

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 31, 2021

Cuore intraveggente

An «intraveggente» heart

GENNARO IANNARONE

ABSTRACT

Il presente commento, ricalcando, con il titolo Cuore intraveggente, l'opera Un cuore ascoltante di padre Michele Bianco, esprime, nell'ambito di una generale condivisione dei contenuti, considerazioni personali e qualche approfondita riflessione critica sugli stessi scrittori e cineasti, nonché sul momento storico dell'Unità d'Italia.

PAROLE CHIAVE: Un cuore ascoltante, padre Michele Bianco, insopprimibilità del sacro

This commentary, tracing, with the title An «intraveggente» heart, the work Un cuore ascoltante by father Michele Bianco, expresses, in the context of a general sharing of contents, personal considerations and some in-depth critical reflection on the writers and filmmakers themselves, as well as on the historical moment of the unification of Italy.

PAROLE CHIAVE: Un cuore ascoltante, father Michele Bianco, holy

AUTORE

Gennaro Iannarone, nato a Frigento nel 1940, magistrato ordinario, Presidente del Teatro Gesualdo, ha tenuto conferenze su legalità, materie letterarie, filosofiche, musicali, religiose, pubblicando libri di saggistica, di racconti e sette sillogi di poesia.

giannarone40@gmail.com

Intraveggente cuore, più che ascoltante, quello di padre Michele Bianco, che nella sua poderosa opera *Lev Shomeà – Un Cuore Ascoltante* (dalla Bibbia, I Re, 3, 9: «Signore, dammi un cuore ascoltante») ha saputo vedere, come per introspezione, nei personaggi illustri delle lettere e delle arti una insopprimibile propensione al sacro, uomini tutti, quindi, da riguardare, con amore cristiano sotto la luce delle verità divine. Considerata l'ampia raccolta di saggi, non ci sembra di esagerare se scorgiamo in padre Michele Bianco un "pescatore di anime", ma con il doveroso avvertimento che in questa sede non ci azzardiamo a usare tale qualifica in senso evangelico, pur essendo i parroci pastori di anime, come lo è istituzionalmente padre Michele, ma nel senso dello studioso di opere in prosa e di poesia, di opere cinematografiche, e, in un capitolo, anche di Storia Italiana del post-Risorgimento, che, con il suo cuore sapiente, ricco di profonde conoscenze teologiche, filosofiche e letterarie, è riuscito a vedere una religiosità nascosta anche nell'anima di poeti, scrittori e artisti in apparenza lontani dalla fede, come se avesse gettato la sua rete nel gran mare dell'umana creatività artistica per cercare anche il barlume di una riflessa scintilla divina, che può essere consistita anche in un momento di vicinanza dello scrittore o poeta, dichiaratamente laico e non credente, ai poveri, ai deboli, agli emarginati, a tutte le creature bisognose di affetto, verso le quali quei letterati, e anche un uomo della politica, abbiano avvertito un impulso, un trasporto, una interiore istanza di comprensione e di benevolenza delle misere condizioni umane.

In questo c'è la grande lezione del suo «cuore ascoltante», che non si ferma in superficie, non si lascia convincere dall'apparenza esteriore di qualsiasi opera, ma la scandaglia con le due forti lenti di cui si avvale, la fede e la cultura, semoventi in modo che l'una guida l'altra, pur rimanendo entrambe sullo stesso livello. Che è poi quel quid di inafferrabile eppure compresente nella sua parola che attrae ed affascina, poiché non è schierata dalla parte religiosa o da quella laica, ma in un equilibrio che soltanto una vasta cultura può consentire.

Ne è venuta fuori una elevata lezione, al di sopra del prevedibile, in quanto lui è riuscito a mantenere in tutta l'opera un'attenzione costante, a mo' di collegamenti, sulla poesia di Dante, evitando di apparire dogmatico nel momento stesso in cui la sua esaltazione della Madonna nasceva in modo evidente dall'amore per Maria, non con pure asserzioni dogmatiche per imporla alla fede dell'ascoltatore, ma con un susseguirsi di immagini della "donna gentile", che si fa amare – con la sua umanità e comprensione dell'amore terreno del Poeta per Beatrice – da tutti gli uomini di mente e di cuore aperti sia al mistero della fede che a quello della poesia, sulle cui ali la Vergine attraversa tutta la Divina Commedia, fino agli ultimi versi dell'ultimo canto del Paradiso, ossia fino alla visione di Dio.

Sul piano teologico si è particolarmente colpiti dalla sua concezione di Maria come Sposa della Trinità, una intuizione molto profonda che, mentre conferma la necessità del principio affermato dal Concilio di Efeso del 431 d.C. (nel quale Maria

fu proclamata "*Theotokos*", ossia creatrice di Dio), aggiunge qualcosa di più e di importantissimo al mistero e al dogma della Trinità. Se il Vecchio Testamento, come insegnano i teologi, è "gravido" di Cristo, il Nuovo Testamento, nella struttura fideistica poi organizzata da Paolo e dai padri della Chiesa, è "gravido" di Maria, per cui l'essenza di "Sposa", intuita da padre Michele Bianco, viene da un matrimonio assolutamente da riconoscere e celebrare, che in effetti è ed è stato già sentito e celebrato da lunghissimo tempo nelle coscienze di tutti i fedeli, che si rivolgono a Maria per ottenere una grazia. E perfino in quella del medioevo Dante, altrimenti non avrebbe scritto versi come «Donna sei tanto grande e tanto vali / che chi vuol grazia e a te non ricorre / sua disianza vuol volar senz'ali» o anche «State contenti umana gente al quia / che se possuto aveste veder tutto / mestier non era parturir Maria», e addirittura «Donna è gentil nel ciel che si compiange [...] // sì che duro giudizio là su frange», laddove la misericordia di Maria si contrappone addirittura alla giustizia divina e ne risulta vincente.

Intorno a Dante si muovono, come pianeti luminosi e variegati di un immaginabile sistema solare, che è letterario, poetico e anche musicale, teologico, filosofico e storico insieme, San Francesco, San Bonaventura, Francesco Petrarca, Torquato Tasso, Carlo Gesualdo, Carlo Goldoni, Alessandro Manzoni, la identità politica italiana e le differenze socio-economiche nel periodo storico che seguì all'Unità, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio, Luigi Pirandello, Pier Paolo Pasolini, molti poeti religiosi del '900 con al culmine la tormentata anima religiosa di Mario Luzi, nel quale sembra che l'Autore si sia per un attimo specchiato, se non proprio riconosciuto.

A seconda di come padre Michele affronta le opere di questi grandi italiani, si coglie una strategia dell'intraveggenza, ossia lo scandaglio che gli permette di trarre fuori da poetiche neutre rispetto al problema della fede un elemento, un passaggio, una similitudine a lui consentita dai salti culturali di cui è capace, per risvegliare nel lettore il senso del sacro.

Prendiamo Carlo Goldoni, uno dei primi a meritare l'attenzione di un sacerdote. Lo sguardo del lettore trova una conferma della sua incredulità sul se si potesse ritrovare nel commediografo veneziano qualche spunto sulla religiosità della vita, ma quando padre Michele pone in rilievo come il Goldoni, riformando la commedia dell'arte, abbia portato alla ribalta avvenimenti della vita quotidiana della mediocre società popolare o borghese, e con essi le debolezze, le passioni, il carattere, la mentalità dei contemporanei, i piccoli dissidi familiari e i pregiudizi delle classi aristocratiche, il lettore non può che riflettere sui pregi letterari di tanto realismo psicologico, e, pur nel prendere atto della lealtà dell'Autore nel riconoscere l'assenza completa in Carlo Goldoni della dimensione trascendente, ne apprezza tuttavia l'occasione di forti paragoni alle atmosfere manzoniane o a quella, inserita come inatteso

bagliore, di una poesia di Umberto Saba, *Città vecchia*, laddove si scopre una diversa visione di un realismo definito “metodico”, che rimanda in direzione verticale ad una soprannaturale dimensione divina («sono tutte creature della vita e del dolore; s’agita in esse, come in me, il Signore...qui degli umili sento in compagnia il mio pensiero farsi più puro»).

