un ‘caso’ recente di particolare interesse: si tratta del romanzo di Andrea Camilleri *Il campo del vasaio*,¹ della fortunata serie poliziesca dedicata al commissario Salvo Montalbano: qui il Grande Codice biblico gioca un ruolo di primo piano ai fini dell’intreccio, prestandosi tuttavia nel contempo ad un riuso multiplo, dalle molteplici sfaccettature a diversi livelli. In primo luogo esso si attesta come occorrenza lessicale:

«Dottore, come antipasto ci sarebbero le polpette fritte di nunnato».

«Portamele».

Fici ’na stragi di nunnati. Cioè di neonati. Priciso ’ntifico a Erode.²

Basta un piatto di «nunnato»: «nunnato», cioè «nunnati», cioè «neonati», pesciolini appena nati abbondantemente divorati dal commissario. Strage di ne-

* Università del Salento

1 A. CAMILLERI, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

2 Ivi, p. 74.

onati? Ed è subito Erode. Il pensiero riferito del protagonista ricodifica ironicamente nel linguaggio biblico l'esperienza occasionale, forse con un sottaciuto senso di colpa per l'abbuffata³ ed un'ombra di rimorso per lo sterminio di giovani vite immolate dalla cucina locale allo sfizio dei buongustai.

Il lessico biblico, come si vede, investe alle radici la scrittura di Camilleri, filtra la sua visione del mondo e si squaderna a tutto campo tra i livelli del testo, dall'esempio interdiscorsivo appena citato a più puntuali relazioni intertestuali, come si vedrà. Ma intanto il passo dimostra ancora una volta come scrittori – e lettori – del Novecento continuino ad 'essere parlati' dal linguaggio del sacro, che fin dalla notte dei tempi si radica alla base dell'apprendimento linguistico individuale.

Deriva da qui la profondità abissale del registro del sacro, che affonda nel primo balbettio infantile e si fonde con le radici stesse dell'uso del linguaggio. Basti riflettere come nell'ambiente domestico il bambino, dopo aver appreso ad articolare le prime parole che designano persone e oggetti di urgenza immediata (mamma, papà, pappa, ecc.), impari solitamente a recitare le preghiere, primi e soli testi che si depositino nella sua memoria, dove la pratica quotidiana provvede a cementarli: non c'è distanza che li possa rimuovere: «Trovò in fatti in un cantuccio riposto e profondo della mente, le preghiere ch'era stato ammaestrato a recitar da bambino; [...] e quelle parole, rimaste lí tanto tempo ravvolte insieme, venivano l'una dopo l'altra come sgomitandosi»;⁴ ancora oggi la pagina manzoniana resta una testimonianza esemplare. Così la competenza del sacro scava una sua nicchia nell'idioletto di ciascuno, fra le cui pieghe si annida spesso al di là di un ricorso consapevole. O forse si annidava? Camilleri sembra avanzare qualche dubbio in merito, per quanto riguarda le generazioni più giovani, ponendo così sotto sotto un dilemma culturale epocale.

Il campo del vasaio presenta dunque un rapporto particolarmente complesso e interessante con il registro del sacro e le sue potenzialità di riuso. Ma innanzi tutto conviene accennare al 'caso' che il commissario deve affrontare insieme alla sua squadra. Sotto una replica del diluvio universale, verrebbe da dire per restare in tema, Montalbano interviene in una località impervia detta «'u critaru», dove è stata segnalata la presenza di un cadavere: si tratta del «campo del vasaio», il singolare attante inanimato affetto da metempsicosi che dà il titolo al romanzo, un terreno in forte pendenza, formato da lastroni di creta normalmente ricoperti da uno spesso strato di terra che ora la pioggia torrenziale ha dilavato, facendo così emergere un sacco contenente dei resti umani. La scena del ritrovamento da parte della squadra sotto l'infuriare delle intemperie ha irresistibili tratti esilaranti: fatto sta che il gruppo può scendere lungo i lastroni in pendio solo quando smette di piovere: «“Tra un'orata farà occhio”», sentenza il proprietario del terreno, che per primo ha dato l'allarme; in effetti dopo un'ora «il celo fici occhio»:

³ Tale si profila, come al solito, la sosta «da Enzo»: infatti all'antipasto fanno seguito pasta coi ricci per primo, triglie di scoglio arrosto per secondo e come «dopopasto», su specifica richiesta, «un purpiteddro a strascinasale»: divorato il tutto, «Niscì dalla trattoria cchiuttosto aggravato, come dicivano i romani» (*Ibidem*).

⁴ A. MANZONI, *Promessi sposi*, cap. 24.

e sotto il clemente 'occhio' del cielo il commissario e i suoi uomini procedono al reperimento e quindi al recupero del corpo.

Il delitto, si scoprirà ben presto, è stato compiuto con efferata ferocia: la vittima è stata uccisa con un colpo di pistola alla nuca, prassi tipica, com'è noto, di una 'esecuzione' mafiosa. Il volto è stato quindi sfigurato ed i polpastrelli bruciati, secondo una pratica riservata di solito ai pregiudicati, per impedire che vengano identificati attraverso le impronte digitali. Infine prima di essere infilato nel sacco l'uomo è stato fatto a pezzi, anzi «depezzato», come puntualizza il medico legale che ha effettuato l'autopsia: «Depezzare? È per mantenermi al passo coi tempi. Oggi si dice accusí. Ma se vuole, posso adoperare altri verbi: squartato, macellato...». ⁵ Il dottor Pasquano non risparmia i particolari:

«Appresso si sono messi all'opera. Con santa pazienza, gli hanno staccato tutte le dita delle mano e dei piedi e macari le orecchie [...], l'hanno decapitato, gli hanno tagliato le mano, le gambe all'altezza dell'inguine, il braccio e l'avambraccio destri, il solo avambraccio sinistro. Non le pare strano?». ⁶

Il quesito non riguarda l'intera procedura, ma l'ultimo dettaglio anomalo, che disturba la perfetta simmetria dell'opera, come osserva il medico: due orecchie, due mani, due gambe, due avambracci, ma il solo braccio destro, mentre il braccio sinistro è rimasto attaccato al busto: l'indagine prende subito nota di questo elemento «strano», ma si ferma qui, senza riuscire per il momento neanche a identificare l'assassinato.

Mentre l'inchiesta brancola nel buio, Montalbano intuisce per puro caso una prima chiave di lettura che lo indirizza sulla pista giusta, anche se il prosieguo sarà lungo e tortuoso e dovrà avventurarsi su un terreno 'tradimentoso' e 'sciddricoso', per dirla in vigatese. L'aiuto inatteso gli viene da un (primo) 'collaboratore esterno': l'idea illuminante gli è infatti suggerita dalle pagine di un libro, che a loro volta rimandano ad un altro libro: «C'era un libro di Andrea Camilleri, vecchio di qualichi anno», narra l'emulo di Pirandello, «che non aviva ancora ligggiuto. Se lo portò a letto, lo principiò». ⁷ I libri nascono da altri libri, diceva Calvino. E, degna creatura di Camilleri, anche «Montalbano è un buon lettore», ⁸ che sa trarre buon frutto dalle sue frequentazioni.

Costretto in casa dalla febbre, Salvo ha in mano *La scomparsa di Patò*, ⁹ che «contava», prosegue la sintesi autoriale, «di un tale Patò, serio e integerrimo direttore di banca, che si diletta a fari la parti del traditore Giuda nell'annuale rappresentazione del Mortorio, 'na sacra rappresentazione popolare della Passione di Gesù». ¹⁰

⁵ A. CAMILLERI, *Il campo del vasaio*, op. cit., p. 53

⁶ Ivi, p. 54.

⁷ Ivi, p. 102.

⁸ S. S. NIGRO, *Montalbano legge e... scrive*, in A. CAMILLERI, op. cit., p. 279.

⁹ A. CAMILLERI, *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000.

¹⁰ IDEM, *Il campo del vasaio*, op. cit., p. 102.

Nel corso della recita, che si tiene a Vigata il venerdì santo, Patò, che come ogni anno veste i panni di Giuda, secondo il racconto evangelico dovrebbe impiccarsi: in quel momento la regia prevede che gli si spalanchi sotto i piedi una botola, nella quale egli cade e scompare alla vista degli spettatori come inghiottito dall'inferno. Questa volta però il ragioniere non ricompare: nonostante ampie e accurate ricerche, di lui non si trova più traccia. Alla fine di indagini lunghe e complesse, i due inquirenti, un Delegato di P.S. ed un maresciallo dei Carabinieri che le hanno condotte a quattro mani in inedita armonia, giungono di comune intesa a scoprire la misteriosa verità: e cioè che «trattasi di un autentico Giuda».¹¹ Con un piano accuratamente ordito ed eseguito alla perfezione, Patò è fuggito con la sua amante, moglie di un collega ed amico, scomparsa a sua volta e fatta credere morta qualche tempo prima. Quel «Giuda» ha tradito non solo l'amicizia, ma anche la sua onestà professionale, impadronendosi del denaro depositato nelle sue mani da un mafioso a nome della cosca: l'uomo, sospettato dai suoi di avere rubato quella somma, viene ucciso e fatto ritrovare con entrambe le mani mozzate: «il taglio delle due mani viene a significare che il Pirrello aveva rubato ai suoi stessi confratelli»,¹² delucida un quotidiano locale.

Il romanzo di Patò, protagonista fantasma – personaggio assente di cui tutti parlano ma che il lettore non incontrerà mai – è costruito secondo la tecnica 'documentaria' già adottata nella *Concessione del telefono*,¹³ la cui struttura narrativa comporta la radicale abolizione del narratore, sostituito da una sequenza di sottotesti giustapposti l'uno all'altro, 'documenti' appunto firmati ciascuno da questo o quell'attante in scena: lettere private e pagine giornalistiche, comunicazioni ufficiali e rapporti riservati si susseguono a comporre un 'racconto' formato da un intreccio di voci depositarie ciascuna di un punto di vista, in un gioco prospettico di intrighi contrapposti, tra coperture, intimidazioni, depistaggi, raggiri che impediscono il trionfo della verità. Alla fine dell'inchiesta ai due sagaci investigatori, 'rei' di aver smascherato un molto rispettabile Giuda adultero e ladro, non resta che inscenare un finto ritrovamento del suo cadavere, per salvaguardare, con il buon nome del funzionario, anche il proprio futuro e il posto di lavoro.

Dallo scomparso Patò allo sconosciuto ritrovato il passo non è breve né diretto: certo, tra l'una e l'altra vicenda emerge una coincidenza vistosa, costituita dal particolare del mafioso ucciso con le mani mozzate, secondo un rituale che punisce così il furto all'interno del clan. Ma non è questo il dettaglio decisivo, del tutto sproporzionato rispetto al corpo smembrato su cui indaga il commissario, già persuaso peraltro a sua volta di avere a che fare con lo stesso ambito criminale: basta a questo convincimento il colpo di pistola alla nuca: «Era come se la mafia ci aviva messo la propria firma».¹⁴

11 IDEM, *La scomparsa di Patò*, op. cit., p. 238.

12 Ivi, p. 227.

13 IDEM, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.

14 IDEM, *Il campo del vasaio*, op. cit., p. 56.

Ma alla resa finale dei conti quella «firma», sebbene imitata con scaltra perizia, si rivelerà falsa: a smascherare i falsari, cioè i veri assassini che si nascondono dietro il codice della malavita organizzata, Montalbano arriverà grazie ad una catena di 'aiutanti' più o meno inusuali, che lo porteranno a risolvere nel modo più brillante uno «gliommario» complicato, vischioso e rischioso.

Il commissario procede dunque per gradi a sciogliere man mano tutti i nodi dell'intrigo: il primo passo è costituito da un percorso mentale innescato dalla lettura del romanzo di Patò:

C'era qualichi cosa nel romanzo di Camilleri che gli firriava testa testa [...].

Ecco, era una cosa che certamente arriguardava la morte di Giuda, ma che non era scritta nel libro.

Era stato 'na speci di pinsero parallelo, comparso e spiruto come un flash.¹⁵

Un'ipotesi comincia a farsi strada nella mente fervida di Montalbano, allorché egli ricollega il caso di cui ha letto al caso in cui è impegnato tramite un (secondo) 'collaboratore esterno': da Giuda a Giuda insomma. Il «pinsero parallelo» induce infatti Montalbano ad una lettura parallela: lo spinge cioè a risalire dal romanzo di Patò al *Vangelo secondo Matteo*, al passo in cui narra la morte di Giuda: l'Iscriota, com'è noto, pentito del tradimento e divorato dal rimorso, riporta ai Sacerdoti i trenta denari che aveva ricevuto da loro come compenso, li getta per terra e corre ad impiccarsi. I Sacerdoti si consultano sul modo in cui utilizzare le monete e alla fine «comprarono con esse il 'Campo del Vasaiò' per darvi sepoltura ai forestieri».¹⁶ Così Matteo: «Il campo del vasaiò. Traduzione: 'u critaru. / Ecco qual era stato il pinsero parallelo».¹⁷ Da qui una prima clamorosa scoperta ai fini delle indagini: «trenta pezzi», conferma il medico legale a proposito del corpo smembrato.

Ecco pìrchí gli avivano lassato attaccato un vrazzo. Se glielo tagliavano, i pezzi sarebbero addivintati trentuno. 'Nveci dovivano essiri trenta pricisi.

Come i trenta denari di Giuda.¹⁸

Il depezzamento dunque individua il codice e, «nel rispetto delle regole della vecchia mafia», trasforma il delitto in un messaggio ai vivi, s'intende, dal senso inequivocabile. La nuova mafia invece non ha regole né codici:

la nova mafia spara a tinchitè, a dritta e a manca, a vecchi e a picciliddri, indove capita capita e non si degna mai di dari 'na spiegazioni di quello che ha fatto.

La vecchia mafia, no: spiegava, cuntava, chiariva. Certo non a voci [...], ma a segni.

La vecchia mafia era maestra di semiologia, che sarebbi la scienza dei segni che servi-

¹⁵ Ivi, p. 104.

¹⁶ Ivi, p. 105.

¹⁷ Ivi, p. 106. Cfr. *Matteo* 27, 1-9.

¹⁸ Ivi, pp. 109-110.

no a comunicare [...].
Morto ammazzato con una petra dintra alla vucca?
L'abbiamo fatto pirchí parlava assà [...].
Morto ammazzato con le sò scarpe supra al petto?
L'abbiamo fatto pirchí sinni voliva scappari.¹⁹

E così via. Il linguaggio dell'intimidazione è un codice noto e condiviso che non lascia adito a dubbi né ammette fraintendimenti:

Perciò la decodificazione del messaggio gli arrisultò subito chiara: l'abbiamo ammazzato come meritava pirchí ci ha tradito per trenta denari come fici Giuda.
E quindi la conclusione logica viniva a essiri che lo sconosciuto era un mafioso, «giustiziato» pirchí traditore. Il che era, finalmente, un primo passo avanti.²⁰

Il messaggio firmato, si diceva, alla fine risulterà falsificato per un depistaggio duro da smontare: una mente astuta e crudele ed una mano abile e ferma hanno replicato un autentico delitto di mafia compiuto molti anni prima all'altro capo del mondo. La vendetta trasversale feroce e spietata, scopo del piano criminale, fallirà: Montalbano risolverà nel modo più brillante il caso con una trovata geniale, predisponendo una trappola in cui gli assassini non mancheranno di cadere.

«Ma allura... allura il morto del critaru secunno lei sarebbe...».
«Non secunno mia, ma secondo Matteo, sarebbi Giovanni Alfano» concludí Montalbano [...].
«Minchia! Vero è! Ma scusasse, chi è questo Matteo?».
«Doppo te lo dico».²¹

Le due indagini in corso vengono così a fondersi, una volta identificato nel cadavere ritrovato nel 'critaru' il marito scomparso di Dolores Alfano, la «lioparda nívura»²² che emana intorno a sé un «liggero sciauro di cannella» e che con la sua presenza mette in subbuglio l'intero commissariato. A Fazio, l'interlocutore del passo appena citato, sbirro di razza, non sfugge la logica inquirente del suo capo: gli sfugge invece – dato rilevante ai fini di questo discorso – la formula evangelica canonica, benché sottolineata dalla variazione in lingua nel corso del dialogo dialettale.

Con il contributo che Matteo – nelle vesti inusuali di un occasionale 'confidente' di polizia – fornisce alle indagini, dunque, Montalbano può interpretare il delitto come un messaggio basato però su un 'codice' inedito, ristretto e puntuale: una pagina del *Vangelo*. Decodificato tale messaggio, basta chiedersi chi lo abbia codificato «secondo Matteo» per scoprire il colpevole: un assassino cioè non solo uso ad applicare il paradigma desueto della «semiologia» mafiosa ormai fuori corso,

¹⁹ Ivi, p. 110-111.

²⁰ Ivi, p. 111.

²¹ Ivi, p. 175.

²² Ivi, p. 135.

ma anche in grado di escogitarne una 'esecuzione' originale: insomma un lettore del *Vangelo*, come dimostra il 'tocco' finale della sepoltura nel «campo del vasaio», variante innovativa che al di là della sequenza sinonimica nota a tutti, Giuda = tradimento = 30 denari, implica un inequivocabile modulo intertestuale.

Ma chi è il co-lettore criminale del *Vangelo secondo Matteo*? Camilleri delega al suo proprio utente il non facile compito di integrare le lacune del testo, cioè di combinare come può i tasselli di cui dispone: il delitto del 'critaru' è – lo si è ripetuto più volte – la replica di un autentico delitto di mafia, compiuto ventitré anni prima a Putumayo, cuore del traffico di droga in Colombia, su mandato del famoso capomafia di Vigata, don Balduccio Sinagra, che dal canto suo non esita a confessare la sua antica colpa a Montalbano, pur di aiutarlo a smascherare pubblicamente chi ha osato sfidarlo, contraffacendo in modo così plateale la sua 'firma'. È compito della legge punire la crudeltà disumana e senza ragione di chi ha ucciso un innocente per una vendetta trasversale. «“La merda io... non la tocco... con le mano”»,²³ si scusa l'anziano padrino per non aver voluto regolare i conti di persona.

Da un giornale dell'epoca il commissario viene quindi a conoscere i dettagli che don Balduccio gli ha taciuto: Filippo Alfano, padre della vittima, era stato a sua volta ucciso e «fatto a pezzi con inaudita ferocia», come riferiva a suo tempo un trafiletto del «Giornale dell'Isola».

«Scommettiamo che i pezzi erano trenta?» spiò Montalbano.

«Questo viene a dire senza dubbio che don Balduccio ha fatto la secunna» disse Fazio.²⁴

che altro non è se non la falsa pista sulla quale i veri colpevoli, replicando il modello, vogliono appunto sviare le indagini. Probabilmente Montalbano ha ragione nell'integrare le lacune della testimonianza giornalistica, perché Filippo Alfano era stato così punito per un tradimento peraltro – confessa lo stesso mandante, pentito – solo presunto.

I mafiosi, è risaputo, sono spesso devoti, dediti alle pratiche religiose, tra cui la lettura della *Bibbia*: tuttavia lo smembramento del primo cadavere in trenta pezzi simbolici non implica di per sé la citazione del testo sacro: sono piuttosto i loro emuli senza alcun dubbio che scovano tra le righe del *Vangelo secondo Matteo* il suggerimento per la variante originale, la 'sepoltura' dello squartato nel campo del vasaio: gli esecutori del delitto di Putumayo avevano dovuto ripiegare su una soluzione 'di comodo', abbandonando la vittima fatta a pezzi nella vasca da bagno della sua casa.

A fronte di criminali comunque usi a fare della *Bibbia* il loro *livre de chevet*, la sfera della legalità rappresentata dai suoi tutori, eccetto Montalbano, dà bella prova di ignoranza, e non solo in quel settore:

²³ Ivi, p. 244.

²⁴ Ivi, p. 255.

«Ma tu, i vangeli, li hai mai liggiuti?».

«Mai, dottore».

«Male».

E gli spiegò tutta la facenna. Alla fine Fazio lo taliò con la vacca aperta.

«Ma allura è come se don Balduccio ci avessi mittuto la sò firma!».²⁵

Così Fazio viene a sapere chi sia il misterioso Matteo. Tra il più anziano commissario ed il suo giovane e prezioso collaboratore la lettura dei *Vangeli* mette in luce un vero *gap* generazionale: Montalbano, si sa, è un poliziotto colto, uomo di molti libri amante delle citazioni occulte, alle quali ricorre spesso a spese di interlocutori ignari e soprattutto incolti, alle cui spalle egli sollecita la complicità del (proprio) lettore:

«Trovate che c'è della logica nella mia follia?» spiò Montalbano.

«Beh...» fici Gullotta, non raccogliendo la dotta citazione shakespeariana.²⁶

Ed un eventuale lettore distratto (lettore di Camilleri, s'intende) è subito messo sull'avviso e chiamato a solidarizzare con il suo eroe, il formidabile commissario che non di rado deve scontrarsi con la scarsa disponibilità o addirittura la diffidenza di superiori e colleghi: una galleria di 'antipatici' che gli affezionati cultori della serie poliziesca conoscono bene. Il passo appena citato si colloca nella fase iniziale delle indagini, subito dopo la scoperta del codice evangelico: al momento lo stesso Montalbano segue la pista mafiosa: perciò si rivolge agli inquirenti dell'Antimafia nell'intento di metterli al corrente, per un riguardo alle loro competenze d'ufficio (ma anche per sottrarsi ad una situazione incresciosa), dei risultati finora conseguiti, compresa appunto la sua singolare ipotesi:

«Questa del colpo alla nuca sarebbe già un'indicazione» ripigliò il commissario. «Ma c'è altro. Avete presente il Vangelo di Matteo?».

«Che?!» fici Gullotta completamente pigliato dai turchi.

Musante 'nveci si calò verso Montalbano, gli posò la mano supra un ginocchio e gli spiò amorevolmente:

«Sei sicuro di stare bene?».²⁷

Un muro di diffidente reticenza è la sconcertante risposta dei colleghi, gelosi del proprio mestiere ma soprattutto al momento sconcertati a loro volta da quella che appare loro la trovata balzana di una mente farneticante. Eppure «quelli dell'Antimafia» non dovrebbero essere così tanto sorpresi, alla luce di usi, costumi, mentalità dei clan che dovrebbero conoscere bene. La scena è esilarante nel suo graffiante sarcasmo: ma nel punto specifico la mancata condivisione del codice biblico fa fallire la condivisione dell'oggetto d'indagine. La 'funzione lettore'

25 Ivi, p. 177.

26 Ivi, p. 122.

27 Ivi, p. 120.

è un tratto distintivo ben noto del personaggio di Montalbano: essa interviene spesso nei suoi rapporti con gli altri rappresentanti della legge, partecipi di un sistema al quale anch'egli è 'organico', ma al cui interno solo di rado si trova in sintonia: quando le gerarchie o le gelosie settoriali lo mettono in difficoltà, un meccanismo semiautomatico di rivalsa lo spinge a prendersi gioco dell'interlocutore e gli detta catene di citazioni occulte che l'altro puntualmente non coglie: una strizzata d'occhio sorniona alla complicità solidale del (proprio) lettore.

Un discorso a parte però merita qui la 'funzione lettore biblico', che interviene direttamente con l'intreccio, determinando lo sviluppo delle indagini: al tempo stesso nella compagine del testo tale funzione seleziona due circuiti comunicativi contrapposti, attivo l'uno, bloccato l'altro, a seconda che essa sia o meno corrisposta. Un curioso discrimine trasversale corre infatti tra lettori e non-lettori del testo sacro: grazie alla sua competenza, condivisa con 'lettori di mafia' sia abituali, sia strumentali e d'occasione, Montalbano avvia la sua inchiesta su un percorso tortuoso e controverso, inizialmente ingannevole ma alla fine risolutivo. Di contro, l'Antimafia irride la pista evangelica, ma nella sua ottusa sordità si lascia sfuggire una traccia comunque promettente.

Ma anche Fazio, collaboratore abile, solerte e fidato del suo superiore, è e resta un non-lettore del testo sacro: si profila insomma uno spartiacque generazionale tra gli anziani, intenditori del linguaggio del sacro, ed i giovani che invece non lo intendono più:

«Quanti anni avete?» spiò Montalbano.

«Io quarantadue» disse Musante.

«Io quarantaquattro» disse Gullotta.

«Siete troppo giovani» commentò Montalbano.

«Che vuol dire?».

Erano tornati a parlare in coro.

«Vuol dire che siete abituati alla mafia di oggi e non capite più niente di semiologia». ²⁸

In realtà la questione sembra andare ben oltre la «semiologia» della vecchia mafia: uno spartiacque epocale accomuna infatti Musante, Gullotta («quelli dell'Antimafia») e Fazio da una parte e dall'altra raccorda insieme Montalbano e Balduccio Sinagra: i 'giovani' e i 'vecchi' insomma: in mezzo, a scindere due mondi, il linguaggio del sacro. Il *gap* generazionale gioca un brutto tiro al maturo commissario «nato nel 1950», ²⁹ più vicino per età ai suoi colleghi che non al capomafia, eppure solidale con quest'ultimo sull'*humus* culturale del sacro. Un secondo «pinsero parallelo» inesperto, in larga misura inconsapevole, contesta l'evidenza anagrafica e procura a Salvo amare fitte di estraneità alla sua stessa squadra. I due 'vecchi' – d'età e d'animo – 'sono parlati' dalla stessa lingua, dal

²⁸ Ivi, p. 123.

²⁹ Ivi, p. 70.

Grande Codice che affonda nella memoria infantile ed impronta di sé la visione del mondo.³⁰ Non occorre loro consultare il racconto evangelico, né tenere sotto gli occhi le pagine del *Nuovo Testamento*: nell'idioletto di don Balduccio un traditore è un Giuda – traditore del suo Signore – e lo si 'significa' smembrandolo nei canonici trenta pezzi. In base allo stesso lessico nella coscienza del commissario la strage di «nunnato» è opera di un Erode.

Il delitto del 'critaru' è un falso rispetto al delitto di Putumayo, perché ne scimmietta la lingua senza sufficiente competenza: pertanto la copia richiede un supporto intertestuale laddove l'archetipo risponde ad una logica interdiscorsiva: quella che praticano Salvo e don Balduccio: la replica offre insomma una 'esecuzione' ipercorretta del modello, meno convincente e in ultima analisi sospetta. Da qui l'incalzare dell'inchiesta fino alla piena luce finale.

Nel *Campo del vasaio* il Grande Codice non si manifesta solo nei diversi rapporti interattivi ai fini della vicenda ed in un inusitato attante inanimato utile ai fini dell'indagine. Nella struttura complessiva del romanzo la sinonimia codificata tra la figura di Giuda ed il campo semantico del tradimento si riverbera in una istanza pragmatica globale: «'u critaru», luogo del ritrovamento iniziale del cadavere, diventa subito elemento chiave per l'inchiesta, quindi dilaga fino a contaminare l'intero spazio testuale, dove tutto scivola, tutto frana, nessuno si trova dove dovrebbe su quel terreno scivoloso e infido.

