



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione
e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari "Aldo Moro"), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari "Aldo Moro"), ANNALISA BONOMO (Università di Enna "Kore"), RINO CAPUTO (Università di Roma "Tor Vergata"), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari "Aldo Moro"), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma "Tor Vergata"), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma "Tor Vergata"), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli "Federico II"), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma "Tor Vergata")

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Antonio Sichera

PER UNA BREVE STORIA DELLA SANTITÀ LETTERARIA. DA GOETHE A PASOLINI

1. *Agli albori del moderno: la santità contro la Bildung*

Nella sua rappresentazione vulgata, lo spazio letterario moderno e contemporaneo appare di norma come un territorio ideale per l'esplorazione delle possibilità più inquiete e problematiche dell'esistenza, fino alla frammentazione del sé o all'espressione di una soggettività avversa quasi per statuto alla verità e al bene comunemente intesi. Per usare una metafora ottica, è come se fossimo di fronte ad un corpo 'incline' al nero, che assorbe la luce senza rifrangerla, strutturalmente inadatto cioè a riversare sulla vita i raggi luminosi di una bellezza intrisa di bontà e di una levità ingenua e benedetta. A partire da premesse siffatte, un discorso sul tema della santità nella letteratura sette e otto/novecentesca potrebbe sembrare anacronistico se non totalmente fuori luogo. Eppure, proprio in ciò che è laterale, a prima vista incongruo e marginale, si nascondono spesso punti di vista inediti e profondamente istruttivi rispetto ad una vicenda culturale considerata nel suo complesso.

Basti pensare alla polarizzazione estrema tra la *Bildung* aurorale del soggetto moderno e l'epifania della santità più tradizionalmente cattolica che si manifesta con potenza nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, alla fine del Settecento, in piena Rivoluzione francese. Da un lato c'è infatti il lento processo di formazione su base estetica del giovane teatrante sotto la guida inconsapevole della Società della Torre (secondo le parole rivelatrici del forestiero «Ognuno ha in mano la propria felicità, come l'artista ha la materia grezza, che è *lui* a plasmare in una certa forma»)¹, dall'altro si trova la relazione cordiale e filiale di Wilhelm con Mignon, che presenta i caratteri tipici di una santità eroica e nativa:

Intanto si sentiva sempre più incantato dall'aspetto e dal carattere di Mignon. In tutto il suo modo di comportarsi c'era qualcosa di singolare. [...] Wilhelm aveva anche osservato

¹ J.W. GOETHE, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, tr. it. di A. RHO e E. CASTELLANI, Adelphi, Milano 2006, p. 60; il testo tedesco di riferimento, da cui sono tratte le citazioni in tedesco, è *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*, herausgeben von Goethe, Frankfurt und Leipzig, 1795-1796.

che aveva per ognuno una maniera diversa di salutare. Da un po' di tempo lo salutava con le braccia incrociate sul petto. [...] parlava un tedesco stentato, frammisto a parole francesi e italiane. Nel suo servizio era instancabile e s'alzava col sole; la sera invece scompariva per tempo, dormiva in una stanzetta sulla nuda terra e non c'era verso di indurla ad accettare un letto o almeno un pagliericcio. Wilhelm la trovava spesso intenta a lavarsi. Anche i suoi abiti erano puliti, sebbene fossero quasi tutti adattati alle sue misure e rattoppati due o tre volte. Gli riferirono pure che tutte le mattine andava prestissimo a messa, ed egli una volta la seguì: la vide inginocchiarsi col rosario in un angolo della chiesa e pregare con fervore. Mignon non s'accorse di lui, che tornò a casa in preda a mille pensieri su quella creatura, senza però riuscire a farsene un'idea precisa².