Segue nell’opera, dopo l’ulteriore rimando a un realismo intriso di religiosità come quello del Manzoni, l’illustrazione delle tematiche dei *Promessi Sposi*, con qualche originale rimarco sulla peste nel sorriso dell’Autore sulle credenze in forze occulte che avrebbero dato luogo al contagio, sullo sguardo di comprensione sulle debolezze dei sacerdoti e soprattutto di Don Abbondio. Ci consentiamo tuttavia di notare che padre Michele, per soffermarsi sul personaggio dell’Innominato, sceglie il colloquio del Cardinale Federico Borromeo con Don Abbondio, e non quello dell’Innominato con Lucia, che sarebbe stato molto più interessante analizzare sia per la maggior forza artistica, sia per essere stata Lucia artefice inconsapevole della conversione dell’Innominato ed anche della compassione del Nibbio, ed avrebbe quindi consentito di spiegare attraverso l’ispezione di due animi di malfattori il perché essi siano rimasti insensibili fino a quel momento all’astratto messaggio cristiano, ma abbiano poi ceduto di fronte a una donna debole, indifesa, che si è difesa soltanto con le preghiere e con una parola semplice e penetrante: «Dio perdona molte cose per un atto di misericordia», frase ripetuta due volte, e in modo da scuotere a tal punto l’Innominato da risultare alla fine vincente su di lui, in quella famosa notte che è una delle pagine più grandi dell’intero romanzo. Un’occasione che padre Michele ha perduto, secondo il nostro modesto parere, scegliendo un colloquio fra un alto prelato e un sacerdote, invece che l’incontro di un’anima candida con un peccatore, per aggiungere ancora un altro pregio alla sua opera, in attuazione del suo progetto di ricercare il sacro nell’anima degli scrittori e dei poeti e anche nei personaggi da loro creati (l’Innominato, appunto), rivelatori della presenza del Cristo in ognuno di noi, come del resto la sua grande fatica letteraria, approdata per ora a *Lev Shomeà*, ha dimostrato in modo più che ampio ed esauriente.

Al saggio su Manzoni l’Autore ha fatto seguire il capitolo *L’identità politica italiana e le differenze socio-economiche nel primo ventennio postunitario*, nel quale, oltre a riportare numerosi scritti e giudizi storici, per lo più critici, sulla raggiunta Unità nazionale, egli ha intuito che è «lo spirito italiano, nel suo storico farsi, l’unità fondamentale della nostra Nazione», superando così la doppia prospettiva in cui la maggior parte degli storici, volgendo lo sguardo o al passato o al futuro e vagheggiando la futura formazione dello Stato italiano, si erano posti di fronte alla questione dell’Unità, quando l’Italia era invece già avvertita da tutti come una Nazione unita. E non si è lasciato prendere la mano dal suo ministero, laddove altri, nella stessa veste talare, avrebbero invece colto l’occasione di dire che erano stati i valori spirituali della cultura e della fede cristiana, come custodita e predicata da millenni

di Cattolicesimo, a costituire un collante di notevole presa sul popolo per fare della nostra Nazione, «una d'arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue, di cor», famosi versi dell'Ode a Carlo Imbonati del Manzoni, dai quali si deve tuttavia espungere soltanto l'«una d'arme», poiché proprio le armi, cioè il potere (e non solo quello nazionale), avevano mantenuto divisi i vari staterelli preesistenti all'Unità. E l'avrebbe potuto ben dire quanto legame scaturisse da un fattore puramente spirituale, essendosi trovato in buona compagnia, da lui stesso evocata, di un Rosmini, di un Gioberti, di un Bruni, che racconta di “un'Italia che precede l'Italia, poiché le idee di Nazione e di Patria risalgono a molti secoli prima dell'Unità, palesandone la ricchezza naturale e cristiana”, ed altresì anche di un Denis Mack Smih, che guarda al Risorgimento come al trionfo di passioni, ambizioni, ideali, tutti autori di cui padre Michele addita le opere per dare fondamento alle sue conclusioni, arricchendo il capitolo con un ampio richiamo culturale a Gian Pietro Vieusseux, uomo politico e di cultura di origini elvetiche, che finì per risiedere in Firenze, interessato ai problemi della nostra Italia e autore della prestigiosa raccolta di testi scientifico-letterari tradotti in italiano dalle originarie lingue, poi fondatore del rinomato Gabinetto Vieusseux in Firenze (diretto negli anni '30 da Eugenio Montale).

Ma la parte che più colpisce di questo capitolo è quella di indole socio-economica, più che politica, poiché padre Michele, come già abbiamo osservato nel parlare del Goldoni, ama rappresentare le situazioni più misere dell'Italia Meridionale, riportando interi passi di storici come Villari, Gabelli, Turiello, Marselli per parlare soprattutto della condizione dei minori, con riguardo al traffico che se ne faceva, al loro impiego nel lavoro, all'indice di mortalità, all'analfabetismo, che raggiungeva quasi il 70% in tutto il Mezzogiorno, senza risparmiarsi nel citare la “indisciplinatezza” dei napoletani, e il sottinteso accordo tra il Papa e i Borboni, che rifuggivano dall'applicare gli ordini troppo regolari, che avevano dato buoni frutti al Nord a seguito dell'opera di Napoleone Bonaparte e dell'osservanza ad essi prestata, e perseguitavano le persone istruite da cui temevano di essere rovesciati, mentre lasciavano pressoché mano libera al popolo minuto. Come si accennava, anche qui, negli ultimi paragrafi, viene espressa tanta pietà verso gli emarginati, i deboli, soprattutto verso la condizione dei fanciulli, con una ricostruzione storico-sociale che si sofferma a lungo su situazioni di vita sub-umane presenti in molte regioni del Sud, attraverso una visione che conferma la vicinanza tutta cristiana dell'Autore agli esseri più sfortunati dell'Italia del periodo post-unitario. È una delle parti più toccanti dell'intero volume, dove, pur avvertendosi un distacco dagli argomenti letterari (tranne che nella parte dedicata a Gian Pietro Vieusseux e alla sua Antologia), viene in evidenza egualmente, e forse ancor più, un commosso “Cuore ascoltante”. Infatti, una lettura attenta, che non trascuri le numerose note in calce, frutto di una profonda ricerca (e da considerare – tali note – uno dei maggiori pregi dell'intera opera),

coglie in modo evidente il rimprovero mosso dall'uomo di chiesa a chi ha trascurato del tutto il dettato cristiano dell'amore e della solidarietà verso i più bisognosi.

Nel capitolo successivo padre Michele ritorna nel campo letterario, per incontrare, fra i primi della seconda parte del volume, Giosuè Carducci e Giovanni Pascoli. Un po' di meraviglia e talora di perplessità suscita il suo incontro con i due grandi poeti di fine Ottocento, non tanto per la diversità della loro opera poetica quanto per la diversità dell'approccio che il nostro coltissimo e sensibilissimo sacerdote ha con loro. Più vivo, e forse per questo foriero di qualche interrogativo, è senza dubbio l'incontro con Giosuè Carducci, già a partire dal fatto che da saggisti dell'epoca (tra i quali A. A. Mola) era stato definito "Scrittore, politico, massone"). Queste pagine di *Lev Shomeà*, che l'Autore ha voluto riferire *en passant*, non sono invece per noi di poca importanza. Il punto centrale del capitolo su Carducci è la sua religiosità, ed in particolare non tanto il suo rapporto con la Chiesa Cattolica, che potremmo definire di natura politica, come crediamo lo sia necessariamente per tutti, quanto quello con Gesù. Invero, padre Michele ha scritto che il poeta, dopo le sue righe: «Cruciato martire, / cruci gli uomini / Tu di tristizia l'aer contaminì», ne avrebbe poi mitigato l'asprezza con il giustificarsi (ma è lo stesso padre Michele a non giustificarlo) dicendo che era un improprio in odio ai preti e non per proprio convincimento. Noi crediamo che l'Autore abbia saputo cercare altrove (e non in questa successiva e non convincente confessione, dato che lo scontro con la figura del Nazareno fu tanto serio da indurlo nel 1891 persino a togliere l'accento al suo nome Giosuè, che con l'accento è il perfetto equivalente di Gesù) la religiosità del Carducci, e soprattutto in *Santa Maria degli Angeli*, dove tuttavia ha ommesso di riportare l'esordio «Frate Francesco...» ed anche il seguito «dove incrociando all'agonia le braccia, nudo giacesti sulla terra sola», perdendo una ottima occasione, forse la sola, oltre le tante che ha saputo sfruttare, per affermare che è impossibile amare Francesco d'Assisi e non amare Gesù, come sentiamo di poter affermare anche noi. Padre Michele ci fa invece ben capire, anche se espressamente non lo scrive, il personaggio Carducci, che è quello di un uomo politico, visceralmente cattolico (rispetta i cattolici buoni, anche se gli è impossibile ravvicinarsi al cattolicesimo con intelletto d'amore), come è visceralmente attratto da tutte le istituzioni, le figure e le idee forti (altrimenti non sarebbe il vate del Risorgimento), come furono per lui Teodorico, Alberto di Giusano, Garibaldi benché visto a Mentana, persino Satana, e, partendo dalla grandezza di Roma, come lo furono i Comuni, le Signorie, e lo sarà certamente l'Italia («l'Italia avanti tutto e sopra tutto», sarà il suo patriottico motto, fedele ad una visione politica e non faziosa, tanto che, pur essendo figlio di un mazziniano e quindi repubblicano, inneggiò alla monarchica croce bianca dei Savoia pur di veder realizzato il sogno di un'Italia unita, forte e grande). E padre Michele è riuscito con la sua vasta cultura e con la sottile intelligenza ad allontanare dal lettore la possibile veduta distorta di un