Penso che quello, che è il posto del tradimento massimo, – dice Montalbano a se stesso – quello indove il traditore tradisce persino la sò stissa vita, è un posto addannato. Chi ci passa vicino, in un modo o nell'altro, viene contagiato dal tradimento.³¹

In effetti Salvo questa volta deve affrontare un caso particolarmente difficile, in cui si trova pericolosamente invischiato suo malgrado insieme alla sua squadra: le frontiere interne al mondo testuale appaiono pertanto compromesse, il terreno si fa scivoloso ed il gioco delle parti rimescola le carte, infrange gli schieramenti dell'ordine sociale come dell'ordine testuale, sconvolgendo ancora una volta – secondo un'attitudine peraltro ricorrente nella lunga serie – gli schemi classici e acquisiti del genere poliziesco. Il colore dei pezzi sulla scacchiera appare a volte cangiante e sembra sfumare dall'uno all'altro, le mosse devono nascondersi e camuffarsi, quando non si arrischiano fuori delle regole: per condurre a buon esito la partita Montalbano deve tirarsi indietro e passare la mano, delegare lo scioglimento risolutivo ad un provvidenziale intervento esterno per mano altrui: tutto, s'intende, sotto la sua regia magistrale: occulta, solitaria, rischiosa, infallibile. Quasi una manzoniana mano di Dio che nell'ombra regge le fila a buon fine.

30 Alcune considerazioni sul «condizionamento religioso» di remota provenienza infantile quale tratto ricorrente del personaggio di Montalbano si leggono in G. MARCI, *I turbamenti di un cinquantino*, in *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, (Atti del Seminario – Cagliari, 9 marzo 2004 -), a cura dello stesso, Cagliari, CUEC, 2004, p. 259.

31 Ivi, pp. 197-198.

«A conti fatti, era arrinisciuto a tirare a tutti fora dal critaru, terra tradimintusa»,³² Salvo può riconoscere a proprio merito quando il caso è ormai chiuso: mentre il successo – immancabile – corona forse la prova più ardua e geniale della sua carriera, una volta sciolti tutti i nodi pericolosamente intrecciati, egli si cimenta in una «prova di pensionato», sospeso sul crinale del suo ‘critaru’ privato, intimo, da cui invece nessuno sembra in grado di tirarlo fuori:

Livia 'na volta gli aviva spiato, polemica: «Ma tu ti credi Dio?». Un dio di quarto ordine, un dio minore, aviva pinsato allura. Po', negli anni, si era fatto pirsuaso che non era manco un dio dell'ultima fila, ma sulo il poviro puparo di 'na mischina opira dei pupi. Un puparo che s'arrabbattava a fari funzionari la rappresentazioni come meglio putiva e sapiva.³³

Montalbano è «personaggio di forte appeal romanzesco» in grado di reggere il confronto con i colleghi più prestigiosi, da Sherlock Holmes a Poirot, da Maigret a Marlowe o a Pepe Carvalho, l'investigatore creato da Manuel Vázquez Montalbán, Manolo, lo scrittore cui il commissario di Vigata deve notoriamente il suo nome: nel suo ruolo investigativo di protagonista della serie poliziesca, egli «rappresenta una nuova incarnazione di una delle poche figure eroiche dei nostri tempi», tenuto com'è a «garantire lo svolgimento logico della vicenda [...] sino alla soluzione finale».³⁴ Il genere giallistico è pressoché tassativo nell'imporre lo scioglimento dell'enigma e la scoperta del colpevole, ovvero il trionfo della giustizia ed il ripristino dell'ordine violato. È insomma un genere appagante e risarcitorio, in sé catartico, come vuole il suo remoto e irreplicato archetipo sofocleo, un *unicum* in cui a condurre l'inchiesta è proprio l'insospettato colpevole.

Il meccanismo stesso del giallo implica come suo attante principale un eroe positivo, vittorioso sui responsabili delle azioni perturbanti, che di norma vengono individuati, sconfitti e comunque messi fuori gioco: tuttavia il tratto eroico si limita all'imbattibile abilità investigativa postulata dalla struttura testuale. In realtà i tratti caratteriali del personaggio si incaricano per lo più di decostruire il tratto funzionale dominante: ciò vale in diversa misura e con grande varietà di modi per i protagonisti seriali sopra citati e per molti altri ancora, tutti più o meno afflitti da manie, da paturnie o ridimensionati a proporzioni domestiche quali la «casalinghitudine»³⁵ di Maigret. Anche Montalbano dal canto suo conferma questa tendenza: depositario di una competenza investigativa vincente votata al successo, neutralizza poi perfettamente quel tratto primario nella percezione del lettore, reso partecipe di tutte le sue debolezze. Nessun trionfalismo circonda il

32 Ivi, p. 272.

33 Ivi, p. 272-273.

34 IDEM, *Caso Camilleri e caso Montalbano*, in *Tirature '01. L'Italia d'oggi. I luoghi raccontati*, a cura dello stesso, Milano, Il Saggiatore / Fondazione Mondadori, 2001, p. 119.

35 V. SPINAZZOLA, *Perché leggiamo i gialli*, in *Tirature '07. Le avventure del giallo*, a cura dello stesso, Milano, Il Saggiatore / Fondazione Mondadori, 2007, p. 68.

successo della legge sul crimine: ne deriva al contrario l'amara consapevolezza di riportare ogni volta un'ennesima, inutile vittoria di Pirro, che costa nel migliore dei casi rischi, impegno e fatica, ma non risolve nulla, non giova a niente e nessuno, anzi si perde come una goccia effimera e inutile nell'immenso oceano dell'ingiustizia, della sopraffazione, dell'impunità che dilagano incontrastate. La fatica di Sisifo commuta l'eroe vittorioso in un antieroe stanco e sfiduciato.

E poi Montalbano invecchia: man mano che la serie si allunga, di romanzo in romanzo Salvo accusa il trascorrere degli anni, che avverte nella forma fisica sempre meno prestante e soprattutto nella stanchezza che lo prende sormontando ogni altra sensazione. Il tratto risponde ad una oculata scelta d'autore, come questi ammette di persona:

È vero; c'è stata una progressiva modificazione del personaggio [...]. Con il Commissario Montalbano sono stato costretto a stringere un po' i tempi. Lui non è ancora vecchio. È uno che, oggi come oggi, si avvicina alla sessantina essendo nato letterariamente nel 1950 [...]. Il Commissario si è ormai stancato di tante cose e allora si ha l'impressione, giusta peraltro, di una sorta di precoce invecchiamento e di stanchezza del personaggio.³⁶

In realtà la 'vecchiaia precoce' di Montalbano non è un effetto anagrafico, ma piuttosto culturale: manifesta un senso di estraneità ad un mondo nel quale sempre meno egli si riconosce e men che mai può integrarsi. Il linguaggio del sacro si allinea quale ulteriore testimonianza dello spartiacque epocale che accomuna Salvo alla zona dei 'vecchi' mentre lo separa dalla sfera dei 'giovani'.

Il fenomeno dell'«invecchiamento» ha cominciato a manifestarsi già da qualche anno nella carriera del commissario e si è fatto più tangibile a partire dal romanzo del 2003 dal titolo significativo: *Giro di boa*:³⁷ quel testo segna, se non proprio una «svolta»³⁸ o una virata nella serie poliziesca, certo un profondo rinnovamento nella scrittura e nella costruzione del personaggio principale. È interessante osservare come il mutamento dei tratti psicologici e caratteriali del protagonista si sviluppi di pari passo con un sempre più accentuato strabismo dello sguardo autoriale, che dalla realtà virtuale interna al testo si volge sempre più attento e interessato alla 'realtà reale' contemporanea, con cui anche Salvo è ora costretto sempre più spesso a fare i conti, traendone pressanti motivi di disagio e di sfiducia.

Nasce forse da questo strabismo intra- ed extratestuale il singolare prologo del *Campo del vasaio*. Il romanzo si apre infatti con un sogno, un incubo anzi di Montalbano, del cui status onirico il lettore si renderà conto solo in un secondo momento, di pari passo con il sognatore: in una notte di tregenda – unico nesso 'reale' con la vicenda narrata – Salvo viene svegliato da qualcuno che bussa

36 L. Rosso, *Caffè Vigata. Conversazioni con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Aliberti, 2007, pp. 59-60.

37 A. CAMILLERI, *Giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.

38 È quanto sostiene G. BONINA, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera, 2007, pp. 158 e sgg.

con insistenza alla sua porta: si tratta – incredibilmente – del questore Bonetti-Alderighi, il superiore con cui egli si trova in continuo e vivace conflitto e che ora invoca da lui rifugio e soccorso. E gli dà la clamorosa notizia:

«Ma come, Montalbano, non sa niente?»

«No»

«La mafia stanotte ha preso il potere!».³⁹

Poi la scena muta di colpo: Salvo si trova davanti non più il questore, «rappresentante della legge», bensì Totò Riina, «il numero uno della mafia, il capo di quelli che sono contro la legge», liberato dal carcere in seguito ad un colpo di stato: il ‘capo dei capi’ è lì per chiedergli se lui, Montalbano, è disposto a ricoprire la carica di Ministro dell’Interno nel Governo che sta per nascere sotto la nuova Presidenza:

«Bonasira» disse Riina. «Mi perdonasse l’ora e il modo, ma ho picca tempo e fora c’è un elicottero che m’aspetta per portarmi a Roma a formare il governo. Qualchi nome ce l’ho già: Bernardo Provenzano vicepresidente, uno dei fratelli Caruana agli Esteri, Leoluca Bagarella alla Difesa... Ma io vengo a lei per una domanda e lei, commissario Montalbano, deve dirmi subito o di sí o di no. Vuole essiri ‘u mè ministro dell’Interno?».⁴⁰

La regia del sogno toglie al commissario, sempre più «ngiarmato», la facoltà di rispondere e comunque di reagire: supplisce a questo l’improvvisa irruzione di Catarella, che lo minaccia con la pistola, dichiarandosi pronto a ucciderlo se mai dovesse accettare l’incarico.

Il sogno s’interrompe bruscamente a questo punto: seguono tre facciate che Montalbano dedica ad ipotesi interpretative in chiave freudiana: un chiaro invito al lettore ad intromettersi nell’autoanalisi del protagonista. Ma l’inchiesta non può non restare irrisolta e tradursi quindi in uno scacco per l’incauto che ci si provi, che non può certo competere con il portentoso investigatore virtuale e ripetere i suoi successi. Eppure la sfida d’autore può spingere qualche animo più audace a tentare una mossa azzardata: può indurlo ad esempio sulle orme del suo eroe a fare appello a sua volta al Grande Codice, in particolare all’*Apocalisse*, la visione di Giovanni che annuncia l’ultima catastrofe, la fine del mondo.

Chi volesse cimentarsi in un’esplorazione intertestuale potrebbe forse indicare qualche occorrenza emergente, magari qualche traccia di natura acustica, che potrebbe essere mutuata dal testo sacro. Ma forse per intendersi davvero a tu per tu con Montalbano al lettore dovrebbe bastare un nesso interdiscorsivo: l’incubo che apre il romanzo non sarebbe null’altro che una previsione apocalittica circa le sorti incombenti sulla società italiana. E qualcuno potrebbe parlare – inizio 2008 – di un sogno profetico...

39 A. CAMILLERI, *Il campo del vasaio*, op. cit., p. 11.

40 Ivi, p. 12.

La letteratura come cornice: testi e paratesti nella traduzione dell'Esodo di Erri de Luca

ELISE MONTEL*

Partendo per cantieri fuori Italia dopo lo scioglimento del movimento di estrema sinistra degli anni settanta, Erri De Luca decide di non portare nessun libro del passato con sé e di lasciare che il «vuoto» invada la biblioteca del presente. Da non credente entra in un periodo desertico della sua vita aprendo le porte dei testi sacri,¹ letti in lingua originale nella *Biblia Hebraica Stuttgartensia* per «approfondire la distanza con la giornata».² Si definisce ancora oggi «non credente» e non ateo, il che significherebbe negare la fede altrui:

La parola di origine greca è formata dalla parola *teo*, Dio, e dalla lettera *a*, alfa, detta privativa. L'ateo si priva di Dio, della enorme possibilità di ammetterlo non tanto per sé quanto per gli altri. Si esclude dall'esperienza di vita di molti. [...] Non sono ateo. Sono uno che non crede.³

*Università di Pisa–Université de Poitiers

1 De Luca usa il termine «*Bibbia*» soprattutto nel suo primo libro di commenti biblici, *Una nuvola come tappeto* (Milano, Feltrinelli, 2001 (1991)), riferendosi alla *Bibbia* ebraica. Dopo, leggiamo le espressioni «testi sacri», «scrittura sacra», «lingua sacra», che accentuano la poetica del suono, la considerazione della *Bibbia* in quanto testo letterario e la volontà di conservare il carattere sacro della Rivelazione senza profanarlo con la ragione.

2 Intervista data al Centre Régional de Documentation Pédagogique di Nice, *Paroles de... Erri De Luca*, 2005, <<http://www.crdp-nice.net/videos/itv.php>>, Ultima consultazione del sito il 10 dicembre 2009.

3 E. DE LUCA, *Ora prima*, Magnano, Qiqajon, 1997, p. 7.

Eppure, paradossalmente, ci sembra che egli non possa pensare il mondo, l'essere e la letteratura senza il filtro del testo biblico. Paradosso tanto più grande perché i testi di De Luca evolvono diacronicamente, dall'attenzione esclusiva per l'Antico Testamento verso un interesse sempre più rilevante per il Nuovo Testamento. Interrogato su questa presenza intrigante del Nuovo Testamento che spicca con particolare evidenza in un libro intero dedicato ai sensi e ai sentimenti di Maria (*In nome della madre*) come una chiusura e una conclusione delle prove precedenti di compenetrazione tra finzione e realtà, De Luca risponde:

Preferisco parlare sempre di Antico Testamento perché lì c'è un originale al quale posso risalire, mentre per il Nuovo Testamento, no. C'è stato questo passaggio dal greco che io considero una contraffazione dell'originale. Ma dal mio punto di vista il Nuovo Testamento è una storia completamente ebraica, la stessa dell'Antico Testamento, solo di cui si è persa la lingua.⁴

Le traduzioni da lui rivendicate come estremamente letterali si rivelano in realtà paradossali, perché ci troviamo di fronte ad un ostacolo metodologico. Egli ha imparato l'ebraico da autodidatta, con i metodi di Jouon (in francese) e di Weingreen (in inglese). Fonda la sua traduzione sugli echi tra le parole del testo biblico (intertesto elencato nella *Concordanza* di Even Shoshan) e sul valore numerico (tra ghematria e cabbala).⁵ Comunque, dalla traduzione alla *re-présentation* (assieme ri-presentazione e rap-presentazione) dei personaggi biblici, De Luca ci fa sbirciare negli interstizi della *Bibbia*, o piuttosto della lingua della *Bibbia*, dei suoni della *Bibbia*. I testi diventano palinsesti:⁶ senza scrivere sul già detto per cancellarlo, l'autore conferisce al testo biblico «un'altra possibilità». Quest'espressione viene usata da De Luca per definire la scrittura in quanto possibilità di cambiare la Storia e le storie («Io da narratore di storie posso prendermi delle libertà con gli avvenimenti, cambiare la fine di Troia [...]. Posso dargli un'altra possibilità»),⁷ ma anche in quanto possibilità di conferire un'altra vita a persone vere («Non è proprio un far avvenire le cose in maniera diversa – non le cambio, non posso cambiare la vita accaduta, correggerla – però do alle persone di allora un'altra possibilità».⁸ Queste due proposte che possono dapprima sembrare paradossali

4 Intervista effettuata il 13 e il 14 gennaio 2009 vicino a Roma. Cfr. anche E. DE LUCA, *Penultime notizie circa Ieshu/Gesù*, Padova, EMP, 2009, p. 7.

5 Cfr. P. JOUON, *Grammaire de l'hébreu biblique*, 1982, Institut biblique pontifical, Rome; J. WEINGREEN, *A Practical Grammar for Classical Hebrew*, 2nd edition, OUP Oxford, 1963; E. SHOSHAN, *A New Concordance of the Bible*, Jérusalem, Abraham éd., 1977.

6 Secondo la definizione di Genette: «Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, de sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau» (G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, éditions du Seuil, 1982, quarta di copertina; «Un palinsesto è una pergamena di cui abbiamo grattato la prima iscrizione per tracciarne un'altra, che non la nasconde completamente, in modo che possiamo leggerci, in trasparenza, l'antico sotto il nuovo»).

7 E. DE LUCA, *Alzaia*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 58.

8 E. DE LUCA, *Altre prove di risposta*, Napoli, Dante & Descartes, 2002, p. 31.

(«cambiare», «non posso cambiare») permettono in realtà di sottolineare la volontà dell'autore di fare della scrittura e della letteratura uno spazio altro, accanto. Così procede anche, secondo noi, per i personaggi e i testi biblici.

Proprio in questa linea analitico-scientifica mi propongo di entrare nel paese dell'*Antico Testamento* con uno sguardo per così dire speculare sul libro di traduzione *Esodo/Nomi*; questo mi permetterà di studiare non la *Bibbia* nella letteratura ma la letteratura nella lettura deluchiana della *Bibbia*.

Nei libri di traduzione di De Luca, numerosi sono i discorsi autoriali che circondano e accerchiano il testo biblico. C'è sempre una cornice tipografica, costituita in generale da un prima, un mentre e un dopo all'episodio biblico, perché i paratesti⁹ sono i luoghi privilegiati dell'alterità. Come pensare in modo altro il testo biblico, se non ponendolo a contatto con la letteratura?

1. LA COPERTINA: DAL SUONO ALLA LETTERA

La forma-libro è un linguaggio che permette al lettore sin dalla soglia del libro di capire il funzionamento del mondo nel quale sta per entrare. Il titolo *Esodo/Nomi* è una coppia composta dal nome italiano di origine greca («Esodo») fissato dalla traduzione dei Settanta poi ripreso dalla Vulgata e dalla prima parola del libro nella sua traduzione italiana («Nomi»). Vengono uniti in questo binomio la tradizione culturale interpretativa e il ritorno al testo originale. Tuttavia, e in quasi tutti i libri posteriori, il titolo di questo libro appare sotto la forma *Esodo/Shmot*,¹⁰ in cui la prima parola del libro viene presentata nella sua sonorità ebraica. In questo dobbiamo forse leggere un cambiamento di direzione, una radicalizzazione dell'opera del tradurre e dello scrivere? In effetti, *Esodo/Nomi* è la prima traduzione effettuata da De Luca, nel 1994. I titoli delle traduzioni che seguiranno saranno una riformulazione di episodi biblici (*Vita di Sansone. Dal libro Giudici/Shoftim*, capitoli 13, 14, 15, 16; *L'urgenza della libertà. Il Giubileo e gli anni sacri nella loro stesura d'origine dal libro. Levitico/Vaikrà; Elogio del massimo timore. Il salmo secondo*)¹¹ o saranno composti da binomi italiano/ebraico (*Giona/Ionà, Kohèlet/Ecclesiaste, Vita*

9 Secondo Genette il paratesto è costituito del peritesto – ciò che si trova intorno al testo, sia autoriale (prefazioni, epigrafi, dediche, note, postfazioni, ecc), sia editoriale (copertine, sovracoperte, preghiera di pubblicazione) – e dell'epitesto – ciò che si trova intorno al libro, spesso discorsi editoriali promozionali alla vendita – (cfr. G. GENETTE, *Introduction à l'architexte* (1979), in *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004; IDEM, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 et Seuil, Paris, Seuil, 2002).

10 Cfr. E. De Luca, *L'urgenza della libertà. Il Giubileo e gli anni sacri nella loro stesura d'origine dal libro Levitico/Vaikrà*, Napoli, Filema, 1999. Nell'opera ricorre per nove volte il binomio «*Esodo/Shmot*» (p. 12, p. 15, p. 18, p. 19, p. 24, p. 25, p. 27, p. 32, p. 33). Anche in IDEM, *Nocciolo d'oliva* (Padova, EMP, 2002) leggiamo sia «*Shmot/Nomi*» (p. 76; binomio che non fa più vedere il termine greco), che «*Shmot/Esodo*» (p. 79; che mette in rilievo il termine ebraico prima della traduzione greco-italiana).

11 *Vita di Sansone. Dal libro Giudici/Shoftim*, trad. e cura di E. De Luca, con illustrazioni di M. Chagall, Milano, Feltrinelli, 2002; *L'urgenza della libertà*, op. cit.; E. DE LUCA, *Elogio del massimo timore. Il salmo secondo*, Napoli, Filema, 2000.

di Noè/Nòah),¹² in cui l'ordine lingua originale/lingua tradotta varia in modo aleatorio) come se diventasse necessario far comparire sulla soglia del libro le due lingue faccia a faccia, come in uno specchio.

Il problema della traduzione del titolo non è un dettaglio, poiché tutto il libro poggia sui nomi. Proprio in questo libro Mosè chiede a Dio il suo nome, l'«Eiè ashèr eiè» (3, 14) tanto dibattuto fra i traduttori, letto dai Settanta «Egò eimì o ón» e dalla Vulgata «Ego sum qui sum», che cancella il doppio futuro, ripristinato da De Luca: «Sarò ciò che sarò».¹³ La seconda introduzione del libro di De Luca, intitolata *Demetrio, Giovanni, Alessandro*, in un gioco con il Lettore Modello che sappia riconoscere i personaggi dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, insiste sul problema dei nomi e della loro traduzione, soprattutto sulla traduzione problematica del tetragramma *Yhwh* che non viene pronunciato nella lettura sinagogale; gli ebrei ricorrono ad un'altra parola, *Adonai*. Nella scelta deluchiana di usare solo la prima lettera, la *Iod*, anagramma casuale della parola italiana Dio, più piccola lettera dell'alfabeto ebraico, il segreto fonico viene conservato.

Nelle note, l'autore traduce quasi tutti i nomi propri perché hanno un significato e possono portare informazioni supplementari sul presente o sul futuro dei personaggi. Per esempio nell'*Esodo* 2, 22, Mosè chiama «Ghershòm» il figlio avuto con Tzipporà: «E partorì un figlio e chiamò il suo nome Ghershòm. Perché disse: "Straniero sono stato in terra sconosciuta!"» (traduzione di De Luca). Nella nota a questo verso De Luca traduce il nome aiutando il lettore a capire la congiunzione «perché», legando il figlio, il padre, e l'azione del nominare:

Ghershòm: 'gher' è straniero. Le altre due lettere, shin e mem, compongono sia l'avverbio di luogo là, sia la parola nome. Sono due delle tre consonanti di Mosè. I nomi che i genitori Ebrei mettevano ai figli non provenivano da un calendario, né da un uso precedente: erano spesso coniatati per l'occasione, per contenere in una sigla un riassunto di eventi.¹⁴

E nella nota 4 al *Esodo* 1, 1 «E questi i nomi dei figli d'Israele entrati in Egitto: con Giacobbe ognuno e la sua casa entrarono» (traduzione di De Luca), leggiamo a proposito di Giacobbe:

Lascio il nome com'è già noto in italiano per non sovrapporre nuovi nomi a quelli conosciuti. Per le figure meno note conserverò l'originale.¹⁵

12 Giona/Ionà, trad. e cura di E. De Luca, Milano, Feltrinelli, 2007 (1995); *Kohèlet/Ecclesiaste*, trad. e cura di Erri De Luca, Milano, Feltrinelli, 2004 (1996); *Vita di Noè/Nòah. Il salvagente. Dal libro Genesi/Bereshit*, trad. e cura di Erri De Luca, Milano, Feltrinelli, 2004.

13 Cfr. IDEM, *Una nuvola come tappeto*, op. cit. p. 51, *Esodo/Nomi*, trad. e cura di E. De Luca, Milano, Feltrinelli, 2006, (1994) p. 23 e 112.

14 *Esodo/Nomi*, op. cit., p. 20.

15 Ivi, p. 13.

Secondo questa logica, il nome del protagonista Mosè viene usato senza il binomio speculare ebraico, nome originale che leggiamo solo in una nota:

Moshè è voce che viene da un verbo 'salvare' o 'tirare fuori'. [...] Le lettere che formano il suo nome, mem shin he, se lette al contrario formano 'hashèm', il nome. Questo libro in Ebraico si chiama: 'Nomi'.¹⁶

Tuttavia, così come per il titolo, questo principio metodologico non sarà più sistematicamente applicato di seguito nell'opera di De Luca, e spesso i paradossi diacronici testimoniano se non di un'assenza di rigore da parte dell'autore almeno di un'assenza di poetica fissa. Anche ai nomi conosciuti e trasparenti verrà attribuito il nome ebraico con l'intento specifico di far sentire la lingua («Giona/Ionà», «Noé/Nòah», «Ieshu/Gesù»). Questa doppia presenza conferisce un altro significato e un altro orizzonte al personaggio. Egli non viene ri-scritto ma *re-présenté*.

La stessa esigenza emerge dalla lettera nera su sfondo arancione che ci viene spiegata sulla quarta di copertina, costringendo così il lettore a giocare prima di tutto con il libro in quanto oggetto materiale, e, per così dire, mondo chiuso composto da un'entrata e da un'uscita: «In copertina: la lettera 'Shin' che è l'iniziale della parola 'Shmot' che significa 'Nomi'». L'autore vuole in effetti far entrare il lettore in un *abjad* (alfabeto consonantico), come ne testimonia la presenza in tanti libri di traduzione di un «Alfabeto ebraico» che mette accanto la figura della lettera ebraica, il suo nome ebraico, la trascrizione, la pronuncia per un lettore italiano, e il valore numerico. Tuttavia, questa tavola di corrispondenza ricorrente non ci viene data nel libro *Esodo/Nomi*. Solo un'osservazione sulla pronuncia della lettera 'he', che non esiste nel sistema fonologico italiano poiché corrisponde a una «'h' molto aspirata», ci viene data nelle *Avvertenze*, come su alcune unità di misura.¹⁷

L'immagine è un linguaggio, è un altro punto di vista sul testo che orienta la lettura. Così, Derrida afferma che gli *avant-propos*, le prefazioni, e diremmo anche le copertine, sono fatti

*en vue de leur propre effacement. Ils sont toujours rédigés pour mieux être oubliés; mais cet oubli n'est jamais total, il laisse la trace de ce 'reste' qui joue un rôle spécifique: précéder, présenter le texte pour le rendre déjà visible avant qu'il ne soit lisible.*¹⁸

Prima ancora della letteratura, la lettera è il nodo di congiunzione tra autore, lettori e personaggi. Questo processo autoriale e editoriale ricorrerà altre due volte nei libri di traduzione: sulla copertina di *Kohèlet/Ecclesiaste* con la 'qof' ('k'o 'q') di Kohèlet, su

¹⁶ Ivi, p. 17.

¹⁷ Ivi, p. 12.

¹⁸ In P. LANE, *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992, p. 13. «Allo scopo della propria cancellazione. Sono sempre redatti per meglio essere dimenticati; ma questa dimenticanza non è mai totale, lascia la traccia di questo 'resto' che svolge una funzione specifica: precedere, presentare il testo per renderlo già visibile prima che sia leggibile». Le traduzioni dal francese sono tutte nostre.

quella di *Libro di Rut* con la 'resh' ('r') di Rut. Ma la forma più compiuta del libro in quanto mondo in cui la copertina e la quarta di copertina sono parentesi che racchiudono una voce e una vita nella loro esistenza spazio-temporale, è il libro di narrativa *In nome della madre*.¹⁹ Il libro è mimetico: si apre e si chiude sulla lettera 'mem' ('m'), così come il nome del personaggio Miriàm (Maria). A seconda del loro posto nella parola (e dunque nello spazio del libro) alcune lettere ebraiche non hanno la stessa grafia: la 'm' finale, 'mem sofit' (𐤌 sulla quarta copertina) è chiusa, mentre la 'm' iniziale (𐤍 sulla copertina) è «gonfia e ha un'apertura verso il basso. È una emme incinta».²⁰ La grafia simboleggia sin dalla forma-libro il percorso di Maria, dalla concezione alla nascita del bambino Gesù, voce della femminità e della maternità.

La copertina mette dunque in rilievo la proposta, se non nuova, almeno altra di De Luca: far entrare il lettore nei suoni e nella grafia della lingua ebraica, qualunque sia il grado di conoscenza del testo biblico e delle lingue semitiche poiché la spiegazione della lettera ci viene data sulla quarta di copertina; ed è ulteriormente sottolineata dalla scelta della collana in cui viene pubblicata la traduzione: «I Classici – Universale Economica Feltrinelli».