Mentre muove i primi ignari passi del proprio percorso iniziatico, fondato su una ricerca tutta individuale (*Jeder hat*) del possesso della felicità (*sein eigen Glück*), frutto della lavorazione estetica (*wieder Künstler*) della materia grezza della vita, in vista di una forma singolare (*zu einer Gestalt umbilden will*), Wilhelm è istintivamente attratto dalla figura di una giovinetta (figlia di un monaco di nome Agostino) che non esibisce alcun segno di grazia corporea e linguistica, nessuna *kalokagathia*, ma nella sua forma spontanea (una *Gestalt* sì, ma non *umgebildet*), nella sua stessa essenza (*Wesen*), mostra una declinazione eminentemente relazionale dello *Jeder* (*für Jeden*), perché intrattiene con ognuno un rapporto speciale (*eine besondere Art*); vive nella dimensione del cuore, come testimoniano le braccia incrociate sul seno (*die Brust*), nel suo saluto a Wilhelm; pratica in maniera indefessa il servizio (*seinem Dienste*); è nitida dentro (*reinlich*), in forza di una igiene dell'abito riflesso di un'igiene dell'anima (chiaro contrappunto dei vestiti un po' sporchi di Philine); dorme a contatto con la terra nuda, a dire la sua umiltà sorgiva, la sua autenticità senza mediazioni; professa una religiosità cattolica di stampo antico (ben diversa dal pietismo gnostico dell'«anima bella» dei *Bekentnisse einer schönen Seele*), fatta di preghiera in ginocchio e di messa quotidiana. Una santa ragazzina, insomma, simbolo di un *ordo traditionis* in cui l'esistenza si spende per altri, si affida spontaneamente a Dio e non si costruisce, non si 'fa': Mignon è l'antitipo della *Bildung*, spezzato nell'intimo dall'itinerario di Wilhelm verso lo *status* di soggetto moderno.

Per questo, affinché il giovane Meister compia la sua formazione, Mignon deve morire. Il funerale che le viene dedicato alla Torre, nella Sala del Passato, segna la fine di un equilibrio antico, coincidente con l'ideale stesso della santità sorgiva. La benda d'oro che le avvolge il capo è l'equivalente dell'aureola, e i quattro Fanciulli, che la piangono, nel breve giro di un canto, sono esortati a tornare alla vita: «CORO Fanciulli, tornate alla vita! FANCIULLI Orsù, torniamo alla vita»³. L'arte imbalsama il corpo di Mignon e consente la sua conservazione rispettosa in un sarcofago, severo custode della «bella immagine del passato». Il suo tempo è finito. La sua presenza è un relitto glorioso, venerando ma

² Ivi, pp. 94-95.

³ Ivi, p. 514.

inservibile. Colui che emerge dall'agone della modernità incipiente è, quasi suo malgrado, il contrario del 'santo'.

2. La scrittura confessante: da Manzoni e Fogazzaro a Bernanos

Se la santità non può albergare nel moderno, perché il modello di vita a cui essa allude contrasta con la *Bildung* degli uomini nuovi, non è difficile immaginare come lungo l'Otto/Novecento il suo vessillo, in maniera esplicita, venga agitato da scrittori dichiaratamente confessanti, legati *apertis verbis* alla fede e alla sua espressione in ambito cattolico. Certo, il discorso sulla santità di romanzieri come Manzoni e Fogazzaro è fortemente condizionato dall'immagine del santo che domina il 'secolo lungo' della modernità. Pur contigua con la nozione originaria di 'sacro', quella di '*sanctum*', almeno nella sua versione biblica, aveva velocemente oltrepassato l'idea tipicamente sacrale della separatezza fascinosa e tremenda del divino per far inclinare il 'santo', anzi il Santo per eccellenza, cioè Dio, verso un avvicinamento all'umano. Tale movimento era divenuto in Gesù di Nazareth prossimità radicale, assoggettata alla violenza del sacro, che l'amore disinnescava col suo apparire come la manifestazione ultima della santità di Dio. In tale contesto, nei primi secoli cristiani, l'appellativo di 'santi' veniva rivolto a tutti i credenti, fratelli di Gesù. Ma passando per il riconoscimento antico della speciale santità dei martiri e per la metamorfosi medievale – che arriva ad annoverare gli angeli stessi tra i santi e ad esponenzializzare l'agiografia, con una conseguente moralizzazione della santità – la modernità si trova a gestire, sotto la pressione papale, un'idea eroica del santo, campione raro di virtù morali altissime. Si tratta di un processo accelerato dalla Riforma e che nel XIX secolo conosce indubbiamente un picco. Il santo è il virtuoso, il santo è l'eroe. Sui miracoli c'è invece una certa diffidenza, per cui questo carattere tipico della santità medievale viene relegato nello sfondo oltre che sottoposto ad un controllo sempre più rigido.