Carducci fazioso, esaltando la sua figura di patriota, vedendo in questo “amor di patria” (valore riportato anche sulla copertina dell’opera), la malcelata religiosità del poeta, ben distinguendola dalla fede. Ma la fede di Carducci in Dio Padre è certa («A Dio voglio credere sempre più», nella lettera del 1894 al professor Paolo Tedeschi), e ci sarebbe mancato altro – non possiamo trattenerci da questa seria considerazione – che, con il suo anelito verso le grandi figure, fra Dio e Gesù, non avesse scelto Dio! Ben a proposito riportata nelle note di pagina 405 la considerazione del Papini di una misconoscenza del Cristo che fu «la sua grande lacuna», di cui Giovanni Papini traccia magistralmente le cause prossime e remote, fra cui «il poco studio che egli poté fare delle origini del Cristianesimo», il che richiama l’espressione dello stesso Carducci: «Il Cristianesimo cerco d’intenderlo storicamente», di cui alla citata lettera al professor Tedeschi del 1894, a conferma del bisogno avvertito dal poeta di colmare una lacuna. Ma noi, modesti recensori di un saggio di straordinaria vastità e cultura, non riusciamo a scacciare dalla mente le parole del Nietzsche dell’Anticristo, in cui cogliamo la commossa esaltazione dinanzi al “lieto messaggero” che dalla Croce e sulla Croce insegna non come si muore ma come si vive, disprezzando con la dignità del silenzio i suoi torturatori e aguzzini (ed è il Nietzsche del Superuomo, più super delle grandi figure carducciane), né l’affermazione di Ernest Renan, autore della più laica, come della più bella, Vita di Gesù, ignaro delle su riportate righe inaccettabili del Carducci, che del Nazareno si è scritto di tutto e di più ma nessuno gli ha mai mancato di rispetto. Non sfugge al lettore di *Lev Shomeà* il turbamento dell’Autore sacerdote di fronte alle parole di Giosuè Carducci sul Crocefisso, e noi non possiamo che capire e ammirare il coraggio di padre Michele di non sottrarsi alla difficoltà di affrontare questo passo falso, questo scivolone del vate di Valdicastello. Del resto, lo si può in fondo perdonare se si considera che è a lui concedibile il salvacondotto della sua altissima passione politica per una Italia che risorgesse grande come Roma, in quanto, se anche di ciò lo ritenessimo immeritevole, non sapremo come porci di fronte ad altri accecamenti provocati da una faziosità tipicamente toscana, mossa da partigianerie che non erano ispirate da un ideale alto come il suo (L’Unità della propria Patria), ma piuttosto da lotte tra Signorie o da scelte di campo tra Papato e Impero.

Se coraggioso e nel suo complesso molto articolato è il saggio sul Carducci, in tono minore e su linee più morbide si svolge quello su Giovanni Pascoli. Qui, dopo non poche pagine che illustrano l’origine e l’essenza della poesia come prodotto della funzione estetica nell’attimo in cui essa esprime la “gioia del cuore” (e padre Michele prende l’occasione buona per richiamare il versetto biblico – «Dammi, Signore, un cuore capace di ascolto» – che ha dato il titolo alla sua fatica letteraria), si avverte la sensazione di essere “consegnati” nell’alveo pascoliano di un’anima poetica che fa della poesia una pittura, assegnando un “nome estetico”, spesso con un

fonosimbolismo che riproduce il tremolio della più carezzante musica e musicalità della parola stessa, alle evanescenti bellezze delle cose di natura, senza alcun legaccio razionalista, alla stessa maniera degli impressionisti (in pittura) e dei poeti maledetti francesi, ispirati dai sogni, dalle stravaganze, dalle melancolie. E il nostro Autore lo accosta a Gabriele d'Annunzio in una sorta di reazione all'imperante positivismo che aveva attratto più di un uomo-artista verso le verità della scienza. Da queste Giovanni Pascoli – ben lo mette in evidenza padre Michele – rifugge e si affida all'istinto vitale più che all'intelletto, per promuovere, con *il fanciullino*, la dimensione irrazionale della vita.

Oltre queste straordinarie intuizioni che vivificano l'inquadramento della poesia pascoliana, noi sommessamente diciamo di aver colto in questo capitolo del saggio su Pascoli un battito rallentato del cuore intraveggente di padre Michele. Con Carducci egli ha trovato più argomenti per contrapporsi e per ricercare ed affermare che emerge nel vate, dietro una facciata di dichiarato anticlericalismo, un'anima religiosa. Con Pascoli, che rimane poeta "imboscato" nella sua piccola-grande realtà poetica agreste e non si esprime sui grandi temi posti dalla politica e dalla storia, né prende posizione (quale che sia) nei confronti della Chiesa e della Cristianità, il combattivo intelletto del nostro Autore non ha potuto usare argomenti in contrapposizione per scovarvi una "religiosità", sicché è rimasto, per così dire spiazzato, ritrovandosi spuntate tra le mani le armi dell'intraveggenza. Ed invero in Giovanni Pascoli, per il tema che lui si era proposto, non c'era nulla da intravedere, tranne la modernità novecentesca, a molti sfuggita, ma non interessante per un sacerdote. E quindi alla poetica del Pascoli, poeta delle piccole cose come si insegnava un cinquantennio fa, intento a ricercare la bellezza della parola, la metrica del verso, spesso innovandolo, e indulgendo anche al bilinguismo, è rimasta lontana, quasi estranea l'impostazione dell'opera. Corretta è comunque l'osservazione dell'autore che, sebbene lo spirito del poeta si sia smarrito in una concezione religiosa dalle tinte agnostiche, tuttavia egli indubbiamente scoprì il senso religioso dell'esistenza nel dolore per la morte tragica del padre, nelle cose più umili della vita, che gli ispirarono la pietà e la pace dell'anima. Ne derivò la trasfusione della umanità di poeta in un "socialismo cristiano", come testimonia un verso molto significativo che chiude l'orazione del savio Rolandino nei Poemi conviviali e le canzoni di Re Enzo: «Cogli i fiori e fattene ghirlande /o uomo, all'ombra della Croce».

A quelli su Carducci e Pascoli seguono due saggi critici su Gabriele d'Annunzio e Luigi Pirandello, autori molto distanti fra loro, per i quali padre Michele, riportando un'osservazione critica di Giuseppe Petronio, ha offerto al lettore, verso la fine di un'attenta e penetrante analisi dello spirito dell'opera pirandelliana, due felici formule di interpretazione delle due "poetiche", che in un certo senso li accomunano e in altro senso li dividono profondamente. Entrambi sarebbero protesi verso la "creazione di un teatro nuovo" rispetto al passato, un "teatro di poesia" il d'Annunzio, un

