

Luca Pipitone

IL CODICE CRISTIANO NELLA POESIA
ITALIANA CONTEMPORANEA:
INTERSEZIONI POSTUME



Culture Territori Linguaggi – 9
2017

Culture Territori Linguaggi

CTL 9

Università degli Studi di Perugia

2017

Culture Territori Linguaggi

La Collana non periodica dell'Università degli Studi di Perugia «Culture Territori Linguaggi» (CTL) è costituita da volumi monografici pubblicati sia nel tradizionale formato a stampa, sia in modalità digitale disponibile sul web: una scelta, quest'ultima, concordata dal Comitato Scientifico per garantire ai contenuti la più ampia diffusione possibile e per poterne assicurare, nel contempo, la massima fruibilità.

La stessa intitolazione esprime efficacemente la natura e gli intenti della Collana, nella quale trovano spazio i più significativi risultati di studi e ricerche riconducibili ai molteplici e diversificati ambiti disciplinari afferenti alle competenze dell'Ateneo perugino o di collaboratori a esso collegati, così da offrire l'opportunità a docenti e ricercatori, nonché ai più meritevoli dottori di ricerca e laureati, di una sede qualificata nella quale pubblicare i frutti originali del proprio lavoro.

La Collana CTL si avvale di procedura di *peer review* per la presentazione e la pubblicazione di monografie scientifiche (in conformità agli standard stabiliti da Thomson ISI).

La Collana pubblica monografie scientifiche in lingua italiana, inglese, francese, tedesca e spagnola. I prodotti sono corredati in appendice da abstract in lingua inglese. Il Direttore della Collana riceve ed esamina la proposta di pubblicazione, richiede il manoscritto all'autore e trasmette la documentazione al referente dell'area di competenza tematica nel Comitato Scientifico. Il referente, dopo aver eliminato dal manoscritto ogni elemento di identificazione dell'autore, provvede a inoltrarlo a due revisori (membri del Comitato Scientifico, studiosi, esperti e professionisti), almeno uno dei quali esterno all'Ateneo. I revisori inviano al Direttore della Collana un parere relativo al testo scientifico, così articolato:

- accettabile per la pubblicazione;
- accettabile dopo revisioni secondarie;
- accettabile con revisioni sostanziali e conseguente riattivazione della procedura (in tal caso, i revisori che hanno formulato il primo giudizio saranno chiamati a valutare la conformità degli adeguamenti);
- non accettabile.

Il Direttore provvederà a trasmettere all'autore il risultato della valutazione. Qualora i pareri dei valutatori risultassero contrastanti, il testo sarà inviato a un ulteriore revisore scientifico, non informato delle opinioni espresse in precedenza dai colleghi. Se il giudizio è negativo il lavoro è respinto, altrimenti è ammesso; in tal caso seguirà una delle procedure sopra esposte. La durata totale della procedura varia in funzione della natura delle osservazioni formulate dai revisori scientifici e dalla sollecitudine con cui gli autori apportano le modifiche richieste.

Comitato scientifico

Moreno Barboni, Marco Bastianelli, Andrea Bernardelli,
Giuseppina Bonerba, Paolo Braconi, Alberto Calderini,
Donata Castagnoli, Manuela Cecconi, Lucio Fiorini,
Erminia Irace, Donato Loscalzo, Francesco Marcattili,
Giancarlo Marchetti, Massimiliano Marianelli, Riccardo Massarelli,
Marco Mazzoni, Lorenzo Medici, Laura Melelli,
Alessandra Migliorati, Marco Milella, Massimiliano Minelli,
Francesco Musotti, Maria Alessandra Panzanelli Fratoni,
Paola Paolucci, Giovanni Pizza, Mirko Santanicchia,
Massimiliano Tortora

Direttore

Fabio Fatichenti

Luca Pipitone

**IL CODICE CRISTIANO NELLA POESIA
ITALIANA CONTEMPORANEA:
INTERSEZIONI POSTUME**



Università degli Studi di Perugia

copyright © 2017
Tutti i diritti riservati

In copertina: frame dal film *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini e particolare del *Cristo morto* (1485) di Andrea Mantegna.

Università degli Studi di Perugia
Collana Culture Territori Linguaggi
wwwctl.unipg.it

ISBN 9788894269727

INDICE

1. Il “codice cristiano”: definizione	1
2. Autori e criteri di scelta	3
3. La teologia venatoria di Giorgio Caproni	6
4. Eugenio Montale: Mosca, la briciola e il sommo Emarginato	15
5. Mario Luzi: cristologia della storia tra male e mistero	24
6. Il manicomio e la santità di Caino e Abele: Alda Merini	35
7. Pier Paolo Pasolini: la sacralità del Cristo sottoproletario	42
8. Considerazioni conclusive: «Intersezioni postume»	49
8.1. Affinità formali	49
8.2. Corrispondenze semantiche	51
Note	54
Bibliografia	71
Abstract	77

I. IL “CODICE CRISTIANO”: DEFINIZIONE

Ho conosciuto Gerico, | ho avuto anch'io la mia
Palestina, | le mura del manicomio | erano le mura di
Gerico | e una pozza di acqua infettata | ci ha battezzati
tutti. | Lì dentro eravamo ebrei | e i Farisei erano in alto |
e c'era anche il Messia | confuso dentro la folla. | [...]
Fummo lavati e sepolti, | odoravamo di incenso.¹

Nella raccolta *La Terra Santa*, Alda Merini descrive la propria lunga e drammatica permanenza nel manicomio attingendo in modo intenzionale e sistematico al repertorio di immagini della tradizione biblico-cristiana: nel brano citato, al grigiore squallido e straniato del quotidiano avvicinarsi di pazienti, medici, infermieri, amori ed *elettroshock*, la poetessa sovrappone la filigrana simbolica di ambientazioni e personaggi biblici (Gerico, Palestina, ebrei, Farisei, Messia) e di immagini proprie della liturgia cristiana (fonte battesimale, incenso) istituendo un'analogia surreale e affascinante; la rielaborazione poetica dell'esperienza passa così per un'operazione intertestuale di riscrittura creativa di quello che possiamo definire come “codice cristiano”.

Questo codice cristiano è un insieme vasto, complesso ed eterogeneo di elementi culturali a cui appartengono, ad esempio, sebbene in misure diverse, il Libro di Giobbe, i Vangeli e un'opera rinascimentale a soggetto sacro, come pure l'agiografia di un santo medievale: è l'edificio testuale² che si fonda sul nucleo essenziale della narrazione biblica e si sviluppa nel corso dei secoli lungo le direttrici di un multiforme processo di rielaborazione teologica, filosofica, culturale, artistica.

In relazione alla figura di Ulisse e alla sua capacità di

suscitare l'interesse creativo di artisti di ogni epoca, Boitani ha parlato dell'«intertesto mitologico-letterario-storico» disegnato lungo i secoli dal «campo figurale mobilitato dal *typos* ulissiano».³ Allo stesso modo, un immenso intertesto si è generato a partire dalla figura di Gesù Cristo, un codice culturale ed espressivo articolato in immagini, motivi, temi, simboli, valori, un «great code»,⁴ un «grande lessico simbolico»⁵ a cui autori credenti e non credenti di ogni tempo hanno attinto reinterpretando e rifunzionalizzando in modo originale i suoi elementi costitutivi, contribuendo così a loro volta ad aumentare ulteriormente la portata e la varietà del potenziale semantico di questo «imaginative framework».⁶

Nell'ambito della poesia italiana contemporanea, l'influenza del codice cristiano appare particolarmente significativa e caratterizzante: esso si configura come «una feconda riserva a cui il poeta attinge a piene mani metafore, icone, registri espressivi».⁷ Questo studio indaga le forme e le ragioni della presenza di questo deposito di segni e valori in cinque poeti contemporanei e formula un'ipotesi di spiegazione di questa vitalità, evidenziando i motivi di affinità strutturale e tematica che accomunano la parola lirica e il codice cristiano nell'orizzonte culturale e letterario del secondo Novecento.

2. AUTORI E CRITERI DI SCELTA

Gli autori di cui si propone la lettura analitica sono Caproni, Montale, Luzi, Merini, Pasolini.

Il criterio adottato per la scelta prescinde, naturalmente, dalla loro adesione di fede, e prevede una duplice condizione: la riconosciuta appartenenza al canone letterario⁸ e l'utilizzo del codice cristiano come motivo catalizzatore della loro ispirazione e centro organizzatore della loro opera.