2. LA PRIMA INTRODUZIONE: TRA LETTERALITÀ E LETTERARIETÀ

Superata la copertina, si entra subito nella prima introduzione intitolata *Perché "Esodo/Nomi"*. Non si tratta di una domanda ma di un'affermazione: l'autore sta per giustificare e legittimare nel suo primo libro di traduzione le ragioni e la poetica del tradurre. De Luca propone una lettura estremista, vicina alla lettera del testo («ricalcare alla lettera», «lasciare incisione»),²¹ con il rischio di proporre frasi sbilenche, ripetizioni, aporie, con il rischio di violentare la lingua di arrivo (l'italiano) per meglio ospitare la lingua di origine (l'ebraico). L'esempio da lui scelto per mettere in rilievo questa letteralità (la parola 'kolòt', 'voci') non è anodino. Se il Medioevo si applicava a tradurre parola per parola per lottare contro le eresie, se il Rinascimento aveva preso la frase come unità del linguaggio, il xx secolo s'interessa all'oralità come origine e fine di ogni traduzione.²² De Luca cerca di restituire l'oralità del testo sacro, e ricorda che viene chiamato in ebraico «Mikrà», «Lettura»,²³ perché questo era l'uso fatto del testo: un'attualizzazione della oralità.²⁴ Proprio nell'ottica del suono De Luca si pone «contro» le traduzioni

19 Cfr. E. DE LUCA, *In nome della madre*, Milano, Feltrinelli, 2006.

20 Nota di De Luca sulla sovraccoperta interna di *In nome della madre*, op. cit.

21 *Esodo/Nomi*, op. cit., p. 6.

22 Cfr. H. MESCHONNIC, *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 42.

23 *Esodo/Nomi*, op. cit., p. 5.

24 Cfr. *Nocciolo d'oliva*, op. cit., p. 39; *Vita di Noè/Nòah*, op. cit., p. 51: «Le parole sacre sono rimaste indelebili non perché scritte e ricopiate, ma perché dette e ripetute. Il dire di Elohim è a voce e a voce che si trasmette. La scrittura arriva molto dopo». Il chiasmo sottolinea quest'esclusività del detto perché è figura della chiusura.

ni precedenti, perché come si legge sulla quarta di copertina, paratesto di spiegazione, i testi sacri non sono mai stati tradotti «correttamente»:

Perché tradurre un libro molte volte tradotto? Perché dar credito all'ultimo arrivato in lingua ebraica antica? Perché ho sostenuto che il libro *Esodo/Nomi* non è mai stato tradotto. L'impresa non rientra nella categoria delle truffe celebri, non ho venduto la fontana di Trevi a un turista americano. È verità: ho tradotto questo libro pieno delle più grandi avventure sacre dell'umanità, come se non fosse mai stato tradotto prima. Più che attento, mi sono appiattito, schiacciato sulla parola ebraica per riprodurla a calco in italiano.

La ri-traduzione di De Luca non cerca di cancellare gli strati preesistenti e legati al dogma, ma di farne a meno per tornare alla lingua dell'*Antico Testamento*, alla sonorità dell'*Antico Testamento*. Potremmo dire che la sua traduzione vuole essere un palinsesto che pur scrivendo «sopra» il già detto, mette in rilievo il «sotto» originale.

Al di là delle dichiarazioni di letteralità che verranno sviluppate lungo le note a piè di pagina, veri testi sotto il testo, questa prima introduzione addita la letterarietà come filtro attraverso il quale ri-pensare e ri-leggere il testo biblico. Propone così un nuovo patto di lettura di *Esodo/Nomi* che viene messo a contatto in questa introduzione con la mitologia greca e il mito di Don Chisciotte ma anche con *La Legge* di Thomas Mann usata come contrappunto al discorso deluchiano, con Coleridge e Dostoevskij evocati in modo ellittico. Nel secondo libro di traduzione, *Giona/Ionà*, sono i classici italiani Dante e Manzoni a fungere da riferimenti culturali e linguistici. Poi, nelle traduzioni ulteriori, nessuno autore, nessuna citazione, nessun personaggio intervengono nei paratesti introduttivi, come se De Luca non provasse più il bisogno di ancorarsi in una genealogia letteraria che gli permetteva di affermare lo statuto originale della *Bibbia* in quanto testo.

Dopo una critica acerba della traduzione dei Settanta, della lingua e della cultura greche prepotenti, stupisce il parallelo effettuato tra il viaggio orizzontale (verso la Terra Promessa) e verticale (verso Dio) degli ebrei e il labirinto a zig-zag o a spirale degli eroi greci. De Luca effettua spesso un paragone non sistematico ma significativo tra l'Antico Testamento e l'*Iliade* e l'*Odissea* di Omero. Ma qual è lo scopo di un tale paragone? De Luca non qualifica i testi sacri in quanto miti poiché secondo lui «un mito è una divinità scaduta»;²⁵ egli adotta invece l'accezione originale di *mythos* come forma letteraria²⁶. Se Auerbach in *Mimésis* si interessava

25 Questo concetto lo si poteva già leggere nel *Traité des semences et des étoiles* di Li M'Ha Ong (650-730), tradotto e ricopiato parzialmente da Melchior Nuñez Barreto durante il suo viaggio in Cina nel 1555: «*On nomme d'ordinaire myhtologie les récits sacrés auxquels plus personne ne croit*» («Si chiamano di solito mitologia i racconti sacri a cui non crede più nessuno»).

26 Possiamo rimproverargli questa definizione limitata del mito in quanto rapporto alla divinità. Numerosi tentativi definizionali sono nati, da quello che parte dall'etimologia «*mythos*» – «racconto» – e vede nei miti semplici racconti poetici senza realtà attestata e ridotti all'elemento del linguaggio dapprima orale; quello dell'Académie Française che considera il mito come racconto favoloso fuori dal tempo e dallo spazio; o quello di Northrop Frye che ritiene il mito come espressione di una cultura che deve spiegare al popolo la sua origine, la sua storia, le sue leggi, ecc. Cfr.

alle divergenze stilistiche e retoriche tra l'*Iliade*, l'*Odissea* e l'*Antico Testamento* nella presentazione degli eventi e dei personaggi,²⁷ De Luca rimane a livello delle figure e dei nomi propri. L'uso dei personaggi e delle avventure omeriche ha dunque uno scopo essenzialmente tecnico: sottolineare l'opposizione radicale tra due opere, due culture, due religioni.

«Investitura, viaggio vagabondo, prodigi, e terra promessa»: questa proposizione sintatticamente equilibrata (sostantivo / sostantivo + aggettivo qualificativo / sostantivo / sostantivo + aggettivo qualificativo) lega questa tematica primordiale del viaggio degli ebrei fuori dalla schiavitù dell'Egitto verso la libertà della Terra promessa al viaggio del personaggio anacronico di Cervantes che vagabonda verso un deciframento soggettivo e letterario del mondo. In questa introduzione, Don Chisciotte sembra essere un doppio di Mosè, ma il nome del personaggio biblico non è mai citato, come se si trattasse di paragonare meno due esseri che due percorsi di vita. Se De Luca denuncia la forza, a volte ingannevole, della lettura, mette anche in atto la forza della scrittura, perché lo scrittore è colui che può avvicinare opere diverse e così modificarle.²⁸ Il discorso sulla scrittura verte poi su un allargamento: non si tratta più dei legami tra il *Don Chisciotte* e l'*Esodo*, ma tra letteratura e storia sacra. Se queste sono apparse incompatibili, soprattutto all'epoca dell'Inquisizione (e il riferimento ai «roghi dell'Inquisizione» non è anodina poiché ricordiamo che in *Don Chisciotte* il prete e il barbiere procedono ad un *auto da fé* della biblioteca ritenuta nociva del personaggio), De Luca incoraggia una lettura o una ri-lettura dell'*Antico Testamento* alla luce della letteratura, per confrontarsi con l'altro, per rileggere il testo biblico in quanto testo letterario classico.

Mettendo così a contatto letteratura e religione, mitologia e mito, De rilette i testi biblici in modo altro. Se non possiamo parlare completamente con Geisler-Szmulewicz di «coalescenza dei miti» in quanto «incontro tra due miti diversi che produce il rinnovo del significato di ognuno»²⁹ possiamo dire che De Luca propone una «scrittura metaforica» che avvicina due realtà per crearne una terza altra.

M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963; N. FRYE, *Le Grand code. La Bible et la littérature*, trad. C. Malamoud, pref. de T. Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1984 (1981); IDEM, *La parole souveraine. La Bible et la littérature II*, trad. C. Malamoud, Paris, Editions du Seuil, 1994 (1990); C. LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1996 (1958); IDEM, *Anthropologie structurale 2*, Paris, Plon, 1996 (1973).

27 E. AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 11-34. Per lo studioso Omero tenta di rendere le vicende e i personaggi presenti, tangibili, visibili con tanti dettagli, mentre la *Bibbia* avvolge nel silenzio la descrizione dei personaggi, per permettere al lettore un'identificazione più facile.

28 La forza della scrittura si legge nell'ipotesi: «Don Chisciotte avrebbe potuto essere uno di questi [i chiamati, gli estatici, gli apocalittici], infiebrarsi di storie benedette» (*Esodo/Nomi*, op. cit., p. 9). Per quanto riguarda la possibilità di cambiare le storie, cfr E. DE LUCA, *Alzaia*, op. cit., p. 58.

29 La «coalescence des mythes» è «la rencontre entre deux mythes différents qui produit le renouvellement de la signification de chacun d'eux» (A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le mythe de Pygmalion au XIXème siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 16).

3. LE NOTE A PIÈ DI PAGINA: TRA TESTI E PARATESTI

Le note³⁰ hanno, nei libri di traduzione di De Luca, uno statuto tipografico specifico: quello che l'autore mette accanto, sotto e dopo il testo, è paradossalmente più visibile del testo d'origine. Le note deluchiane sono «molte»³¹ e si trovano in un luogo inferiore («fondale più che fondamento»³², «un sottosuolo e un fondamento»³³, «sottosuolo»³⁴). In effetti, le note rappresentano spesso più della metà della pagina, rovesciano così la topografia consueta in cui la nota è una parola marginale, sconvolgono la gerarchia classica del testo e dell'ipotesto (nel senso letterale – sotto il testo – e figurato – che precede e fa nascere il testo -) e passano dallo statuto di paratesto a quello di testo, nel quale l'autore lega e rilegge, insomma propone. Fermiamoci un attimo sul funzionamento delle note del capitolo dodicesimo che ci sembrano rappresentare la diversità dei processi usati da De Luca in un commento al testo biblico. Le note in questo capitolo hanno un'estensione da sei righe ai due terzi della pagina:³⁵

– Guida alla comprensione: i riferimenti alla cultura ebraica permettono al lettore di entrare nei meandri del testo e di coglierne i dettagli. Per facilitare l'ingresso in un mondo altro, De Luca ricorre all'esplicitazione, alla s-piegazione, alla parafrasi.³⁶

30 Genette così definisce le note al testo: «Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment. Le caractère toujours partiel du texte de référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note, me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément de paratexte, qui l'oppose entre autres à la préface» (G. GENETTE, *Seuils*, op. cit., p. 293; «Una nota è un enunciato di lunghezza variabile (basta una parola) relativo ad un segmento più o meno determinato del testo, disposto o a fronte o in riferimento a questo segmento. Il carattere sempre parziale del testo di riferimento, e di conseguenza il carattere sempre locale dell'enunciato emesso nella nota, mi sembra il tratto formale più distintivo di questo elemento di paratesto, che lo oppone tra l'altro alla prefazione»).

31 Cfr. E. DE LUCA, *Giona/Ionà*, op. cit., p. 8.

32 IDEM: «Nella stessa pagina, più a stabilire un fondale che un fondamento, sono stese molte note. Sono il mio canto di ringraziamento a quella lingua madre. [...] Le parole ebraiche sono come le stelle: si può ammirare la loro traduzione nelle lingue o tentare anche di capire perché sono lì. Da qui le note, un tentativo di misurare l'abisso che le sorregge».

33 E. DE LUCA, *L'urgenza della libertà*, op. cit., p. 5: «A ogni verso corrisponde un sottosuolo e un fondamento di note, di dettagli per stabilire una forma d'intimità con quella origine».

34 E. DE LUCA, *Altre prove di risposta*, op. cit., p. 61: «Volevo restaurare il primo ascolto, l'emozione che ha provato il primo che ha udito quelle parole. Per fare questo ho avuto bisogno del sottosuolo delle note, dei rinvii, dei rimandi ad altre parole».

35 Cfr. *Esodo/Nomi*, op. cit., pp. 56 e 59.

36 Ecco alcuni esempi di spiegazione del testo biblico adottati da De Luca: di semplice comprensione *Esodo/Nomi*, op. cit., 12, 2, nota 147: «È il mese di Nisàn, ma oggi il capodanno ebraico si festeggia sette mesi più tardi, il primo giorno del mese di Tishri». Di esplicitazione dei concetti attraverso frasi nominali, come se fossero voci di un vocabolario: IDEM, 12, 8: «azzime», nota 150: «Pane senza lievito»; IDEM, 12, 22: «issopo», nota 156: «Pianta aromatica che odora di muschio». Di s-piegazione del sintagma dilatando l'espressione con il ricorso tipografico ai due punti come in IDEM, 12, 6: «tra le due sere», nota 149 «Dopo il tramonto e prima dell'alba:

- Spazio di espressione della poetica del tradurre: ci spiega in effetti la letteralità, propone altre letture esplicite o implicite, si pone «contro» le altre traduzioni inglobate in un plurale spregiativo, gioca con le lettere (ricordando la ghematria e forse la cabballa), fa sentire la lingua ebraica nella sua traslitterazione italiana.³⁷
- Occasione di giustificazione: De Luca ricorre alla grammatica ebraica o all'intertesto perché, la nota, secondo Dürrenmatt, è «*un espace où se négocie le rapport à la tradition, elle est le lieu d'une intertextualité exhibée qui relie le livre à la bibliothèque*».³⁸ In effetti De Luca usa i diversi testi biblici per legittimare le sue scelte, grazie a *A new concordance of the Bible* di Shoshan,³⁹ per tessere legami o mettere in rilievo i fenomeni di hapax.⁴⁰
- Sperimentazione di una letteralità più estrema: benché De Luca voglia riprodurre la lingua ebraica in quella italiana, per evitare un discorso incomprensibile, non può ricorrere ad un ricalco stretto. «*Toute tentative de travail sur la lettre [...] apparaît encore comme 'expérimentale'*» afferma Berman e le note sembrano proprio il luogo di questo sperimentare.⁴¹

l'espressione indica il tempo compreso tra i due passaggi del sole»; o aggiungendo l'ausiliario di definizione «essere» come in IDEM, 12, 29: «la casa del pozzo», nota 159: «La casa del pozzo è la prigionia». Di parafrasi, IDEM, 12, 46: «In una sola casa sarà mangiato, non farai uscire dalla casa della carne fuori», nota 168: «Divieto di trasportare quel cibo da una casa all'altra».

37 Ad esempio in De Luca sono: volontà di letteralità: IDEM, 12, 23, nota 157 «C'è un uso invasivo del verbo dare, 'natàn', che ricalco senza ricorrere a sinonimi, come per il verbo fare». Citazioni di altre letture: IDEM, 12, 12, nota 152: «Farò giudizi: un'antica tradizione insegna che erano giudizi diversi secondo i casi. L'idolo di pietra si spezzava, quello di legno marciva, quello di metallo fondeva. Fornisce così una spiegazione del plurale 'giudizi'». Volontà di porsi «contro»: IDEM, 12, 30: «E si alzò [...] perché non c'è [...]», nota 160: «Le traduzioni trascurano questi salti difficili da rendere e da spiegare»; o in IDEM, 12, 37: «come seicentomila passi», nota 163: «Le traduzioni di solito trascurano la parola 'raglè' (piedi, gambe o passi di). Eppure è imponente l'immagine di seicentomila persone che muovono insieme lo stesso passo, il primo passo libero [...]». Giochi sulle lettere: IDEM, 12, 38: «e gregge e mandria, possesso molto pesante», nota 164: «L'aggettivo è 'cavèd'. [...] È il primo significato positivo di questo aggettivo, una cui leggera modifica di vocale, 'cavòd', produce la parola 'gloria'». Riprodurre le sonorità della lingua ebraica: IDEM, 12, 21, nota 155: «L'agnello ha preso lo stesso nome della festa, perciò: 'shachatù happèsach', macellate la Pasqua»; o IDEM, 12, 42, nota 167: «Iod passa una notte di veglia, 'lel shimmurim' [...]».

38 «Uno spazio in cui si svolge il rapporto con la tradizione, è il luogo di un'intertestualità esibita che lega il libro alla biblioteca» («*Avant-propos*»). *L'espace de la note*, a cura di J. Dürrenmatt e A. Peersmann, «La Licorne», Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 4).

39 Cfr. *A new concordance of the Bible. Thesaurus of the language of the Bible hebrew and aramaic roots, words, proper names, phrases and synonyms*, edited by Abraham Even Shoshan, Jerusalem, Kiryat Sefer, 1997 (1989).

40 Quanto a tessere legami: IDEM, 12, 34 «nei loro mantelli», nota 161: «Ancora il termine 'simlâ'. Per la sua occorrenza in 'Gen/In pr' si confronti la chiusa della nota 53». Quanto a hapax: IDEM, 12, 41, nota 166: «Solo qui in tutta la Lingua sacra Israele è chiamato 'schiere di Iod' ('tzivòt Iod') rovesciando un titolo di Iod ('Iod tzevaòt'), Iod delle schiere, che ricorre invece più di duecentocinquanta volte». Quanto a grammatica: IDEM, 12, 16, nota 154: «Una particolarità delle lingue semitiche è l'assenza, nella frase passiva, del complemento d'agente».

41 «Ogni tentativo di lavoro sulla lettera [...] appare ancora come 'sperimentale'» (A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Ed. du Seuil, 1999 (1985), p. 15). Meschonnic definisce la propria poetica usando anch'egli questi termini in *Ethique et politique du traduire* (op. cit., p. 40). Esempio di sperimentazione: IDEM, 12, 11 «Pasqua», nota 151: «'Pèsach' è Pasqua e alla lettera: passaggio [...]».

- Espressione dei paradossi: De Luca propone note che a volte si contraddicono o si ripetono. Assistiamo forse alla manifestazione del processo di elaborazione del pensiero?⁴²
- Creazione del personaggio lettore: il sottosuolo delle note è il luogo in cui De Luca dialoga con il testo, con la lingua ebraica, ma anche con il lettore, cercando di fargli capire il tempo e lo spazio remoti della Bibbia attraverso riferimenti al presente, legando l'allora all'ora.⁴³

Le note sfidano dunque la lettura lineare per andare verso una simultaneità spaziale, se non temporale, verso un andirivieni della lettura, tra passato e presente, tra il testo e l'«io», tra i suoni ebraici e quelli italiani. Di conseguenza, la «nota» in De Luca deve essere capita in senso musicale, come un suono di valore più o meno lungo (dalla semibiscroma: una parola, alla semibreve: una pagina), come lo spazio di una seconda voce sul pentagramma della pagina. Proprio con questa lettura metaforica Genette sottolinea la specificità della nota a piè di pagina:

Le principal avantage de la note est en effet de ménager dans le discours des effets locaux de nuance, de sourdine, ou, comme on dit encore en musique, de 'registre', qui contribuent à réduire sa fameuse, et parfois fâcheuse linéarité.⁴⁴

Uno spartito non suonato non è che un susseguirsi di silenzi, perciò l'interprete De Luca prova a «mettere in suono» il testo biblico.

La letteratura interviene poco nelle note, come se il suo posto privilegiato fosse nei paratesti introduttivi e conclusivi.⁴⁵ Le note rappresentano soprattutto un reale «contro»-canto alla lettura deluchiana attraverso la critica di *La Legge* di Mann di cui l'autore italiano denuncia come «erranza», anzi come «errore», la lettura razionalista. Il testo biblico è, per De Luca, un testo sacro, che si deve accettare come tale (e lo annunciava sin dall'espressione «*suspension of disbelief*» di Coleridge).⁴⁶ La proposta di lettura di Mann appare nelle note a partire dal verso

42 Esempio di paradosso: IDEM, 12, 11, nota 151: «'Pèsach' è Pasqua e alla lettera: passaggio. È il verbo di moto da luogo di questo libro, non un migrare da esodo, ma un passare: da uno stato servile alla libertà, da una casa di servi a una terra promessa, da una legge di re alla legge di Iod»; in IDEM, 12, 25, nota 158: «Nel tradurre 'pèsach' con Pasqua si perde qualcosa del senso che è: sacrificio di 'Passaggio' ('Pèsach') è questo per Iod che passò ('pasàch') sopra». Si tratta forse di una sbadataggine dell'autore?

43 Quanto al personaggio lettore del presente: IDEM, 12, 29, nota 159: «L'ingegnosità carceraria dell'umanità ha sempre risolto brillantemente il problema della sicurezza. A quei tempi li tenevano al fresco in un pozzo scavato apposta»; IDEM, 12, 30, nota 160: «Forte impiego del tempo presente nel flusso di un racconto. Questi passaggi da un tempo trascorso a un tempo bloccato sono delle chiamate fuori pagina, inviti al lettore ad esserci, là dove il presente impone al passato di fermarsi».

44 «Il maggior vantaggio della nota è in effetti di introdurre nel discorso effetti locali di gradazione, di sordina, o, come si dice ancora in musica, di 'registro', che contribuiscono a ridurre la sua famosa, e a volte irritante linearità. (G. GENETTE, *Seuils*, op. cit., p. 301).

45 Nelle note di *Esodo/Nomi*, leggiamo riferimenti al personaggio Sindbad che viene usato per accentuare le differenze tra testo letterario e testo biblico, tra specialisti della Bibbia, traduttori, grammatici o studiosi universitari: Franz Rosenzweig, David Kimchi, Paolo De Benedetti, Paul Jouon, ma soprattutto a *La Legge* di Thomas Mann.

46 *Introduzione a Esodo/Nomi*, op. cit., pp. 7-8.

7, 20 fino al verso 16, 27, a proposito del discorso sulle dieci piaghe dell'Egitto. Il paratesto diventa il luogo dell'altro discorso, del paragone, della critica letteraria. Le parole altrui sono le note di uno spartito suonato ad un'altra ottava, provocando accordi sempre più disarmonici:

Riprendo un racconto minore, *La Legge*, di un grande scrittore di questo secolo, Thomas Mann, che si prese la briga di pedinare Mosè per buona parte del libro dell'*Esodo*, cercando di ridurre di formato gli eventi miracolosi che vi pullulano. Intendeva spiegarli con trucchi o farli rientrare in sia pur rari fenomeni naturali. Il suo contrappunto razionalistico in queste note vale come esempio culmine di una pretesa di aggio-gare il sacro al lume di ragione e di farne riduzione letteraria.⁴⁷

La denuncia del procedimento razionalista, che leggiamo anche in *Una nuvola come tappeto* e in *Alzaia*, usa termini spregiativi («ridurre di formato», «riduzione letteraria», «aggiogare il sacro al lume di ragione», «governare il sacro», «pedinare», «trucchi», «pretesa»). Per ogni piaga De Luca si applica a citare briciole del testo dell'autore tedesco, tra virgolette, senza per forza commentarle, perché il lettore le giudichi da sé.⁴⁸ Le citazioni sono a volte tinte di sonorità tedesche, come se De Luca volesse farci sentire la voce di Mann nella sua realtà acustica. Leggiamo così: «Accade (*Das Kommt*) che le rane [...]»; «[...] in una grandinata vediamo una *'bestimmte Absicht'*, un preciso disegno»; «intere regioni sono destinate a divorata nudità (*abgefressener Kahlheit*)»; «un popolo viziato dalla luce (*lichterverwöhntes*)». ⁴⁹ L'inserimento della lingua tedesca, non molto apprezzata da De Luca a causa del suo pesante passato linguistico e storico e studiata solo per arrivare allo yiddish,⁵⁰ tende a sottolineare le divergenze di pensiero, dovute, secondo Mann, alle divergenze culturali, spaziali e climatiche.

La presenza dell'autore nel presentare il contro-canto di Mann evolve diacronicamente. Dapprima piuttosto riservato, De Luca cosparge qua e là un pizzico di sarcasmo, opponendo Mann e i tedeschi ai meridionali, che siano gli egizi del tempo di Mosè o i napoletani odierni, uniti nel pronome della prima persona

47 Ivi, p. 38.

48 Per Thomas Mann, la trasformazione dell'acqua del Nilo in sangue (*Esodo* 7, 20, > *Esodo/Nomi*, p. 38) è solo una colorazione temporanea dell'acqua; le rane (8, 1 > p. 40) a volte possono riprodursi più del solito; le zanzare (8, 12 > p. 41) sono in realtà i comuni pidocchi per un popolo sudicio; le mosche (8, 17 > p. 42) sono in realtà vari animali nocivi che vanno dai tafani agli scorpioni fino ai leoni comuni in questa regione; la ragione della morte dei greggi (9, 3 > p. 45) non ci viene data da De Luca perché per Mann la morte degli animali è assolutamente normale e non merita la definizione di «piaga»; stesso discorso per le ulcere (9, 9 > p. 46); la grandine (9, 25 > p. 47) è un'iperbole climatica da parte di persone abituate a vivere sotto il sole; le cavallette (10, 3 > p. 49) sono un'invasione d'insetti classica e conosciuta; il buio (10, 22 > p. 52) non è altro che la scomparsa del sole dietro le nuvole, cioè un'eclissi; la morte dei primogeniti egiziani (12, 29 > p. 59) è provocata non dalla mano di Dio ma da quella degli uomini.

49 Rispettivamente *Esodo/Nomi*, op. cit., pp. 40, 48, 51, 52.

50 «Ho avuto una forte avversione a imparare il tedesco, solenne lingua di pensieri e versi, avvilita in questo secolo a madrelingua dei peggiori boia dell'umanità [...]. L'ho studiato solo di passaggio per arrivare allo yiddish. [...] Ho ripreso a sfogliarla, muta [...]» (E. DE LUCCA, *Alzaia*, op. cit., p. 119).

del plurale «noi» che contiene anche l' «io» dell'autore. Per esempio, a proposito della grandine (*Esodo* 9, 25), Mann denuncia l'errore di apprezzamento da parte di un popolo confrontato troppo spesso al cielo azzurro:

Di solito il cielo è azzurro da quelle parti e tanto più forte deve essere l'impressione di fronte a un temporale di singolare violenza nel quale il fuoco che precipita partecipa dalle nubi si mescola con grossi chicchi della grandine che abbatte il seminato e squarta gli alberi senza alcun preciso disegno. Colpa di noi meridionali sempre sotto il sole: al primo temporale ci lasciamo suggestionare e in una grandinata vediamo una 'bestimmte Absicht', un preciso disegno. In Germania Mosè non avrebbe incantato nessuno.⁵¹

De Luca rileva la non-pertinenza di questa osservazione climatica, ridicolizzando l'autore tedesco che sbaglia a proposito della gente del sud e la sottovaluta. Il sarcasmo evolve poi in ironia: «Niente di più ovvio di un'invasione di cavallette per l'occidentale Mann, convinto sempre più dell'accidentale».⁵² Il pronome indefinito «niente» evidenziato dalla posizione incipitaria, è seguito dall'aggettivo «ovvio» e dal gioco vocalico che avvicina «occidentale/accidentale», mettendo così in rilievo l'opposizione tra due letture, tra il sacro e la ragione.