Il modello manzoniano di santità si capisce all'interno di queste coordinate, che costituiscono il *background* teologico ed ecclesiale delle vette morali del romanzo. Non per nulla, infatti, Manzoni mette la sordina al presunto potere soprannaturale dei santi, evocandolo, con una buona dose di ironia, solo nell'episodio della visita di Fra Galdino, che racconta ad Agnese e a Lucia il «miracolo delle noci» operato da Padre Macario, «il quale era un santo»⁴. Al contrario, l'eroismo della santità è centrale nei *Promessi Sposi* ed è naturalmente Fra Cristoforo il personaggio a cui è riservato più frequentemente l'appellativo di «santo», nel senso forte di soggetto dotato di virtù interiore fuori dal comune. Il profilo del frate di Pescarenico si staglia con nettezza nel capolavoro manzoniano, offrendoci un identikit indiretto del santo visto con gli occhi di Don Alessandro.

⁴ A. MANZONI, *I Promessi Sposi* (1840), in ID., *Tutte le opere*, 2 voll., a c. di M. MARTELLI, premessa di R. BACCHELLI, vol. I, Sansoni, Firenze 1973, p. 973.

Fra Cristoforo, che ha «fama di santo», perché riconosciuto tale dalla *vox populi*, è un uomo libero e puro di cuore, che non si lascia bloccare da codici o da regole quando si tratta di soccorrere i bisognosi (si pensi al celebre «*Omnia munda mundis*»⁵ sbattuto in faccia a fra Fazio nella notte degli imbrogli), tenero con i piccoli e intrepido con i potenti, che lo temono e lo denigrano (una «testa calda», che «fa poi anche il santo», lo definisce Attilio davanti al Conte Zio)⁶. Egli è soprattutto il *typos* del convertito, di colui cioè che dalle bassure del peccato, inteso come esercizio di orgoglio e di prepotenza, è asceso al traguardo di una santità eroica, altissima, ammirevole: una forma di virtù somma che lo distanzia dalle miserie mondane e dai compromessi degli uomini invischiati nella pania del vivere quotidiano. La sua massima manifestazione avviene a Milano, nel lazzaretto, dove il corpo del santo frate si va spegnendo, speso nel servizio agli appestati, ma «la carità, sublimata nell'estremo dell'opera» si anima di «un fuoco più ardente e più puro»⁷ fino a toccare il cuore di Renzo con la memoria incrollabile della vendetta antica e funesta, mutatasi in perdono e misericordia. D'altronde, sulla stessa linea d'onda, ma ulteriormente estremizzata, si snoderà la parabola dell'Innominato – «divenuto santo»⁸, secondo la parola della Lucia del *Fermo* –, che compie una escursione vertiginosa dal basso all'alto, abitando prima della conversione la zona più infera dell'esistenza e levandosi poi, una volta guadagnato alla fede dal «santo» cardinale Federigo (da sempre, 'per natura', uomo di Dio), al *summus locus* del dono liberale di sé e delle sue cose.

* * *

Lo schema dinamico dell'elevazione come movimento precipuo della santità si ripete anche in Fogazzaro, nel romanzo esplicitamente dedicato dallo scrittore vicentino alla questione del *sanctum*, *Il Santo* appunto, uscito nel 1905. La storia di Piero Maironi risponde infatti alla semantica distintiva appena descritta. Piero è un uomo che ha tradito il matrimonio legandosi a Jeanne e che da questa perdizione riemerge, innalzandosi progressivamente verso vette mirabili di eroicità. C'è da notare, indicativamente, che mentre la bassura da cui si levano Cristoforo e l'Innominato è quella dell'ingiustizia e della violenza, per Piero si tratta ormai della schiavitù dei sensi, della forza distruttiva dell'eros. È il corpo ad essere identificato come il luogo infimo a cui l'anima deve sottrarsi con il pentimento, la conversione e l'ascesi. Al corpo non si deve pensare: «non pensi al mio corpo»⁹. Non per niente, durante il suo soggiorno presso il monastero benedettino del Santo Speco di Subiaco, Benedetto orbita inconsapevolmente, tramite Don Clemente, attorno alla famiglia Selva, che di lui diventerà ardente sostenitrice. Giovanni Selva, intellettuale inquieto, modernista in cerca di alleanze per la riforma della Chiesa,

⁵ Ivi, p. 1016.