In ognuno degli autori selezionati il codice cristiano costituisce una chiave ermeneutica irrinunciabile e decisiva per una piena intelligenza della loro opera, che stabilisce con esso una stretta relazione intertestuale. Più precisamente, il codice cristiano è l'ipotesto fondamentale della produzione poetica dei nostri autori secondo il paradigma di ipertestualità definito da Genette: «la piena intelligenza di un enunciato presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato al quale rinvia necessariamente l'una o l'altra delle sue inflessioni, altrimenti inaccettabile»,⁹ così che è possibile anche che «B non parli affatto di A ma non potrebbe esistere così com'è senza A, dal quale risulta al termine di un'operazione che chiamerò [...] di trasformazione, e che di conseguenza esso evoca più o meno manifestamente, senza necessariamente parlarne o citarlo».¹⁰

Nell'*Idiota* di Dostoevskij, ad esempio, non si cita mai direttamente il Vangelo né i personaggi si confrontano mai con problematiche esplicitamente legate alla religione cristiana; eppure l'interpretazione del romanzo fallirebbe irrimediabilmente se non lo si leggesse alla luce della figura del Cristo, del quale il principe Myškin rappresenta un alter ego interamente privato della natura divina.

Nel quaderno di appunti redatto dall'autore in preparazione alla stesura del romanzo, egli annota per ben tre volte l'affermazione «*Kniaz Christòs*», «Il principe è Cristo»:«¹¹ in

Myškin, Dostoevskij intende «raffigurare un uomo positivamente buono», incarnazione perfetta della bellezza morale sul modello di quel don Chisciotte che «tra i volti splendidi della letteratura cristiana è il più compiuto di tutti»;¹² nello sviluppo tragico della sua parabola esistenziale, il principe manifesta l'impossibilità, per l'uomo, di «amare l'uomo come se stessi»: «Cristo soltanto lo poteva – scrive l'autore in un altro appunto – ma Cristo era l'ideale eterno sin dall'inizio dei tempi, quell'ideale al quale tende, e deve tendere per legge di natura, l'uomo».¹³

Come suggerisce Sibaldi, il principe Myškin è una figura mitica innestata su un'altra figura mitica, quella del Cristo: «in Dostoevskij l'immagine di Cristo ha una fortissima valenza mitologica; manifesta cioè una considerevole vitalità esistenziale, è più viva e più ampia di ogni sua definizione o effigie»,¹⁴ per la quale l'«ideale cristico» può, ad esempio, trasformarsi e rivivere nel personaggio del principe, egli stesso «mito della categoria del Cristo», dando luogo ad un'«avventura spirituale [...] votata alla follia e all'inermità».¹⁵ Nella vicenda del principe, il racconto mitico cristiano al quale attinge Dostoevskij trova una rielaborazione che ne determina la possibilità di una variazione creativa, cioè di un incremento di senso e di significatività: nel racconto mitico, un nuovo racconto affonda le proprie radici, al tempo stesso proseguendolo e riscrivendolo.

È appunto questo fenomeno di «*rifunzionalizzazione*»¹⁶ del mito – del codice – cristiano che si verifica nelle opere che si prendono qui in considerazione. Il «deposito semantico»¹⁷ del codice cristiano, reinterpretato e riformulato da ciascun autore in un processo creativo di «derivazione, innesto, trasformazione e riattivazione»,¹⁸ manifesta così la propria natura proteiforme, aperta, polisemica, libera da vincoli ideologici o confessionali: i suoi elementi costitutivi infatti, vengono «risemantizzati a ogni

loro impiego in base alle concezioni di cui l'artista è portatore (o creatore), [...] così che il soggetto primario, già culturalmente determinato, assume un nuovo valore nell'ambito della produzione artistica e del preciso contesto in cui viene inserito».¹⁹

3. LA TEOLOGIA VENATORIA DI GIORGIO CAPRONI

La figura di Dio attraversa tutta la produzione poetica di Giorgio Caproni, onnipresente e paradossale referente simbolico di una visione del mondo ferocemente disincantata eppure al tempo stesso indefinitamente aperta a una ricerca di senso inesausta e forsennata, sebbene disperata.

La teologia di Caproni, ben oltre il limite della teologia negativa, è a-teologia, «patoteologia»²⁰ che lascia coesistere ateismo e misticismo, l'uno a smentire l'altro in un gioco di patenti, esibite contraddizioni, entrambi innestati in un'immagine di Dio evanescente e inafferrabile, tremenda assenza ovunque evocata, invocata, rimpianta, intravista e smarrita.

Il poeta stesso, in un breve scritto in prosa contenuto nella raccolta *Il franco cacciatore*, ha voluto definire i confini e le prospettive della sua coscienza religiosa, smarcandosi da accostamenti pascaliani o agostiniani e rivendicando la propria identità di «asceta sconfitto», di «mistico che non ce l'ha fatta | a sfondare il soffitto»²¹:

Vi sono rari casi in cui accettare la solitudine può significare attingere Dio. Ma v'è una stoica accettazione più nobile ancora: la solitudine senza Dio. Irrespirabile per i più. Dura e incolore come un quarzo. Nera e trasparente (e tagliente) come l'ossidiana. L'allegria che essa può dare è indicibile. È l'adito – troncata netta ogni speranza – a tutte le libertà possibili. Compresa quella (la serpe che si morde la coda) di credere in Dio, pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste²².

«Dio non c'è e non esiste»: nell'opera di Caproni, il più certo attributo di Dio è la sua inesistenza. Egli non è semplicemente inconoscibile: è sfuggente in quanto radicalmente assente, e questa vertiginosa mancanza ontologica trova nelle parole di

Caproni un'inconfondibile eco mista di ironia e attonita disperazione; «Dio non s'è nascosto. | Dio s'è suicidato» leggiamo in *Deus absconditus*, che il componimento immediatamente successivo, *Postilla*, intende spiegare con plateale, sarcastica modestia, dichiarata fin dal titolo e significata dalle parentesi che racchiudono i due versi della poesia: «(Non ha saputo resistere/al suo non esistere?)».²³

Dio, perfino Dio, «se n'è andato di chiesa»: ²⁴ le immagini che la tradizione cristiana ha associato da secoli alla sua presenza appaiono sbiadite e svuotate di senso, crisalidi di un sacro ormai irrimediabilmente anacronistico, grottesco quasi. Mentre il predicatore fanatico straparla di Cristo durante una messa trasmessa in televisione (*Telemessa*), Cristo è una «statua di gesso» piangente sul water del poeta, che non sopporta di sentire ancora le grida ossessive del prete: «Feci per andare al cesso. | Ci s'era rinchiuso LUI, | a piangere. | Una statua di gesso».²⁵ Lo stesso Gesù appare ancora, in *Mancato acquisto*, tristemente umanizzato, dietro il bancone di un negozio che il padre gli ha affidato morendo, lasciandolo fragile e spaesato, orfano di padre come orfano di Dio sembra ogni uomo: «“Mi chiamo”, | mi fece, “Gesù Cristo. | [...] Venni con mio padre. | Sono anni. | Mio padre è morto. | Ora, | come voi stesso vedete, | son solo nella conduzione | dell'esercizio”».²⁶ La versificazione breve e la sintassi essenziale circondano di penoso silenzio la figura squallida e solitaria di questa controfigura di messia. L'evangelica «porta stretta»,²⁷ è «porta | cieca, che reca | dove si è già», «biancomurata | e intransitiva»,²⁸ né la parola della rivelazione divina illumina o conduce, bensì illude e respinge, come suggerito dal rovesciamento di altre immagini bibliche, la cruna dell'ago e ancora la porta: «Una sola | cruna di luce (o d'ago) | nella mente... | La porta | morgana: | la Parola».²⁹ La Resurrezione, cardine fondamentale della fede cristiana, resta mistero sigillato

ovvero, ben più tragicamente, pura inconsistenza: «Il calendario segnava: | Pasqua di Resurrezione. | La mente – in vino – riapprodava | nel posto della sua interdizione».³⁰ L'unica verità («in vino») accessibile alla mente è la coscienza dell'impossibilità di attingere al contenuto di rivelazione che il simbolo dovrebbe significare, come indica, lapidaria, la rima «Resurrezione-interdizione». La preghiera, atto religioso per eccellenza, è stritolata dal confuso e intricato girovagare della mente umana intorno alla vacuità assoluta dell'immagine divina, plasticamente rappresentato dalla scrittura franta in versi brevi e spezzati, a loro volta, in intrecci di incidentali e parentetiche: «Recito la mia preghiera. | Al Nume? | (Forse | – perduto e senza | revoca – | al vacuo: | al Nome».³¹