“teatro di idee” il Pirandello, intendendo per il pescarese la parola teatro come luogo di una scena in cui si esibisce nientepopodimeno che “il verbo”, nel giovannesco significato della creatività, essendo strutturato il “verbo” di Gabriele d’Annunzio delle parole musicali che attuano la metamorfosi del poeta. Questi vuole penetrare nelle infinite manifestazioni dell’universo e trasformarsi negli elementi naturali, quali terra, alberi, onde, pioggia, sempre tuttavia per dominarli con il suo superomismo. L’amore sensuale che egli ha per la parola, che è davvero una parola alata, gli consente di essere il creatore raffinato di eleganze ricercate, come nella descrizione di corpi femminili anche seminudi, o dei loro particolari abbigliamenti e gioielli, o nella descrizione contemplativa di città e delle bellezze naturali che le circondano, di motivi ornamentali medievali e classici e persino di scene di morte, con tutto il contorno dell’orrore, di ferite sanguinolente (come nel *Cerusco di mare*, tra *Le novelle della Pescara*). All’inverso, la stessa straordinaria capacità espressiva fa sì che nei suoi versi la natura si umanizzi, si antropomorfizzi negli elementi vegetali, mentre le creature umane assumono a loro volta forme vegetali. Questa duplice metamorfosi raggiunge effetti insuperabili ne *La pioggia nel pineto*, che può considerarsi la poesia dannunziana più bella, ma è ricorrente anche nelle opere del poeta che attingono agli ambienti agresti della mitologia classica, particolarmente nell’*Alcyone*, ritenuto il suo capolavoro. Per quanto detto, noi non possiamo ritenere, sul piano del valore letterario, che la poesia di Gabriele d’Annunzio sia risultata povera di interiorità per aver lui accolto ogni sollecitazione sensoriale, né giungiamo fino al punto di considerarlo «un poeta che si esaurisce nel gioco della squisitezza impressionistica e in una perenne sperimentazione sensoriale e letteraria», secondo l’opinione di qualche studioso come Salvatore Guglielmino. È un concetto indiscutibile che l’arte non ha scopi e come tale è indefinibile. O c’è o non c’è, e se una creazione umana abbia raggiunto la soglia dell’arte non dipende dai suoi contenuti, altrimenti dovremmo buttare a mare chissà quanta musica (ad esempio: *L’Arte della Fuga* di Bach è un perfetto gioco d’intreccio di complicatissime variazioni, ma costituisce un indiscusso capolavoro), quanta pittura (ci rende per davvero emotivamente e mentalmente bloccati la visione di un quadrato bianco lacerato a centro da un obliquo fendente di lama, considerato una indiscutibile opera d’arte pittorica moderna), quanta letteratura, quanta poesia (in quest’ultimo campo, più vicino ai nostri discorsi, più di un critico letterario butterebbe a mare un Burchiello). Ed allora? Condividiamo perciò senz’altro le conclusioni di padre Michele, per il quale d’Annunzio occupa un posto particolare della letteratura italiana, nella quale le sue opere (più di tutte *l’Alcyone* e *La figlia di Iorio*) avranno cittadinanza in ogni tempo, in quanto egli la liberò dai residui dell’accademismo del classicismo tradizionale, collegandola a pieno titolo al movimento decadente europeo. A queste conclusioni aderiamo richiamando l’attenzione del criticismo scettico su una gioia di vivere così intensa da aver portato il

poeta a una sua immedesimazione negli elementi della Natura, il che basterebbe a conferirgli l'originalissimo contenuto interiore che non si è voluto vedere nella sua poesia.

Sul piano dei rapporti con la fede e con la religiosità, anche qui è ammirevole l'equilibrio con cui padre Michele – proprio in questo suo sforzo di intravvedgenza del “cuore ascoltante” – ne sonda e valuta i contenuti interiori dell'animo per poter esprimere con serenità il suo giudizio, non lasciandosi mai prendere la mano dalla sua veste talare, lasciandosi invece spingere avanti nella stesura del poderoso saggio dalla sua natura di profondo studioso, che ha avuto un ruolo preminente nelle riflessioni e nelle conclusioni cui è pervenuto. Per d'Annunzio – egli dice – non si può parlare di religiosità in senso stretto. Infatti, l'Autore dedica all'importante interrogativo una lunga nota, laddove, fra le tante opinioni, egli chiaramente esprime le più calzanti osservazioni circa l'approssimarsi del vate al sacro, evitando in primo luogo di guardare al problema mediante un avvicinamento a Nietzsche. Padre Michele spiega infatti che D'annunzio non è pervenuto all'ateismo radicale del nietzschiano “*Dio è morto*”, pur ammirando l'amore per la vita e la celebrazione dello spirito nel filosofo tedesco del superomismo, ma piuttosto ad un «misticismo senza Dio», come lo stesso poeta confessa in una lettera del 25 marzo 1937 all'amico Giancarlo Maroni. Con maggiore acribia padre Michele ravvisa un misticismo interconfessionale pagano nel passo della lettera ove il poeta afferma che «il misticismo collega il Gentile e il Cristiano ed aiuta a sentire e a trovare l'unità di tutte le religioni – il Dio unico – non Trino». Ed ulteriore sostegno al suo convincimento trae dalla testuale ammissione, nella stessa lettera, di essersi «riconosciuto col passar degli anni – pur contro la lucidità del suo cervello – sempre più inclinato a un misticismo visionario e più segretamente trepido al soffio del Soprannaturale».

Felice è l'intuizione finale, anche per noi conclusiva, di poterlo avvicinare al Carducci nell'attrazione subita da entrambi verso il francescanesimo.

Come già si è detto, se l'Autore ha visto in d'Annunzio l'intento di creare un teatro nuovo, un “teatro di poesia”, ha ritenuto invece che, con la stessa ansia di rinnovazione, Luigi Pirandello abbia creato un “teatro delle idee”. Di poi, se con d'Annunzio è partito dall'analisi stilistica della sua arte poetica confinando nell'ultima parte del saggio il problema della religiosità, quest'ultimo è affrontato per primo nel capitolo su Luigi Pirandello, già nel titolo: *La religiosa irreligiosità di Luigi Pirandello tra nichilismo antimetafisico e spiritualismo*, laddove ci si ritrova in una scaltra sperimentazione del paradosso, che ha del provocatorio nel voler rappresentare a rovescio le situazioni umane, come ne *La marsina stretta*, *L'uomo dal fiore in bocca*, *La patente* e tante altre. Apprendiamo dalle copiose citazioni dei testi nelle note che nel Pirandello della gioventù vi è una profonda scissione tra religione e fede, perché in qualche prima novella (ad esempio *La Madonnina*) e nelle sillogi dei versi giovanili la *Resurrezione di Cristo* viene sostituita dalla *Resurrezione a primavera della Natura*

e celebrato l'eros come una forza immanente alla Natura, con una esaltazione che però si attenua nelle opere successive e, dopo il *Fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*, si trasforma in una desolazione dell'uomo senza Dio, che si rifugia nella Natura. Successivamente, fa capolino una fede dubbiosa, poiché non la si può ritenere affermata nelle parole della lettera del 29 novembre 1927 all'amico Silvio D'Amico («Io sono religiosissimo, caro Silvio, sento e penso Dio in tutto ciò che sento e penso») per la ragione che, non desumendosi da questa lettera l'affermazione di un "io credo", di tutta evidenza appare che il sentire e il pensare Dio dentro di sé esclude la fede in una Trascendenza nel momento stesso in cui rispecchia una religiosità tutta interiore. E se questo equivale ad un senso interiore del "sacro", comporta di per sé un approccio alla possibilità di una fede ma nel segno del mistero. Ben osserva l'Autore che se la Scuola Positivista aveva dominato la seconda metà dell'800 con la sua pretesa di coltivare l'intera realtà, a tali certezze, fondate sulla razionalità, erano stati inferti durissimi colpi dalla teoria della relatività di Albert Einstein, dalle filosofie decisamente antimetafisiche di Nietzsche, Bergson, Kierkegaard, dalle filosofie della coscienza, intesa come fondamento trascendentale di ogni esperienza (Husserl), dalla sociologia (Durkheim, Weber), dalla scuola psicoanalitica di Freud con la scoperta dell'inconscio, portato in letteratura, con l'analisi introspettiva dell'animo umano, da scrittori come Kafka, Proust, Joyce, dalle arti figurative dei Fauves, del Cubismo e del Futurismo che espressero il conflitto tra realtà esterna e realtà esteriore. Luigi Pirandello non poteva rimanere estraneo a tali profonde trasformazioni della cultura, ma seppe anzi raccogliere il testimone e, più che riconoscere la profonda crisi degli intellettuali come afferma l'Autore, ne fu un protagonista, acquisendo fama mondiale con le opere teatrali, nelle quali più si ritrovò, in quanto infuse nei personaggi la perdita di ogni certezza (che la scienza pretendeva) e quella crisi di identità che fu la principale caratteristica della sua modernità. Sono i personaggi a creare la realtà, di per sé inesistente, come Chiarchiaro ne *La patente*, come Ciaula in *Ciaula scopre la luna*, come, altresì, l'inconcludente Uno in *Uno, nessuno e centomila*. Poiché non tutti i personaggi "concludono" nella visione di sé stessi, come i *Sei personaggi in cerca d'autore*, i quali cercano un autore che li faccia divenire reali nel momento in cui assumono un ruolo nella vita, non come lo stesso eccellente scrittore, proprio lui, Luigi Pirandello, che ha invano cercato nella critica letteraria qualcuno (anzi più di uno) che gli desse un ruolo sulla scena della letteratura a cavallo dei due secoli, e sembra che ne abbia trovati innumerevoli, ma nessuno lo ha colto nell'insieme, bensì soltanto nelle sue inafferrabili sfaccettature. Non è nostra, invero, ma sua la definizione finale di sé stesso: «Io sono vivo e non concludo. E non sa di nomi la vita. Quest'albero, respiro tremulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. E l'aria è nuova: E tutto, attimo per attimo, è com'è,