Riservatezza, sarcasmo, ironia, le note si succedono in un crescendo, il cui apice si legge alle pagine cinquantanove e sessanta: i due terzi della pagina sono dedicati a un giudizio questa volta esplicito di De Luca sulle teorie razionaliste applicate al testo sacro. Infatti De Luca sottolinea un'incongruenza della tesi di Mann a proposito dell'ultima piaga dell'Egitto, il massacro dei primogeniti maschi egiziani (*Esodo*, 12, 29), incongruenza che gli fornisce l'occasione per una critica pungente:

Infine conclude: "Amici miei! Durante l'esodo dall'Egitto è stato tanto ucciso, quanto è stato rubato". Ecco fatto: ladri e assassini, la loro Pasqua gronda di delitti, alla faccia delle mezze parole e velate. All'inizio di ogni pogrom non ci fu per caso l'accusa di uccidere bambini cristiani e immolarli alla loro Pasqua? Per molto meno lo scrittore Salman Rushdie è stato condannato a una fuga senza fine. Gli Ebrei nell'anno di sterminio 1943 nemmeno si accorsero che un premio Nobel della letteratura, il più autorevole scrittore tedesco in esilio, scriveva sciocchezze hitleriane sulla loro storia sacra. Né ai cristiani venne in mente che quelle storie erano sacre anche a loro. Espellere il divino dai suoi libri non porta solo l'abolizione della presenza principale, ma trascina in parodia il tentativo. Non c'è altro modo di tenere in mano il libro della Lingua sacra oltre quello di affidarsi alla sua lettera che non è lì per ingannare la scaltra ragione dei nostri giorni, ma per condurla. Col grano del sale si possono leggere le avventure del marinaio Sindbad, non quelle del pastore Mosè. Mann qui conclude l'inseguimento del miracolo su pista egiziana con un infortunio, ma il racconto merita il rango di esempio di un pensiero che si sentiva padrone di sé e del mondo. Il sopravvento sul sacro, fin dentro le millenarie storie, era un suo diritto naturale. Paradosso finale: questo racconto scritto in piena guerra faceva parte di una raccolta a più voci di narrativa antinazista dal titolo: *La guerra di Hitler contro il codice morale*.⁵³

⁵¹ *Esodo/Nomi*, op. cit., p. 48.

⁵² Ivi, p. 51.

⁵³ *La Legge* è in effetti l'introduzione a un libro collettivo pubblicato nel 1943 a New York con Franz Werfel, Jules Romain, André Maurois, ecc, in cui ognuno dei Dieci Comandamenti corrisponde a un racconto breve che mira a dimostrare la violazione della legge morale da parte

Nelle note ci vengono presentate sia la letteratura ‘classica’ sia quella ‘rabbini-
ca’. I nomi dei commentatori proliferano nei testi di De Luca, soprattutto nelle
sue prime traduzioni. Per esempio in *Esodo/Nomi* sono richiamati quattro com-
mentatori (Akiavà, Ishmaèl, Tanchuma, Meir), Rashi è citato dieci volte, e appa-
iono cinque occorrenze del *Talmud*,⁵⁴ due sono i riferimenti a rabbini anonimi,
mentre le ultime traduzioni tralasciano il riferimento all’autorità intellettuale e
specializzata per parlare ad un lettore più umile. E infatti in *Vita di Sansone* è ri-
portata una sola interpretazione del *Talmud* e in *Vita di Noé/Nòah* appaiono solo
due commentatori e un’evocazione del *Talmud*. La citazione delle autorità in cam-
po biblico legittimano forse la traduzione dell’autore agli occhi della comunità
di specialisti, accentuando la polifonia dei discorsi biblici che non si annullano
ma si arricchiscono l’uno e l’altro. Tuttavia appesantiscono il discorso per i lettori
profani che non sanno quale peso abbiano il *Talmud* e i *midrachim*.⁵⁵ Il nome omni-
presente sul palcoscenico delle note è quello di Rashi, acronimo di rabbi Shlomo
Itzhaki, che nel Medioevo rinnovò il pensiero, la traduzione e il commentario
della *Torà* e del *Talmud*. Benché De Luca affermi di non considerare Rashi come
un’*auctoritas*, l’esegeta è di fatto un interlocutore a cui ci si accosta o da cui ci si
discosta, e viene comunque rispettato e integrato, come lo sottolineano i verbi
usati («spiega che», «intende che», «dice che», «scrive che», «sostiene che»,
«insegna che»). Per esempio, De Luca giustifica la sua traduzione «incirconciso
di labbra»⁵⁶ che può disturbare data la sua apparenza blasfema,⁵⁷ legando «parola
e seme», e ricorrendo all’*auctoritas* di Rashi:

dei nazisti. L’aggiunta di dettagli da parte di Mann che non appartengono al testo biblico sot-
tolinea l’appartenenza del libro al genere della finzione. Per esempio, leggiamo in *La Loi/Das
Gesetz*: «Après avoir vécu deux années parmi les freluquets de l’école de Thèbes, il n’en put plus, s’enfuit de
nuit par-dessus le mur et rentra à pied chez lui à Goschèn chez la race paternelle» (T. Mann, *La Loi/Das
Gesetz*, trad. C. par Gemeaux, Paris, Presses pocket, 1990, p. 35; («Dopo aver vissuto due anni tra
i bellimbusti della scuola di Tebe, non ne poté più, fuggì di notte al di sopra del muro e tornò a
piedi a casa, a Goschèn, dalla stirpe paterna»). Si tratta di una reale ri-scrittura che colma i bian-
chi del testo. L’ambiguità politica tra le sue idee e la timidezza della loro messa in voce è all’origi-
ne di una rimessa in questione di alcuni suoi testi in cui il personaggio ebreo è caricaturato. Ma
Mann non è considerato come uno scrittore antisemita. Non sarebbe forse la lettura deluchiana
a forzare il testo definendo questa scelta di interpretazione «hitleriana»?

54 Il *Talmud* è una compilazione di discussioni rabbiniche, composta dalla Mishnah, la Legge ora-
le ebraica messa per iscritto, e dalla Ghemarah, commento della Mishnah che la lega al Tanakh.

55 I *midrachim*, dal verbo ‘*daroch*’ che significa ‘cercare, chiedere, interpretare, interrogare’, sono
interpretazioni del testo biblico: il *midrach halakha* tratta della parte giuridica e legislativa e il
midrach aggada concerne la narrazione, la parte omiletica.

56 Espressione che traduce *Esodo* 6, 12. Cfr. *Esodo/Nomi*, op. cit. p. 33.

57 Immagine forte da lasciare come tale e accentuata dall’autore perché secondo lui c’è nella
Bibbia una «splendida brutalità d’immagine della lingua madre» (quarta di copertina), che di-
fenderà anche a proposito delle espressioni «mestruo di latte» (verso 3, 8, p. 22) e «polluzione»
(verso 16, 13, p. 76), accusando le traduzioni di tradire il testo originale fondato sui sensi, sulla
materia e sul corpo, per le loro precauzioni di buone creanze.

Rashi dice che ogni volta che compare la parola incirconcisione si deve intendere qualcosa di chiuso, di ostruito. Porta l'esempio di *Geremia* (6, 10): "il loro orecchio è incirconciso".

E leggiamo in effetti nel commento di Rashi:

Nel testo è scritto letteralmente: "Incirconciso di labbra", chiuso di labbra. Ogni volta che ricorre l'espressione "incirconcisione", io dico che deve intendersi chiuso, ostruito. Così è scritto: "Il loro orecchio è incirconciso" (*Geremia* 6, 10), che significa: "Impedito ad ascoltare"; cuori incirconcisi (*Geremia* 9, 25) significa che i loro cuori sono chiusi e non comprendono. "Bevi tu e l'incirconciso" (*Abacuc* 2, 16), cioè blocca la tua insensibilità causata dall'ebbrezza per aver bevuto dalla coppa della maledizione. Il prepuzio è chiamato così, perché il membro è chiuso e coperto.⁵⁸

La nota di De Luca si conclude non solo con il peso del più grande esegeta ma anche con l'intertesto che sorregge quest'affermazione.

4. L'APERTURA VERSO L'ALTRO

Il libro *Esodo/Nomi* si conclude sulla traduzione del testo biblico, ma è l'unico libro di traduzione che non contiene un ultimo testo, sia apertura fittizia della scrittura, sia traduzione letteraria, sia traduzione interlineare. Secondo noi, l'apertura del libro di traduzione si effettua in realtà nell'opera intera dell'autore, attraverso l'onnipresenza frammentata del personaggio Mosè (che appare, più o meno esplicitamente, in diciotto libri di De Luca). Dal personaggio che è simbolo e porta-parola della moltitudine che diventa così una persona, al personaggio che fornisce un pretesto alla riflessione sul passato e sul presente, o sulla lingua e la voce (Mosè balbetta), al personaggio che diventa solo un nome, un'immagine visuale, una parola, presenza dell'assenza, Mosè deve essere ricostruito in un atto trasversale di lettura per acquistare tutta la sua profondità.

Durante questa breve passeggiata dall'altra parte dello specchio, abbiamo quindi notato che la *Bibbia*, in De Luca, sembra inscindibile dalla letteratura. I due poli si intrecciano e si influenzano a vicenda, permettendo così di portare un altro sguardo e un altro orecchio sul testo biblico, sia nei paratesti che diventano veri testi, che nei commenti, nella narrativa, nella poesia, nel teatro o nello spettacolo musicale. Ogni genere, ogni forma di linguaggio artistico vengono riallacciati, in De Luca, alla scrittura sacra. In questo senso De Luca è prima di tutto uno scrittore che propone il testo biblico attraverso il filtro della letteratura.

⁵⁸ RASHI DI TROYES, *Commento all'Esodo*, a cura di S. J. Sierra, Genova, Casa Editrice Marietti, 1988, p. 42.

I «comandamenti» di Niccolò Ammaniti

DANIELA PICAMUS*

1. LE RAGIONI DI UN DIBATTITO

Non racconto una bella Italia con il mio libro. Parlo di un paese disgregato, sgrammaticato nel modo stesso di essere, sempre più popolato di persone senza passato e senza futuro. Un tempo sognavamo l'America, l'on the road, i non-luoghi; oggi la geografia italiana somiglia paurosamente a quella americana: sobborghi infiniti attraversati da strade lungo le quali si susseguono centri commerciali, fabbriche di piastrelle, mobilifici, outlet. Da noi gli spazi sono più stretti che in America, ma anche qui, in questo paesaggio, tutto si assomiglia, si equivale.¹

Su questo sfondo, come precisa Ammaniti in un'intervista alla vigilia dell'uscita di *Come Dio comanda*, si svolge il racconto di sei giorni che vede protagonisti tre amici, Rino Zena, Danilo Aprea e Corrado Rumitz, detto Quattro Formaggi. Per dare una svolta a una vita che non offre garanzie di sopravvivenza, progettano di scassinare un bancomat. I preparativi e il tentativo di mettere in atto il piano costituiscono l'azione narrativa principale, cassa di risonanza di eventi imprevisi

* Università di Trieste

¹ R. POLESE, *Anticipazioni. Lo scrittore parla del nuovo romanzo. Ammaniti*, «Corriere della Sera», 5 ottobre 2006. Ringrazio Beniamino Mirisola per i suggerimenti sull'animato dibattito comparso sulle testate giornalistiche.

e irrazionali che caratterizzano le microstorie di cui i personaggi sono, in modi diversi, i tragici protagonisti. Accanto a loro altri personaggi si alternano sulla scena, per offrire un cruento campionario dell'odierna condizione umana.

Il romanzo, che esce a cinque anni di distanza dal fortunato *Io non ho paura* – più di un milione e trecentomila copie vendute nel mondo, anche grazie alla trasposizione cinematografica dell'omonimo film di Gabriele Salvatores –, divide subito la critica. Teatro di opposti schieramenti le principali testate giornalistiche, dove detrattori e sostenitori si danno battaglia su posizioni apertamente contrapposte. Per gli uni il romanzo, a fronte del «grande affresco sociale» sbandierato nella quarta di copertina, sa soltanto proporre «stereotipi dilettevoli», organizzati in una macchina narrativa di una «suspense telefonatissima»: insomma una caduta, «rispetto al candore immacolato di *Io non ho paura* che ha imposto l'icona del Giovane Scrittore per antonomasia». ² O ancora:

Come Dio comanda testimonia l'avvenuta dispersione del capitale letterario di Ammaniti, già molto esiguo. Scomparsa la minima traccia di stile, il romanzo potrebbe essere stato redatto da chiunque. Nonostante la violenza, il linguaggio crudo, il compiacimento nel soffermarsi su dettagli sgradevoli e urtanti; nonostante la vecchia scusa secondo cui è il genere a escludere ogni pietas e ogni denuncia morale o sociale, siamo di fronte all'opera di un funzionario in doppiopetto. ³

Da altra parte Ammaniti viene invece esaltato come «straordinario narratore popolare», capace di disegnare «con la prosa veloce e ulcerata del nostro tempo un universo dark, quasi senza donne, se non idealizzate o violate, mettendo in scena un destino di sconfitta: comune a personaggi e lettori, spettatori di una apocalisse in corso». ⁴ E ancora:

è il Dickens di oggi: scatta un'istantanea spietata del degrado, che suscita orrore, stupore e lacrime. Usando anche l'immaginario fumettistico (Quattro Formaggi è una straziante, patibolare incarnazione di Pippo). Resta addosso l'odore inconfondibile del dolore, che solo gli animali sentono. ⁵

Dello scrittore si apprezza la «vastità strutturale del progetto», un affresco dei vari strati sociali – il sottoproletariato dei protagonisti, ma anche gli ambienti borghesi e altoborghesi dei personaggi di contorno – che vede nel rapporto padre-figlio il tema portante dell'intero romanzo. ⁶

La diatriba, nonostante l'immediato successo di pubblico e di vendite – prima del trionfo di Villa Giulia aveva già venduto duecentocinquantamila copie –,

² A. CORTELLESA, *Ammaniti, l'ovvio dei popoli*, «La Stampa», 20 novembre 2006.

³ F. OTTAVIANI, *Ammaniti, un romanzo da funzionario editoriale*, «Il Giornale», 20 ottobre 2006.

⁴ F. LA PORTA, *Ammaniti colpisce al cuore*, «La Repubblica», 16 gennaio 2007.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. AUGIAS, *Se il padre è un infame*, «La Repubblica», 10 ottobre 2006.

continua a inasprirsi anche nei mesi successivi, quando *Come Dio comanda* ottiene il Premio Strega, edizione 2007. Angelo Guglielmi, pur riconoscendo ad Ammaniti apprezzabili doti di narratore per le precedenti prove,⁷ vede nel libro premiato uno di quei romanzi «pensati in chiave televisiva o cinematografica», «interessanti sul piano commerciale perché soddisfano il grande pubblico televisivo»: alla fine, «un libro deludente, totalmente costruito».⁸ Replica Renato Barilli, che legge in altro senso la questione dei rapporti con il cinema «agitata dal collega con intenti limitativi». Secondo il critico, infatti, «narrativa e cinema sono come dei gemelli che succhiano il latte alle medesime poppe di una robusta immane creatura, la Signora Realtà, sostenendo una leale competizione a chi ne tragga i frutti migliori».⁹ Nella rovente polemica si inserisce anche la voce di Giulio Ferroni, che estende la sua stroncatura – il libro «non dice niente dell'Italia che pretende di rappresentare [...] in un'indifferente ovvietà, in un suo azzerato nichilismo» – al triste livello e alla «mediocrità dei premi letterari».¹⁰ Sulla stessa pagina il giornalista Ranieri Polese, riassumendo i termini della contesa, chiarisce che i motivi possono esser fatti risalire al 1996, quando Ammaniti, con il racconto pubblicato nell'antologia *Gioventù cannibale*,¹¹ già aveva diviso la critica:

Se alcuni salutarono con gioia l'arrivo di una nuova generazione di scrittori «sgradevoli ma necessari» (Vassalli, Cases), altri attaccarono violentemente la «piatta insignificanza», l'assenza di stile, l'estrema povertà, il finto sangue ecc... (La Porta, Ferroni, Bonura, Onofri), denunciando l'antologia come una furba operazione di marketing. Da allora, quel dissidio non si è più ricomposto.¹²

7 N. AMMANITI, *Branchie!*, Roma, Ediesse 1994 (poi *Branchie*, Torino, Einaudi, 1997); IDEM, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996; IDEM, *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2001.

8 P. DI STEFANO, *Plagiati dalla TV*, «Corriere della Sera», 7 luglio 2007. Attualmente sono quattro i film tratti dai libri di Ammaniti: *L'ultimo capodanno*, di Marco Risi (1998), *Branchie*, di Francesco Ranieri Martinotti (1999), *Io non ho paura* e *Come Dio comanda*, entrambi diretti da Gabriele Salvatores (2003 e 2008).

9 R. BARILLI, *Difendo Ammaniti: non ha paura della TV*, «Corriere della Sera», 8 luglio 2007.

10 G. FERRONI, *Ferroni: "Non dice nulla sull'Italia d'oggi, propina soltanto quello che già si conosce"*, «Corriere della Sera», 11 luglio 2007.

11 N. AMMANITI, *Seratina*, in *Gioventù cannibale*, a cura di D. Brolli, Torino Einaudi, 1996, pp. 5-44. Sull'incidenza dei 'cannibali' nella narrativa italiana della fine del 1900 si vedano i recenti saggi: M. ARCANGELI, *Pulp, goth, splatter, trash: 'cannibalismo' e dintorni*, in: IDEM, *Giovani scrittori, scritture giovani*, Roma, Carocci, 2007, pp. 123-151, dove l'autore si sofferma in particolare su Aldo Nove, Isabella Santacroce, Sandro Veronesi, Tiziano Scarpa; E. MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta: 'cannibali' e dintorni*, in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Roma, Meltemi, 2004, pp. 11-37; EADEM, *'Cannibali', narratori Pulp Fiction o Forrest Gump: le scritture giovanili fra pulp, neotelevisione e sistema delle merci*, in *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 65-89.

12 R. POLESE, *A dieci anni dall'esordio 'pulp' Ammaniti è ancora nel mirino dei critici*, «Corriere della Sera», 11 luglio 2007.

Ma quella generazione, continua Polese, è oggi cresciuta, con una scrittura che ha saputo «conquistare nuovi registri», passando «dalla contemplazione del trash televisivo» alla «rappresentazione della realtà».¹³ Su questo piano si muove anche parte della critica più recente: *Io non ho paura* e in *Come Dio comanda* denotano un superamento del grottesco che aveva caratterizzato i cannibali, compensato dalla valorizzazione di uno «sguardo sulla realtà».¹⁴

Ma come ha reagito l'Autore?

In un'intervista, raccolta da Cristina Taglietti, Ammaniti esprime rammarico per le parole «un po' liquidatorie» di Guglielmi, suo antico estimatore, e per gli «anatemati» di Ferroni. Avrebbe preferito che sui giornali ci fosse stato lo spazio per spiegare, per fare delle vere analisi del testo, dei personaggi, «invece quasi sempre sono boxettini che raccontano la trama e poi nelle ultime righe si dà un giudizio sintetico, senza approfondimenti».¹⁵ Né condivide le posizioni della critica ufficiale che gli rimprovera di essere riuscito solo in parte a rappresentare la realtà italiana, nei modi deformati del cinema, della tv, del fumetto dei videogiochi. Ai rilievi così replica l'autore:

L'impressione è che finché l'aspetto grottesco era predominante, come in *Fango*, il mio stile, in cui si poteva riconoscere il coacervo dei miei interessi paralleli, il fumetto, il cinema, l'horror, andava bene. Anche in *Io non ho paura* l'aspetto un po' fiabesco funzionava, forse perché applicato agli anni 70. Invece è come se, per raccontare l'Italia di oggi, l'unico registro possibile fosse il realismo assoluto. In *Come Dio comanda* c'è un aspetto quasi favolistico, più che grottesco, e questo non è piaciuto, come se fosse una mancanza di serietà e non una cifra stilistica.¹⁶

2. IL BISOGNO DI DIO

Ma, al di là delle intenzioni, delle dispute e degli effimeri contraddittori, a quale realtà dà vita il romanzo, costato cinque anni di gestazione («Per due anni me lo sono costruito in testa, poi ho cominciato a scriverlo»)? È possibile ipotizzare che la società mediatica, la cultura di massa sia solo lo sfondo, il supporto delle psicologie complesse dei personaggi che si fanno portatori di valori più alti degli ambienti sociali di provenienza? Se il nome di Dio compare nel titolo e il richiamo al cristianesimo nel nome del giovane protagonista – Cristiano –, si può supporre che la componente religiosa, la presenza e il condizionamento esercitato da Dio siano la cifra per interpretare il messaggio ultimo del romanzo, a scapito dell'approccio sociologico che sembra la chiave di lettura più immediata?

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», 2008, 57Ivi, p. 41.

¹⁵ C. TAGLIETTI, *Intervista. Lo scrittore vincitore del premio Strega racconta come nascono i suoi romanzi. E risponde ai detrattori*, «Corriere della Sera», 16 luglio 2007.

¹⁶ *Ibidem*.

I primi indizi in tale direzione vengono dalla cornice del romanzo. Il libro si divide in un «Prologo» e tre parti («Prima», «La notte» e «Dopo») che separano cronologicamente i momenti narrativi più importanti dell'intreccio. A epigrafe della prima si legge un'ampia citazione tratta dal *Libro di Geremia*, dell'*Antico Testamento*, che tratta l'origine del male del mondo:

Tu sei troppo giusto, Signore,
perché io possa discutere con te;
ma vorrei solo rivolgerti una parola sulla giustizia.
Perché le cose degli empi prosperano?
Perché tutti i traditori sono tranquilli?
Tu li hai piantati e loro hanno messo radici,
crescono e producono frutto.
Tu sei vicino alla loro bocca
Ma lontano dai loro cuori.¹⁷

La citazione colpisce per i problemi che pone, per l'autorevolezza della fonte e di più se messa a confronto con le epigrafi delle altre due parti: «La notte» riporta infatti una citazione da Lewis Carroll,¹⁸ mentre la parte «Dopo» è introdotta da un verso di una canzone di Edoardo Bennato.¹⁹ Con quale nesso? Ammaniti sembra scandire in modo netto le parti e le problematiche affrontate, invitando, di volta in volta, il lettore a riflettere sì sull'ineluttabilità del male nel mondo, ma anche sull'aspetto favolistico di cui, nella sua tragicità, spesso si tinge la realtà. A vedere il processo di crescita inserito nel 'gioco della vita', come una partita in cui bisogna esporsi sapendo di poter vincere ma anche perdere.²⁰

La presenza, l'invocazione, il ricorso a Dio legano tuttavia tra loro questi criteri ispiratori, dimostrando la persistenza del bisogno di Dio anche in una società mercificata e massificata. Si tratta quindi di verificare in quali modi Ammaniti formalizzi il ruolo di Dio nel romanzo, in quali situazioni e con quali variazioni rispetto ai singoli personaggi.

3. LA PRESENZA DI DIO E IL ROMANZO

Nel romanzo Dio non promette salvezza o dannazione, non incarna un'imparziale giustizia, non è portatore di un messaggio provvidenziale e salvifico, anzi, talvolta sembra rappresentare piuttosto la volubilità di un Fato inafferrabile e ca-

17 N. AMMANITI, *Come dio comanda*, Milano, Mondadori, 2008, p. 29. Ammaniti cita *Geremia* 12, 1-2.

18 «Il buio stava scendendo così in fretta che Alice pensò che stesse per arrivare un temporale. "Che nuvola grossa e nera!" esclamò. "E com'è veloce! Sembra proprio che abbia le ali"» (Lewis Carroll, *Attraverso lo specchio*).

19 «Ti hanno iscritto a un gioco grande» (Edoardo Bennato, *Quando sarai grande*).

20 Anche per Giovanna Rosa «il singolare accostamento [delle epigrafi] [...] suggerisce la tipologia di genere entro cui il protagonista, in cammino verso l'insospitale universo degli adulti, compie la sua ricerca (G. ROSA, *Dio non comanda e anche i padri latitano*, in *Tirature '08. L'immaginario a fumetti*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, p. 75).

priccioso. Ma resta pur sempre un riferimento costante nella multiforme varietà degli animi umani. Come le storie dei vari protagonisti stanno a dimostrare. E il messaggio finale del libro, che non conclude del tutto la vicenda, sembra ispirato, se non a una speranza di salvezza, almeno a una prospettiva di giustizia: non l'espiazione dei peccati e delle colpe (su tutte: l'omicidio di Fabiana Ponticelli), ma almeno il riconoscimento dell'innocenza di Rino Zena.

Il romanzo si caratterizza per un ritmo veloce, più veloce delle cose che dice. Il rapido susseguirsi delle scene quasi travolge il lettore che non vuole perdere il filo delle storie, raccordate da una numerazione progressiva, che inganna su un apparente ordine cronologico, frequentemente infranto dal contemporaneo svolgimento delle azioni su piani paralleli. Cambi veloci anche nella focalizzazione, con la frequente presenza del narratore onnisciente che dialoga con il lettore. Tali scelte sembrano confermare l'interpretazione avanzata da Simonetti che vede nella produzione d'inizio millennio «una narrativa dalla struttura discontinua, di origine postmoderna», che sottrae «il testo alla prigionia di una trama compatta, lasciandolo muoversi in direzioni diverse». ²¹ È un testo «magmatico, scomponibile, in movimento», che segna l'affermazione di un uso «realistico e mimetico della velocità». ²² La velocità sembra dunque espressione di realismo «diventando componente essenziale di una resa fedele della febbrile esperienza contemporanea». ²³ Veloce è anche la sintassi semplificata, cinematografica, a conferma del carattere «spiccatamente transmediale della scrittura di Ammaniti», ²⁴ che ispira al cinema e al fumetto la sua prosa narrativa.

Anche le scelte linguistiche, dove convivono varietà di scritto, parlato e trasmesso, sono una conferma della contaminazione tra le forme di comunicazione tipiche della cultura di massa. ²⁵

Ma se l'adozione di un linguaggio spesso di registro basso induce a semplificare l'interpretazione e ad appiattirla, dietro le frasi l'impianto è meno fragile di quanto sembri. A cominciare dal rimando tra il titolo, che crea aspettative sul piano della religione e il nome del protagonista, Cristiano, che a quel piano allude.

Nelle prime pagine del romanzo Dio compare per lo più in espressioni stereotipate, di uso frequente nell'ambito della tradizione cattolica – «Lo sapeva solo Iddio...», «Te lo giuro su Dio», «Quanto è vero Iddio» -. Anche l'espressione che il titolo riprende inizialmente viene citata come frase fatta: Danilo «non riusciva a farsi un'idea di

²¹ G. SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, «Allegoria», 2008, 57, p. 109.

²² Ivi, p. 116.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 104.

²⁵ Sugli aspetti linguistici della narrativa più recente, si vedano: G. ANTONELLI, *La comunicazione letteraria*, in *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 163-183; IDEM, *La lingua ipermedia della nuova narrativa italiana*, in *La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006, pp. 85-108; V. DELLA VALLE, *Tendenze linguistiche della narrativa di fine millennio*, in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, op. cit., pp. 39-63.

quanti metri quadri ci volessero per mettere su un negozio di lingerie come Cristo comanda». ²⁶ Poi, progressivamente, si adatta alle psicologie dei diversi personaggi.