Questa consapevolezza dell'equivalenza, in rapporto a Dio, di sostanza, immagine e inconsistenza – ovvero, nei termini caproniani appena letti, di «Nume», «Nome» e «vacuo» – non si traduce in un'attitudine di lucida indifferenza riguardo al divino. Al contrario, alimenta un sentimento religioso intenso e paradossale, che nell'insistita professione di fede nell'inesistenza di Dio manifesta una pervicace – quanto disperata e infondata – nostalgia di lui. Il «pretecello deriso» vive in una «miseria senza teologia» e il Vangelo a cui si è mestamente convertito è la prostituta Alessandra Vangelo;³² e si rivolge al Dio in cui non crede con un afflato teso e malinconico: «prego [...] | non, come accomoda dire, | al mondo, perché Dio esista: | ma, come uso soffrire | io, perché Dio esista».³³ La stessa struttura compositiva del testo esprime la qualità eccezionale e intimamente vissuta in modo originale, ancorché radicalmente incompiuto, dal pretecello deriso: il doppio parallelismo «dire-mondo»/«soffrire-io» significa la distinzione tra l'esperienza di fede – serena e positiva, e anche banale – di cui parla («dire») la gente comune («mondo»), e quella di cui il pretecello non parla, ma soffre («soffrire»), tanto che la causale su cui si fonda l'atto

consueto della preghiera («perché Dio esiste») è sostituita dalla base – ben più precaria e sfuggente – della corrispondente finale («perché Dio esista»). La certezza dell'assenza di Dio, insomma, sembra costringere il poeta a insistere all'infinito sulla coscienza sofferta di questa mancanza che si fa continuamente invocazione, autoironica e dolente, compassionevole verso l'uomo e verso Dio stesso, come in questa riscrittura del Padre Nostro: «Dio di bontà infinita. | Noi preghiamo, per te. | Preghiamo perché ti sia lunga | e serena la vita. | Ma anche tu, se puoi, | prega, qualche volta, per noi. | E rimettici i nostri debiti | come noi rimettiamo i tuoi».³⁴

Perché il poeta sembra non sapersi rassegnare alla chiusa certezza di un rigido ateismo – che pure di fatto dichiara – e rilancia invece sistematicamente la sfida – persa in partenza – della ricerca del Dio assente? Perché Dio non è soltanto Dio: è l'ipostasi allegorica di tutto ciò che un uomo – l'uomo-poeta Caproni – cerca di raggiungere per dare senso e sostanza alla propria vita. Questa equivalenza è resa esplicita nell'ultima delle opere edite di Caproni, *Res amissa*. La «res» del titolo, perduta («amissa»), resta intenzionalmente indefinita, in quanto immagine generica e polisemica del Bene. Tema essenziale della raccolta, scrive lo stesso Caproni, è infatti la «caccia al Bene perduto. Un Bene del tutto lasciato ad libitum del lettore, magari identificabile, per un credente, con la Grazia, visto che esiste una “Grazia amissibile”». Con la Grazia o con chissà che altro del genere. (Non è comunque, quest'ultimo, il caso mio, credo)».³⁵ L'omologia tra «res» e «Dio» è dichiarata: «Enfasi a parte, lasci | che dica anch'io: *Deo amisso*, | che altro può restare in terra | a far da coperchio all'abisso?».³⁶

La stessa Bestia cui il protagonista della raccolta *Il Conte di Kevenhüller* dà la caccia è allegoria del Male eppure rimanda, più in generale, a quei valori assoluti – tenacemente cercati e mai attingibili – che nella poesia di Caproni finiscono per essere

ricondotti all'immagine di Dio: «Riprovai – ma invano – a pregare, | nel protiro della Cattedrale. | (Nel Protiro, forse, | della Preda stessa?... | Di un Nome?... | Un Nume?... | Forse | di un qualsiasi animale?...)».³⁷ La confusione dei termini è solo apparente. La Bestia si colloca nella dimensione dell'assoluto, e perciò entra nel campo semantico del divino; perciò l'io lirico, nel protiro della cattedrale, può arrivare a identificare la Bestia con Dio stesso: la «Preda» e il «Nume», entrambi assoluti, entrambi allo stesso modo infinitamente perduti al di là del limite umano significato, in questo caso, dalla caccia impossibile all'inafferrabile belva feroce. La Bestia e la *res amissa* sono dunque, come nota Agamben, «due facce di una stessa disappropriazione dell'unico dono»,³⁸ rappresentazione plastica dei valori assoluti dell'esistenza umana che fatalmente sfuggono, senza cessare, altrettanto fatalmente, di attrarre: la natura, la grazia, la vita, il linguaggio, la libertà.³⁹ Così, per Raboni, questa «atroce violenza metafisica del tema della morte di Dio», che informa tutta l'opera di Caproni, esprime poeticamente, attraverso «l'esilio dell'uomo da Dio», «l'esilio dell'uomo dal luogo di tutti i luoghi, [...] da ogni possibile paradiso»;⁴⁰ e, più specificamente, in relazione al vissuto e alla poetica dell'autore, questa «assenza di Dio» è l'«equivalente o anagramma della lontananza della città amata, dell'irraggiungibilità del passato, e dunque della madre, dello svaporare e annebbiarsi delle tappe del viaggio, cioè della vita».⁴¹

È evidente, quindi, che la negazione di Dio non può restare circoscritta al solo ambito spirituale o religioso: se il Dio di Caproni è l'allegoria della vita stessa, la morte di Dio è disgregazione ontologica universale, è precipizio di insensatezza nel quale l'uomo stesso sprofonda, senza peraltro potersi rassegnare. Di qui l'identità io-Dio che si ritrova ineludibile nei numerosi passaggi in cui il poeta dichiara la morte di Dio. «Ma – certo – se non fosse morto | (se io non fossi

morto) | – certo – lo avrei perdonato. | Io non son tipo, io | (fosse o non fossi Dio) | da sopportare un torto»:42 Caproni insiste sulla coincidenza io-Dio giustapponendo al discorso principale in cui si parla della morte di Dio («se non fosse morto») le parentetiche in cui a essere morto è l'io lirico («se io non fossi morto»), oppure potrebbero esserlo entrambi, come suggerisce il vertiginoso corto circuito semantico del secondo inciso («fosse o non fossi Dio»). Questa sovrapposizione tra la morte di Dio e la morte dell'uomo come sua implicazione necessaria trova altrove formulazioni sintetiche particolarmente incisive: «Uno dei tanti, anch'io./Un albero fulminato/dalla fuga di Dio»;43 oppure, invertendo la relazione di causalità, come a suggerire l'inestricabile consustanzialità dei due eventi: «Morto io, morto Dio».44 Nella persistente agonia dei personaggi caproniani, come scrive Pampaloni, «la sorte dell'uomo appare indivisibile dalla sorte di Dio».45

Non solo la morte di Dio porta con sé la morte dell'uomo. L'uomo stesso, nella sua ricerca di Dio, uccide Dio, e uccide così se stesso. Uno dei temi caratterizzanti dell'opera di Caproni, a questo proposito, è la ricerca religiosa descritta attraverso l'immagine della battuta di caccia. Nel *Franco cacciatore*, Dio è il «“fagiano”»46 e l'io lirico, il cacciatore, infine gli spara: «Cercavo il “fagiano”. | O, forse, era il “fagiano” | a cercar me? | La mano | esitava. | Sparai. | Forse sparò lui. O un altro. | S'io caddi (chi cadde), | non l'ho saputo mai».47 Così la Bestia – alla quale si può sovrapporre, come si è visto, l'immagine di Dio, tanto che in questo passo l'autore si riferisce a lei con il pronome maschile – è l'oggetto di una caccia – una ricerca – il cui termine è anche, per lo stesso paradosso, il cacciatore stesso: «L'ho seguito. | L'ho visto. | Non era lui. | Ero io. | L'ho lasciato andare. | Incerto, | ha preso il viottolo erboso. | Con un balzo è sparito | (ero io, non lui) | nel fitto degli alberi bui».48

In realtà il contesto venatorio – anche quando non l'autore non vi si riferisce direttamente – è la dimensione fondamentale della relazione tra il poeta e Dio: essa si configura infatti costantemente come una caccia, la ricerca rabbiosa di un Altro perennemente in fuga, la tensione mai compiuta verso un ritrovamento che vorrebbe essere conquista, possesso ovvero – al limite – uccisione dell'Altro, concepito come preda.