⁶ Ivi, p. 1104.

⁷ Ivi, p. 1246.

⁸ MANZONI, *Fermo e Lucia*, in ID., *Tutte le opere*, cit., p. 439.

⁹ A. FOGAZZARO, *Il Santo*, Mondadori, Milano 1953, p. 70.

in uno dei suoi libri considera la Purità come la virtù più alta: «Perché il Cristianesimo esalta come un elemento di perfezione umana la rinuncia che contraddice le leggi della Natura, che travaglia l'uomo di lotte fierissime senza giovare a nessuno, che a possibili vite umane chiude la via dell'esistere?»; il punto è interrogarsi su «come nella natura animale inferiore lo stimolo morale si palesi e venga sviluppato in antagonismo con gli stimoli dell'istinto corporeo»¹⁰. L'eroicità della virtù si manifesta nel *Santo* in forma di resistenza sublime alle pressioni del corpo e di ribrezzo sincero verso il male del mondo. Il distanziamento dalla terra è per Benedetto il corrispettivo del trionfo dell'anima, raggiunto attraverso un esercizio penitenziale di ostinata mortificazione della carne. A tale moto ascensivo partecipa infine anche Jeanne, la donna amante, perduta e miscredente, che giunge alla fede grazie all'*exemplum* e alla missione assegnatale dal suo antico compagno. In maniera poi molto aderente alla visione del suo tempo, Fogazzaro stressa il piano del valore morale a discapito del miracolo. Acclamato dalla folla nel paesino di Jenne, Benedetto fugge proprio a motivo delle attese fuori luogo della gente, che vede e chiede il fatto miracoloso, la guarigione, quale segno sicuro di santità. A Roma, divenuto consigliere del papa e convinto alfiere di un cambiamento profondo di una Chiesa ormai 'ossificata', il Santo muore tra ostilità del potere e riconoscimenti dei puri di cuore (atei o credenti non importa), mostrando nell'azione, ben prima che nella riflessione, la via della trasformazione invocata dai circoli modernisti: «Ci vuole un santo»¹¹.

* * *

Se Fogazzaro scrive nel pieno della *belle époque*, Georges Bernanos pubblica il *Journal d'un curé de campagne* nel 1936, nel cuore dell'incendio che di lì a poco condurrà l'Europa e il mondo intero alla seconda, terribile deflagrazione bellica. Bernanos, profondamente coinvolto negli avvenimenti del tempo, sente di non poter più concepire la santità nei termini ottocenteschi (perché tali erano ancora quelli fogazzariani, dispiegati prima del 1914, e cioè dell'inizio traumatico del Novecento). Ciò non toglie che sin dalle prime pagine del romanzo si capisca come proprio del senso della santità si tratti nel libro, ma con un tono ben diversamente problematico. Se il curato diarista «da molto tempo ha imparato a non confondere più la vera compassione dei santi – forte e dolce – con quella paura infantile che provo per la sofferenza altrui»¹², il parroco di Torcy diffida dell'arpa del giovane David e critica apertamente gli scrittori delle *Vite dei Santi*, che «si figurano che nell'estasi ci si senta al riparo, al caldo e al sicuro come nel seno di Abra-

¹⁰ Ivi, p. 36.

¹¹ Ivi, p. 50.

¹² L'edizione di riferimento è G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, in ID., *Ouvres romanesques complètes*, vol. II, Gallimard, Paris 2015. La traduzione – pur con qualche mio adattamento per mantenere una adesione puntuale al testo francese – è quella di P. Messori in G. BERNANOS, *Diario di un curato di campagna*, in ID., *Romanzi e Dialoghi con le carmelitane*, a c. di P. MESSORI, introduzione di C. BO, Mondadori, Milano 2006, p. 541.

mo». Perché «a volte non c'è niente di più facile che arrampicarsi fin lassù. Ti ci porta Dio. Si tratta soltanto di restarci e di saper scendere quando è arrivato il momento». E conclude, rivolto al giovane parroco: «Avrai notato che i santi, quelli veri, erano molto in imbarazzo quando tornavano giù»¹³.