4. CRISTIANO E RINO ZENA

Rino e Cristiano Zena sono padre e figlio, e sono una famiglia, perché la madre se n'è andata e loro vivono soli. Cristiano potrebbe essere un adolescente come tanti, ma è Rino a non essere un padre come gli altri: disoccupato, emarginato, violento, alcolista, tenuto sotto controllo dall'assistenza sociale che minaccia di revocargli la custodia del figlio. Rino tuttavia ama Cristiano e si dedica a lui: con tenerezza, con affetto vero lo educa alla violenza e al culto della forza. Con i suoi amici Danilo e Quattro Formaggi non costituisce soltanto un trio di balordi, ma un vero e proprio clan, appassionato e affettuoso, che si prende cura del ragazzo. Alle loro vicende si intrecciano quelle della ragazzina di cui Cristiano è segretamente innamorato, Fabiana, e della sua amica Esmeralda. ²⁷

Cristiano e Rino Zena sono i protagonisti del romanzo. Entrano in scena nel prologo, dove una sorta di rito di iniziazione – Cristiano deve dimostrare a suo padre di riuscire a uccidere un cane che abbaia troppo forte e troppo a lungo – deve dare la misura dell'intensità del legame che si è stretto tra padre e figlio. Il comportamento di Rino evidenzia un'impostazione familiare strettamente gerarchica: si pone infatti come un principio di autorità cui Cristiano deve sottomettersi con fede. Nelle prime pagine del romanzo, infatti, Rino esordisce:

Vieni subito qua e bacia il tuo Dio. Ricordati che tu senza di me non saresti esistito, se non ci fossi stato io tua madre avrebbe abortito, quindi bacia questo maschio latino. ²⁸

E Cristiano è molto legato a quel dio-padre:

Mio padre era un nazista, ma era buono. Credeva in Dio e non bestemmiava. Mi voleva bene. [...] Mio padre sapeva quello che era giusto e quello che era sbagliato. Mio padre non ha ucciso Fabiana. Io lo so. ²⁹

Anche Rino ha il suo Dio, nominato talvolta in modo irriverente:

La cattiveria! La cattiveria, Cristiano! Basta essere figli di mignotta e non guardare in faccia a nessuno. Può pure essere Gesù Cristo nel tempio che si fa rodere il culo, ma se sai farci lo butti giù come un birillo. ³⁰
Bisogna rispondere subito a chi ti colpisce. E, come dice la Bibbia, sette volte più forte. ³¹

²⁶ N. AMMANITI, *Come Dio comanda*, op. cit., p. 186.

²⁷ Dal sito <www.niccoloammaniti.it>, visitato il 16/1/2010.

²⁸ N. AMMANITI, *Come Dio comanda*, op. cit., p. 41.

²⁹ Ivi, p. 495.

³⁰ Ivi, p. 159.

³¹ Ivi, p. 162.

E in nome di Dio rinsalda anche il legame con suo figlio:

E poi io non posso morire. Almeno fino a quando non lo deciderà il Signore. Non ti preoccupare, il Signore non vuole che ti lascio solo. Io e te siamo una cosa sola. Io ho te e tu hai me. Non c'è nessun altro. E quindi Dio non ci dividerà mai.³²

Cristiano inizia tuttavia a compiere il suo percorso di formazione apparentemente senza Dio: vive una vita reale, in situazioni proprie dei giovani della sua età (l'infatuazione per le compagne di scuola, la competizione con i ragazzi più grandi, un po' di botte e violenza). È solo quando suo padre viene colpito da un'emorragia e cade privo di sensi che Dio s'impone nella sua vita, determinando in Cristiano un profondo risentimento, perché Dio lascia accadere cose che sembrano contraddire un piano di bontà divina:

È MORTO. VA BENE. È MORTO.

Ecco perché non rispondeva più.

Se n'era andato. Via. Per sempre.

Ed era quello che sapeva sarebbe successo da sempre, perché Dio è una merda e prima o poi ti toglie tutto.³³

Rivolto a Dio, non sa giustificare quello che sta accadendo:

Mai aveva pensato che sarebbe morto nel fango, come un animale.

E non così presto.

Ma è giusto.

Tutto tornava. Aveva cominciato portandosi via sua madre e ora si prendeva pure suo padre.³⁴

Poi, disperato, arriverà anche a invocare il suo aiuto:

Ti prego, Dio... Ti prego... Aiutami. Dio mio, aiutami tu. Non ti ho mai chiesto niente... Nulla.

Allora Rino riuscirà con un filo di voce, al telefono, a dargli un'indicazione perché possa trovarlo e aiutarlo: «San Rocco... Agip...p...».³⁵ Un atteggiamento di sfiducia e disincanto caratterizza il comportamento di Cristiano, che è disposto a sacrificare persino la sua vita per amore di suo padre. Per togliere le tracce di un omicidio di cui sembra l'autore, arriva a nascondere e poi fare sparire il cadavere della sua compagna di classe, trovata morta accanto al padre morente. Per lui compie azioni che solo la forza di un amore incondizionato può spingere a fare, per le quali sa che non può chiedere l'aiuto di Dio:

³² Ivi, p. 337.

³³ Ivi, p. 314.

³⁴ Ivi, p. 333.

³⁵ Ivi, p. 315.

*(Pensavi veramente che, per magia, il corpo sarebbe scomparso?)
Dovevo sotterrarla.
(Pensavi veramente che Dio o la fatina buona ti avrebbero aiutato perché stai salvando tuo padre?)
Dovevo metterla nel cemento.
(Da quando sei entrato in quel bosco e hai deciso di...)
Dovevo scioglierla con l'acido. Dovevo carbonizzarla. [...]
(Tu sei colpevole più di lui).³⁶*

A Cristiano è lasciata anche la battuta finale: nello stesso momento in cui suo padre all'ospedale dà un primo cenno di ripresa («Rino sorrise»), lui, in mezzo all'applauso corale della folla al passaggio della bara bianca di Fabiana, si alza e urla: «Non è stato mio padre!». Un grido catartico e liberatorio per Cristiano, che suona come un atto di giustizia.

5. CORRADO RUMITZ

Corrado Rumitz è per oltre dieci anni il custode fidato di un notaio; alla sua morte riceve in eredità uno scantinato dove coltiva la sua passione e la sua ossessione: un presepe:

*Era da anni che ci lavorava. Migliaia di pupazzetti raccolti nei cassoni della spazzatura, trovati nella discarica o dimenticati dai bambini ai giardini comunali.
Sopra la montagna più alta di tutte c'era una stalla con il Bambin Gesù, Maria, Giuseppe e il bue e l'asinello.³⁷*

Il presepe occupa un'intera stanza e Rumitz non lo fa vedere mai a nessuno. Del resto nessuno entra mai in casa sua. Maniacale nel modo in cui lo perfeziona, perennemente insoddisfatto della sistemazione data, Rumitz è sempre alla ricerca di nuovi aggiustamenti. Pensa al suo presepe anche la notte della tempesta, mentre, già in ritardo, sta per raggiungere gli amici che lo stanno aspettando per il colpo al Bancomat. Pensa alla possibilità di installare una funivia di latta: «Potrebbe portare la gente direttamente alla grotta di Gesù Bambino senza che siano costretti a farsi a piedi tutta...». ³⁸ Frustrato sessualmente, è affezionato, anche qui in modo maniacale, a un personaggio di una videocassetta di cui conosce a memoria le battute e che guarda ogni volta che sente il bisogno di soddisfare in forma di autoerotismo i suoi impulsi sessuali. Ma questo è il suo lato oscuro. La sua vita è stata segnata da un incidente, una forte scarica elettrica di cui si porta addosso le conseguenze e che sembra essere la causa di tanti suoi strani comportamenti. Ma anche nella sua inafferrabile e doppia personalità – alla facciata di uomo buono e disponibile con cui si mostra agli altri corrisponde un animo malato, perverso che non riesce a governare – si afferma la presenza divina.

³⁶ Ivi, pp. 441-442.

³⁷ Ivi, pp. 36-37.

³⁸ Ivi, p. 215.

Il primo riferimento diretto a Dio viene collocato nel momento in cui, la domenica mattina, prima della notte di tempesta – momento centrale del romanzo – si ritrova con gli amici per ammirare un'esibizione della pattuglia acrobatica delle Frecce Tricolori. Chiede loro aiuto perché vorrebbe avvicinare Liliana, la contabile dell'Euroedil, la ditta presso la quale svolge lavori saltuari. Vorrebbe sposarla, ma gli amici lo dissuadono, facendo presente che è già fidanzata.

In realtà lo avevano detto anche a lui che Liliana era fidanzata, ma sperava che Dio avesse deciso di aiutarlo e che la facesse litigare con il fidanzato.³⁹

Dio si insinua allora con un ruolo ben preciso nella sua vita compromessa, diventando da questo momento un interlocutore diretto e ricorrente. D'ora in poi Dio verrà invocato per legittimare i suoi desideri, le sue aspirazioni, per suggellare le sue azioni, anche le più perverse. L'azione centrale, durante la notte di tempesta, è un omicidio a sfondo sessuale. Quattro Formaggi, sconvolto da quanto compiuto e in preda al panico, chiama sul posto l'amico. Rino però vuole punire Quattro Formaggi per l'atto efferato: sferra numerosi colpi contro l'amico, ma alla fine viene bloccato da un'emorragia cerebrale che lo fa stramazzare a terra, accanto al corpo della ragazza. Non c'è pentimento nell'animo di Quattro Formaggi, ma solo spaesamento, la soddisfazione di essere scampato all'ira di Rino:

Vivere. Vivere dopo aver ucciso. Vivere comunque. Vivere con il peso della colpa. Vivere in una prigione per il resto della sua vita. Vivere picchiato e disprezzato fino alla fine dei suoi giorni.
Non importava come, ma vivere.⁴⁰

Rino vuole punirlo, ma – sembra alludere Ammaniti – un uomo non può sostituirsi alla giustizia divina. Di fronte all'amico Quattro Formaggi si rende conto dell'ingiustizia:

Il suo migliore amico era morto. L'unica persona che gli aveva voluto bene.
Era venuto lì ad aiutarlo e Dio [...].
*(che doveva prendere te, brutto schifoso stupratore assassino
gli aveva tolto la vita mentre sollevava un masso. [...])*
"Amen". E si fece il segno della croce.
*È morto per me. Dio voleva qualcuno per la morte di Ramona [Fabiana] e Rino si è sacrificato.
(Lo troveranno e penseranno che è stato lui a ucciderla. A te non succederà niente).*⁴¹

Il sacrificio dell'amico significa per lui solo la sua salvezza e ciò gli fa sentire meno grave la sua colpa («Quattro Formaggi sorrise sollevato»):⁴²

39 Ivi, p. 173.

40 Ivi, p. 269.

41 Ivi, p. 273.

42 *Ibidem*.

Allargò le braccia alla pioggia sentendo una gioia euforica che gli gonfiava il petto. [...] Aveva ucciso ed era vivo. E nessuno lo avrebbe mai scoperto.⁴³

Da questo momento in poi, però, Quattro Formaggi, solo, non sa più cosa fare, come gestire la sua vita. Si affiderà pertanto a Dio, come sostegno e legittimazione delle sue idee e azioni perverse. Emblematico il suo comportamento quando, il giorno dopo l'omicidio, torna a casa, al suo presepe. E si accorge che è tutto sbagliato, non per colpa delle statuine o delle macchine, o del Gesù Bambino incollato alla mangiatoia. «Aveva sbagliato il mondo. Le montagne. I fiumi. I laghi. Tutti messi male, senza ordine e senza senso».⁴⁴ Come rimediare? La conclusione a cui giunge è frutto della sua ossessione maniacale: mentre a Rino aveva detto che non sapeva neanche lui perché avesse ucciso Fabiana, davanti al presepe si accorge che è proprio il corpo della ragazza l'elemento mancante:

Era per questo che l'aveva uccisa.
E Dio lo avrebbe aiutato.⁴⁵

Collocare il cadavere nel presepe sembra dare a Quattro Formaggi il giusto senso al suo gesto omicida. Decide pertanto di andarlo a recuperare nel bosco. Per questa e altre azioni successive si sente un predestinato e chiama Dio a garanzia e legittimità delle azioni che si appresta a compiere. Anche le meno rilevanti. Anche quando in motorino sente dolore alla spalla, a ogni buca che prende, «anche quello era un segno che Dio era con lui. *“Proprio come i fori nelle mani di Padre Pio”*».⁴⁶ Quando non sa ancora come avrebbe fatto a trasportare a casa il cadavere con il motorino, non si preoccupa, perché «Dio gli avrebbe detto come fare».⁴⁷ È convinto che Dio possa esaudire i suoi macabri desideri? O è diventato pazzo? Sembra voler rispondere a questa domanda l'inserimento di un occhio esterno, un degente dell'ospedale dov'è ricoverato Rino che, vedendolo, esclama rivolto a un compagno di stanza: «Quel tipo lì, con un orologio da parete sotto il braccio, perché diavolo non stava rinchiuso in una bella cella imbottita? [...] Ma con chi stava dialogando, con il Padreterno?». ⁴⁸ La colpa di 'gente strana, diversa', in libertà secondo la prospettiva esterna, ricade su Franco Basaglia che «aveva rovinato l'Italia, liberando un esercito di fuori di testa psicotipici per le strade e negli ospedali pubblici».⁴⁹ Quattro Formaggi al centro

43 Ivi, p. 280.

44 Ivi, p. 375.

45 *Ibidem*.

46 Ivi, p. 382.

47 *Ibidem*.

48 Ivi, p. 394.

49 *Ibidem*.

della hall dell'ospedale sta infatti chiedendo a Dio cosa doveva fare, ma Dio non sembra più assecondarlo:

Sei arrabbiato. Ho fatto qualcosa di sbagliato... Ma cosa? Cosa ho fatto di male? Non ci capiva più niente.

[...] Dio lo aveva soccorso e lo aveva condotto per mano durante la tempesta, gli aveva messo davanti Ramona [Fabiana], aveva fulminato Rino, gli aveva rivelato a che cosa serviva la morte della ragazza e poi, così, senza una ragione, lo aveva abbandonato.⁵⁰

Entrato poco dopo per pregare nella cappella dell'ospedale, viene avvicinato da un omino che gli ricorda:

Lo sai, vero, che il nostro Signore si prende i migliori per portarli nella Sua casa? E che la Sua volontà è per noi, poveri peccatori, oscura come la più buia delle notti d'inverno?⁵¹

Quattro Formaggi pensa che da quell'uomo può avere le risposte che cerca: «E se quello era stato mandato da Dio? Se era lui il messaggero che gli avrebbe detto tutto e gli avrebbe sciolto il garbuglio che aveva in testa?».⁵² L'omino gli ricorda infatti l'importanza della fede «che ci aiuta a sopportare il dolore»⁵³ e a entrare in contatto con Dio. E poi continua insistendo sulla necessità di avere «qualcosa in più».⁵⁴ Quell'omino sembra rappresentare il ruolo di mediazione tra Dio e l'uomo svolto dalla chiesa, mentre si rivela il tramite di un atto dissacratorio. Lo strano personaggio, infatti, tira avanti il discorso solo per abbindolare Quattro Formaggi e indurlo ad acquistare – al prezzo di quattrocento euro, l'ultimo stipendio ancora intatto – un crocifisso che avrebbe dovuto scaricargli addosso una gran quantità di «energia divina»,⁵⁵ se tenuto a contatto con la pelle. Suggestionato da questo nuovo strumento Quattro Formaggi crede che «l'antenna per comunicare» gli aveva fatto capire cosa doveva fare:

Doveva uccidere Rino.

Se si svegliava lo avrebbe accusato.

Era lui che si opponeva al volere di Dio.

Dio lo aveva quasi ammazzato e lui l'avrebbe finito.

In effetti lui e Dio erano la stessa cosa.⁵⁶

All'ospedale supplica Rino di dirgli dove si trova Ramona [Fabiana]: «Io ho bisogno del corpo. Se me lo dici Dio ti aiuterà. Lo sai perché sei in coma? È stato

⁵⁰ Ivi, pp. 394-395.

⁵¹ Ivi, p. 400.

⁵² Ivi, p. 401.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 402.

⁵⁵ Ivi, p. 405.

⁵⁶ Ivi, p. 409.

Dio. Ti ha punito per quello che mi hai fatto». ⁵⁷ In base a ragionamenti analogici, più che logici, Quattro Formaggi ha operato un totale ribaltamento della realtà. Infastidito dalla mancanza di risposte, è deciso ad ammazzare Rino, ma nella sua stanza viene scoperto da un medico che lo fa uscire immediatamente. È di nuovo sconsolato. Il crocefisso non funziona. «Dio ce l'ha con me. Ho perso Ramona. Non mi merito niente. Questa è la verità». ⁵⁸ E continua a stare male, si sente marcire dentro, ha un sonno pieno di incubi: diventa l'Uomo delle Carogne. Si rende conto che tutta la sua via è cambiata in una notte.

(Cos'hai fatto?)

(Cos'hai combinato?)

Non sono stato io. E' stato Dio. Io non volevo, veramente. Ve lo giuro, io non volevo. E' stato Dio a farmi fare quelle cose. Io non c'entro. ⁵⁹

Quando viene trovato il cadavere nel fiume, anche lui va al ponte per vedere. Nessuno, pensa, potrebbe immaginare che in mezzo a tanta gente ci sia proprio colui a cui Dio ha ordinato di farlo: «Lo vedete quello lì? Quel povero sciancato [...] Signore e signori, è stato lui. A lui Dio ha affidato la missione». ⁶⁰ Vedendo il cadavere si chiede, però, anche chi può avere avvolto Fabiana nel telo di plastica per poi gettarla nel fiume:

Dio non può essere stato. Lui non si sporca le mani.

Dio le cose le fa fare sempre agli altri, lui ordina e qualcuno si prende la briga di eseguire.

Perché non lo hai fatto fare a me? Avrei capito. Avrei rinunciato a finire il presepe. Ho fatto tutto per te. ⁶¹

Arrivano i genitori e la bara: si rende conto che non riuscirà a portare a compimento il suo presepe. «Tutto quello che aveva fatto non era servito a niente. Nessuno capiva che era morta per qualcosa di grande, di più importante. *Perché così Dio comanda*». ⁶² A questo punto, a poche pagine dalla conclusione, il titolo trova finalmente una spiegazione: non è una frase fatta ma la giustificazione del rispetto della volontà di Dio.

Rumitz sta male. Torna all'ospedale, dove incontra di nuovo Ricky, l'omino del crocefisso:

So che sto morendo e che Dio mi ha abbandonato. [...] Dio non mi parla più. Ha scelto un altro. Che cosa ho fatto di male?

⁵⁷ Ivi, p. 410.

⁵⁸ Ivi, p. 414.

⁵⁹ Ivi, p. 433.

⁶⁰ Ivi, p. 445.

⁶¹ Ivi, p. 452.

⁶² Ivi, p. 454.

[...] Ma lo devo ammazzare io Rino? O l'ha già fatto Dio?
[...] Ditemi cosa devo fare. Vi prego... Ditemelo voi. E io lo farò.⁶³

Torna a casa e dalle finestre sente la preghiera del cardinale al funerale. Senza alcun commento, Ammaniti alterna allora le parole del sacerdote ai gesti che l'Uomo delle Carogne compie prima di suicidarsi: «Dal profondo a te grido, o Signore». Mette una sedia al centro del presepe. «Io spero nel Signore [...]. L'anima mia attende il Signore». Si spoglia. «Nel nome del Padre e del Figlio e dello spirito Santo». Si guarda riflesso nella finestra. «Riconosciamo i nostri peccati». Riattraversa il presepe. «Dio onnipotente abbia misericordia di noi». Fa passare il filo del caricabatteria del telefono nel gancio del lampadario e poi attorno al suo collo. «O Dio, tu sei l'amore che perdona».⁶⁴

Che cosa lo aveva portato a tanto? La sua testa. Lì dentro c'è qualcosa che «lo aveva fatto sentire sempre fuori luogo, diverso, che gli aveva fatto fare cose che non poteva dire a nessuno»,⁶⁵ che gli aveva fatto sognare un mondo di cartapesta che avrebbe coperto tutta la terra. Quella testa lo aveva stancato. «Rimase sospeso sopra i pastori, i soldatini, gli animali di plastica e le montagne di cartapesta. "Come Dio"».⁶⁶

Il Signore è il mio pastore.
Capì cosa mancava al presepe.
Non era Ramona. Era così semplice.
Io.
Mancavo io.⁶⁷

6. DANILO APREA

Daniilo Aprea, quarantacinque anni, alto, grande e grosso, con la pancia gonfia come quella di «una vacca affogata», curato nell'aspetto («si spuntava la barba e si tingeva ogni quindici giorni dal barbiere»),⁶⁸ si era dato all'alcol dopo la morte della figlia e l'abbandono della moglie. Viene a lui l'idea di organizzare il colpo al Bancomat: spera, con i soldi, di aprire un negozio di biancheria, certo di riconquistare così l'amore di Teresa, che l'ha lasciato un anno dopo la morte della bambina. Anche lui trova un personale modo di rapportarsi a Dio. Una sua 'disponibilità' in tal senso può essere colta nell'identificazione di Danilo nel personaggio di un quadro, proposto in un programma di televendite. Si identifica cioè in un pagliaccio scalatore colto nel gesto di raccogliere una stella alpina solitaria, rispecchiandosi nel commento del televenditore:

⁶³ Ivi, p. 484.

⁶⁴ Ivi, pp. 491-493.

⁶⁵ Ivi, p. 493.

⁶⁶ Ivi, pp. 493-494.

⁶⁷ Ivi, p. 494.

⁶⁸ Ivi, p. 43.

Il pagliaccio rappresenta la farsa che supera i confini del mondo come lo vediamo noi per arrivare lì dove nessuno è mai arrivato. Verso Dio e l'amore, con un atteggiamento quasi mistico-religioso.⁶⁹

Successivamente, anche per Danilo, come per Quattro Formaggi, il ruolo di Dio si precisa in una funzione di aiuto e sostegno. Vistosi abbandonato dagli amici, decide di tentare da solo il colpo al Bancomat. È ubriaco. Sale sulla sua macchina rimasta ferma dal giorno dell'incidente con la figlia. Si accorge di non avere le chiavi e si ricorda di averle gettate nel torrente. Le cerca. Le trova.

Questo significava che Dio, il fato, il caso, chiunque fosse, aveva voluto così. Quante possibilità c'erano che una cosa del genere potesse succedere? Una su dieci miliardi [...] Su, in cielo, c'era qualcuno che lo aiutava.⁷⁰

Poi però la macchina non parte. «Qualcosa non quadrava. Come mai Dio gli aveva fatto ritrovare le chiavi e non gli aveva ricaricato la batteria?»⁷¹

Danilo era certo che il Signore lo stava aiutando, ma non al punto di compiere un vero e proprio miracolo contro le leggi della fisica. Il ritrovamento delle chiavi era sicuramente un miracolo, ma – come dire – di seconda classe, la ricarica della batteria era di prima classe e valeva quasi quanto l'apparizione della Madonna.

“È giusto così! Mi è bastato quello che hai fatto, mio Signore. Tranquillo, alla batteria ci penso io”.⁷²

Alla fine riesce a farsi dare una spinta da due giovani improvvisamente comparsi nel garage: «Anche quei due, si disse Danilo uscendo dal garage, erano angeli inviati dal Signore». ⁷³ Secondo Danilo, Dio dà fino a un certo punto, secondo una logica razionale e accettabile. Infatti gli aveva già tolto la figlia lasciandolo nel rimorso e, poco dopo, si sarebbe preso anche la sua vita. Muore in un incidente con la sua macchina, puntata a centosessanta all'ora contro il Bancomat:

Non ci credo. Muoio.

Se avesse potuto ridere lo avrebbe fatto.

Com'è assurda la vita.

*Cadde giù e la morte se lo prese a terra, sotto la pioggia, mentre rideva e muoveva le dita raccattando i suoi soldi.*⁷⁴

Quasi per smussare le lacrime o il riso di quella morte spettacolare, Ammaniti riporta anche la presunta versione giornalistica di quell'incidente mortale, un

69 Ivi, p. 189.

70 Ivi, pp. 289-290.

71 Ivi, p. 295.

72 Ivi, pp. 295-296.

73 Ivi, p. 299.

74 Ivi, p. 309.

evidente riferimento alla società mediatica che liquida in poche parole e con sbrigativa certezza la vita e la morte delle persone:

Fortunatamente non c'erano state vittime tranne un certo Danilo Aprea di quarantacinque anni che, in stato di ebbrezza o per un improvviso malore, aveva perso il controllo della vettura ed era andato a sbattere a tutta velocità contro un muro [...] ed era deceduto.⁷⁵

La notizia passa anche sul locale TG regionale:

Danilo Aprea deve aver perso il controllo dell'auto, che è finita contro il muro di un palazzo in via Enrico Fermi. Quando i soccorsi sono arrivati non c'è stato più niente da fare.⁷⁶

Cristiano conoscerà quella verità dalla voce di Teresa, la moglie di Danilo, al telefono. Al di là del legame diretto con le storie dei personaggi coinvolti, appare interessante questa suggestiva esemplificazione sulla difficile circolazione delle informazioni, che talvolta fanno fatica a raggiungere i diretti interessati.

7. BEPPE TRECCA

È l'assistente sociale a cui è affidato Cristiano Zena. Ha trentacinque anni, è alto un metro e settanta, magro, capelli ricci e biondi. Incarna il religioso convinto. È credente e praticante, frequenta la parrocchia. Si veste in modo accurato – camicia bianca cravatta a righe, completo blu – da quando ha letto un libro intitolato *Gesù come manager*.⁷⁷ Trecca gioca un doppio ruolo: si occupa di Cristiano, ma è anche protagonista di una storia d'amore. S'innamora infatti di Ida, la moglie del suo migliore amico, direttore della Asl di Varrano. S'intuisce come Dio in questo caso giochi un ruolo diverso, teso a evidenziare i sensi di colpa di quanti cercano di liberarsi dai condizionamenti della morale cattolica. La forza per farsi avanti con Ida è infatti opera, a metà, anche del diavolo.

Tutto, insomma, andava per il meglio. Fino a quando, circa tre giorni prima, Dio e Satana in persona si erano messi d'accordo per complottare contro di lui.⁷⁸

75 Ivi, p. 358.

76 Ivi, p. 398.

77 Come precisa lo stesso Ammaniti: «Era un saggio di un certo Bob Briner, un geniale uomo d'affari statunitense che aveva studiato a lungo i Vangeli per cercare di capire come Cristo, oltre a essere il figlio di Nostro Signore, sia stato un eccezionale manager. La costruzione di un progetto importante, la scelta dei collaboratori (i dodici apostoli), il rifiuto di ogni forma di corruzione e le buone relazioni con il popolo di Palestina erano state tutte armi vincenti per renderlo il più grande imprenditore di tutti i tempi.» (*Come Dio comanda*, op. cit., p. 127). Cfr. l'edizione italiana: B. BRINER, *Gesù come manager. Gli insegnamenti di Gesù per il business di oggi*, traduzione di C. Magagnoli, Milano, A. Mondadori, 1997.