Nell'atto di chi cerca Dio, suggerisce Caproni, sono quindi inscindibilmente implicate la negazione e l'affermazione di Dio: egli «esiste, si dice, soltanto | nell'atto di chi lo prega: un atto, | in fondo, di disperazione | e negazione»;⁴⁹ «Appunto perché lo preghi, | fratello, Dio lo neghi».⁵⁰ Perché pregare Dio equivale a negarlo? E perché, simmetricamente, Dio non può esistere se non nel momento della sua negazione («Dio esiste soltanto/nell'attimo in cui lo uccidi»⁵¹)? La relazione con Dio si basa su un'unica verità certa: «Dio non esiste»,⁵² in quanto alle facoltà umane resta interdetto ciò che travalica il limite della ragione, il «muro della terra» che «nessuno | potrà mai perforare», come il poeta stesso deve amaramente ammettere, ormai arreso a questa granitica coscienza del proprio limite che una lunga e vana «guerra d'unghie»⁵³ non ha potuto scalfire. Ma se questa consapevolezza implica una necessaria negazione dell'esistenza di Dio, al contempo genera – essendo Dio, come si è visto, il termine simbolico nel quale si ritrovano tutti i valori assoluti della vita umana – nostalgia e desiderio; ricerca di Dio – di quanto sostanzia e vivifica la vita umana – dunque, una ricerca che, per la natura stessa dell'oggetto desiderato, cui non manca alcuna qualità tranne quella dell'esistenza, è destinata a compiersi giungendo sempre e nuovamente alla stessa negazione di Dio, rinnovando una fatica di Sisifo in se stessa insensata eppure irrinunciabile. Perciò l'atto tipicamente religioso della preghiera, simbolo di questa ricerca di Dio, al tempo stesso lo nega – perché ogni movimento umano non può

che infrangersi sullo stesso «muro della terra», al di qua di qualsiasi trascendenza – e lo afferma – perché non può fare a meno di rinnovare la tensione e lo slancio del desiderio – nello stesso momento, nello stesso duplice e bifronte movimento interiore: «Dio di volontà, | Dio onnipotente, cerca | (sforzati!), a furia d’insistere | – almeno – d’esistere»;⁵⁴ e ancora: «Mio Dio, anche se non esisti, | perché non ci assisti?».⁵⁵ Non stupisce che l’intensità vibrante dell’invocazione assuma spesso i toni dell’invettiva rabbiosa, come nelle parole dello «stravolto» di cui leggiamo nel *Muro della terra*: «“Piaccia o non piaccia!” | disse. “Ma se Dio fa tanto”, | disse, “di non esistere, io, | quant’è vero Iddio, a Dio | io Gli spacco la Faccia”».⁵⁶ Non sfugge, in questi versi, la consueta commistione di registri: la tragicità della preghiera è continuamente variata dall’insistenza sui toni comici, evidente nell’utilizzo di espressioni gergali popolaristiche («piaccia o non piaccia», «quant’è vero Iddio», «Gli spacco la Faccia»), nel ricorso esorbitante alle maiuscole («Faccia», «Gli»), nella sovrapposizione semantica tra i concetti di esistenza e inesistenza («se Dio *fa tanto* [...] di *non esistere*, [...] quant’è *vero Iddio*»: esistenza/inesistenza/esistenza) e, come si è già accennato sopra, di «io» e «Dio» («io, | quant’è vero Iddio, a Dio | io...»: i due termini sono qui disposti a chiasmo, e inoltre tenuti insieme dall’affinità fonetica).

Nel «muro di terra» – e di «quarzo» e «ossidiana»⁵⁷ – di Caproni, in conclusione, non si intravedono spiragli. La pienezza della vita – la parola, il tempo, la madre e la città, la grazia e Dio stesso, e tutto questo racchiuso nell’immagine di Dio – sfugge necessariamente, e necessariamente rinnova nell’uomo un anelito viscerale cui la lucida coscienza della negazione di Dio non toglie slancio, nobilitandolo semmai con la rabbia e il coraggio che vengono dall’accettazione della «solitudine senza Dio», «irrespirabile per i più».⁵⁸ Al contempo, tuttavia, la stessa onestà intellettuale che obbliga Caproni alla

negazione lo conduce anche a non escludere la possibilità che al di là delle facoltà razionali e spirituali, dell'ascetica e della mistica, di ogni umana ricerca di Dio, dei confini estremi del pensiero e del linguaggio, di ogni umano «muro della terra», Dio possa esistere: «“E allora, sai che ti dico io? | Che proprio *dove non c'è nulla* | – *nemmeno il dove* – c'è Dio”»;⁵⁹ «Smettetela di tormentarvi. | Se volete incontrarmi, | *cercatemi dove non mi trovo*. | Non so indicarvi altro luogo».⁶⁰ Il Dio di Caproni è totalmente altro e altrove, come il delfino del *Conte di Kevenhüller*: sfuggente, irraggiungibile, lontano e attraente come un'ipotesi troppo ardita. Allegro ed elegante, il delfino, quanto noi siamo invece afflitti e disorientati, acrobatico e giocoso nel mare che – reminiscenza montaliana – ci respinge come intrusi, è l'«emblema | dell'Altro che cerchiamo», radicalmente altro da noi senza che possiamo risolverci a considerarlo a noi estraneo fino in fondo, nella dialettica irrisolvibile di negazione e affermazione: condanna tremenda questa e, sembra voler dire Caproni, principio stesso della nostra umanità. «È il giocoliere del nostro | inquieto destino – l'emblema | dell'Altro che cerchiamo | con affanno e che | (il delfino è allegro – è il gaio | compagno d'ogni navigazione) | si diverte (ci esorta) | a fondere la negazione | (un tuffo subacqueo – un volo | elegante e improvviso | in un biancore di spume) | col grido dell'affermazione». ⁶¹

4. EUGENIO MONTALE: MOSCA, LA BRICCIOLA E IL SOMMO EMARGINATO

«Non so chi se n'accorga | ma i nostri commerci con l'Altro | furono un lungo inghippo».⁶² L'apertura della lirica explicitaria di *Satura* esprime nitidamente l'attitudine religiosa dell'uomo Montale: un agnosticismo disincantato, serenamente certo, lucidamente fondato su basi razionali. Per il «cattolico solo anagrafico»⁶³ Montale, l'interrogazione su Dio è necessariamente circoscritta e neutralizzata all'interno di una prospettiva di occamistica semplicità: «siccome non sappiamo assolutamente cosa sia Dio, il problema resta posto su basi molto fragili. Un Dio che fabbrica il mondo il 7 giorni mi sembra improbabile. [...] Mi sembra che non vi siano indizi che Dio si occupi di noi»;⁶⁴ al netto del riconosciuto valore «formativo»⁶⁵ ed «etico»⁶⁶ della religione, che sa dar voce all'umano desiderio di eterno e codificare sistemi di indicazioni morali, nessuna religione è accettabile come trascendente rivelazione della verità, in forma dogmatica e assoluta: tanto meno il Cristianesimo, con il suo Dio personale e operante nella storia umana, incarnato addirittura nel Cristo, che per Montale non può esser più che un profeta tra tanti altri.⁶⁷

Le immagini di Dio disegnate dalla tradizione religiosa sono tentativi illusori di definire l'inconoscibile attraverso proiezioni umane – «È neonato anche Dio. A noi di farlo/vivere o farne senza»⁶⁸ – solo apparentemente anacronistiche nell'epoca del «crepuscolo degli Dei»;⁶⁹ Dio infatti non è morto perché ucciso dall'ateismo contemporaneo, sostiene leopardianamente Montale, ma nel momento stesso in cui l'uomo l'ha concepito quale corollario della grande illusione antropocentrica: «il crepuscolo è nato quando l'uomo | si è creduto più degno di una talpa o di un grillo»⁷⁰ e non si può ragionevolmente credere che l'universo

«sia uscito | dalla bacchetta magica | di un dio che abbia caratteri | spaventosamente antropomorfici».71

Nell'orizzonte metafisico montaliano chiuso dalla radicale ignoranza umana del divino, il codice cristiano assume una funzione esclusivamente poetica e allegorica.