Il curato che scrive un diario clandestino e beve vino cattivo per reggere l'urto di un ministero ingrato, di una solitudine profonda, di una dedizione potente e incompresa, è agli antipodi dei grandi santi ottocenteschi. Si paragona a loro per prendere atto della sua distanza e sminuire fino al disprezzo l'autenticità del suo sentimento. Tutto ruota, come conferma il parroco di Torcy, attorno al grande tema del basso e dell'alto. La posizione di culmine tipica della buona agiografia mostra ora la corda. Il difficile non sta nell'elevarsi, ma nel saper abitare la bassura. È secondo questa direttrice che la diversa santità del curato si fa spazio nel romanzo. Questo prete bambino costringe il lettore a compiere «la fatica del diavolo» che ci vuole a riconoscere la vera grandezza di un uomo teso a condividere la posizione paradossale dell'essere «in ginocchio davanti al povero, lo storpio, il lebbroso», del collocarsi in basso ad ascoltare le miserie dei cuori di tutti, perché «un dolore vero che scaturisce dall'uomo appartiene innanzitutto a Dio, mi sembra [...]. E comprendo tutto il senso nascosto dell'espressione diventata corrente 'essere in comunione con', perché è vero che con questo dolore sono in comunione»¹⁴. Grazie alla radicalità di questo atteggiamento di condivisione dell'amarezza e del dolore il giovane curato penetra nel cuore devastato della Contessa, facendole balenare quale sia la vera condanna della vita: «*L'Enfer, c'est de ne plus aimer*»¹⁵; e passato attraverso l'esperienza della notte e della fine dello spirito di preghiera, muore nella casa di un suo ex compagno di seminario ormai spretato, chiedendogli l'assoluzione e mormorando all'orecchio di lui il «Tutto è grazia» di Santa Teresa di Lisieux. Ma non c'è nulla di stoico e di eroico nella morte del curato di Bernanos. L'annuncio lancinante del cancro allo stomaco che lo porterà repentinamente alla tomba gli fa sentire dentro quanto folle sia il suo amore per la vita e come possa essere crudele la distruzione della speranza da parte di un uomo che preconizzi ad un altro una fine certa e senza scampo. E mentre è costretto a rinunciare definitivamente alla «*forme charnelle de l'espérance*»¹⁶, quella forma della speranza scritta nella nostra carne che è la felicità, il giovane prete di Bernanos sperimenta l'affidamento totale, la consegna umile di sé nelle mani di Dio: il santo non è più colui che abita consapevolmente le vette della virtù e si innalza sui peccatori, ma l'inconsapevole testimone della misericordia di Dio, inginocchiato da povero tra i poveri, in basso, sulla terra degli uomini.

¹³ Ivi, pp. 546-547.

¹⁴ Ivi, p. 612.

¹⁵ «L'Inferno, è non amare più» (ivi, p. 683).

¹⁶ «La forma carnale della speranza» (ivi, p. 748).

3. In partibus infidelium: *santità e contaminazione, da Dostoevskij a Pasolini*

Per il nostro discorso sulla santità *in partibus infidelium* Bernanos rappresenta un approdo, ma anche un ideale punto di ripartenza. Si potrebbe dire infatti che la visione della santità emergente dai testi dei grandi scrittori dell'Otto/Novecento non ascrivibili alla pratica ortodossa di una fede religiosa si ponga in una continuità profonda con quella del *curé* di Bernanos. Come se l'orientamento espresso negli anni trenta del Novecento in ambito cattolico (non si dimentichi in questo quadro il Graham Green di *The Power and the Glory*, che esce nel 1940) fosse stato anticipato, in una forma ancora più radicale, da alcuni grandi autori che si erano prefissi di schizzare sulla loro pagina il ritratto di un uomo 'buono' fino all'estremo, di un santo insomma.