che s'avviva per apparire, Volgo subito gli occhi per non vedere più nulla nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori» sono le parole finali della sua opera più intensa e problematica: *Uno, nessuno e centomila*. L'uomo non è dunque capace di conservare una stessa personalità e di conoscere sé stesso, in quanto ci sono in lui forze ignote che lo costringono a vivere sempre in maniera diversa, tanto che, se interroga la sua coscienza, essa appare come una «continua discordia di voci». Sul piano filosofico, osserva padre Michele, mentre in Hegel «lo Spirito ha il suo tracollo e il trapasso a una nuova era, ma solo in un momento di trasformazione, giacché lo Spirito non si trova mai in condizione di quiete» (Fenomenologia dello Spirito), sembra invece, leggendo Pirandello, che codesta quiete sia divenuta definitiva, come se uno stato di crisi non fosse più un momento del processo ma lo stato sostitutivo di una quiete permanente. Tuttavia, anche in Pirandello a questa *fase destruens* segue una *fase costruens*, ossia il riavvio della forza dialettica, ossia l'Oltre dello Spirito stesso, che è un'energia che avvolge ogni cosa e si rivela in ogni individuo, mentre sullo sfondo rimangono le filosofie materialistiche e meccanicistiche dei secoli XVIII e XIX che hanno contribuito alla grande sofferenza dell'uomo. Contro la materia insorge lo Spirito e Pirandello affronta i misteri universali della vita, della morte, dell'anima, per giungere all'apice con *I giganti della montagna*, che egli stesso definiva il suo capolavoro e il trionfo della sua fantasia, in groppa alla quale, esaltandosi in una lettera del 1936 scritta alla sua musa Marta Abba, egli «si sente asceto in una sommità ove la sua arte è divenuta una festa per lo spirito e per gli occhi e la sua voce ha trovato altezze d'inaudite risonanze».

Per Pirandello, dunque – pur non essendo egli un filosofo *strictu sensu*, in quanto, pur fondendosi nel suo spiritualismo una miriade di teorie filosofiche, che vanno dagli antichi sofisti (Gorgia) fino al vitalismo (Bergson) e al nichilismo (Nietzsche) della sua epoca – la contestualizzazione al clima filosofico del '900 rappresenta più un bisogno di interrogazione che il possesso di una soluzione agli interrogativi stessi, ma il messaggio definitivo è che lo Spirito umano, come forza eterna, attiva e creativa che guida, alimenta e dà la vera vita nell'universo, ha il potere di creare manifestazioni sia positive che negative. Con uno specifico riferimento alla produzione artistica, frutto dell'immaginazione spirituale, dipende dall'individuo se lo Spirito umano può creare arte di valore o finzioni che nuocciono all'anima e alla coscienza, per cui qualsiasi concezione della realtà, che non contiene il riconoscimento e la comprensione dello Spirito universale, è illusoria, e il tormento mentale è inevitabile se l'uomo non separa la sua coscienza dalle sue illusioni. Perciò «l'artista non deve servirsi delle cose ma esprimere lo spirito delle cose». Ed è da questa positività dell'immaginazione che si enuclea la spinta all'Oltre, cui si è accennato, che

evita allo scrittore la deriva radicalmente nichilista, di stampo nietzschiano, impedendogli di cadere nel vuoto assoluto e di considerare la vita come un niente, come uno sprofondare nel nulla, come lo era stato per Leopardi. Di qui, l'uomo pirandelliano non rinuncia alla metafisica, lo spiritualismo nasce come esigenza di rispondere al fallimento della scienza come regno naturalistico della certezza, e, di fronte al problema esistenziale ultimo – il nulla o l'eternità – Pirandello rimodella, nell'improvvisa proposta del sacro («Io sento e penso Dio in tutto ciò che sento e penso», di cui alla già citata lettera a Silvio D'Amico), la ragione della sopravvivenza e dell'attaccamento alla vita dei suoi personaggi, una religiosità che non fuoriesce, quindi, dalla complessità labirintica ma dal superamento del riduttivismo razionalistico. Alla ragione subentra nei personaggi la visione di una condizione drammatica, quella della loro vita nel suo svolgimento. Ed il vivere semplicemente è una condizione che può alternare, come sempre accade, momenti buoni e momenti cattivi, ma vedersi vivere è sempre un dramma, in quanto ci si vede uscire dalla vita e lasciarsi morire. Così, soprattutto, i personaggi delle opere teatrali, che ad un certo punto si guardano allo specchio e non si riconoscono più o vedono il contrario di sé. E l'autore, che chiaramente ama i suoi personaggi e per loro prova una dolorosa pietà, soffre con loro perché si sente uno di loro. Con loro vive la tormentosa condizione di quel tempo, con il suo oscuro fermento libertario e religioso (come acutamente annota il Sapegno). E nel contesto di ogni profonda analisi dell'opera del Pirandello padre Michele giustamente vi scorge una *irreligiosa religiosità*, un ossimoro subito sciolto e spiegato dove egli afferma che, se è inaccoglibile l'assunto di una sua religiosità cattolica, tuttavia una religiosità di tipo carducciano o pascoliano, di un cristianesimo sociale è senz'altro da riconoscere nella sua opera.

Noi riteniamo però di doverci discostare dall'attribuzione di un "cristianesimo", quale che sia, poiché al Pirandello non calza affatto. Egli è più vicino, in verità, ad una visione sacrale della vita universale e del cosmo, intendendosi il senso del sacro come sentimento e ansia insoddisfatta di capire il mistero della vita e dell'intero mondo, il che si coglie nel suo rifiuto del nichilismo antimetafisico e nella necessaria conseguenza di dover abbracciare uno spiritualismo che, avvertendo la spinta verso un Oltre, non può eliminare dalla propria umana sensibilità il "sentire e pensare Dio" pur senza una fede, e quindi di autodefinirsi "religiosissimo".

Rispetto a Carducci, Pascoli, d'Annunzio e Pirandello, sembra certamente più agevole ritrovare, nelle pagine in cui lui prende ad esaminare uno dei letterati più discussi della nostra epoca, qual è Pier Paolo Pasolini, il *cuore intraveggente* di padre Michele. Vero è che, seguendo il testo, il nostro intento di scrivere un commento ai saggi dovrebbe limitarsi al film *Il Vangelo secondo Matteo*, ma non crediamo, fin da questi primi rigi, di poterci imporre una limitazione così rigorosa, se non per aiutarci a capire meglio, con qualche divagazione, la lettura che ne fa padre Michele, se

non proprio un *affectio* che va oltre la critica letteraria del Nostro verso quel film. Ed è infatti già padre Michele a richiamare sia le opere letterarie di Pasolini, sia gli altri suoi film, soffermandosi a ragione, sia pure nelle note, su *Teorema*, sul quale si aprì all'epoca un ampio dibattito, fuori e dentro il mondo cattolico, nel quale intervenne addirittura Papa Paolo VI per imporre alla Organizzazione Cattolica Internazionale del Cinema (O.C.I.C.) di revocare un importante riconoscimento che aveva conferito a Pasolini per quel film. Qui il caso vuole che le nostre diverse esperienze s'intreccino, poiché io ebbi occasione di occuparmi di questo film quando esercitavo le funzioni di Sostituto Procuratore della Repubblica negli anni '70, a seguito di una denuncia per spettacolo osceno. In quei tempi ci fu una vera e propria campagna contro la cinematografia un po' spinta, ma nessuno degli ultimi film di Pasolini, quelli che anche nell'opera di padre Michele vengono definiti della decadenza (*Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*) subì il fermo da parte della magistratura. A quei tempi la competenza a giudicare sul presunto reato di spettacolo osceno apparteneva ai Tribunali delle città dove la pellicola era stata proiettata la prima volta. Ricordo che i produttori e i registi, nella eventualità di subire un processo penale, preferivano Avellino e Benevento, città ritenute di più tradizionale religiosità, con insediati molti conventi di suore (da cui partivano di solito le denunce di spettacolo osceno), poiché, se il film se la cavava in queste due città, la passava liscia con grande probabilità in tutta Italia. Toccò infatti a me il compito di dover visionare più di un film denunciato e fra quelli di Pasolini *Teorema* e *Decameron*, dei quali chiesi l'archiviazione. In *Teorema* un giovane affascinante viene ospitato da una onesta famiglia borghese e lì suscita notevole attrazione, dalla padrona di casa a sua figlia, dal figlio alla domestica, al punto che quando lui va via tutta la famiglia rimane deprivata fino a subire uno sconvolgimento fisico e mentale che li porta alla ricerca di forti emozioni, come ad esempio la signora, già sulla cinquantina, che comincia ad adescare giovani per strada. Nella figura del giovane si volle vedere il Cristo che giunge, affascina, muore e lascia un vuoto incolmabile e sconvolgente, una idea geniale, che aveva per fondamento l'attrazione sessuale esercitata dal giovane ospite sulla famiglia che lo aveva accolto. L'Organizzazione Cattolica Internazionale del Cinema apprezzò molto il messaggio e premiò, come già detto, Pasolini, mentre Paolo VI impose la revoca della premiazione, in ossequio al dettame ecclesiastico che alla figura del Cristo non poteva essere attribuito, come nel chiaro messaggio del film, anche un significato sessuale. Ci è sembrata utilissima questa citazione a dimostrazione che bene ha colto l'Autore il sentimento profondo di Pasolini cineasta, sia in questo film, sia in altri e, per quel che qui interessa, ne *Il Vangelo secondo Matteo*, di identificazione di sé stesso con Gesù Cristo, fino ad attribuirgli una valenza erotica, nel senso, però, più profondo del termine e cioè riguardando l'amore sessuale come un completamento dell'amore spirituale, e quindi come valore imprescindibile di cui si nutre ogni essere umano. Pasolini reagì contro le posizioni assunte dal