Il «serbatoio figurale del divino»72 che innerva la scrittura poetica montaliana da *Satura* in poi è tutto da ricondurre a quell'«Altro» con il quale «i nostri commerci» si sono rivelati «un lungo inghippo».73 L'allegoria codifica in immagini sacrali evocative quanto demistificate un significato complessivo dell'esistenza umana che resta radicalmente inattuabile: il cielo, gli angeli, i santi, ad esempio, richiamano l'assoluto della trascendenza e al contempo l'inconciliabilità definitiva tra la realtà umana e la dimensione divina: «che il cielo scenda in terra da qualche secolo | sempre più veloce | non lo potevi credere. Ora che mi è impossibile | dirtelo a voce ti svelo che non è sceso mai | perché il cielo non è un boomerang | gettato per vederselo ritornare»;74 «i santi poi bisognerà cercarli | tra i cani. | Gli angeli resteranno inespungibili | refusi».75

Nondimeno, l'Altro rimane il termine di una tensione – conoscitiva ed esistenziale, più che propriamente religiosa – insistentemente riaffermata, e sistematicamente frustrata: «se una divinità, anche d'infimo grado, | mi ha sfiorato | quel brivido m'ha detto tutto e intanto | l'agnizione mancava e il non essere | essere dileguava».76 Il poeta è un nuovo Zaccheo, il personaggio evangelico che – basso di statura fisica e, in quanto pubblicano, morale – sale sul sicomoro spinto dal desiderio di veder passare Gesù tra la folla77: «Si tratta di arrampicarsi sul sicomoro | per vedere il Signore se mai passi. | Ahimé, non sono un rampicante ed anche | stando in punta di piedi non l'ho mai visto».78 Ma il prodigioso incontro tra umano e divino che raccontano le Scritture non sembra potersi rinnovare nello spazio, privato eppure universale, che Montale

abita; la corrispondenza invariabilmente manca, «il non essente | essere dileguava»: «siamo alla Pentecoste e non c'è modo | che scendano dal cielo lingue di fuoco».79 Eppure questo desiderio dell'Altro non cessa di manifestarsi come «ansia metafisica»80 e «religiosità dell'esigenza»,81 «assillante interrogazione»82 su un Dio che è allegoria dello «smarrimento» e della «mancanza»,83 il «Dio nascosto e perduto»84 di una «metafisica della negazione»85 che è negazione della verità e del significato: «non v'è pagina, si può dire, che non alluda alla sua presenza-assenza».86 È Montale stesso, in un'intervista, a spiegare la paradossale natura di questo tenace eppure disincantato desiderio dell'Altro: «Io sono un poeta che ha scritto un'autobiografia poetica senza cessare di battere alle porte dell'impossibile. [...] Nei miei versi della maturità ho tentato di sperare, di battere al muro, di vedere ciò che poteva esserci dall'altra parte della parete, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge. Ho bussato disperatamente come uno che attenda una risposta».87

L'allegorismo cristiano, assente nelle sue prime opere, si era già rivelato essenziale e caratterizzante nella *Bufera*, evolvendosi in *Satura* e nelle successive raccolte88 a immagine della trasformazione del "tu" femminile cui il poeta si rivolge: la metamorfosi del linguaggio religioso montaliano si misura sulla differenza che separa lo sguardo levato al cielo dell'angelica Clizia («Guarda ancora | in alto, Clizia, è la tua sorte»89) e le «pupille offuscate»90 della donna-insetto Mosca.

Clizia, «solare e Cristoversa»,91 «personificazione del cristianesimo non ancora attuato in questo mondo»,92 donna-angelo investita di una missione universale modellata sul sacrificio salvifico di Cristo – «fino a che il cieco sole che in te porti | si abbacini nell'Altro e si distrugga | in Lui, per tutti»93 – rappresenta l'allegoria della civiltà che resiste alla barbarie dilagante della guerra e del nazifascismo: l'armonia umanistica

custodita dall'etica e dalla cultura che si oppone al caos totalitario della violenza e dell'ignoranza.

Nella *Bufera* il valore e il senso, la possibilità del significato, l'Altro si identificano in un sistema di «segni e annunci attinti espressamente alla tradizione cristiana»⁹⁴ compiutamente sintetizzati nella bellezza celeste e astratta di Clizia. L'allegoria cristiana di Clizia è densa di significato, sebbene collocata sullo sfondo della «lugubre attesa»⁹⁵ nella «piagata | primavera»⁹⁶ in cui «più nessuno è incolpevole»,⁹⁷ e relegata nella dolorosa assenza di un'indeterminata lontananza, mentre si attende smarriti che la redenzione fiorisca dalla «semina dell'avvenire».⁹⁸ A partire da *Satura*, invece, l'allegoria appare svuotata, banalizzata, inconsistente. Mosca, «caro piccolo insetto»,⁹⁹ compare casualmente accanto al poeta che legge il Deuteroinaia, senza luce di rivelazione, senza comunicazione alcuna, addirittura: «ma non avevi occhiali, | non potevi vedermi | né potevo io senza quel luccichio | riconoscere te nella foschia».¹⁰⁰ La luce pur fredda e nascosta del «cieco sole» dell'angelica Clizia si è tramutata nel riflesso delle spesse lenti da miope di Mosca, «povero insetto che ali | avevi solo nella fantasia».¹⁰¹

Ne *La morte di Dio*, mentre al ristorante il poeta riflette sulla natura puramente umana e convenzionale delle religioni che si pretendono rivelate («Tutte le religioni del Dio unico | sono una sola: variano i cuochi e le cotture»¹⁰²) e sull'assenza di Dio, «il sommo Emarginato» che, «se mai fu, | era perento»,¹⁰³ Mosca interrompe il suo rimuginare – e così lo ridimensiona, lo banalizza, lo priva di solennità tragica – con un capitombolo per le scale, concluso con una sonora e cordiale risata: «fu una buona serata con un attimo appena | di spavento»,¹⁰⁴ chiosa il poeta. Mosca non nomina Dio «neppure con la minuscola»,¹⁰⁵ ha «una bibbia sfasciata ed anche poco | attendibile»,¹⁰⁶ prega, sì, ma solo Sant'Antonio, «perché fa ritrovare | gli ombrelli

smarriti»,¹⁰⁷ e quando chiede del Paradiso si riferisce, in realtà, a un vino da dessert: «“E il Paradiso? Esiste un Paradiso?” | “Credo di sì, signora, ma i vini dolci | non li vuole più nessuno”». ¹⁰⁸ Dio, Sant’Antonio, la Bibbia, il Paradiso: gli elementi della tradizione cristiana che circondano Mosca, e il poeta, sono allegorie di significati ormai perduti nell’«immanenza del negativo»,¹⁰⁹ e perciò appaiono ridotti a vuoti contenitori di senso e valori, irrimediabilmente incomprendibili, travisati, ridicolizzati.

Se l’allegorismo cristiano di Clizia e della *Bufera* è tragico, quello di Mosca e di *Satura* (e delle raccolte successive) è comico; l’aura ieratica e dolente che circonda la figura di Clizia, creatura celeste minacciata dalle potenze infernali, si dissolve risate di Mosca, rumorose e prosaiche eppure autorevoli quasi come un «privato | Giudizio Universale». ¹¹⁰ Mosca, a differenza di Clizia, non incarna l’allegoria cristiana; rappresenta invece il nuovo atteggiamento con cui il poeta si riferisce al codice cristiano, ovvero la nuova funzione poetico-allegorica che Montale assegna a esso.

Come ha osservato Barberi Squarotti, la poesia dell’ultimo Montale è una preghiera «antifrastica», «come tutte le preghiere dotata del carattere dell’illogicità [...] e dell’iterazione», e soprattutto espressa sotto forma di satira: «nel mondo d’orrore e di vergogna, la satira è l’unica forma di preghiera possibile». ¹¹¹ Dinanzi all’allegoria vuota – svuotata – costituita da Dio e più in generale dal sistema di segni del codice cristiano, il poeta dà voce a «quella specie di stravolta preghiera che è la satira»¹¹² come metafora del nuovo sentimento montaliano dell’irreperibilità del senso e del valore: questo sentimento dell’assenza dell’Altro, proprio in virtù del linguaggio comico-satirico con cui viene descritto, appare come l’espressione di una consapevolezza amara e lucida, sicura e distaccata.

Tutti gli elementi del codice cristiano che affollano la scrittura montaliana vengono sistematicamente sottoposti all'azione corrosiva e straniante dell'ironia, del sarcasmo, del grottesco: oggetto dell'irrisione satirica, naturalmente, non è il divino in se stesso quanto piuttosto la pretesa capacità dell'uomo di accedere alla rivelazione dell'Altro. Gli oggetti del codice cristiano diventano così altrettanti «correlativi oggettivi della inesausta contestazione della speranza».¹¹³

Si possono individuare tre modalità fondamentali di questa preghiera-satira: l'abbassamento di Dio attraverso l'accostamento analogico a immagini comiche; la paradossale combinazione dei campi semantici del sacro e del quotidiano; il ricorso a bisticci e giochi di parole, in chiave parodistica, riguardo a elementi del codice cristiano.