Tale è certamente il principe Myskin protagonista dell'*Idiota* di Dostoevskij, che esce nel 1868. Il suo itinerario paradigmatico è antitetico a quello del santo di Manzoni o di Fogazzaro, perché va dal *summum* della virtù all'infimo della carne, nel senso di un immergersi e di uno sporcarsi dentro la *sarx* del mondo. Il santo di Dostoevskij non si leva verso l'alto a partire dalla bassura del peccato, ma scende dalla sua differenza morale per contaminarsi nella miseria e nel limite quotidiano degli umani. È l'incarnazione, in una sua versione radicale, la logica dell'*Idiota*. Bastano pochi tratti della storia per rendersene conto. Myskin giunge a San Pietroburgo da un lungo soggiorno in Svizzera, che è stato per lui un autentico dimorare nell'Eden. Lì infatti è sfuggito alla morsa dell'epilessia, nel quadro di una relazione mirifica con i bambini, per lui alfieri entusiasmanti della gioia di vivere, e di una attitudine meravigliosa al racconto, capace di guadagnare i suoi piccoli amici alla causa di Marie, una Maddalena sfigurata, emarginata e ferita dalla durezza degli abitanti del villaggio, che trova in Myskin e nei bambini la dolce compagnia verso la fine della vita. Ma a fare da evento rivelativo e risolutivo dell'esistenza di Myskin è stato il contatto con gli occhi di un condannato a morte. Colui che ha ricevuto la notizia certa della sua morte imminente soffre secondo Myskin la tortura più grande:

Ora, può darsi che il supplizio più grande e più forte non stia nelle ferite, ma nel sapere con certezza che, ecco, tra un'ora, poi tra dieci minuti, poi tra mezzo minuto, poi adesso, ecco, in quest'istante, l'anima volerà via dal corpo e tu non esisterai più come uomo, e questo ormai con certezza; *l'essenziale* è questa certezza. [...] Ma qui questa estrema speranza, che rende la morte dieci volte più lieve, te la si toglie *con certezza*; qui c'è una sentenza e nel fatto che di sicuro non potrai sfuggire sta tutto l'orrore del tormento, e un tormento più forte non esiste al mondo. Voi potete condurre un soldato di fronte alla bocca di un cannone in combattimento e sparargli addosso, e lui continuerà a sperare, ma leggete a questo stesso soldato la sentenza che lo condanna *con certezza*, e quello impazzirà o si metterà a piangere. Chi ha mai detto che la natura umana è capace di sopportare una tal cosa senza impazzire? Perché un simile oltraggio, mostruoso, inutile e vano? [...] Anche il Cristo ha parlato di questa tortura e di questo orrore. No, non si può agire così con un uomo!¹⁷

¹⁷ F. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, tr. it. di G. FACCIOLI, note di E. LO GATTO, Rizzoli, Milano 1999, pp. 29-30.

La vita umana è fatta di speranza. Non della speranza intesa come virtù cardinale, ma della speranza come codice del corpo vivente, che si apre all'esistenza in quanto sostenuto da una energia potente e istintiva. Essa lo proietta verso il prossimo istante nella certezza incredibile, donata, che lì non ci sarà la morte. Quando è minato questo fondamento animale del nostro essere al mondo si infligge ad un uomo la ferita più grande, quella di non poter sperare più. Ma se la speranza è la colonna portante del *Dasein*, se la certezza inspiegabile del non-poter-morire, del non essere insidiati senza scampo dalla morte è l'*ousia* del mondo vissuto, allora nello sguardo di chi è tragicamente sottoposto alla prova si può cogliere il segreto di tutto, si può imparare ad essere felici:

Fu esattamente un minuto prima della morte [...] proprio il momento che, salita la scaletta, aveva appena messo il piede sul patibolo. Allora gettò un'occhiata dalla mia parte; io lo guardai in faccia e compresi tutto. [...] e c'è un punto che non si può in alcun modo dimenticare, e non si può cadere in deliquio, e tutto si muove e tutto ruota attorno ad esso, attorno a quel punto¹⁸.

Guardando in faccia il condannato a morte, che è come guardare in faccia sé stessi, il principe sente di aver compreso la vita, di essere entrato in contatto con la sorgente ultima, col fondamento imperscrutabile. La sua strada lo porterà, da questa vetta edenica e radicalmente corporea di una santità candida e irradiante, alla scoperta sconvolgente e quasi inconcepibile dell'eros, che lo dividerà interiormente tra la com-passione per Nastas'ja e l'attrazione per Aglaja, fino a consegnarlo al luogo più basso e violento della condizione mondana. La santità di Myskin si compirà infatti accanto a Rogozin, il suo doppio malefico e abissale, davanti al corpo di Nastas'ja assassinata. Senza compagnia con i dannati della terra, senza doloroso e candido abbassamento non si dà l'esito ultimo e autentico del *sanctum*.