78 N. AMMANITI, *Come Dio comanda*, op. cit., p. 129.

È intervenuto il Maligno, che si è impossessato della sua lingua e delle sue mandibole e ha parlato al posto suo. «Ida, ho un video molto interessante sulle opere di volontariato in Etiopia. Te lo vorrei far vedere».⁷⁹ «Perché no?», aveva risposto Ida, dando avvio a una tumultuosa avventura amorosa. Una notte, mentre sta rientrando a casa, dopo un movimentato incontro con la donna in un camper, Beppe investe senza accorgersi un uomo di colore, un «nero». Lo crede morto e non sa cosa fare, ma immagina che lì la sua esistenza si trovi a una svolta definitiva. Disperato, si rivolge al Padreterno:

Ti prego, aiutami tu. Che devo fare? Cosa devo fare? Dimmelo tu! Io non ce la faccio. Dammi la forza tu. Io non l'ho fatto apposta. Non me ne sono accorto [...]. Ti prego Dio, aiutami.⁸⁰

Beppe invoca aiuto e misericordia: a questo punto Ammaniti, quasi riprendendo un famoso luogo manzoniano, inserisce l'offerta di un voto, il sacrificio della cosa a cui Beppe più tiene in quel momento: il suo amore per Ida:

“Tu che puoi tutto, fallo. Fai il miracolo. Fallo rivivere. Io non volevo ucciderlo. È stata una disgrazia. Io ti giuro che se gli salvi la vita rinuncerò a tutto [...]. Rinuncerò all'unica cosa bella della mia vita [...]. Se tu lo salvi io ti prometto che...”. Esitò un istante. “... rinuncerò a Ida. Non la rivedrò mai più. Te lo giuro”.⁸¹

Poi però il miracolo non succede, o così sembra. «Il Signore non aveva fatto il miracolo, ma non gli aveva nemmeno dato il coraggio di portare l'uomo in ospedale».⁸² Quando già è ripartito vede nello specchietto retrovisore l'africano camminare. Lo fa salire in macchina e lo guarda terrorizzato («Quello lì seduto vicino a lui era tornato come Lazzaro, dal regno dei morti».⁸³ Rimane tanto stravolto da non riuscire a essere nemmeno felice.

*(Hai chiesto il miracolo e il miracolo è avvenuto).
Ma com'è possibile? Un miracolo? A me? Ma che senso ha? Perché Dio ha aiutato uno sfingato come me?
(Il volere di Nostro Signore è imperscrutabile).⁸⁴*

Nel botta e risposta dei suoi pensieri non riesce a trovare che giustificazioni di costanza, riecheggia frasi fatte del cui vero senso solo ora sembra accorgersi. «L'assistente sociale seppe che Dio gli era vicino e che forse era stato troppo severo con sé

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 340.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 343.

⁸³ *Ivi*, p. 344.

⁸⁴ *Ibidem*.

stesso».⁸⁵ E quando Antoine scende dalla sua macchina, Beppe vede nei suoi occhi marroni «risplendere il mistero della Trinità».⁸⁶ La mattina dopo, quando si risveglia pensa a un incubo, ma poi la realtà riaffiora: il giuramento, il voto, la rinuncia a Ida.

Aveva chiesto a Dio e Dio aveva dato.

Quell'africano era tornato dal mondo dei morti grazie alla sua preghiera. Beppe Trecca, quella notte, era stato testimone di un miracolo.

Prese la Bibbia che teneva sul comodino e cominciò a sfogliarla rapidamente. E lesse facendo fatica a mettere a fuoco le parole:

[...] Tolsero dunque la pietra. Gesù allora alzò gli occhi e disse: "Padre, ti ringrazio che mi hai ascoltato. Io sapevo che sempre mi dai ascolto, ma l'ho detto per la gente che mi sta attorno, perchè credano che tu mi hai mandato". E, detto questo, gridò a gran voce: "Lazzaro, vieni fuori!". Il morto uscì, con i piedi e le mani avvolti in bende, e il volto coperto da un sudario. Gesù disse loro: "Scioglietelo e lasciatelo andare".⁸⁷

Come Lazzaro, ma a quale costo? Si era reso conto che «aveva dato via il proprio cuore in cambio di una vita».⁸⁸ Beppe Trecca si impegna seriamente per tenere fede al voto fatto. Rinuncia addirittura a leggere o rispondere agli sms che Ida gli invia:

Avrebbe sofferto come un cane. Ma quella sofferenza era la moneta con cui ripagava il suo debito con il Signore.

*E questa sofferenza mi farà diventare un uomo migliore.*⁸⁹

La sofferenza diventa però insopportabile, così Beppe cerca conforto in un frate al quale si rivolge in confessione. La sua risposta è categorica:

Il voto è un impegno solenne che viene preso davanti a Dio. Romperlo è molto grave. [...] Dio ti ha illuminato. Ti ha dato la possibilità di non prendere la cattiva strada. [...] Tu sei stato scelto dal Padreterno. La tua preghiera è stata ascoltata.⁹⁰

Ma anzi deve darne diffusione:

Tu ora hai una missione. Raccontare la tua storia agli altri [...] In questa società che ha perso la fede tu sei un faro che brilla nelle tenebre. I miracoli servono a questo, a ridare la speranza.⁹¹

Beppe si ribella. Si rende conto che deve risolvere da solo il suo problema, «con la sua coscienza di uomo e di credente».⁹² Quando rivede Ida al funerale di Fabiana,

85 Ivi, p. 345.

86 *Ibidem*.

87 Ivi, p. 366. Ammaniti cita il *Vangelo di Giovanni* 11, 41-44.

88 *Ibidem*.

89 Ivi, p. 373.

90 Ivi, p. 462.

91 *Ibidem*.

92 Ivi, p. 466.

vede i fatti sotto altra luce. Resosi conto che era stato il senso di colpa a decidere per lui, razionalmente conclude:

I miracoli non esistono. Sono solo un'illusione per far crescere la fede. Il Signore non è un mercante con cui contratti favori in cambio di promesse.⁹³

Emblematica la risposta che dà infine a Ida, che gli chiede dove fosse finito: «A chiudere i conti con Dio».⁹⁴

8. FABIANA PONTICELLI

Fabiana è una compagna di scuola di Cristiano, inseparabile amica di Esmeralda; con Tekken, possessore di un'invidiata motocicletta, costituiscono il gruppo con cui si confronta il giovane protagonista. Fabiana assomiglia però a Ramona, l'affascinante attrice della videocassetta hard che Quattro Formaggi non smette di guardare. A causa di questa somiglianza, Quattro Formaggi perderà la testa e farà di Fabiana la vittima sacrificale della sua ossessione: la inseguirà su una strada che si infila in un boschetto; fingerà un incidente dovuto alla forte pioggia che indurrà Fabiana a fermarsi per prestargli soccorso; spinto dal suo istinto sessuale, l'aggrederà. In quel tragico momento Fabiana pensa a Dio:

Non vedeva niente, ma non c'era pericolo perché Dio l'avrebbe aiutata a trovare la strada e a non inciampare e a non cadere e a trovare un buco dove sparire.

Era salva, era nel bosco. I rami le frustavano la giacca e le spine cercavano di fermarla, ma oramai era lontana, sola, nel buio, camminava sopra un sacco di sassi, di rocce, di tronchi e non cadeva e questo era Dio.⁹⁵

Sembra avere fede, crede in un Dio buono che aiuta nei momenti di difficoltà. Ma nel mondo di Ammaniti non c'è spazio per facili ottimismo: il male si sottrae a un'interpretazione razionale e sta in agguato, pronto a seminare distruzione. La sua fiducia si infrange velocemente quando si accorge che «il bastardo si era seduto su di lei»: «*Allora non sono invisibile. E Dio non c'è o, se c'è, sta solo a guardare*».⁹⁶ L'omicidio non viene narrato, ma su di esso tornerà la voce di vari personaggi, ognuno con il proprio punto di vista. Quella morte colpisce più di tutti il padre della ragazza che non si dà pace:

Dicono che Dio sa perdonare. Dicono che Dio, nella sua infinita bontà, ha creato gli esseri umani a sua immagine e somiglianza. [...] Come può aver assistito a tutto ciò? [...] avrebbe dovuto urlare dall'alto dei cieli [...] E invece non ha fatto niente.⁹⁷

93 Ivi, p. 485.

94 Ivi, p. 486.

95 Ivi, p. 241.

96 Ivi, p. 244.

97 Ivi, p. 490.

Per lui «l'universo si ridusse a una serie di pensieri sconnessi su cui calò il dolore che lo avrebbe accompagnato, come un cane fedele, per il resto dei suoi giorni».⁹⁸

9. ENRICO BROLLI

Ultime osservazioni su un personaggio minore, che incrocia lo sguardo e la sofferenza di Cristiano. Il dottor Enrico Brolli, sessant'anni, tre figli, trenta di carriera, lo vede nella sala d'aspetto dell'ospedale, mezzo addormentato e fa fatica ad avvicinarlo per dirgli che suo padre è in coma. Ripensa alla figura di suo padre, pediatra, ai momenti trascorsi con lui e ai suoi insegnamenti. Ripensa soprattutto alle parole, sussurrate poco prima di morire:

Dio si accanisce sui più deboli. Tu sei medico e questo lo devi sapere. È importante, Enrico. Il male è attratto dai più poveri e dai più deboli. Quando Dio colpisce, colpisce il più debole.⁹⁹

Sta forse qui il «sugo di tutta la storia». Accanto all'esigenza «di dar conto della civiltà confusa e caotica in cui viviamo», Ammaniti ribadisce che «nessuna prospettiva metafisica può confortare l'umanità, sola nel lutto e nella ricerca di senso».¹⁰⁰

98 Ivi, p. 387.

99 Ivi, p. 372.

100 G. ROSA, *Dio non comanda e anche i padri latitano*, op. cit., p. 75 e p. 79.

“Uomini e topi” di John Steinbeck o dell’impossibile redenzione

MASSIMO MIGLIORATI*

Uomini e topi è il romanzo breve più famoso di John Steinbeck; scritto nel 1937 fu pubblicato nel 1938 in Italia da Bompiani nella traduzione che ancora oggi leggiamo di Cesare Pavese.¹ Lo stile della sua scrittura è stato definito del ‘realismo poetico’, dove realismo indicherebbe la propensione a trattare i temi e le condizioni delle classi sociali subalterne, così come avviene in *Uomini e topi*; mentre la poesia risiederebbe nel modo di trattare questi temi: nello stile asciutto e distaccato, nella laconicità dei ritratti, nella sintassi paratattica; le modalità di scrittura di Steinbeck, almeno in questo romanzo, sono già in questo breve elenco. Inoltre nel testo non si trovano descrizioni di paesaggi e solo poche di esse riguardano gli ambienti e l’autore non si dilunga nello scavo psicologico o nell’indagine morale dei personaggi. In tutto il breve romanzo si recuperano solo un paio di descrizioni: la radura, all’inizio della prima e della sesta parte e la baracca in cui alloggiano i lavoranti, all’inizio del secondo capitolo; all’inizio della quarta parte, la descrizione della stanza di Crooks, è svilita a semplice elenco degli oggetti che la occupano. Ad esser precisi, più che descrizioni, nell’accezione narratologica, sembrano annotazioni per una scenografia; in effetti la narrazione è affidata quasi esclusivamente al parlato dei protagonisti e proprio per questo motivo,

*Università di Milano

1 J. STEINBECK, *Uomini e topi*, traduzione di C. Pavese, Milano, Bompiani, 2007 (1938).

in alcuni tratti, si ha l'impressione di leggere un copione più che un racconto.² Anche questa caratteristica ha contribuito alla fama del testo e dell'autore: di *Uomini e topi* vanno ricordate la trasposizione teatrale e quella cinematografica, particolarmente felice, con Gary Sinise (nel ruolo di George, e regista) e John Malkovich (nel ruolo di Lennie) del 1992.

Nell'economia generale del breve romanzo molti elementi concorrono a creare l'atmosfera di tensione tipica delle situazioni che stanno per volgere al peggio; l'unico dato autenticamente positivo, il progetto-sogno dei protagonisti di possedere un ranch è, paradossalmente, negato dallo stesso George, il quale è il primo a non essere molto convinto della sua realizzabilità. Inoltre, in tutto il testo, aleggia una concezione del destino totalmente negativa: fin dal primo quadro tutti i presentimenti peggiori (sapienti indizi prolettici, distribuiti dall'autore), che i personaggi paventano o il lettore percepisce, puntualmente si avverano: quando i due protagonisti incontrano per la prima volta Curley, il quale vorrebbe subito misurarsi con Lennie, e lo scontro viene solo posticipato; quando Lennie e George vedono per la prima volta la moglie di Curley, quest'ultimo avverte l'amico di starne alla larga perché potrebbe portare guai, cosa che poi accade; quando George consiglia a Lennie di non carezzare troppo rudemente il cagnolino per evitare conseguenze fatali, come poi puntualmente avviene; ma questa sensazione di tragedia imminente viene veicolata anche dal comportamento dei personaggi stessi, fin dalle prime battute: che altro scopo avrebbe prepararsi una via di fuga?

Anche l'origine del titolo del racconto è significativa, in questo senso, dal momento che è tratta da una poesia di Robert Burns, poeta romantico vissuto tra il 1759 e il 1796, oggi acclamato poeta nazionale di Scozia. Il poema da cui è tratto si intitola *To a Mouse. On Turning Her up in Her Nest with the Plough (November 1785)*, dal quale riportiamo il passo da cui è tratto il titolo, perché sembra esservi contenuto, *in nuce*, il messaggio che Steinbeck consegnerà poi a tutto il racconto:

*But Mousie, thou art no thy-lane,
In proving foresight may be vain:
The best laid schemes o' Mice an' Men,
Gang aft agley,
En' lea'e us nought but grief an' pain,
For promis'd joy!*³

Notiamo, di passaggio, che il titolo del romanzo riprende la similitudine tra uomini e topi istituita nei versi circa l'inutilità della loro previdenza: i loro piani sono destinati a fallire; a noi paiono significativi gli ultimi due versi che lamentano una condizione di «dolore e pena» anziché la «gioia promessa».

² Ma è noto che in quel periodo Steinbeck stava sperimentando il genere detto 'play-novelette', particolarmente adatto ad essere trasposto in copione cinematografico o teatrale.

³ R. BURNS, *Selected Poems*, edited by Carol McQuirk, London, Penguin Books, 1993, p. 68. La traduzione italiana suona così: «Ma topolino, non sei il solo, / A comprovar che la previdenza può esser vana: / I migliori piani dei topi e degli uomini, / Van spesso di traverso, / E non ci lascian che dolore e pena, / Invece della gioia promessa!».

Ma torniamo al racconto: due scene sono particolarmente efficaci per significare l'atmosfera che regna per tutto il romanzo; entrambe concorrono a confermare l'estrema solitudine dei personaggi. La prima è quella in cui avviene l'uccisione del cane. Questo piccolo evento, apparentemente marginale, infatti, può essere interpretato come spia di un atteggiamento diffuso nella società descritta, governata dagli istinti e dalla legge del più forte dove non c'è spazio per i sentimenti: il cane era innocuo ed era l'unica vera compagnia per Candy, il vecchio scopino. Ma lo si può leggere anche con una lente narratologica: la funzione di questo episodio è quella di anticipare il finale e, come vedremo poi, contribuire a darne un'interpretazione; può essere cioè considerato come una significativa prolessi. Non a caso il cane e Lennie muoiono nello stesso identico modo e l'autore usa le stesse parole: «*Right back of the head*». ⁴ Una funzione prolettica andrebbe anche assegnata ad una parte del dialogo che Lennie e George hanno la prima sera, nella radura. In questa occasione Steinbeck fa dire a George, chiaramente a beneficio del lettore, il motivo per cui sono scappati dal ranch in cui lavoravano fino al giorno prima: le ragioni per cui sono dovuti fuggire non sono altro che puntuali anticipazioni di ciò che accadrà. Anche in questo caso, nonostante la consapevolezza che i protagonisti hanno, specie George, dei pericoli a cui vanno incontro, non riescono a sottrarsi. La vita che viene rappresentata è, dunque, un ciclo ripetitivo, sempre uguale a se stesso in cui il male è *humus* che alimenta gli eventi che aspettano i protagonisti.

La seconda scena che ci pare emblematica, per veicolare l'idea della solitudine estrema e senza via d'uscita che caratterizza i protagonisti, è quella dell'episodio dei monologhi tra Lennie e la moglie di Curley che avvengono nel fienile; non a caso abbiamo parlato di monologhi, al plurale, in effetti non si tratta della conversazione fra due persone ma di due monologhi distinti in cui ognuno, parlando all'altro dei propri sogni infranti o irrealizzabili, mette in scena l'incomunicabilità e il proprio desiderio d'attenzione e di comprensione. Entrambi sono vittime di un ambiente povero, crudele e bigotto, vittime di un meccanismo ben più grande di loro, rispetto al quale sono destinati a soccombere, dal momento che è estremamente selettivo e non lascia spazio per chi è anche minimamente diverso. Commovente è lo sforzo che entrambi fanno per comunicare, sforzo che però si rivela vano e porterà alle conseguenze che sappiamo.

A conferma della ineludibilità della legge del più forte, a cui accennavamo prima, il finale tragico è suggellato dall'ultima frase del libro, pronunciata da Carl-

4 J. STEINBECK, *Of Mice and Men*, in IDEM, *The Short Novels*, Londra, Minerva Paperback, 1995, p. 241 (Carlson riferendosi al cane) e p. 286 (Curley riferendosi a Lennie, con una variante minima del sintagma: «*Right in the back of the head*»). Fontenrose fa giustamente notare che «*both dog and Lennie had pale eyes*» (J. FONTENROSE, *John Steinbeck. An introduction and interpretation*, Holt, Rinehart and Wiston, New York, 1963, p. 55). Un'altra analogia che apparenta le due figure è che sia Lennie che il cane non fanno altro che seguire, letteralmente, il proprio 'padrone'. Un buon compendio della critica su Steinbeck è anche in J. SCHULTZ & LUCHEN LI, *Critical companion to John Steinbeck. A Literary Reference to His Life and Work*, Facts On File Inc., New York, 2005.

son all'indirizzo di Curley: «Che cribbio hanno secondo voi quei due?»,⁵ riferita a George e Slim dopo che il primo è appena stato costretto dagli eventi ad ammazzare il compagno di viaggio. Così come l'episodio dell'uccisione del cane aveva anticipato la condanna alla solitudine per il vecchio Candy, il finale conferma la condanna alla solitudine di questi personaggi: non c'è possibilità di compagnia, non di dialogo, non di comunione; significativo, allora, è il luogo in cui la storia è ambientata: «Poche miglia a sud di Soledad».⁶

Solitudine, incomunicabilità e legge del più forte sono dunque le caratteristiche fondamentali dell'ambiente in cui si muovono i personaggi di *Uomini e topi*; non stupisce perciò la assoluta mancanza di spazio per i sentimenti e in particolare per quello della *pietas*, quale ingrediente fondamentale per mitigare una coesistenza basata sul profitto e sullo sfruttamento. Sarà da notare che la scintilla che in tutto il romanzo scatena violenza è il contatto fisico: nel caso del primo omicidio è la mano di Lennie tra i capelli della moglie di Curley, ma lo stesso accade ogni volta che egli tocca un topo o il cagnolino. Anche il contatto tra Lennie e Curley è violento, anzi, una vera e propria colluttazione con conseguenze permanenti; e non è che questa sia una peculiarità esclusiva dell'energumeno un po' tarato, oppure esclusivo appannaggio delle relazioni tra esseri umani; Carlson, infatti, lega al guinzaglio il vecchio cane prima di ammazzarlo: anche questa è da considerarsi una forma di contatto, seppure mediata dallo strumento. Comunque sia, ogni contatto conduce ad un danno, scatena un effetto negativo, in qualche caso tragico.

Una lettura più approfondita della struttura del racconto alimenta l'ipotesi d'una probabile riscrittura. Dalle osservazioni di Whit a George fatte la prima sera nella baracca, capiamo che i due protagonisti giungono alla fattoria di venerdì mattina,⁷ quindi la vicenda si svolge tra il giovedì sera e la domenica pomeriggio («nel tardo pomeriggio» precisa Steinbeck nell'*incipit* della sesta parte).⁸ La coincidenza con la vicenda degli ultimi giorni di vita di Gesù può sembrare casuale, ma altri indizi paiono confermare che il parallelo può spingersi oltre. L'unico pasto che viene descritto è la cena che i due compagni consumano nella radura, ed essa accade di giovedì, come l'ultima cena raccontata dai discepoli. Questa ultima cena è, come nel *Vangelo*, l'ultimo effettivo momento di serenità e pace per i due protagonisti, un po' come accade anche al cenacolo di Gesù e dei dodici apostoli. Come nei *Vangeli*, dal giorno dopo inizia la serie di avvenimenti destinata a trovare lo scioglimento nel pomeriggio della domenica, in una ideale coincidenza temporale con la vicenda cristiana.

A questo punto conviene fare una digressione. La critica ha già da tempo evidenziato in Steinbeck la tendenza a rifarsi, fin dalle prime prove, ad archetipi narrativi del ciclo arturiano (è il caso di *Cup of Gold*, il suo primo racconto) op-

5 J. STEINBECK, *Uomini e topi*, op. cit., 117.

6 Ivi, p. 5.

7 «Voi invece arrivate il venerdì, sul mezzogiorno», Ivi, p. 55.

8 Ivi, pp. 93 e 109.

pure biblico (in *To a God Unknown*).⁹ Questa tendenza pare accentuarsi nelle prove successive; in *Furore*, per esempio, Peter Lisca sottolinea alcune coincidenze, evidentemente non casuali, tra la vicenda della famiglia Joad e l'esodo del popolo ebreo dall'Egitto, rilevando alcune corrispondenze con il libro dei *Numeri* e il *Deuteronomio*. Joseph Fontenrose approfondisce questo parallelo confrontando la vicenda narrata con i fatti del libro dell'*Esodo* e rinvenendo numerose somiglianze che possono essere fatte risalire in vario modo all'*Antico* e al *Nuovo Testamento*.¹⁰ Anche in *East of Eden* la vicenda dei due fratelli, uno buono e l'altro dannato, ricalcherebbe lo scontro Caino-Abele, reinterpreandolo in chiave psicanalitica.¹¹ È quindi già stata osservata e descritta la tendenza dell'autore ad ispirarsi agli schemi narrativi della tradizione biblica.

Prima però di mostrare gli argomenti che ci paiono decisivi per sostenere la tesi di una riscrittura del triduo pasquale, notiamo alcuni indizi meno rilevanti ma che pure contribuiscono a precisare come il testo nasca avendo ben presente la simbologia della tradizione giudaico-cristiana. Notiamo che, sul piano più squisitamente strutturale, i capitoli che compongono questo romanzo sono sei e che il primo e il quarto (quasi a sottolineare una bipartizione 3 + 3)¹² presentano analogie formali. Nel primo capitolo, subito dopo la descrizione della radura, dopo lo stacco tipografico, la prima frase suona: «La sera di una torrida giornata mosse il venticello ad agitarsi tra le foglie».¹³ L'ultima frase dello stesso primo capitolo, quasi identica, ripete quella: «Le foglie dei sicomori bisbigliarono nella brezzolina notturna».¹⁴ Nella quarta parte, in modo analogo, dopo aver descritto la stanza di Crooks, l'autore ci informa che egli

era seduto sulla cuccetta. Aveva la falda posteriore della camicia fuori dei calzoni. In una mano teneva una bottiglia di lenitivo, e con l'altra si stropicciava la spina dorsale. Di tanto in tanto si versava qualche goccia di lenitivo nella palma rosea e ricacciava la mano sotto la camicia, riprendendo a stropicciare.¹⁵

9 «In "To a God Unknown", Biblical legend assumes the position that Arthurian legend holds in "Cup of Gold". The central core is the Joseph story from Genesis» (J. FONTENROSE, *John Steinbeck*, op. cit., p. 14).

10 «In no Steinbeck novel do the biological and mythical strands fit so neatly together as in "The Grapes of Wrath". The Oklahoma land company is at once monster, Leviathan, and Pharaoh oppressing the tenant farmers, who are equally monster's prey and Israelites. The California land companies are Canaanites, Pharisees, Roman government, and the dominant organism of an ecological community. The family organism are forced to join together into a larger collective organism; the Hebrews' immigration and sufferings weld them into a united nation; the poor and oppressed receive a Messiah, who teaches them a unity in the Oversoul. The Joads are equally a family unit, the twelve tribes of Israel, and the twelve disciples. Casy and Tom are both Moses and Jesus as leaders of the people and guiding organs in the new collective organism» (J. FONTENROSE, *John Steinbeck*, op. cit., p. 82).

11 Si veda ancora J. FONTENROSE, *John Steinbeck*, op. cit., p. 120 e sgg.

12 Cioè un doppio triduo; come si capirà meglio al termine di queste pagine le ultime vicende della vita di Cristo vengono narrate due volte.

13 J. STEINBECK, *Uomini e topi*, op. cit., p. 6.

14 Ivi, p. 20.

15 Ivi, p. 74.

L'ultimo enunciato di questa quarta parte, riprendendo quasi le stesse parole, ridecrive la scena nello stesso modo:

Crooks si sedette sulla cuccetta e guardò per un istante la porta; poi tese la mano a prendere la boccetta di lenitivo. Si tirò la falda posteriore della camicia fuori dei calzoni, versò un po' di lenitivo nella palma rosea e torcendo il braccio prese adagio adagio a stropicciarsi la schiena.¹⁶

Una simile ripetizione, che marca il primo e il quarto capitolo segnala una bipartizione del romanzo che, non solo rinvia al triduo pasquale, non solo mette in evidenza una strutturazione imperniata sul numero 3, cifra simbolica del divino ma, essendo l'espedito tecnico piuttosto palese, suggerirebbe una possibile sovrapposibilità delle due metà che culminano, identicamente, con una morte/sacrificio.

Se questi indizi non sono casuali, e per rimanere nell'alveo della simbologia biblica e cristiana, non potrà considerarsi casuale nemmeno che l'elemento tentatore e causa prima, ancorché giustificabile, del duplice delitto (ma anche, a sua volta, vittima della situazione generale) è l'unica donna fra i protagonisti: il simbolo di Eva-tentatrice del maligno trova così una nuova reificazione. Non solo: come si vede dalla tabella che riportiamo sotto, i pochi personaggi femminili che compaiono sono tutti collegati con il peccato, con la derelizione morale; infatti le sole donne di cui veniamo a conoscenza, oltre alla protagonista, sono tenutarie di bordello. Anche la vecchia zia Clara, che in punto di morte affida Lennie a George perché ne abbia cura e che gli ricompare tra le visioni ultime per rimbrottarlo; anch'ella, dicevamo, è strettamente collegata all'ambito della corruzione morale, non solo perché femmina, quindi apparentabile alle altre figure, ma perché porta lo stesso nome (caso unico tra i personaggi, anche se non mancano le assonanze forti) della tenutaria più infima e volgare. Attraverso questo elemento comune, il nome, la vecchia zia viene in qualche modo ricondotta alla sua funzione di tentatrice di derivazione biblica.

Per continuare sulla falsariga di questa simbologia andrà notato che il male viene sottilmente introdotto dall'autore anche attraverso la presenza, debolmente occultata, di un animale, il serpente, icona classica dei valori negativi di chiara provenienza giudaico-biblica. Sia nella prima che nella sesta parte infatti una biscia scivola nell'acqua dell'ansa del fiume. Il male è dunque intorno a noi, celato anche nell'ingenuità apparente della natura. Anche questo sembra essere un messaggio codificato dall'autore. A tal proposito bisogna sottolineare che nessuno dei due delitti è causato da malvagità, cupidigia, invidia o altra motivazione di per sé condannabile; al contrario i due delitti sono causati, in ultima analisi, dall'amore. Nel primo caso dall'amore che è stato negato a Lennie fin da piccolo, il cui bisogno atavico si manifesta nell'ossessione a toccare qualcosa di morbido: velluto, topo, cane, coniglio o capelli di donna che siano; la sua paura, la sua forza e i suoi limiti intellettivi faranno il resto. Nel secondo caso il delitto è causato dall'amore virile e responsabile che si manifesta nell'affetto sincero che George

¹⁶ Ivi, pp. 90-91.

prova per Lennie; affetto che lo induce ad ammazzare consapevolmente l'amico come un cane (è proprio il caso di dirlo). Consapevolezza che risulta chiara dai suoi tentennamenti ma che sottolinea, d'altra parte, come la sua scelta di agire in quel modo trasformi l'atto delittuoso nel gesto di carità di un amico che ha optato per il male minore (a convincerlo di ciò è il pensiero dei patimenti di Lennie nel caso in cui venisse catturato da Curley).¹⁷ Nemmeno l'amore, comunque lo si intenda, può dunque portare sollievo all'uomo, può mitigare la sua condizione.