Il Dio montaliano è il «sommo Emarginato»,¹¹⁴ il «burattinaio»,¹¹⁵ il «Re pescatore»,¹¹⁶ l'allenatore del pugile-poeta,¹¹⁷ il «Principe della festa»:¹¹⁸ tutte figure che evocano una regia superiore denunciando la sua assenza; non con livore né con angoscia ma, come si è detto, con l'amara eleganza di una esibita ironia: «il regista è occupato, è malato, imbucato | chissà dove e nessuno può sostituirlo».¹¹⁹

Idee ed esperienze religiose, allo stesso modo, sono sottratte alla rarefatta solennità del campo semantico del sacro e trasferite nei campi semantici del quotidiano, non certo per intenti blasfemi ma per mostrarne l'assoluta mancanza di credibilità e autorevolezza. Ad esempio, il codice cristiano si mescola al linguaggio gastronomico: la crisi d'identità dell'uomo abbandonato dalle proprie certezze su Dio è assimilata a una *crème caramel* in precario equilibrio sul piatto;¹²⁰ la riflessione sul rapporto tra religione e rivelazione si esprime in termini culinari;¹²¹ la prospettiva escatologica è rappresentata dal tritacarne di *Hamburger steak*.¹²² Analogamente, Montale

utilizza anche campi semantici riferiti allo sport,¹²³ al mondo animale,¹²⁴ alla burocrazia,¹²⁵ alla televisione.¹²⁶

La riscrittura in chiave allegorico-satirica del codice cristiano, infine, si realizza in modo particolarmente efficace nel ricorso sistematico a giochi di parole che, dietro l'apparenza della battuta divertita e scanzonata, evidenziano la contraddittorietà e l'insignificanza del linguaggio, ovvero di Dio. Questo procedimento montaliano si basa infatti sull'esplicita omologia tra la parola e Dio, per cui «dio è il linguaggio»,¹²⁷ «dio è parola»,¹²⁸ coerentemente con l'affermazione del Prologo di Giovanni: «in principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio».¹²⁹ Montale interroga le parole facendone emergere la natura confusa, lacunosa, contraddittoria, la loro incapacità di significare dalla quale trapela l'inconsistenza di ogni significato: le parole non sono credibili fino in fondo, come non lo è qualunque pretesa verità sull'Altro. Il prete modernista amico di famiglia, sospeso *a divinis* e morto in odore di eresia, dà al poeta lo spunto per una divertita satira sulla comicità involontaria di queste espressioni proprie del lessico ecclesiastico, e – tra le righe – per una ben più profonda riflessione sull'incapacità umana di esprimere, ovvero di comprendere, alcunché del divino:

 Che fosse in odore di eresia | pareva ignoto al
 parentado. Quando | fu morto e già dimenticato appresi |
 ch'era sospeso a divinis e restai a bocca aperta. | Sospeso,
 sì, ma da chi? | Da che cosa e perché? | A mezz'aria,
 attaccato a un filo? | E il divino sarebbe un gancio a cui ci
 si appende? | Si può annusarlo come qualsiasi odore?¹³⁰

Altrove, Montale costruisce giochi verbali attraverso un utilizzo scherzoso della paronomasia, che risolve nel *nonsense* la meditazione sulla desolata impotenza degli strumenti conoscitivi umani rispetto all'insondabile mistero dell'Altro,

come a suggerire che il *nonsense* linguistico voglia significare l'insensatezza del discorso umano su Dio: «dicono | che gli dei non discendono quaggiù, | che il creatore non cala col paracadute, | che il fondatore non fonda perché nessuno | l'ha mai fondato o fonduto». ¹³¹

Il linguaggio mostra la propria incapacità di significare in quanto l'uomo è incapace di comprendere il Verbo – l'Altro. Cristo – «inteso come tipo», ¹³² spiega lo stesso Montale – «parlò per intero | e fu incomprensibile»: ¹³³ «l'ipotesi che tutto sia un bisticcio, | uno scambio di sillabe, è la più attendibile. | Non per nulla in principio era il Verbo». ¹³⁴

L'allegorismo cristiano dell'ultimo Montale, in conclusione, racchiude in sé la tensione conoscitiva e il disincanto, il desiderio dell'Altro e la coscienza della sua inaccessibilità. La preghiera-poesia in forma di satira si può leggere, allora, come un estremo tentativo di resistenza umana al dilagare del nonsenso. «Non c'è altro dio che il Rombo | non il pesce ¹³⁵ ma il tuono universale | ininterrotto, l'antiteleologico»: ¹³⁶ la satira montaliana, mentre dispera di qualunque certezza su Dio irridendo le irragionevoli caricature del divino che i chierici immaginano come «un Deus absconditus che ha barba baffi e occhi», ¹³⁷ rivendica il coraggio dell'onestà intellettuale, la fedeltà a una ricerca di senso che non abdichi al senso critico e alla ragionevolezza, la scelta di una «teologia apofatica» ¹³⁸ che accoglie con fiera umiltà la lezione della biblica Rebecca. Nella sua vicenda Montale ritrova l'intuizione del divino («quel brivido m'ha detto tutto» ¹³⁹) nell'infinitamente piccolo del quotidiano («nel sorso e nella briciola» ¹⁴⁰), e la coscienza che la morte è il solo possibile accesso umano a una dimensione di totalità, all'assoluto Altro che irrimediabilmente – «manca il totale. | Gli addendi sono a posto, ineccepibili, | ma la somma?» ¹⁴¹ – sfugge all'uomo: «solo il divino è totale nel sorso

e nella briciola. | Solo la morte lo vince se chiede l'intera
porzione». ¹⁴²

5. MARIO LUZI: CRISTOLOGIA DELLA STORIA TRA MALE E MISTERO

Le atmosfere chiuse, grigie e feriali della raccolta *Nel magma* (1963) si possono considerare lo scenario permanente ideale davanti al quale prende forma il mondo poetico di Mario Luzi.

Nell'abitacolo dell'automobile e nel vagone del treno, nella «stanza più interna della casa»¹⁴³ e presso il nebbioso argine del fiume, nella *hall* e nel caffè, nella clinica e nell'ufficio polveroso il poeta fissa in parole il proteiforme manifestarsi del male, onnipresente nel suo capillare, ostinato, totalitario annidarsi nelle pieghe più insignificanti del quotidiano vissuto umano. Di luogo in luogo, di incontro in incontro, l'io lirico si addentra nella conoscenza di un male sempre identico a se stesso nella ripetitiva varietà delle sue espressioni – malinconia, solitudine, tristezza, sentimento della morte, rancore, incomprensione... –, altrettante declinazioni della stessa «malattia di non amore che dilaga» nel «dopotempo»¹⁴⁴ in cui l'uomo è condannato a vivere senza la consolazione di una rivelazione onnicomprensiva e rassicurante; così il poeta si aggira smarrito per un dedalo di vicoli, alla vana ricerca del centro della città, del perduto orientamento conoscitivo ed esistenziale: «“Non è più qui, ma dove?” mi domando | mentre l'accidentale e il necessario | imbrogliano l'occhio della mente | e penso a me e ai miei compagni, al rotto | conversare con quelle anime in pena | di una vita che quaglia poco, al perdersi | del loro brulicame di pensieri in cerca di un polo».¹⁴⁵

Nell'ostile labirinto del reale, Luzi si muove come il protagonista di *Tra le cliniche*, che osa il dialogo con la Verità, un tu femminile misterioso e sfuggente, tra mura asettiche e stranianti di ospedale: «“Dove stavi di casa? | dove? t'ho cercato lontano non da meno | della rondine quando vola alta | che esplora le regioni bianche della pioggia | e le invadono

intanto il nido le zecche”»;¹⁴⁶ questa sua ricerca, che tenta arditamente l’assoluto (il volo della rondine) e pretende il sacrificio delle certezze vitali (il nido invaso dalle zecche), approda a una verità sempre fragile e spuria, una «conoscenza avuta a sprazzi nel buio».¹⁴⁷

L’interrogazione esistenziale, tuttavia, non si esaurisce in questa dolente confessione del limite. La Verità risponde al suo interlocutore con parole dagli echi esplicitamente agostiniani: «“Ero poco lontana,/ero dentro di te/quando tu ne uscivi alla cerca”»;¹⁴⁸ questa ricerca di senso e di assoluto si colloca così in una dimensione religiosa: la vicenda umana non è soltanto chiuso e tragico enigma, ma anche luogo di rivelazione divina, scandalosa e incomprensibile ma non meno reale del dato concreto da cui misteriosamente trapela.