* * *

È su questa scia che imboccherà la via del suo esodo verso la santità perfetta anche Serafino Gubbio, l'operatore cinematografico dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello, uscito in prima edizione nel 1916 con il titolo di *Si gira*. La marca del santo Serafino se la porta d'altronde già nel nome, che evoca per un verso le creature angeliche più vicine a Dio – i Serafini –, e per l'altro il santo per eccellenza della storia cristiana, l'*alter Christus*: Francesco d'Assisi, richiamato dal riferimento al celebre fioretto del lupo di Gubbio. Come Myskin, Serafino viene da un Eden, da una vecchia casa dei nonni, che custodisce nell'anima quale memoria dolce e fondativa. Come Myskin a San Pietroburgo, così anche Serafino giunge a Roma in una disposizione di accoglienza e di apertura interiore: «Se sapeste come sento, in certi momenti, il mio silenzio di cosa! E mi compiacio

¹⁸ Ivi, pp. 79 e 81.

del mistero che spira da questo silenzio a chi sia capace d'avvertirlo. Vorrei non parlar mai; accogliere tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare io, eco al sorriso; non potrei; non per consolare, io, il pianto; non saprei; ma perché tutti dentro di me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro gioje, una tenera pietà che li affratellasse almeno per un momento»¹⁹. L'impassibilità esteriore è per Serafino l'altra faccia di una partecipazione estetica che esprime in definitiva la sua natura profonda, quella di «un uomo di cuore» che mentre si distanzia nello «studio» del mondo («Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni») è in grado di accogliere ogni moto dell'umano con una purezza oggettiva 'mimata' dalla cinepresa. Ma nemmeno la santità di Serafino può permanere in una distaccata serenità, nel cielo dell'*aisthesis* e della purezza di cuore. Dopo l'incontro con la signorina Luisetta, l'operatore della Cosmograph inizia a rendersi conto di una destabilizzazione interiore dovuta all'insidia per lui sconosciuta dell'eros, a cui si aggiunge, stringendolo come in una morsa, la profonda identificazione col dolore di Varia Nestoroff, doppio della Nastas'ja dostoevskijana. Si ripete insomma per Serafino la vicenda col femminile vissuta da Myskin, tra Aglaja e Nastas'ja. Mentre lotta per mantenere la distanza, Serafino si va rendendo conto di non poter resistere e si sente impensabilmente 'sporcato' dentro dal desiderio di possesso e anche dalla gelosia («Mi vedo preso») ²⁰.

A questa immersione nella comune umanità («La vita non si spiega, si vive») ²¹ fa da *pendant* la scoperta della distruzione dell'Eden della casa dei nonni e dei suoi antichi, mitici abitanti. È l'agnizione frutto di uno sconvolgente viaggio a Sorrento, che si chiude in una notte dolorosissima, attraversata nella consapevolezza lancinante del nulla, dell'annientamento cioè dello spazio da cui si è generata la sua vita e ha preso forma la sua diversità. Ma solo perdendo la sua riserva, solo abbassandosi e sperimentando la miseria dei moderni, Serafino può sentirli fratelli («Fratello...» / No: non gli dissi questa parola. Si sentono certe parole, in un momento fuggevole: non si dicono. Gesù poté dirle») ²² e chiudersi alla fine in uno straniante silenzio di condivisione e non di impassibilità. Servizio della macchina, incarnazione e 'santità' coincidono nel nuovo Francesco d'Assisi di Pirandello.

* * *

Il percorso tracciato da Dostoevskij e Pirandello mira chiaramente ad una diversa dinamica della santità, che può compiersi solo nella *kenosis*. È partecipando intimamente alla debolezza degli uomini che si prova e si manifesta l'energia straniante del *sanctum*. Ma portando alle estreme conseguenze questo movimento kenotico, l'esito non può

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, a c. di G. MACCHIA, Mondadori, Milano 1973, p. 607.

²⁰ Ivi, p. 625.

²¹ Ivi, p. 662.