Ma veniamo a quegli indizi che, ci pare, inducono a stringere il paragone con il triduo pasquale; tali si possono reperire se concentriamo l'analisi sui personaggi, vediamo l'elenco:

Maschi	Femmine
George	Moglie di Curley
Lennie	Susy (tenutaria)
Candy (vecchio scopino)	Clara (tenutaria 'concorrente')
Whithey (fabbro)	Zia Clara
Curley (proprietario del ranch)	
Crooks (stalliere negro)	
Smitty (piccolo cavallante)	
Slim (capo cavallante)	
Curley (figlio del proprietario)	
Carlson (bracciante)	
Whit (giovane lavorante)	
William Tenner (ex lavorante)	
Andy (amico in galera)	

È quantomeno curioso che i personaggi maschi che appaiono in questo racconto, a vario titolo, con diversa importanza e ruoli, siano tredici. È anche inutile sottolineare che il numero rimanda direttamente ai partecipanti dell'Ultima Cena, così come ci viene tramandata dagli evangelisti. A questo punto ci pare che l'ipotesi di un riferimento implicito agli ultimi fatti della vita di Cristo sia difficilmente eludibile.

Ancora qualche spunto: il venerdì dei nostri protagonisti, giorno *clou* della Passione Cristiana, è descritto nel terzo capitolo, nel capitolo in cui avviene il sacrificio del vecchio cane di Candy per, potremmo dire, il beneficio di tutti. L'associazione ci suggerisce che ciò che accade il venerdì sera nella baracca di Soledad è l'equivalente di ciò che accadde sul Golgota un venerdì di molti secoli prima.¹⁸ È anche inutile

¹⁷ Pur se non è solo questa preoccupazione a vincere il suo tentennamento: ricordiamo che più volte, pur in uno sfogo di rabbia, ha espresso l'opinione che tutti i suoi guai derivino dalla presenza di Lennie.

¹⁸ Fontenrose afferma che «*the first title that Steinbeck gave it was "Something That Happened"*» (J. FONTENROSE, *John Steinbeck*, op. cit., p. 56); la traduzione di *Something That Happened* è 'qualcosa che successe'; avanziamo un'ipotesi: forse il titolo è stato sostituito perchè non costituisse un riferimento troppo chiaro alla vicenda a cui l'autore si è ispirato?

aggiungere che l'identità tra i due fatti si arresta al rituale,¹⁹ essendo il valore dell'atto incommensurabilmente diverso: innanzitutto svuotato, trasposto, trasfigurato per sostituzione: non è più sacrificato l'Essere divino, incarnazione di Dio, ma un cagnaccio vecchio, malandato e puzzolente. Il valore dell'atto è poi diverso perché attraverso questa sostituzione viene negata ogni possibilità che la morte in questione abbia risvolti meno che inutili. Questa sostituzione è un indizio forte, ci pare, delle intenzioni dell'autore, come proveremo a chiarire in seguito.

Come è noto, le ultime vicende della vita di Cristo sono concentrate in tre giorni: dal giovedì sera alla domenica sera; abbiamo già notato che le due vicende che qui poniamo a confronto sono legate dallo stesso intervallo temporale; inoltre sappiamo che, in questo arco di tempo 'matura', per dir così, la conseguenza fondamentale per la religione cristiana. Tale conseguenza ha il più alto valore per ogni cristiano credente: in quei tre giorni si ha un'evoluzione di valori che modifica radicalmente la vicenda degli uomini sulla terra: si passa da un gesto condannabile (la crocifissione e la morte) alla possibilità della rinascita, evidentemente positiva. La metamorfosi va dunque dal negativo al positivo. Nel racconto di Steinbeck invece ciò che matura, nell'arco dei tre giorni della disavventura dei protagonisti, si caratterizza per un andamento inverso rispetto al racconto evangelico: si va da una situazione di pace, un tentativo di riscatto animato da sogni positivi, ad un duplice omicidio, alla barbarie di un uomo costretto ad uccidere l'amico per evitargli un'agonia che lo condurrebbe comunque alla morte; cosa ancor più grave, tutto ciò accade nella quasi indifferenza degli astanti. L'evoluzione è quindi da una contingenza pacifica ad eventi tragici e di notevole gravità. La metamorfosi avviene, in questo caso, dal positivo al negativo. In questa prospettiva possiamo dunque leggere un ribaltamento del senso delle vicende narrate, rispetto a quelle accadute al Figlio di Dio.

Nel gruppo dei Tredici un individuo si distingue, chiaramente, da tutti gli altri: è Gesù. Si distingue per le sue potenzialità, staremmo per dire i suoi 'poteri' (tali dovevano apparire a molti suoi contemporanei). In ogni caso egli si differenzia per il fatto di avere caratteristiche non comuni, potenzialità superiori alla norma, che gli derivano da un'origine divina. Inoltre, con le sue parole e con i suoi gesti, porta il Bene tra gli uomini. Anche nella vicenda di Steinbeck, fra i tredici, un individuo si distingue per caratteristiche e potenzialità, ma è Lennie. In questo caso, si intuisce facilmente, non andrà segnalato perché possiede doti superiori ma, al contrario, perché ne difetta; non solo: nella scena iniziale George gli intima di stare zitto per non causare guai, perché la sua parola è sempre foriera di calamità e, ogni volta che prende un'iniziativa non strettamente attinente al lavoro, combina qualche disastro, come il delitto finale conferma. Anche sotto questo aspetto, quindi, possiamo leggere un ribaltamento di valori: l'annuncio della Parola viene mutato in intimazione al silenzio; ciò che in Cristo ha il massimo valore salvifico, quindi positivo,

¹⁹ A meno di far valere la nostra interpretazione, come si vedrà tra poco.

in Lennie viene proibito, negato come la principale fonte di disgrazie.²⁰ Il potere salvifico di quella è ribaltato nella capacità di evocare disgrazie, che puntualmente avvengono, di questa. Tanto in quella vicenda il valore della parola è positivo, tanto in questa è negativo. La negazione, dunque, il ribaltamento dei valori non può essere più radicale. Si badi: la stessa osservazione si può fare per il contatto fisico, per i gesti: Gesù toccando gli infermi li guariva, grazie al contatto sanava; Lennie con le sue mani sa solo uccidere le creature che tocca.²¹

A sostegno di questa lettura che vede in Lennie una figura cristologica ribaltata aggiungiamo un ulteriore indizio, che gli elementi che abbiamo raccolto ci permettono di reinterpretare: nel primo dialogo George si arrabbia con Lennie perché ha già dimenticato dove stanno andando e, nella traduzione pavesiana, lo apostrofa con un esplicito: «Sangue di Dio, che razza di scemo»,²² un endecasillabo, tra l'altro, in cui il primo emistichio è una imprecazione, il secondo qualifica in modo netto Lennie, avviando così il lettore a comprendere la demenza del forzuto bracciante. La versione originale però è ben diversa e molto più esplicita e, per la tesi che stiamo proponendo, sarà bene tenerne conto: «*Jesus Christ! you're a crazy bastard!*»;²³ data la violenza dell'espressione, ben si intende perché Pavese non l'abbia tradotta letteralmente. La frase, nel contesto della vicenda, ha lo stesso preciso valore che ha nella traduzione italiana: imprecazione seguita da qualificazione dispregiativa del compagno di viaggio, ma ora è possibile anche leggerla come un indizio rivelatore, tenendo presente gli elementi a cui accennavamo prima.

La frase, infatti, non ha solo un valore intradiegetico, per dirla con Genette, ossia di sfogo e insulto di un personaggio verso l'altro; ne ha anche uno extradiegetico, se ci è concesso il prestito terminologico, grazie al quale l'autore suggerisce al lettore la seconda possibile identificazione del personaggio: non solo agricoltore demente ma anche maschera ribaltata del Figlio di Dio. Letta con questa seconda chiave la frase assume un significato ben diverso: il primo emistichio identifica il personaggio che si cela dietro la maschera di Lennie, il secondo fornisce la livida qualificazione.

20 «E ora ascoltami: io gli darò i fogli d'ingaggio, ma tu non devi dire una parola. Tu non hai che da startene tranquillo e non aprir bocca [...]». «Sta tranquillo, George, ho capito.» «E va bene. Allora, quando entreremo a parlare col padrone, che cosa devi fare?» [...] «Io... non devo aprir bocca. Devo starmene tranquillo.» «Bravo ragazzo. Così va bene. Ripetilo due, tre volte, così non lo dimenticherai.» Lennie brontolò tra sé, sommessamente: «Io non devo aprir bocca... io non devo aprir bocca... io non devo aprir bocca...» (J. STEINBECK, *Uomini e topi*, op. cit., pp. 10-11). Questa intimazione al silenzio è ripetuta anche nel secondo capitolo, quando Lennie è interrogato da Curley, il vecchio proprietario del ranch (Ivi, p. 27) e subito dopo le prime minacce subite dal figlio (Ivi, p. 33).

21 Prima topi, poi conigli, cuccioli di cane e, infine, la nuora del fattore. Nell'ambito di questa strategia tesa a ribaltare in negativo, nella figura del deficitario agricoltore, le qualità positive di Gesù, andrà anche notato che Lennie non è un capo, non può essere una guida ma può solo essere guidato, condotto (da George, così come il cane segue immancabilmente Candy) al contrario di Cristo che si propone come la guida, ed ogni cristiano lo assume in questo ruolo, verso la salvezza.

22 J. STEINBECK, *Uomini e topi*, op. cit., p. 8.

23 J. STEINBECK, *Of Mice and Men*, op. cit., p. 211.

L'espressione è particolarmente brutale e viene più volte ribadita nelle righe successive del dialogo: «*You never had none, you crazy bastard*»; «*“Jesus Christ”, George said resignedly*»; «*If he finds out what a crazy bastard you are*»; «*Poor bastard*»; «*Blubberin' like a baby! Jesus Christ! A big guy like you*». ²⁴ Va aggiunto che, come è sempre possibile identificare il valore 'neutro' di imprecazione che intercala le parole di un personaggio irato, così è sempre possibile identificare in Lennie il destinatario del nome e degli epiteti; ad un livello di lettura più accorto però è possibile intendere il nome e l'attribuzione come parti solidali di un codice che lascia trasparire la possibile sovrapposizione della figura di Cristo a quella di Lennie. Andrà notato che l'imprecazione ritorna, com'era da aspettarsi, dato il contesto sociale in cui è ambientata la vicenda, anche nei discorsi di altri personaggi: Candy, ²⁵ Curley, ²⁶ Carlson, ²⁷ Slim, ²⁸ ma mai l'imprecazione è enunciata in forma completa: l'imprecazione genuina in bocca a questi personaggi, quella che è semplice imprecazione, prevede solo il «*Jesus*» o solo il «*Christ*». Solamente quando esce dalla bocca di George ed è diretta a Lennie è sempre nella forma, per così dire, rafforzata: «*Jesus Christ*»; con un paio di occorrenze che confermano la nostra lettura: quando George rivolge l'imprecazione alla moglie di Curley dice semplicemente «*Jesus, what a tramp*»; ²⁹ l'unico altro personaggio che usa intera l'imprecazione «*Jesus Christ*» è Candy quando scopre il cadavere della donna, ma qui la funzione dell'imprecazione è di svelare il colpevole, Lennie appunto, attraverso l'indicazione della maschera; accusa subito ribadita da George con le stesse parole. ³⁰ Il nome completo è dunque rivolto solo a Lennie. L'indizio che conferma definitivamente, a nostro parere, l'identificazione tra le due figure, Lennie e Cristo, è, significativamente, nel finale; poco prima di procedere all'esecuzione, con la stessa arma che ha ucciso il cane, tra l'altro, George esclama: «*Jesus Christ, Lennie!*». È l'unico caso, ma eloquente, in cui i due nomi vengono associati: prima di far morire il protagonista del suo romanzo, Steinbeck fornisce al lettore la chiave di lettura del secondo livello interpretativo della vicenda.

Proviamo a tirare qualche conclusione: il significato cristiano della Passione di Gesù è ben noto: il Figlio di Dio, fattosi uomo, soffre e si fa carico dei peccati dell'umanità, lasciandosi crocifiggere espia il male per tutti gli uomini, fornendo così all'umanità la possibilità di ravvedersi, la possibilità della salvezza. Uno dei suoi significati più importanti è dunque il trionfo dell'amore, nel senso più alto che si possa concepire; in questa tragica vicenda umana e divina si rinsalda il patto tra Dio e l'uomo, e Dio fa la sua promessa. In *Uomini e topi* i riferimenti agli ul-

²⁴ Ivi, pp. 212-218.

²⁵ Ivi, p. 223.

²⁶ Ivi, p. 226.

²⁷ Ivi, p. 240.

²⁸ Ivi, pp. 239 e 255.

²⁹ Ivi, p. 231.

³⁰ George «*stepped closer, and then he echoed Candy's words “Oh, Jesus Christ!”*» (Ivi, p. 276).

timi tre giorni di vita del Cristo ci paiono chiari, di diversa evidenza e natura ma, noi crediamo, ineccepibili. Che senso può avere allora il reiterato riferimento al culmine della vicenda di Cristo quando, come l'autore stesso ci lascia intendere, il male accompagna in ogni momento la vita? Se siamo costretti all'incomunicabilità e alla solitudine, se ogni contatto ci è negato pena la disgrazia e, colmo della tragedia, nemmeno dall'amore possiamo aspettarci conseguenze poco meno che tragiche? Quando la figura fondamentale dell'intera vicenda cristiana è ribaltata, negata nei suoi valori, annullate le sue potenzialità, paragonata ad un povero demente che subisce la stessa sorte di un cane vecchio e malandato? Ormai dovrebbe essere acclarato: attraverso un romanzo apparentemente semplice ma efficace, popolato di indizi minuziosamente sparsi, Steinbeck, ispirandosi alle vicende del triduo pasquale cristiano e del messaggio della vicenda terrena di Cristo, capovolge valori e significato della figura cristologica, per negarlo radicalmente, per rimandarci una interpretazione fortemente pessimistica della vita.

L'indizio che a parer nostro suggerisce queste ipotesi è ciò che avviene la domenica: nella vicenda evangelica l'Uomo risorge, torna alla vita per poter garantire la rinascita di tutti i suoi simili, mentre nel racconto steinbeckiano un minorato mentale viene ucciso per mettere fine alle tribolazioni, per, finalmente, liberarsene. La «previdenza» (o forse bisognerebbe dire Provvidenza?) di cui parla Burns, lungi dal poter «esser vana», nel racconto americano è foriera di tragedia, di «dolore» e di «pena», non certamente di una «gioia promessa». Come dice il lavorante nero Crooks, «uno che legge molta roba»,³¹ e che qui pare incarnare una figura depositaria del sapere e della saggezza terrena:

ho veduto centinaia di tipi arrivare per la strada [...], coi fardelli sulla schiena e la stessa idea piantata in testa. Centinaia. Arrivano, si licenziano e se ne vanno, e tutti fino all'ultimo hanno il pezzetto di terra nella testaccia. E mai uno di loro che ci arrivi. È come il paradiso. Tutti quanti vogliono il pezzetto di terra. Qui io leggo molti libri. Nessuno trova il pezzetto di terra. È solamente nella testa. Non fanno altro che parlare, ma ce l'hanno solamente nella testa.³²

Come un'illusione, come l'illusione che l'amore e i sogni possano avere qualche cittadinanza nel mondo terreno, e il paradiso raggiungersi tramite la parola e l'esempio di Cristo.

31 J. STEINBECK, *Uomini e topi*, op. cit., p. 24.

32 Ivi, p. 81 (corsivo mio).

Indice dei nomi

- Abele 235
Abramo 24
Accame Bobbio, Aurelia 85, 90
Accrocca, Elio Filippo 146
Adamo 23, 38, 48, 56, 58, 65, 128
Agostino d'Ippona, santo 18, 21, 45-46, 49-50, 139
Ai Qing (Jiang Haicheng) 19
Ajtmatov, Cingiz 19
Akivà, Rabbi 208
Aldini, Gioseff'Antonio 74
Alembert, Jean-Baptiste Le Rond de 74
Alessio, Franco 82
Alessio, santo 17, 22
Alfieri, Vittorio 30, 33, 34, 118
Alfonso de' Liguori, santo 18, 26
Alighieri vd. Dante Alighieri
Alighiero Chiusano, Italo 19
Alvaro, Corrado 161, 162, 163
Amaduzzi, Giovanni Cristofano 69, 72-78
Amari, Michele 140
Ambrogio, santo (Aurelio Ambrogio) 21, 27, 47, 179-180
Ambroise, Claude 134-135
Amerio, Romano 82, 90
Ammaniti, Niccolò 11, 211-230
Anacreonte 72, 75
Andreini, Alessandro 171
Angela da Foligno, beata 24
Angelini, Cesare 18, 82
Anna, santa 76
Anselmo d'Aosta, santo 139
Antonelli, Giuseppe 216
Antonio abate, santo 139-140
Aonio vd. Della Paglia, Antonio
Apollonio, Mario 27
Apugliese, Ruggeri 22
Arcangeli, Massimo 213
Ardissino, Erminia 42-45, 47, 49-51
Aretino, Pietro 25

Argelati, Filippo 73
 Arieti, Cesare 82
 Ariosto, Ludovico 25, 45, 47, 70, 75, 78-80
 Aristotele, 46
 Aronne 98, 100
 Artale, Giuseppe 26
 Assmann, Aleida 37
 Assmann, Jan 37
 Atanasio di Alessandria, santo 32, 139
 Attico, Tito Pomponio 79
 Auerbach, Erich 37, 201-202
 Augias, Corrado 212
 Ayako Sono (Chizuko Machida) 19

 Baffetti, Giovanni 27
 Bagarella, Leoluca 193
 Baioni, Paola 36
 Baldi, Antonio 63
 Balocchi, Luigi 95, 99, 100, 101, 102, 103
 Banterle, Gabriele 180
 Barbarisi, Gennaro 68, 71
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 31
 Bardazzi, Giovanni 82
 Barend, Helmut 171
 Barilli, Angelo 213
 Baroni, Giorgio 36
 Barrera, Carlo 129
 Bartoletti, Enrico 161
 Bartoli, Daniello 15, 26
 Bartolomei, Francesco Stefano 76
 Basaglia, Franco 221
 Basilio Magno, santo (Basilio di Cesarea)
 43, 48
 Bassi, Calisto 95, 103, 104
 Bassville (Nicolas-Jean Hogou) 69, 71
 Baudelaire, Charles 16, 17
 Bayle, Pierre 57
 Beccaria, Gian Luigi 27, 145
 Beck, Marco 35
 Béguin, Albert 19
 Belcari, Feo 24
 Bellcalzer, Vivaldo 23
 Belli, Giuseppe Gioacchino 15, 24, 26, 30, 33
 Bellini, Vincenzo 95, 99
 Bellotto, Umberto 168
 Belponer, Maria 8, 30, 55-66
 Bembo, Pietro 25
 Benco, Silvio 107
 Benedetto xiv, papa (Prospero Lorenzo
 Lambertini) 33, 73
 Bennato, Edoardo 215
 Berman, Antoine 204
 Bernanos, Georges 19
 Bernardino da Feltre 24
 Bernardino da Siena, santo 24
 Bernardo di Chiaravalle 46-47
 Berneri, Giuseppe 25
 Bertazzoli, Raffaella 36
 Berto, Giuseppe 19, 20
 Bertoldi, Alfonso 69
 Bethge, Eberhard 171
 Betocchi, Carlo 19
 Bevilacqua, Cristinfrancesco 76
 Bezzola, Guido 68
 Bianchi, Enzo 27
 Bianchi, Giovanni (Janus Plancus) 72-74
 Bibbiena, cardinale (Bernardo Dovizi
 da Bibbiena) 25
 Bigazzi, Roberto 145
 Biguzzi, Giancarlo 165
 Binni, Walter 78
 Bione di Smirne 72
 Bis, Ippolite 99
 Blasco Ibáñez, Vicente 158
 Blondel, Maurice 31
 Bloy, Léon 19
 Bo, Carlo 27
 Boari, Ottavio 73
 Boccaccio, Giovanni 15-16, 18, 23, 24, 26
 Bodoni, Giambattista 77
 Boezio, Severino 21
 Boiardo, Matteo Maria, 47
 Boitani, Piero 27
 Bolaffio, Vittorio 119
 Bompiani, Valentino 159
 Bonaparte, Napoleone 84

Bonaventura da Bagnoregio, santo
 (Giovanni Fidenza) 22
 Bonhoeffer, Dietrich 170-171
 Bonina, Gianni 192
 Bonomelli, Geremia 127, 128, 129, 130
 Bontempelli, Massimo 10, 157-166
 Bonura, Giuseppe 213
 Bonvesin de la Riva 22-23
 Borges, George Luis 19
 Borghesi, Pietro 73, 76, 80
 Borgia, Alessandro 74
 Borgia, Stefano 74
 Borromeo, Federigo 25
 Bossuet, Jacques Bénigne 21, 86, 87, 88, 89
 Botta, Irene 85
 Botticelli, Sandro 24
 Branca, Vittore 85
 Brandano, santo 23
 Brandstaetter, Roman 19
 Brandt Gumbaz, Rosamaria 155
 Bresciani, Daniele 69
 Brevini, Franco 108, 169
 Briner, Bob 226
 Brod, Max 19
 Brodskij, Iosif 20
 Brumana, Biancamaria 103
 Bruni, Arnaldo 69
 Bruno, Giordano 25
 Buber, Martin 174
 Buckner, Felicitas (Elena) 130
 Bufano, Luca 145
 Bulgakov, Michail 19
 Buonarroti (Bonaroti) vd. Michelangelo
 Buonarroti
 Burgess, Anthony 19
 Burns, Robert 232, 241

 Caffiero, Marina 76
 Cagli, Bruno 104
 Caino 128, 235
 Calvino, Italo 22, 37, 147, 155, 183
 Camilleri, Andrea 11, 181-185, 187-188,
 192-193
 Campana, Augusto 73
 Campanella, Tommaso 25
 Campo, Cristina 20, 35
 Camus, Albert 19
 Cantelmo, Marinella 11, 181-193
 Caponetto, Salvatore 74
 Cappellini, Katia 27
 Carafa della Spina di Traietto, Francesco
 73, 75
 Carducci, Giosuè 20, 27, 35, 67, 69
 Caretti, Lanfranco 43
 Carini, Anna Maria 43
 Carlo Magno 25
 Carlo x di Borbone 100
 Carnera, Primo 151
 Carrieri, Raffaele 158
 Carroll, Lewis 215
 Cartesio (René Descartes) 10, 164
 Caruana fratelli 193
 Casciola, Brizio 128
 Cases, Cesare 213
 Castagnola, Paolo Emilio 129
 Castelli, Ferdinando 27
 Castoldi, Massimo 31, 33
 Castracane degli Antelminelli, Castruccio
 Francesco 75
 Caterina da Siena, santa 23
 Catullo, Gaio Valerio 75, 79
 Cavalca, Domenico 23
 Cebete di Tebe 62
 Celestino v, papa (Pietro Angeleri da
 Morrone) 161
 Ceronetti, Guido 18
 Cerrato, Paolo 76
 Cerruti, Marco 68
 Cervantes, Miguel de 201, 202
 Cesbron, Gilbert 19
 Ceserani, Remo 27
 Chagall, Marc 197
 Châteaubriand, François-Auguste-René de
 17, 21, 30, 31, 71
 Chauvet, Victor 89
 Chiari, Alberto 83

Chrétien de Troyes 17
 Ciavarella, Angelo 77
 Cicala, Roberto 27
 Cicerone, Marco Tullio 14, 46, 48, 60, 74, 76, 79, 162
 Cielo d'Alcamo, 23
 Cinquegrani, Alessandro 10, 36, 133-143
 Cipriano, Cecilio Tascio 49
 Ciro di Pers 26
 Claudel, Paul 19
 Clemente Alessandrino (Tito Flavio Clemente) 37
 Clemente VII, papa (Giulio de' Medici) 76
 Clemente XIV, papa (Giovanni Vincenzo Ganganelli) 69-70, 73
 Coen, Marco 15
 Coleridge, Samuel Taylor 201, 205
 Colla, Angelo 162
 Collenuccio, Pandolfo 24
 Colleoni Giustiniani, Carolina 127, 128, 129
 Colonna, Vittoria 25
 Confucio 124
 Consalvo, Ludovico 32
 Contini, Gianfranco 21, 107
 Corsini, Eugenio 163, 165
 Cortellessa, Andrea 212
 Corti, Maria 145, 167
 Cossutta, Fabio 10, 34, 107-119
 Costa, Claudio 36
 Costantini, Antonio 42
 Crispolti, Filippo 129
 Cristina I di Svezia 26
 Cristo vd Gesù
 Croce, Benedetto 14, 22, 37
 Crotti, Ilaria 36

 D'Agostino, Marco 34
 D'Ambrosio Mazziotti, Anna Maria 91
 D'Annunzio, Gabriele 19, 20, 27, 35, 36, 157
 D'Azeglio, Cesare Taparelli 16, 68
 Damiani, Roberto 108
 Dante Alighieri 16, 17, 18, 21, 23, 24, 26, 43, 45-46, 48, 50, 69-70, 75, 160, 201
 Darondeau, Hanry 97
 Darwin, Charles Robert 10, 128
 Davide 9, 10, 33, 71, 146-147, 151-153, 154-155
 Dazzi, Manlio 159
 De Benedetti, Paolo 205
 De Chirico, Giorgio 158, 166
 De Faveri, Franco 172-173
 De Grada, Raffaele 168, 175-177
 De Jouy, Etienne 95, 99, 100, 101, 102, 103
 De Luca, Erri 11, 195-209
 De Luca, Giuseppe 27, 161, 162, 163
 De Micheli, Mario 168
 De Mille, Cecil 94
 De Nicola, Francesco 145
 De Pixerecourt, René-Charles Guilbert 97
 De Sanctis, Giuseppe 14
 De Unamuno, Miguel 124
 De' Calzabigi, Ranieri 94
 Debenedetti, Giacomo 135
 Delcorno, Carlo 27
 Dell'Arco, Mario 20, 107
 Della Paglia, Antonio (Aonio Paleario) 74, 76
 Della Terza, Dante 42
 Della Valle, Federico 26
 Della Valle, Valeria 216
 Derla, Luigi 42, 51
 Derossi, Rinaldo 119
 Derrida, Jacques p. 199
 Di Giacomo, Salvatore 20
 Di Nino, Nicola 27, 29, 30, 34, 38, 70, 81, 115, 145
 Di Ricco, Alessandra 71
 Di Stefano, Paolo 213
 Dickens, Charles 212
 Diderot, Denis 33, 70
 Dióne Crisostomo 47
 Dionigi Areopagita 49
 Dionigi, santo 46
 Dionisotti, Carlo 69-70
 Dobraczynski, Ian 19
 Doglio, Maria Luisa 27

Domenichelli, Mario 27
 Donadio, Laura 131
 Donadoni, Eugenio 43
 Donati, Giancarlo 70, 72
 Donato, Maria Pia 72
 Donizetti, Gaetano 95, 99, 103
 Donnarumma, Raffaele 214
 Donne, John 21
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 19, 20, 22, 164, 198, 201
 Dürenmatt, Jacques 204
 Dürer, Albrecht 135, 141, 143, 158