Questa «cristianità agostiniana» che, osserva Cacciari, «pulsava in tutta la sua problematicità e paradossalità»¹⁴⁹ nella poesia di Luzi, si esprime compiutamente in un altro componimento di questa raccolta, *Nel caffè*. Nella caotica indolenza del locale, il poeta dialoga con un vecchio compagno di gioventù, incontrato dopo molti anni; uno stillicidio di dettagli angoscianti appesantisce l’atmosfera del colloquio tra i due vecchi amici: la pioggia cupa e funerea all’esterno, il fumo fitto che sale dalla «moltitudine sorda»¹⁵⁰ degli avventori, i segni della vecchiaia e della malattia – l’amico del poeta, «forato nella gola»,¹⁵¹ parla «premendo la garza sull’incavo»¹⁵² e non nasconde di sapere imminente la propria morte («so bene quello che mi aspetta»¹⁵³) –, il senso di rimorso e imbarazzo, il programma radiofonico che pronuncia il nome di Eichmann, alla cui risonanza perturbante si sovrappone – in un contrasto grottesco – il «fruscio basso di un disco».¹⁵⁴ Nel cuore di questa desolante multiforme – magmatica, appunto – epifania del male, l’amico del poeta formula una inattesa e coraggiosa dichiarazione di fede nel bene, nella misteriosa – agostiniana – santità del reale:

«“So quel che pensi, eppure hai torto” dice | con un sorriso divenuto blando | mentre guarda fuori, mentre l’ora si fa tarda, | “non posso non sentire in questo scalpaccio un che di santo”». ¹⁵⁵

La visione del mondo e la poetica di Luzi si definiscono proprio in relazione a queste due coordinate essenziali: lo «scalpaccio» – la coscienza nuda e dolorosa della condizione umana – e il «che di santo» – l’intuizione del divino rivelato nella deforme mediocrità dell’umano. Il «santo» che il poeta ricerca e contempla «nella vicenda del mondo, e come frutto di quella vicenda» ¹⁵⁶ è perfettamente non solo rappresentato ma anche realizzato nell’incarnazione di Cristo, l’accadere storico – scrive lo stesso Luzi – della «discesa del divino nell’umano», ¹⁵⁷ unico antidoto all’inaccessibilità del discorso su Dio, alla «crisi del metafisico, del teologale», davanti alla quale – afferma ancora Luzi – «mi soccorre la storicità del dramma cristiano, con l’incarnazione». ¹⁵⁸

«In lei (la parola) era la vita; | e la vita era la luce degli uomini»: ¹⁵⁹ il versetto giovanneo in cui l’evangelista sintetizza il mistero dell’incarnazione ¹⁶⁰ è l’esergo della raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), e più in generale può essere considerato una chiave ermeneutica imprescindibile dell’intero *corpus* dell’autore. Tutto il mondo poetico di Luzi si sviluppa intorno alla figura del Cristo, Dio incarnato, immagine archetipica fondamentale della compenetrazione di umanità sofferente e divinità rivelata che intride di sé la vicenda umana.

Cristo è permanente, radicale antitesi. In lui coesistono rivelazione e nascondimento, redenzione e condanna, luminosa trascendenza e oscura creaturalità: «il rovetto in fiamme lo rivela, | però è anche il suo/impenetrabile nascondiglio. | E poi l’incarnazione – si ripara | dalla sua eternità sotto una gronda | umana, scende | nel più tenero grembo | verso l’uomo, nell’uomo... sì, | ma il figlio dell’uomo in cui deflagra | lo

manifesta e lo cela...». ¹⁶¹ Questa è la natura di Dio, ovvero il paradigma luziano del mondo e dell'umano, dell'esserci – «il primo | e il più nudo dei misteri» – di tutto quanto esiste, di cui sfugge alla comprensione razionale l'ordine e il senso – «gli chiedo | delirando il come, | gli chiedo il perché» – che solo possono essere intuiti attraverso la filigrana interpretativa dell'incarnazione: «si sposta | verso il profilo | della sua incarnazione lui, scompare | sotto flutti d'oscurità». ¹⁶²

Nella duplice natura del Dio incarnato, così, possono coesistere armonicamente i due fuochi della poesia di Luzi – il sentimento tragico della fragilità umana e la vivida tensione mistica –, ciascuno problematizzato e umanizzato dall'altro: Cristo, «quel vivo | e sempre agonizzante Dioniso» che «brucia d'amore e di dolore | sposato alla nostra stessa sorte», ¹⁶³ esprime fino in fondo la condizione umana avvelenata dal male e, al contempo, la prospettiva di redenzione che, «tutta porporina», si apre per la stessa umanità come impensata e prodigiosa «potenza | di libertà e d'amore» del nuovo «Orpheus». ¹⁶⁴ Per questo, nella scena della natività, i pastori contemplano Gesù bambino «perduti | nella raggianti oscurità». ¹⁶⁵

L'incarnazione è, per Luzi, la matrice originaria e paradigmatica della storia universale. In *Passato o futuro*, la crocifissione e la sepoltura di Cristo sono descritte come fatti che, sebbene storici e concreti, oltrepassano i confini imposti dalla contingenza e si riversano sulla totalità della storia umana, nell'eterno presente di un continuo ubiquo accadere. Il dolore – la vita – del Cristo morto si trasferiscono da lui all'umanità tutta, ai suoi carnefici di allora e di ogni tempo, che proprio il mistero dell'incarnazione avvicina a tal punto alla loro vittima divino-umana da realizzare una scandalosa e miracolosa identificazione tra gli uomini e il Dio incarnato,

uniti nell'«interminato evento» che come un «fulmine» attraversa la storia tutta:

ma sentì, prima, | la propria sepoltura, | era lui ancora,
| nelle sue spoglie, | materia | lo calavano | ben dentro la
materia, | gli buttavano | palate, sopra, | di mondo, di
gravità. | Ora erano loro | a soffrire quell'angoscia, | tutti
insieme e distintamente. | Perché loro erano lui | ed era
lui | sepolto o seminato | in loro | uno per uno | e tutti
unificati | dall'interminato evento. | O storia umana che
scossa dal fulmine | tutta ti risenti.¹⁶⁶

Questa onnipresenza del Cristo nella storia si manifesta in tre dimensioni della realtà umana sulle quali la poesia di Luzi insiste costantemente: la sofferenza degli ultimi; la natura; la parola.

Gli ultimi, le vittime e gli emarginati della storia, esprimono nella propria condizione di sofferenza una profonda somiglianza con il Dio incarnato e specialmente con il Cristo crocifisso, del quale sono imitatori e profeti inconsapevoli. Nella violenza che li schiaccia e li umilia viene incontro al poeta – incerto fra scandalo e meraviglia – la medesima rivelazione del crocifisso, come se ogni dolore umano non potesse che essere attualizzazione e rinnovamento dell'esperienza del Cristo, luogo privilegiato dell'apparizione del divino: la «fibra di lucentezza | riposta dio sa dove» parla «nell'essere più abbietto | o più liso a ricordarlo, ti apostrofa | da un capo all'altro dell'annosa fossa», il messaggio di «inattesa grazia» che attraversa il mondo degli umiliati e offesi sale eloquente «dai suoi seppellimenti e dai suoi parti».¹⁶⁷ La presenza di Dio nei crocifissi della terra è al tempo stesso oggetto di desiderio e contemplazione, miracolo e scandalo, coscienza attonita del dolore e sentimento dell'indecifrabile – ma non meno reale – accadere della redenzione:

I morti male, coloro che cadono | quando non ci sono
più lacrime | se non i lucciconi del piccolo, | dopo
Hiroshima, dopo Mauthausen... | Ah vorrei almeno
intravederlo | il dio accecante che avanza | da crimine a
crimine, e penetra | l'umano di una chiarezza d'empireo. |
Lui che prende luce dalle sue vittime | e cresce, canto
fermo da cicala | a cicala dell'estate, nella maturità dei
tempi, | nella pienezza della storia, dicono.¹⁶⁸

A tal punto appare indissolubile e necessario questo legame
tra il male del mondo e la rivelazione del divino-umano che la
«chiarezza d'empireo» del «dio accecante» non si riverbera solo
nei sofferenti ma anche nei malvagi, essi pure protagonisti di
quello «scandalo del male» che quanto più è «lacerante» –
osserva Ravasi – tanto più manifesta «l'incidenza dell'incarna-
zione divina nella storia»:¹⁶⁹ «in ogni nostro simile. Gli chiedo
| impazzito quanto simile, | fino a che intollerabile confine |
della somiglianza. Scorre | lui in queste fetide cotenne |
d'umanoidi trasudanti | cupidigia ed assassinio, sorride | che
anche lì | nel malseme che ora germina, | nella schiatta omicida
che ora prolifera | lui è e dobbiamo avvistarlo...».¹⁷⁰

L'esserci di Dio nella realtà umana è costantemente associato
da Luzi a immagini tratte dal mondo naturalistico.