²² Ivi, p. 727.

essere altro che la scoperta della santità nell'umanità meno onorevole e più 'bassa'. Il santo cioè non solo come colui che sperimenta la bassura invece delle vette dell'eroismo, ma il santo che diventa tale proprio nel (e per il) suo abitare la miseria, il suo essere un uomo deietto, marginale, fuori dagli schemi, ma appunto per questo autentico. Lungo il Novecento – in questa nostra libera ricostruzione della *via sanctitatis* – si possono identificare diversi esempi di un tale approdo. Basti pensare in primo luogo alla *Leggenda del Santo Bevitore* di Joseph Roth, che esce nel 1939 e rappresenta una sorta di testamento spirituale del grande scrittore, da sempre alle prese con la dipendenza dall'alcol. Nel suo passo d'addio, Roth ci mette davanti la figura di Andreas, un clochard che ha trascorso una vita da ubriaccone, è stato un assassino per motivi passionali, è finito a dormire sotto i ponti della Senna, trascorrendo un'esistenza inevitabilmente sregolata. All'inizio della novella, Andreas incontra un benefattore, un convertito che gli dona duecento franchi e gli chiede solo un'eventuale, mitica restituzione a Santa Teresa, presso la chiesa di Sainte Marie des Batignolles. Ovviamente, Andreas investirà diversamente la somma e al momento della restituzione, giunto all'appuntamento con Santa Teresa, morirà. Ma sarà una morte «lieve», una morte «bella» (*“einen so leichten und so schönen Tod!”*), una morte santa²³. Secondo Roth, insomma, con un capovolgimento audace e fascinoso, il santo non è più il benefattore convertito, che dona i suoi beni ai poveri, ma è il suo «fratello», il povero uomo piegato dalla vita, dalle traversie, dagli errori che lo hanno condotto ad annegare la sua esistenza nell'alcol. Ora, nell'immediatezza disarmante della vita, nel suo darsi senza schemi e senza precetti, lì la santità si manifesta. Il Santo è Andreas!

* * *

Poco più di vent'anni dopo, nel 1964, sarà Pier Paolo Pasolini a fare eco (consapevolmente o meno) all'icona di Roth, arrivando a proclamare santo uno straccione, un morto di fame, che spira per indigestione sul set di un film sulla passione di Cristo, mentre fa il ladrone sulla croce. Stracci, il protagonista della *Riccotta*, è infatti l'uomo colto nei suoi bisogni elementari, nel suo tenace desiderio di vivere e dunque in qualche modo di mangiare, senza per questo perdere il senso del dono e della responsabilità familiare (è il pranzo dei suoi il primo pensiero di questo poveraccio), la sensibilità per il creato e per le creature, la capacità di sopportare e di perdonare, la pazienza 'cristologica' dinanzi all'irrisione:

Il Santo è Stracci. La faccia di antico camuso
che Giotto vide contro tufi e ruderi castrensi,
i fianchi rotondi che Masaccio chiaroscurò
come un panettiere una sacra pagnotta...

²³ J. ROTH, *Die Legende vom heiligen Trinker*, in Id., *Werke*, Herausgegeben und eingeleitet von H. Kesten, Dritten Band, Köln, Kiepenheuer und Witsch, p. 257.

Se vi è oscura la bontà con cui egli si toglie di bocca
il cestino, per darlo alla famiglia che lo mastichi
al suono del Dies Irae; se vi è oscura l'ingenuità
con cui piange sul suo pasto rubato dal cane;
se vi è oscura la tenerezza con cui poi carezza
la colpevole bestia; se vi è oscuro l'umile coraggio
con cui risponde cantando un canto dei nonni ciociari
a chi l'offende; se vi è oscura l'intrepidezza
con cui affronta la sua sorte di inferiore
cantandone la filosofia nel gergo a lui caro dei ladri;
se vi è oscura l'ansia con cui si fa il segno della croce
davanti a uno dei vostri tabernacoli per poveri
filando verso il pasto; se vi è oscura la gratitudine
con cui, dopo un buffo balletto di gioia come Charlot,
si rifà il segno della croce a quello stesso tabernacolo
con cui voi consacrate la sua inferiorità;
se vi è oscura la semplicità con cui muore²⁴.

La santità di Stracci è ormai l'antitesi del modello di santità della Controriforma e dell'Ottocento cattolico. Ma ciò non vuol dire che sia lontano dal senso dell'Evangelo di Gesù di Nazareth, che sulla montagna proclamò la predilezione di Dio, e dunque la sua 'riserva' gelosa, la prossimità sconvolgente del Santo per eccellenza, ai disperati e ai dannati della terra: «Beati i poveri».

²⁴ P.P. PASOLINI, *Mercoledì, 6 marzo*, in ID., *Poesia in forma di rosa*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 1975, pp. 396-397.