mondo cattolico dopo la “reprimenda” pontificale e, richiamando gli errori storici della Chiesa Cattolica, finì per tacciarla anche di ignoranza con riferimento alla vicenda di Teorema, forse unica nella storia dei film che hanno riguardato il Redentore.

Venendo più in particolare a *Il Vangelo secondo Matteo*, l'Autore dapprincipio si diffonde – e, a nostro avviso, fa bene – nel riportare quasi interamente i versetti del testo evangelico, al fine di chiarire non solo il modo della riproduzione cinematografica, ma anche di dare una esauriente spiegazione del perché il regista abbia scelto Matteo, fra gli altri evangelisti, per portare sugli schermi la vita di Cristo, nonché di consentire allo spettatore attento di individuare alcune scene non tratte da Matteo ma da altri evangelisti. In verità, secondo noi – che non possiamo certamente condividere il parere di chi nel convegno di Salerno, nell'intento di elogiare padre Michele ma senza farsi doveroso carico di un'attenta e completa lettura dell'opera, ha affermato addirittura che l'Autore aveva scritto una Storia della Letteratura italiana, guardando erroneamente dal proprio angolo visuale di letterato e non da quello del sacerdote-autore – uno dei pregi dell'opera che stiamo commentando è di aver aperto due squarci nell'ampio panorama saggistico, quello del periodo storico del Risorgimento italiano e quello della rilettura e commento del Vangelo di Matteo, i quali sono momenti di riflessione che confermano l'indole saggistica e non storico-letteraria dell'intera opera, rivolta ad una paziente ricerca della “religiosità”, sotto qualsiasi forma, degli scrittori, poeti e cineasti italiani, com'è denotato anche dalla straordinaria copiosità delle note.

Non sarebbe stata impresa facile spiegare la scelta di Matteo, se non fosse stato lo stesso Pasolini a dire di averlo trovato il più rivoluzionario dei Vangeli. Ed in effetti lo è sia il pauperismo e il pacifismo contenuti nel Discorso della Montagna rispetto al modo di sentire dei tempi, tutto violenza e sete di potere, sia il riferimento alla spada e al fuoco (in verità Matteo non menziona il fuoco nei due passi, 10,34 e 26,52, ma solo la spada in due sensi del tutto diversi, spirituale il primo, fisico il secondo) come simboli di un totale dissidio sul senso della vita che la parola di Cristo avrebbe portato nel cuore stesso delle famiglie. Per Pasolini la figura rivoluzionaria del Cristo, con il suo messaggio sulla povertà, avvicinava molto la dottrina cristiana al marxismo, e fu questo, come ben individua padre Michele, la ragione principale che indusse il regista, poeta e scrittore, a intraprendere quell'opera cinematografica religiosa quale portatore del credo marxista.

La madre, fervente cattolica, avrà senz'altro influito – afferma l'Autore – sulla religiosità di Pier Paolo, una religiosità tutta particolare, da accettarsi come più unica che rara, se la si definisce con le stesse parole del cineasta: «Io non credo che Cristo sia figlio di Dio perché non sono credente. Ma credo che Cristo sia divino; credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale, da andare al di là dei

comuni termini dell'umanità». E nella sua iconografia del Cristo lui non lo ha voluto dai lineamenti morbidi e dal volto dolce ma con un volto che esprimeva forza, decisione, come quelli dei contadini del suo Friuli, come quelli della gente del nostro Meridione d'Italia, dove volle ambientare il film, nel quale – si noti – la Madonna è interpretata dalla madre del regista, Susanna, quasi a stabilire un collegamento con la fede dei lavoratori della sua terra di origine, che, come la madre, avevano contribuito a strutturargli l'ansia amorosa di un rinnovamento in favore del sottoproletariato oppresso, tanto che qualcuno ha definito il film “gramscianamente nazional-popolare”. Nel tentativo di realizzare lo scopo che si era prefisso, costituito da una fusione tra la fede marxista e quella cristiana come lui la intendeva, si coglie la “vera religiosità” di Pier Paolo Pasolini, la fede in un risultato finale che è la vittoria della lotta dei poveri contro i ricchi, cioè “*la fine della storia*” come dice appunto l'uomo Pasolini, stavolta più marxista che religioso. A questa visione sincera ed appassionata egli fu indotto dal Concilio Vaticano II, istituito da Papa Giovanni XXIII (al quale il film è dedicato), oggetto di una sua quasi venerazione poiché per lui era la speranza che la Chiesa abbandonasse le sue posizioni di classe e realizzasse in pieno il credo evangelico, come coincidente (secondo il credo pasoliniano, questo è il punto) con quello marxista. Tuttavia, per noi, come si comprende anche dalle pagine di padre Michele, la religiosità può anche essere “personalizzata”, cioè intesa in modo originale e soggettivo, anzi noi crediamo che non esistano due “religiosità” uguali, e che essa può essere anche coltivata secondo la propria indole e l'educazione ricevuta, ma a condizione che non la si privi del suo contenuto “spiritualista”, di cui Pier Paolo sembra non essersi accorto, o che, ipotesi più vera, egli mette sotto traccia, fino a quando riemergerà esplodendogli dentro, con un triplice effetto: la creazione dei film già detti della decadenza, cioè *Decameron* e *I Racconti di Canterbury*, che costituiscono una diversivo sessuale (di cui c'è un primo sintomo, ma più profondo e significativo in *Teorema*), l'affievolimento del credo materialista e il profondo dramma della vita interiore, sinceramente confidato nelle lettere scambiate con l'amico credente Carlo Betocchi (che ritroveremo fra i poeti religiosi) che sono di quanto più prezioso l'Autore abbia riportato per intero nella sua opera, tanto preziose da far intuire che le parole dell'amico Betocchi «Cristo solo interpreta il mondo» nella lettera del 14 novembre 1954, di risposta a quella del 26 ottobre 1954 di Pier Paolo, che riporta la precedente espressione cogente del Betocchi: «Non credo che la cultura marxista interpreti pienamente la realtà», abbiano avuto – quelle parole – un effetto dirompente nell'animo di Pasolini, già travagliato allora nella ricerca della verità (nel 1954 più marxista che cristiano), dandogli la spinta verso quell'altro cammino interiore che lo condurrà alla regia de *La ricotta* e de *L'accattone*, film che saranno i prodromi de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), seguito nel 1966 da *Uccellacci e uccellini*). Perciò noi riteniamo, superando anche le interpretazioni di padre Michele, che Pasolini,