Ebeling, Gerhard 30
 Eckhart, Meister 124
 Eleazar 100
 Eliab 151
 Eliade, Mircea 202
 Eliot, Thomas Stearns 19, 21
 Endo, Shusaku 19
 Ennio, Quinto 79
 Enzensberger, Horst 74
 Epicuro 57, 63
 Erasmo da Rotterdam (Geert Geertsz) 21
 Erba, Luciano 27
 Erode 181, 190
 Esiodo 46
 Esposito, Roberto 108
 Esther 26
 Eva 23, 236
 Evola, Julius 162
 Ezechiele (Ezechiello), profeta 70

Fabbri, Diego 19, 20
 Fabbri, Paolo 95
 Fabris, Cristoforo 84
 Fagioli Vercellone, Guido Gregorio 70, 74-75
 Fantuzzi, Francesco Gaetano 74-75
 Fasano, Pino 27
 Fauriel, Claude 82, 85, 86
 Federico II (Federico VII Hohenstaufen di Svevia) 23

Fenoglio, Beppe 10, 35, 145-155
 Ferdinando di Borbone, duca di Parma e Piacenza 77
 Ferri, Girolamo 9, 69, 70, 72, 74-75, 77-80
 Ferroni, Giulio 213, 214
 Fichte, Johann Gottlieb 124
 Ficino, Marsilio 24
 Filone di Alessandria 43, 46
 Flaubert, Gustave 16
 Floriani, Piero 90
 Fogazzaro, Antonio 10, 16, 27, 35, 127-132
 Fogazzaro, Giuseppe don 128, 131
 Fogazzaro, Luigi 128
 Fogazzaro, Maria Innocente 131
 Fontanella, Girolamo 26
 Fontenrose, Joseph 233, 235, 237
 Fortini, Franco 175
 Fortunato, Venanzio 21
 Foscolo, Ugo 20, 30, 34, 67, 159
 Fragnito, Gigliola 27
 Francesco d'Assisi, santo (Francesco Giovanni di Pietro Bernardone) 17, 18, 22, 119, 161
 Francesco di Paola, santo 31
 Francesco di Sales, santo 17
 Frassinetti, Luca 9, 30, 31, 33, 67-80, 76, 78
 Freud, Sigmund 139, 142
 Frye, Northrop 27, 202
 Fubini, Mario 107, 119
 Fulgenzio, santo 15
 Fusconi, Lorenzo 77

Gadda, Carlo Emilio 37
 Gaetani della Torre, Cesare 72, 75
 Galilei, Galileo 25
 Gallarati Scotti, Tommaso 127, 128
 Galli, Lina 37
 Gasperoni, Gaetano 72-73
 Gazzola, Pietro 128
 Geisler-Szmulewicz, Anne 202
 Gelli, Giovan Battista 25
 Gemeaux, Christiane de 208
 Genette, Gérard 196, 197, 203, 205, 239

Genocchi, Giovanni 128
 Gentili, Sandro 34
 Geremia, profeta 124-125
 Geri, Lorenzo 27
 Gesù 10, 12, 13, 15, 18, 19-27, 32, 34, 37, 38, 82, 83, 84, 117, 118, 124, 128, 129, 130, 136, 140-143, 161, 165, 168, 172-173, 176, 178, 183, 196, 199, 200, 217, 219, 221, 226, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241
 Getto, Giovanni 43, 52-53
 Ghershòm 198
 Ghisalberti, Fausto 83
 Giacobbe 198
 Giacomino da Verona 22
 Giacomo, santo e evangelista 117
 Giamboni, Bono 23
 Giannone, Pietro 26
 Gibellini, Pietro 7, 8, 13-28, 29, 30, 32, 33, 34, 37, 38, 70, 81, 115, 145
 Gibran, Kahlil 19
 Gibson, Mel 19
 Gide, André 19, 138
 Gigante, Claudio 43-44, 46-47, 49-50, 53
 Gioachino da Fiore 160, 161
 Giobbe, santo 168
 Giona, profeta 199
 Giordano da Pisa 24
 Giorgi, Antonio Agostino 74, 77
 Giòsafat 170
 Giotti, Virgilio 10, 107-119
 Giovanetti, Marco 122
 Giovanna d'Arco, santa 19
 Giovanni, santo e evangelista 13, 157-166, 193
 Giovanni della Croce, santo 21
 Giovanni xxiii, papa (Angelo Giuseppe Roncalli) 162-163
 Giovenardi (Giovanardi), Gian Paolo 72
 Giovio, Paolo 25
 Girardi, Maria Teresa 42-49, 53
 Girolami, Maurizio 8, 29-38, 118
 Girolamo, Sofronio Eusebio, santo 14, 46-48
 Giuda Iscariota 20, 32, 35, 183-187, 190
 Giuditta, (Judith) 26
 Giuseppe, Flavio 48
 Giuseppe, santo 219
 Giusti, Giuseppe 27
 Gluck, Christoph Willibald 94
 Godard, Luigi (Cimante Micenio) 70, 75
 Goethe, Jhoann Wolfgang von 69, 85, 123-124
 Golia 10, 146-147, 151-153, 154-155
 Gòngora, Luis de 21
 Gonzaga, Scipione 41, 42
 Gonzaga, Vincenzo 42
 Goritz, Johann (Ianus Corycius) 76
 Gozzano, Guido 20
 Grassano, Giuseppe 155
 Graves, Robert 19
 Graziani, Girolamo 25
 Gregorio di Nazianzo 46
 Gregorio I, papa (Gregorio Magno) 49
 Gregorio xiii, papa (Ugo Boncompagni) 72
 Grignani, Maria Antonietta 145
 Grisancich, Claudio 108
 Grisoni, Franca 32
 Grozio, Ugo 65
 Guagnini, Elvio 108, 119, 122
 Guaragnella, Pasquale 81, 90
 Guasti, Cesare 41, 42
 Guglielmi, Angelo 213, 214
 Guidacci, Margherita 19
 Guidi, Alessandro 75
 Guinizzelli, Guido 23
 Guthmüller, Bodo 10, 145-155
 Hapdé, Augustin 97
 Hardy, Thomas 20
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 160
 Hérold, Ferdinand 100
 Hervey, Frederick Augustus IV 70
 Hitler, Adolf 147, 207
 Hobbes, Thomas (Obbesio) 57, 61, 65, 66
 Honteim, Johann Nikolaus von (Iustinus Febronius) 77

Hopkins, Gerard Manley 19, 21
 Houtin, Albert 128
 Hugo, Victor 72

 Ignazio di Loyola 32
 Innocenzo III, papa (Lotario Diacono dei Conti di Segni) 22
 Ioli, Giovanna 28
 Isacco 24
 Isaia 33, 71
 Isella, Dante 68
 Ishmaël, Rabbi 208
 Isidoro, santo 15

 Jacob, Max 19
 Jacopo da Lentini, 23
 Jacopo da Varazze, 22
 Jacopone da Todi 19, 22
 Jmenez, Juan Ramòn 124
 Jouon, Paul 196, 205

 Kafka, Franz 134
 Kalnins, Mara 163
 Kazantzakis, Nikos 19
 Kimchi, David 205
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 69
 Kraus, Karl 158

 La Porta, Filippo 212, 213
 Laberthonnière, Lucien 31
 Lacchini, Angelo 28, 33
 Lagerkvist, Pär 19
 Lagorio, Gina 145
 Lamartine, Alphonse de 17
 Lamennais, Hugues- Félicité-Robert de 91, 92
 Lancellotti, Angelo 165
 Lane, Philippe 199
 Langella, Giuseppe 30, 92
 Lao Tze (Laozi Tzu, Lao Tse, Lao Tzi) 157, 162
 Larivaille, Paul, 42, 51-2
 Lastrì, Marco 78
 Lattanzio, Lucio Cecilio Firmiano 14

 Lavagetto, Mario 135
 Lawrence, David Herbert 19, 158, 163
 Lazzaro di Betania 179, 227, 228
 Le Fort, Gertrud von 19
 Lentzen, Manfred 145
 Leonardi, Claudio 28
 Leone X, papa (Giovanni de' Medici) 76
 Leopardi, Giacomo 17, 30, 33, 34, 35, 62, 114, 159
 Leri, Clara 28
 Leuzzi, Maria 74
 Levi, Primo 35, 36
 Levi-Strauss, Claude 202
 Li M'Ha Ong (Li Ma Li-hong) 201
 Li Tai Po 124
 Lino di Tuscia, santo e papa 79
 Lisca, Peter 235
 Lisi, Nicola 161, 162, 163
 Loi, Franco 168-169, 174-175
 Loisy, Alfred 31, 127, 128
 Luca, santo e evangelista 143
 Luchen Li 233
 Luciano di Samosata 43
 Lucrezio, Tito Caro 46, 50, 65
 Lupi, Giuliana 171
 Luzi, Mario 18, 19, 35, 37

 Machiavelli, Niccolò 25, 57, 124
 Macrobio, Ambrogio Teodosio 14
 Madonna 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 32, 33-34, 35, 84, 123, 196, 200, 219, 225
 Maffeo, Pasquale 28
 Magagnoli, Cristina 226
 Maggi, Carlo Maria 26
 Maier, Bruno 107, 114, 115, 119
 Maistrello, Igino 161
 Malamoud, Catherine 202
 Malaparte, Curzio 19
 Malkovich, John 232
 Malpiglio, Lorenzo 53
 Mamiani, Terenzio 30, 34, 35
 Mancini, Franco 28
 Manetti, Rutilio 139

Mann, Thomas 22, 201, 205-207, 208
 Manzi, Paolo Emilio 75, 80
 Manzoni, Alessandro 9, 15, 16, 17, 18, 22, 25, 26, 30, 31, 32, 34, 35, 68, 81-92, 159, 182, 201, 227
 Marangon, Paolo 131
 Marci, Giuseppe 190
 Maria Maddalena 32, 35
 Maria Maddalena de' Pazzi, santa 24
 Maria Stuarda (Mary I Stuart) 19, 26
 Maria vd Madonna
 Marin, Biagio 10, 20, 107, 121-125
 Marino, Giambattista 15, 18, 25
 Maritain, Jacques 27
 Martelli, Mario 68
 Martini, Antonio 158
 Martini, Carlo Maria 27
 Martini, Simone 18
 Martino di Tours, santo 32
 Martinotti, Francesco 213
 Masiello, Vitilio 81
 Matt, Luigi 75
 Mattei, Loreto 18
 Matteo, santo ed evangelista 124, 185-186, 188
 Mattioda, Enrico 68
 Mauriac, François 19
 Mauro, Walter 145
 Maurois, André 207
 Mayr, Giovanni Simone 95
 Mazzali, Ettore 42
 Mazzolari, Primo 27
 McGuirk, Carol 232
 Medici, Lorenzo di Piero de' (Lorenzo il Magnifico) 24
 Meir, Rabbi 208
 Melli, Grazia 9, 30, 81-92
 Meloni, Antonio 76
 Mengaldo, Pier Vincenzo 107, 175
 Menna, Mirko 33
 Mercadante, Saverio 95
 Merini, Alda 35
 Meschonnic, Henri 200, 204
 Metastasio (Pietro Trapassi) 94
 Meyerbeer, Giacomo 103
 Michelangelo Buonarroti 25, 78, 96
 Migliorati, Massimo 12, 231-241
 Migliore (Migliori), Gaetano 73, 75
 Milani, Lorenzo 27
 Milizia, Francesco 96,
 Milton, John 17, 22, 69, 71
 Minucci, Andrea Antonio Silverio 73
 Minzoni, Onofrio 33
 Mirisola, Beniamino 211
 Modena, Anna 108
 Modesto, santo 72
 Mondello, Elisabetta 213
 Mondo, Lorenzo 145
 Monsagrati, Giuseppe 76
 Montale, Eugenio 19, 37, 44
 Montanari, Antonio 72
 Montel, Elise 11, 195-209
 Monterosso, Carlo 19
 Montgolfier, Jacques-Étienne de 68
 Montgolfier, Joseph-Michel de 68
 Monti, Vincenzo 9, 26, 30, 31, 33, 67-71, 73-78
 Morace, Rosanna 8, 41-53
 Morante, Elsa 19, 37
 Moreschini, Claudio 28
 Moro, Tommaso, santo 19, 21
 Morselli, Guido 167
 Mosco di Siracusa 72
 Mosè 9, 95-104, 199, 202, 206, 207, 209, 235
 Mozart, Wolfgang Amadeus 94
 Murri, Romolo 127
 Mussolini, Benito 147
 Nabucodonosor 48
 Nacci, Bruno 175
 Nacinovich, Annalisa 34, 72
 Naldini, Nico 108
 Nardi, Piero 131
 Negri, Ada 19, 35, 37
 Nicolao de Lira 46
 Nicole, Pierre 86, 87, 88, 89

Nietzsche, Friedrich 19, 36, 141
 Nievo, Ippolito 35
 Nigro, Salvatore Silvano 183
 Noè 129, 198, 199, 200, 208
 Norelli, Enrico 28
 Novalis (Georg Friedrich von Ardenberg) 22
 Nove, Aldo 213
 Noventa, Giacomo 169, 175
 Nuñez Barreto, Melchior 201

Olini, Lucia 42, 43, 51
 Oliva, Gianni 28
 Oliva, Laura 36
 Omero 9, 43, 45-48, 50, 71, 78-80, 124; 163; 201-202
 Onofri, Arturo 35, 37
 Onofri, Massimo 213,
 Orazio, Flacco Quinto 70, 75, 79
 Orbicciani, Bonagiunta 23
 Origene di Alessandria 47
 Ottaviani, Fabrizio 212
 Ottaviani, Ottaviano 72
 Ovidio, Nasone Publio 14-15, 23

Pacini, Giovanni 95
 Padre Pio da Pietrelcina (Francesco Forgione) 221
 Padri della Chiesa 14, 20, 23, 43-44, 46
 Palafox y Mendoza, Juan de 77
 Palazzeschi, Aldo 37
 Palazzolo, Maria Jolanda 90
 Palearj vd. Della Paglia, Antonio
 Pallavicino, Sforza Pietro 25
 Panas, Henrik 19
 Pancrazi, Pietro 107
 Paolo di Tarso, santo 10, 23, 36, 43, 46, 117, 124, 125, 165
 Paolo vi, papa (Giovanni Battista Montini) 16, 27
 Paolo, Salvatore 167
 Papini, Giovanni 19, 22, 30
 Parazzoli, Ferruccio 19

Parini, Giuseppe 26, 30, 34, 68
 Parmenide 124
 Pascal, Blaise 21
 Pascoli, Giovanni 27, 30, 31, 33, 62
 Pasolini, Pier Paolo 19, 35, 36, 37, 107, 119
 Passavanti, Jacopo 23
 Pasternak, Boris 19
 Patecchio, Gherardo 23
 Pavese, Cesare 231, 239
 Pedullà, Gabriele 145
 Peersmann, Andréas 204
 Péguy, Charles 19
 Pelletier, Anne-Marie 28
 Perdichizzi, Vincenza 34
 Pericle 68, 71
 Petrarca, Francesco 17, 18, 19, 21, 24, 26, 27, 43, 78
 Petrocchi, Giorgio 43-44, 51, 53
 Picamus, Daniela 11, 211-230
 Pico della Mirandola, Giovanni 24
 Pietro, santo 168
 Pietro da Bascapè (Piètro da Barsegapè) 23
 Pighi, Giovanni Battista 180
 Pindaro 43, 47, 71
 Pio II, papa (Enea Silvio Piccolomini) 24
 Pio VI, papa (Giovanni Angelo Braschi) 69, 73, 75, 77
 Piperno, Franco 95
 Pirandello, Luigi 37, 183
 Piras, Tiziana 7- 12, 34, 115, 127-132
 Pitagora 157, 162
 Pizzi, Gioacchino 72
 Placella, Vincenzo 28, 131
 Platone 43, 46-47, 62
 Plongeron, Bernard 28
 Plotino 49, 124
 Plutarco (pseudo) 43
 Plutarco 43, 50
 Polese, Ranieri 211, 213 214
 Poliziano, Agnolo 24
 Poma, Luigi 43
 Pomilio, Mario 19, 20
 Ponte, Lorenzo da 94,

Porcelli, Bruno 131
 Porta, Carlo 26, 35
 Pound, Ezra 18
 Pozza, Neri 162
 Pozzi, Antonia 35, 36
 Properzio, Sesto 79
 Provenzano, Bernardo 193
 Pufendorf, Samuel 65
 Pulci, Luigi 18

 Quasimodo, Salvatore 35, 36
 Quazzolo, Paolo 9, 93-104
 Querini, Giovanni 18
 Quevedo, Francisco de 21

 Rabano, Mauro 15
 Raimondi, Ezio 85
 Ramat, Raffaello 78
 Rashi (Shlomo Yitzhaqi, Rabbi) 208-209
 Rebecca 77
 Rebora, Clemente 15, 19, 35, 36
 Riccardi, Carla 82
 Riccardo II d'Inghilterra 89
 Ricorda, Ricciarda 36
 Ricordi, Giovanni 103
 Riello, Pilade 168
 Riina, Salvatore (Totò) 193
 Riminaldi, Giammaria 73
 Rinaldo d'Aquino 23
 Ringhieri Francesco 96, 97, 100
 Risi, Marco 213
 Rizzo, Gino 145
 Roger-Marx, Claude 168
 Romain, Jules 207
 Rondini, Andrea 36
 Rops, Henri Daniel 124
 Rosa, Giovanna 215
 Rosenzweig, Franz 205
 Rosmini, Antonio 15, 35
 Rossini, Gioacchino 9, 93, 94-100, 102-104
 Rosso, Lorenzo 192
 Rota, Daniele 28
 Rousseau, Jean Jacques 19, 86, 88

 Ruggieri, Costantino 77
 Rushdie, Salman 207

 Saba, Umberto 35, 36, 135
 Sacchetti, Franco 23
 Saffo 157, 162, 163
 Saint-Saëns, Camille 104
 Sala, Emilio 96, 97
 Salgado, Plinio 19
 Salomone 23, 48
 Salutati, Coluccio 15
 Salvatore, Gabriele 212, 213
 Sampieri, Francesco 104
 Sanguineti, Edoardo 37
 Sani, Valentino 73
 Sannazzaro, Jacopo 24
 Sansone 197, 208
 Santacroce, Isabella 213
 Santagata, Marco 81
 Santi, Francesco 28
 Santucci, Luigi 19, 35
 Sanzio, Raffaello 78
 Sarpi, Paolo 25
 Saviane, Giorgio 19
 Savini, Marta 28
 Savonarola, Girolamo 17, 20, 24, 136, 140
 Scalabrino, Luca 42
 Scarpa, Tiziano 213
 Scarpati, Claudio 45
 Scarsella, Alessandro 10, 36, 157-166
 Schiller, Friedrich von 85, 124
 Schlegel, Wilhelm August von 85, 88
 Sciascia, Leonardo 10, 133-143
 Scipione Nasica, Publio Cornelio 58
 Scribe, Eugène 100
 Secchieri, Filippo 121
 Segneri, Paolo 26
 Segre, Cesare 107
 Selva, Giovanni 127
 Semeria, Giovanni 128
 Seneca, Lucio Anneo 14-15, 56
 Sereni, Vittorio 20
 Serra, Edda 10, 121-125

- Settari, Gregorio 76
 Shakespeare, William 69, 85, 86, 88, 89, 118, 124, 188
 Sherlock, Martin 70, 75, 78
 Shoshan, Abraham Even 196, 204
 Shultz, Jeffrey 233
 Siao Sci-Yi, Paolo 162
 Sierra, Sergio J. 209
 Silone, Ignazio 19
 Simonetti, Gianluigi 216, 216
 Sinesio di Cirene 14
 Sinesio Secondo 73, 75
 Sinise, Gary 232
 Sipione, Marialuigia 145
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard-Simonde de 85, 90
 Slataper, Scipio 122
 Sodano, Rossana 76
 Sofocle 191, 118
 Solerti, Angelo 53
 Soletti, Elisabetta 145
 Solženicyŋ, Aleksandr Isaevič 164
 Spedo, Lucio 168
 Spinazzola, Vittorio 191, 215
 Spinelli, Ferdinando 77
 Spinoza (Spinoso), Baruch 57, 65
 Spontini, Gaspare 99
 Staël, Anne-Luise Germaine Necker madame de 85
 Stalin, pseudonimo di Iosif Vissarionovič Džugašvili 134
 Stara, Arrigo 135
 Stäuble, Antonio 28
 Stazio, Cecilio 15
 Stefani, Piero 28
 Steinbeck, John 9, 12, 231-241
 Stella, Angelo 82
 Stella, Francesco 28
 Storm, Edvard 124
 Sulpicio Severo 32

 Tabanelli, Marcello 168, 176
 Tabanelli, Rosalba 168, 176

 Tagliaferri, Cristina 32
 Tagliapietra, Andrea 158
 Taglietti, Cristina 214, 214
 Talassi, Angelo 76
 Tanchuma, Rabbi 208
 Tasso, Torquato 8, 17, 25, 27, 41-53, 71, 78, 80
 Tenner, William 237
 Teocrito 72, 75
 Teresa di Avila, santa 21
 Tertulliano, Quinto Settimio Florenzio 14, 90
 Tesio, Giovanni 173-174
 Testi, Marco 36
 Testori, Giovanni 18
 Thompson, Francis 19
 Tibullo, Albio 75, 79
 Tizzani, Vincenzo 15
 Todorov Tzvetan 201
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 19, 22, 173
 Tomiolo, Eugenio 167-180
 Tommaseo, Niccolò 27, 30, 34, 35
 Tommaso d'Aquino, santo 22, 43, 46-47, 49
 Tommaso da Kempis (Thomas Haemerkken) 21
 Torcellan, Gian Franco 76
 Toscani, Claudio 28, 33, 34
 Tosi, Luigi 91, 92
 Tottola, Andrea Leone 95-97, 99, 100, 102, 103
 Tozzi, Federigo 35, 36
 Traina, Giuseppe 136
 Travi, Biancamaria 82
 Trilussa (Carlo Alberto Salustri) 35, 36
 Troupenas, Eugène Théodore 102
 Turati, Filippo 18
 Turoldo, David Maria 10, 18, 19, 33, 35, 36, 164-167
 Tyrrell, George 127, 128
 Tzippora 198

 Ugoni, Camillo 85
 Ulivi, Ferruccio 19, 28

Unamuno, Miguel de 19
 Ungaretti, Giuseppe 19, 35, 36, 53, 159
 Urbani, Giovanni, patriarca di Venezia 163

 Vaccari, Domenico Antonio 63
 Valeri, Diego 161, 162, 163
 Valerio, Adriana 28
 Vannetti, Clementino 69
 Vanni, Ugo 165
 Varano, Alfonso 26, 30, 34
 Vassalli, Sebastiano 213
 Vázquez Montalbán, Manuel 191
 Vecellio, Tiziano 78
 Vercesi, Matteo 35, 36, 124, 167-180
 Verdi, Giuseppe 99, 103, 104
 Verga, Giovanni 22, 30, 31, 32, 33, 37
 Vergine vd Madonna
 Verlaine, Paul 20
 Veronesi, Sandro 213
 Versace, Marina 34
 Vespasiano da Bisticci, 24
 Vico, Giambattista 8, 160, 162
 Vigorelli, Giancarlo 85
 Villon, François 21
 Viollet, Paul 127
 Virgili, Francesco Nicola 72
 Virgilio, Marone Publio 14-15, 23, 46,
 48, 50, 70-71, 75, 79-80
 Visconti, Ermes 85, 86
 Vito, santo 72
 Vittorini, Elio 134, 146
 Voghera, Giorgio 122
 Voltaire (François-Marie Arouet) 33, 70

 Weingreen, Jacob 196
 Werfel, Franz 207
 Wilde, Oscar 19
 Williams, William Carlos 20
 Winckelmann, Johann Joachim 69-70

 Zafer, Ibn 140
 Zancanaro, Tono 179
 Zanella, Giacomo 27

 Zanetti, Guid'Antonio 73
 Zanzotto, Andrea 169
 Zenone di Cizio 63
 Zironda, Renato 162
 Zorzi, Alessandro 76, 78

Indice dei passi biblici

- Abacuc* 2, 16 209
Apocalisse 10; 46; 21, 1-2 50; 71; 6, 4 117; 21, 22 157; 22, 17 157; 1, 12-14 161; 1, 17-18 161; 5, 2-4 165; 193
Atti degli Apostoli 162; 17, 16-32 165
- Daniele* 2, 31-34 48
Deuteronomio 30, 14 37; 71; 235
- Ebrei* 8, 11 124
Ecclesiaste vd *Qoèlet*
Efesini 2, 13 38; 2, 13-22 117
Esodo 9; 11; 46; 94; 7-15 95; 96; 97; 4, 10 98; 4, 14-16 98; 3, 1-3 101; 20 101; 10, 21-24 101; 15, 1-20 102; 142; 197-209; 3, 14 198; 2, 22 198; 1, 1 198; 12, 2 203; 12, 8 203; 12, 22 203; 12, 6 203; 12, 29 204; 12, 46 204; 12, 23 204; 12, 12 204; 12, 30 204; 12, 37 204; 12, 38 204; 12, 21 204; 12, 42 204; 12, 34 204; 12, 41 204; 12, 16 204; 12, 11 204; 12, 11 205; 12, 25 205; 12, 29 205; 12, 30 205; 7, 20-16, 27 206; 8, 1 206; 8, 12 206; 8, 17 206; 9, 3 206; 9, 9 206; 9, 25 206; 10, 3 206; 10, 22 206; 12, 29 206; 9, 25 207; 12, 29 207; 6, 12 208; 3, 8 208; 16, 13 208; 235
Ezechiele 46; 1, 4-24 47; 3, 1-4 166
- Genesi* 34; 2, 23 38; 3, 9 38; 46; 2, 10-14 47; 2, 10-14 48; 3, 4-6 48; 28, 12 50; 3, 7 59; 3, 19 60; 25, 23 77; 9, 8-17 101; 4, 9-10 128; 8, 8-12 129; 1 173; 2, 4-7 178; 6-9 198; 235
Geremia 46; 6, 10 209; 9, 25 209; 12, 1-2 215
Giacomo 3, 18 117
Giobbe 18; 37
Gioele 4, 2 e 12 170
Giona 197; 198; 199; 201; 203
Giovanni 10; 1, 14 38; 4, 5 124; 1, 1-18 125; 162-166; 11, 41-44 228
Giudici 13-16 197

Isaia 46; 6, 2 47; 13, 19, 22 48; 71

Lamentazioni 50

Levitico 26, 6 116; 197

Luca 15, 4-6 129; 23, 34 130; 12, 49-50 143; 161

Marco 15, 34 37; 9, 50 117; 161

Matteo 27, 46 37; 5, 9 117; 10, 34-39 118; 23, 8 124; 6, 12 129; 22, 45-46 130; 8, 23-26 131; 11, 28 132; 7, 5 142; 5, 1-12 142; 161; 27, 34 172; 27, 1-9 185; 185-188

Numeri 235

Proverbi 37, 46; 9, 1-2 48

Qoèlet 18; 12, 10-12 29; 124; 125; 198; 197; 199

Re I 50

Re II 50

Romani 8, 26 36; 12, 17-18 117; 8, 14 125

Rut 200

Salmi 8; 14; 18; 34; 21, 2 37; 46; 41, 2-3 47; 50; 71; 49 124; 170; 24, 4 171; 24, 8-9 171; 24, 12 171; 26, 11 171; 51, 6 171; 86, 11 171; 90, 12 171; 69, 21 172; 32 173; 2 197

Samuele I, 17 146; I, 17, 4 e 24 147; I, 17, 28 e 33 151; I, 17, 42 152; I, 16, 12 152; I, 17, 45 e 51 154

Siracide 25, 1-2 117