ricercatore appassionato della interpretazione vera del mondo, convinto in età ancor giovanile di poterla trovare nella fusione della dottrina marxista con quella cristiana, si accinge a creare il film *Il Vangelo secondo Matteo* sulla scia di una evoluzione psicologica che, sotto la spinta delle parole pregnanti dell'amico Betocchi, lo avvicina sempre più alla figura del Cristo e, convinto che «Cristo solo interpreta il mondo», realizza in pieno nel film la sua identificazione con il Cristo fino a volersi "crocifiggere" anche lui per amore della povertà, con una coerenza caparbia, è il caso di aggiungere, "tutta marxista". Poiché solo in tal modo poteva tacitare il profondo travaglio interiore cagionato dall'aver preso coscienza di essersi incamminato per una strada senza sbocco, quella della impossibile conciliazione tra cristianesimo e marxismo. E di questa sua "crocifissione" è fortemente sintomatica la collocazione di sua madre sotto la Croce, mutuata dal Vangelo secondo Giovanni, non parlandone Matteo, come della propria crocifissione coerente con il credo marxista, su cui certamente Cristo aveva fatto ombra, e ne è riprova l'iniziale rifiuto, a lungo mantenuto, di inserire nel film la scena della Resurrezione. Eppure, per credere ancora nella vittoria finale dei poveri contro i ricchi come evento marxista-religioso, ossia, come si è detto, come "fine della storia", nessun cineasta della Passione vicino a Cristo come lui poteva escludere la Resurrezione, poiché soltanto un evento così alto e straordinario dava la possibilità di continuare quella lotta e di coltivare la speranza di una "vittoria" finale del regno dei morti (la povertà) sul regno dei vivi (la ricchezza). Questo è il convincimento a cui ineluttabilmente ci conduce la vita e la cultura di un'anima sensibilissima, nella quale il credo marxista, abbracciato anch'esso per scontro con la cultura della borghesia e della Chiesa per una irresistibile attrazione su di lui esercitate dalle realtà derelitte (che è già ben chiara in *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*), si è rivelato come un sogno "materialista", destinato, come tutti i sogni, a svanire, dopo il vano tentativo di scacciare dalla mente la violenza della memoria dell'infanzia e l'educazione "coatta" ricevuta dalla profonda religiosità cattolica della madre Susanna, non a caso rivestita dei panni della Madonna, quasi anche a recuperare, non crediamo sia questo un pensiero azzardato, un rapporto con la madre che la fede marxista aveva reso conflittuale, tutto questo in un uomo che per profonda cultura cristologica non poteva essere ignaro della problematica relativa al delicato rapporto tra Gesù e sua madre Maria ("Chi sono mia madre e i miei fratelli..."). Ne deriva che finisce per essere Cristo il miglior regista della sua vita letteraria, artistica e morale.

A questo punto, a corredo della nostra interpretazione, riteniamo opportuno riportare, a chiusura del paragrafo, una sua toccante poesia tratta dalla silloge *La religione del mio tempo*.

La mia religione era un profumo.
Ed eccolo ora qui, uguale e sconosciuto,

quel profumo, nel mondo, umido
e raggiante, e io qui, perso nell'atto
sempre riuscito e inutile, umile
e squisito, di scioglierne l'intatto
senso nelle sue mille immagini...
Mi ritrovo tenero come un ragazzo...
Eppure, Chiesa, ero venuto a te.
Tra libri sparsi, pochi fiori
azzurri, e l'erba, l'erba candida
tra le saggine io davo a Cristo
tutta la mia ingenuità e il mio sangue.

Giustamente l'ultimo capitolo è stato dedicato da padre Michele alla poesia religiosa del Novecento, con le pagine finali su Mario Luzi. Qui non c'era, ovviamente, da ricercare la religiosità in poeti dichiaratamente laici, ma tuttavia non era facile districarsi nella scelta fra tante espressività sacre a portata di mano. Apprezzabile la premessa in cui l'Autore mette da parte sia la poesia che ha rapporto con la Bibbia, sia le "preghiere" dei poeti, ed è lodevole l'individuazione delle differenze che contraddistinguono i numerosi poeti "religiosi", a cominciare da quelli che giungono soltanto ad approcciarsi al "Mistero di Dio", come Giorgio Caproni, che in un serrato confronto con la fede, chiama Dio la sua "malattia", e scrive «Stamani il mare è piatto / come la mia ateologia», lasciando intendere che la sua non è ateologia, ma ateologia, cioè rifiuto del Dio dei dogmi, e dichiarando espressamente di non essere né ateo e né credente. Segue un passaggio su Bartolo Cattafi, nei cui scritti religiosi viene anticipata la conversione alla fede nell'ultimo decennio di vita, molto apprezzato da Giorgio Bàrberi Squarotti, che gli riconosce di aver compiuto, con amara ironia, il più acuto e morale esame di coscienza della sua generazione. Ottimo il giudizio del nostro Autore sulla poetessa Cristina Campo, che avrebbe espresso la fede in un Dio immutabile e la celebrazione del sacro in liturgie terrene come anticipazioni delle liturgie celesti, alla ricerca di un contatto strettissimo, di fusione anima e corpo, con Dio. E questo conservatorismo si caratterizza, inoltre, nel rispetto rigoroso della forma, fino ad una sorta di adorazione. Angelo Mundula viene in evidenza come poeta legato alla fede cristiana più di ogni altro della sua epoca, in cui vive fino al 2015, ma capace di orientare, con la forza della sua cultura e delle notevoli capacità critiche, il suo sentimento cristiano di fondo verso la ricerca di una verità metafisica, attraverso la meditazione e la contemplazione. Lo stesso percorso poetico e culturale viene individuato da padre Michele in Ada Negri, che partendo da una chiara ispirazione cristiana ed evangelica, si avvia con travaglio verso una ricerca metafisica, chiedendo in punto di morte: «Fa ch'io mi stacchi dal più alto ramo / di mia vita, così senza lamento, / penetrato di te come del sole» e considerando la vita come dono di Dio per essere spesa per la sua gloria e per il bene dei fratelli (nella raccolta

Il dono). Trovatasi a vivere in piena maturità il secolo delle due guerre mondiali, la Negri aveva avvertito ancor giovane un sincero dolore per una società male organizzata e si era schierata appassionatamente accanto agli umili e agli oppressi. La sua è un'ansia di giustizia sociale non riconducibile né al socialismo dottrinario né a quello scientifico marxiano, ma prelude proprio ad una cristianizzata riflessione religiosa, come è testimoniato da una sua agiografia su Santa Caterina da Siena e poi confermata da poesie come *Esortazione, Gloria, Santa Leopoldina*, che contengono slanci di pura fede. Chi scrive ricorda che fu una delle poetesse che venne inserita nei programmi delle scuole elementari e medie frequentate negli anni dal 1946 al 1954 (la Negri, nata nel 1870, era deceduta nel gennaio 1945). Non evidente – fa capire padre Michele – la religiosità di un Giovanni Papini, nel quale, pur nella tendenza ad aspetti meramente esornativi e al vezzo conformista delle mode, devono riconoscersi palpiti di sincerità e slanci di autenticità, di un Domenico Giuliotti, di un Clemente Rebora e ancora di Giuseppe Ungaretti, ma pur ravvisabile in un anelito di fuga dal tempo per una conquista quotidiana di Dio o in una fraternità nel dolore. Poeti, invece, più dichiaratamente religiosi sono considerati dall'Autore Girolamo Comi, fiducioso nella finale vittoria dell'Amore e della Giustizia universale del Cristo, Adriano Grande che compie il suo cammino verso Dio più sulla base della sua vasta cultura che per istintivo sentimento, Carlo Betocchi, la cui religiosità riposa totalmente ed esclusivamente sul cristianesimo (come abbiamo riscontrato nello scambio epistolare con Pier Paolo Pasolini), Mario Luzi (a cui padre Michele dedicherà una più capillare analisi), Alessandro Parronchi, che mutua cadenze e accenti dalla Bibbia, Davide Maria Turollo, che, con la sua poesia, al silenzio metafisico risponde con il colloquio mistico, G. Cristiani e D. Dolci, nei quali l'impegno umano verso i fratelli si colora di intima religiosità.

Dopo un più generale discorso sui legami esistenti tra la poesia religiosa e la legge dell'Amore che la pone in continuità con Socrate, Kant e il Vangelo, nel senso che la poesia resta un atto d'amore e una espressione di fratellanza universale, l'Autore ha segnalato la poetessa barese Santa Fizzarotti Selvaggi, candidata al Nobel per la Letteratura, e lo scrivente (al quale padre Michele già ebbe a dedicare un saggio introduttivo, dal titolo *Le 'armoniche disarmonie' del mondo poetico di Gennaro Iannarone*, alla Silloge *Vivere balenando in burrasca*, del 2015, cui anche la dottoressa Anella Puglia, che ha curato l'ampia e commendevole *Introduzione* all'opera *Lev Shomeà*, rivolse la sua attenzione con la nota critica *Le sottili vibrazioni dell'anima di Gennaro Iannarone*, entrambi in Edizioni Sinestesie – Avellino 2016), come interpreti autentici del sentimento elementare, sdegnati di compiacenze edonistiche o estetizzanti. Colgo qui l'occasione di soggiungere e precisare che le liriche dello scrivente, alcune schiettamente religiose, (*Il quadro di Gesù, Eretica preghiera, Jesus my God, Sindone del Partenio e Mamma Schiavona*, così chiamata la Madonna di

Montevergine venerata in Irpinia, *San Damiano*, dedicata a Francesco d'Assisi), altre ispirate dalla contemplazione del mistero universale o dalle eterne domande sul fine della vita o sul modo di interpretarla (*Ali di cera, Cielo arcano, Juristen Bose Christen*), sono in perfetta sintonia con il "credo pasoliniano", come già riportato, e ruotano quindi intorno alla fede in Gesù Cristo come scelta unica, essenziale ed esclusiva. Doverosamente ringrazio padre Michele e la dottoressa Anella Puglia, quest'ultima particolarmente prodiga di positivi apprezzamenti nella citata Introduzione, delle loro lusinghiere considerazioni di cui mi hanno ritenuto (bontà loro) meritevole.

Mario Luzi, infine, inquadrato nel panorama della Poesia del Novecento, tra Filosofia e Religione, con la sua prospettiva cristiano-teleologica, occupa le ultime dieci pagine della poderosa raccolta di saggi compiuta da padre Michele, il quale esattamente individua una verticalità nella poesia di Mario Luzi che non è però lineare, ma si svolge attraverso lo snodarsi tormentato di una ricerca della via dell'ascesi, poiché il dato certo è un senso di sacralità che nel poeta esiste da sempre e non tramonta mai. Tanto da poter individuare tre fasi che si svolgono su una piattaforma liturgica e quasi di preghiera.

La prima è quella dell'adesione alla poesia ermetica.

A tal proposito riteniamo di osservare che una rivoluzione profonda attraversa il senso stesso della poesia, fin dal Romanticismo, nella direzione di una suggestione del "mistero" e di una "tensione mistica e del trascendente", e che l'ermetismo di Luzi del primo periodo rivela una evidente diversità, pur nell'ampio panorama della poesia ermetica novecentesca. È vero che in alcune poesie dei primordi e comunque meno recenti (*Primavera degli orfani, Le meste comari di Samprugnano, Alla vita, Passi, Già colgono i neri fiori dell'Ade, Già goccia la grigia rosa il suo fuoco, Un brindisi*) si colgono dei richiami pietosi alla Vergine Maria o a Dio, o più di frequente accenni classici al regno dell'Oltretomba e talvolta ai Campi Elisi e al Paradiso della nostra cultura, ma ciò sembra tuttavia troppo poco per poter parlare già di atmosfere da ideologico esistenzialismo cristiano. Si potrebbe piuttosto dire, con maggior cautela, che si tratta di versi ispirati da stati d'animo tristi o inquieti, più spesso intrisi di un'atmosfera cupa e di mistero, con il che si conferma una delle caratteristiche originarie e più profonde dell'ermetismo, derivante nel suo stesso etimo dal dio (Erme) che tra le sue prerogative aveva anche quella di accompagnare all'Ade le anime dei defunti. Vogliamo dire che si tratta di una poesia nata tra le due guerre mondiali, espressione di un senso oscuro, criptico della realtà, chiusa nel mistero della parola come nella imperscrutabilità dell'Assoluto. Ed il primo problema che si è posto all'Autore è stato quello di ripercorrere il cammino del poeta Luzi partendo appunto dalle sue prime esperienze, indubbiamente di stampo ermetico. Così egli è pervenuto a una prima riflessione, e cioè che la poetica di Mario Luzi, da un lato, è così singolare da non poter essere racchiusa in astratte formule, e, dall'altro, in ogni caso,

che, anche a volerlo inquadrare nella menzionata corrente di poesia, il suo Ermetismo del primo periodo ha un «costrutto che approda a esiti diversi». Mario Luzi meriterebbe un posto a sé tra gli ermetici in quanto egli supera attraverso la fede una «letteratura del corridoio di penosa misura», così cogliendo un'aleggiante istanza di recupero dell'immenso patrimonio di segno religioso. Perciò vi sono notevoli richiami letterari (Pascal, Racine, Rimbaud, Bo, Macrì, Ungaretti, Traversi, Sereni, Caproni, Bertolucci, Montale, e soprattutto Teilhard de Chardin ed altri) al fine di comprovare che un'anima religiosa, tormentata dal male e dal dolore del mondo e dalla loro sottaciuta inspiegabilità, alimentata da una speranza di salvezza che tuttavia appare irraggiungibile, è quella stessa anima che si vedrà protesa poeticamente nella ricerca di una verità di fede fondamentalmente cristiana e che si ritrova nel Luzi del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* e, ancor più, nelle opere degli ultimi anni (*La Passione*, scritto per la Via crucis della Pasqua 1999, e *Dottrina dell'estremo principiante*, del 2004).

La seconda fase è costituita in primo luogo dall'accantonamento dell'Ermetismo, intorno agli anni '50, in coincidenza con l'avvenuta esperienza drammatica della guerra e con la sua riscoperta di Dante e di Sant'Agostino.

Le poesie *Brindisi* (1946), *Quaderno gotico* (1947), *Primizie del deserto* (1952) principiano questa seconda fase, rivelando la sua accettazione della sofferenza come tappa inevitabile del proprio destino. Particolarmente la raccolta "*Brindisi*", su cui si sofferma l'Autore, rivela questo pathos infuso dal dopoguerra, ma non come singola tragedia storica, ma come la sconsolante constatazione del permanere del male, che induce alla sfiducia non solo esistenziale ma anche semantico-verbale, con l'uso di una lingua tipica dell'indicibile: «Occhi stizzati, fissi negli stagni /quando un grido di ruggine o di sangue si solleva dietro il carro dell'Orsa inascoltato!» (*Quasi in Un brindisi*).

La terza fase, con una interpretazione non perfettamente coincidente con quella di padre Michele, noi la riscontriamo soprattutto nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994).

Sinceramente non possiamo sottacere che dall'Autore non è stato attribuito a quest'opera un ruolo di centralità nella finale risoluzione della religiosità del poeta. Egli, infatti, ha posto un più forte accento sull'opera *Per il battesimo dei nostri frammenti*, ravvisando in essa il momento in cui i molteplici e contraddittori aspetti della realtà, che hanno accompagnato, arrecandole tormento, il cammino verticistico della poesia religiosa luziana, sono ricondotti in unità dal battesimo del mondo – vera palingenesi – ad opera di Gesù Cristo, che con la sua Vita, Morte e Resurrezione ci ha redenti e giustificati con il suo sangue.

Intanto, l'analisi del *Viaggio* non può prescindere dalla riscoperta, da parte del poeta, di Dante e di Sant'Agostino, come già accennato. In verità lo si comprende sul

piano poetico e su quello umano soltanto se si riesce a vedere una “identificazione” dell’uomo Mario Luzi nell’uomo Simone Martini (cui si deve la più bella “Annunciazione”) e, nel contempo, una reciproca fusione dell’Arte poetica del primo nell’Arte pittorica del secondo, e, correlativamente, i traguardi cui perviene il loro viaggio nella vita e nella creazione artistica. Non solo non è difficile, ma è anche bella ed esaltante questa visione, fra le più alte espressioni dell’intera opera poetica di Mario Luzi, per chi si accosti ai due artisti con animo ingenuo e con una sensibilità “religiosa” che accompagni e sorregga la curiosità della conoscenza, per chi si collochi al punto di partenza di un pellegrinaggio, con la volontà di compierlo “sulle ali del canto”.

E, per concludere il nostro commento a un’opera di saggistica di grande valore – che costituisce il cammino di uno “Spirito religioso”, che, parallelamente a quello hegeliano, attraversa la produzione di molti fra i più illustri letterati, poeti, cineasti – sentiamo di dover affermare, con sincerità, di essere rimasti colpiti da questa finale ammirazione rivolta dal nostro Autore, con l’entusiasmo della fede in Cristo e con il sostegno di una profonda conoscenza teologica, verso un poeta che ha compiuto, con qualche oscillazione ma con costanza, un lento e travagliato avvicinamento alla fede, come testimoniano alcuni versi del *Viaggio* «Ma tutto si consuma in sé, materia e arte, materia e fede in questa trasmutabile sfera», i quali racchiudono un nucleo essenziale della poetica luziana, anche se non il solo della tormentata avventura del suo spirito religioso, creatore di passaggi di vita e di creatività ai quali va attribuita la massima importanza, specie se si opera un raccordo con *La porta del cielo*, testo di conversazioni sul Cristianesimo, e con *Il Termine*, componimento scritto qualche attimo prima della morte.