Il poeta che assiste all'incomprensione tra i due amanti in
L'uno e l'altro, prende coscienza della mancanza d'amore – dei
due, dell'umanità tutta – e si vede strisciare davanti «un'ombra
o una coda di opossum»,¹⁷¹ allegoria del principio cristiano
perduto.¹⁷² La promessa della vittoria celeste sul male, che nel
Vangelo Cristo formula alla vigilia della propria passione,¹⁷³ si
cela «nel suo esercito di poveri» e attende di realizzarsi
pienamente nella storia: «a che pagina della storia, a che limite
della sofferenza – | mi chiedo bruscamente, mi chiedo | di quel
suo “ancora un poco | e di nuovo mi vedrete” detto mite, detto

terribilmente»; nell'attesa del compimento, tuttavia già esiste «là, fermo nel nocciolo dei tempi», freme e trapela negli uomini, «uno e incalcolabile | come il numero delle cellule. Delle cellule e delle rondini».174 Il Dio che nell'incarnazione si rivela e si nasconde, e sfugge indefinitamente al desiderio umano di incontro e conoscenza – «introvabile dal cuore | mentre scende e penetra il vigore delle epoche | occultato da una contumacia profonda | troppo lungi dalla memoria | troppo in là per la preveggenza» – è assimilato agli animali selvatici nei loro ampi e indecifrabili spostamenti: «e penso la martora, lo sgombro | quasi un'ondata di ritorno | mi riporti ai grandi vivai | – nella semiluce del bosco, | nella notte dei fondali? – dovunque | si spostano in un loro firmamento | le grandi stelle biologiche, i grandi animali».175 Mentre l'uomo, «ubriaco di dolore | e d'empietà», contempla stravolto la sua presenza «in ogni nostro simile», Cristo continua a esistere palpitando nascosto ovunque nel paesaggio: «e lui è tutto quello che primamente era, | un mare luminoso | oscurato dal pensiero di chi lo pensa, | in sé inalterabile. Lui brucia | della sua terribile promessa | muto al pari dei suoi alberi. E delle sue nuvole».176

Il riferimento alla natura non comporta alcun cedimento a una sorta di panteismo immanentista; Cristo resta perfettamente Altro, «un mare luminoso | oscurato dal pensiero di chi lo pensa»: l'affermazione luziana di questa sua presenza nella natura allude metaforicamente alla sua onnipresenza – capillare e universale – nella totalità della realtà umana, nella quale egli entra e vive «come sale e come sangue»,177 non *deus ex machina* ma intima sostanza, nuova natura divino-umana dell'uomo.

Il modello dell'incarnazione informa di sé anche la concezione luziana della parola. Luzi riconosce una stretta affinità tra poesia e religione: entrambe tentano di «dare un'interpretazione totale agli eventi, ai frammenti, alla casualità

apparente del mondo»¹⁷⁸ attraverso un linguaggio «metaforico, parabolico, visionario, profetico»¹⁷⁹ che attinge alla «rivelazione» e all'«illuminazione» piuttosto che alla «regolare e dogmatica certezza».¹⁸⁰

Nella parola religioso-poetica di Luzi si ritrova lo stesso paradosso del divino manifestato nell'incarnazione. Le parole, «l'ancora tramortita | pattuglia delle parole»¹⁸¹ dicono, senza poterlo esprimere fino in fondo, l'esserci storico-trascendente di Cristo: «così resta muto l'avvenimento. | Chiusa la profezia, impossibile l'annuncio? | Infranta la parabola? | o è questa, | negata dal suo rovesciamento, parabola | anch'essa, oltrepassata la lingua e il testo?». ¹⁸² Nella logica dell'incarnazione, infatti, questa afasia della parola poetica – «chiusa», «impossibile», «infranta» non per l'assenza ma per l'eccesso del significato – è «parabola | anch'essa», in quanto attraversa e «oltrepassa» il linguaggio proprio come Cristo che abita la natura umana fino in fondo eppure la trascende. Allo stesso modo il Vangelo, l'«immemorabile evangelio» perduto nell'oblio degli uomini, continua a vivere pur «sepolto nelle rocce, | rocce dentro montagne | di buio e gravità»,¹⁸³ nelle profondità del male ineludibile – «Chi elimina la melma, chi cancella la contumelia?»¹⁸⁴ –, e nel perenne paradosso della sua permanenza nel mondo compenetrata di agonia e riscatto – «così quasi si estingue, | così cova l'incendio»¹⁸⁵ – diviene allegoria del divino che permea la storia («quel fuoco nella materia») e della rivelazione che anima ed eccede la parola («quello spirito nella lingua»). Assomiglia al Cristo che in essa si rivela, la parola poetica: il Dio incarnato nell'umano «risplende | disseminato e sparso nella moltitudine del mondo»,¹⁸⁶ paradosso permanente di epifania e nascondimento; la parola che s'intride del Logos non può resistere intatta «a tanto oltraggio»,¹⁸⁷ non è più discorso ma «frasi», messaggio che «non sempre tace, gorgoglia | a tratti», attraversa vivo e

carsico le epoche: è «la lingua dura | e celeste infrasentita a Efeso» che appena può balbettare l'ineffabile, la persona del Cristo che infinitamente la supera, «lui profugo incessante della morte, | solo senza profeti né apostoli, | solo nella sua immagine, | rientrata la parola, rientrato il silenzio della parola».¹⁸⁸

I sofferenti, la natura, la parola sono dunque altrettanti equivalenti metaforici di Cristo, elaborazioni poetiche del tema dell'incarnazione, segni «dell'esserci, qui, | nel vivo, non mancando, | non disertando la lotta»¹⁸⁹ dell'uomo-Dio che vive nei frammenti scomposti della realtà umana – i sofferenti, la natura, la parola, appunto – al tempo stesso scomparendo e rivelandosi: «è lui, e non è. Si rifrange | in minimi frantumi»¹⁹⁰ che manifestano la sua presenza senza poterne esaurire l'infinita capacità significante.

Se la realtà umana è il luogo dell'incarnazione, la coscienza del male – tanto più dolorosa e scandalosa nell'epoca del nazismo e degli *khmer* rossi, nel tempo che, secondo Luzi, «mette veramente alla prova, più di qualsiasi altro tempo»¹⁹¹ – è inscindibilmente associata alla speranza della redenzione universale, che nell'incarnazione già si intravede e si realizza. L'uomo è nella storia non come in un inferno senza riscatto, ma come «nel corpo oscuro della metamorfosi»;¹⁹² perciò al suo spettrale doppio, che cinicamente lo vorrebbe convincere della disperazione assoluta significata dalla «città morta» intorno ai due, il poeta risponde con una ferma e combattiva dichiarazione di speranza: «“Risvegliati, non è questo silenzio | il silenzio mentale di una profonda metafora | come tu pensi la storia. Ma brutta | cessazione del suono. Morte. Morte e basta”. | “Non c'è morte che non sia anche nascita. | Soltanto per questo pregherò”».¹⁹³

La speranza in questa palingenesi universale realizzata – già e non ancora – dal Dio incarnato e apparentemente nascosto,

dissolto quasi, nella storia umana impregnata di male e sofferenza, si configura necessariamente come combattimento. Non è pacifica, rassicurante e astratta certezza; è accettazione della radicale ambivalenza del reale, che autorizza parimenti il dubbio e la speranza, lo smarrimento e l'attesa: li esige quasi, come componenti necessarie e inscindibili dello stesso atteggiamento di ricerca e contemplazione del poeta religioso esposto «al fuoco della controversia».¹⁹⁴

Rappresentativo di questa attitudine in cui coesistono negazione e misticismo è il personaggio poetico di Betocchi. Questi attraversa una crisi di fede per la quale, si immagina Luzi, mette radicalmente in discussione il senso complessivo della propria vita e della vicenda umana, drammaticamente sospeso tra due interpretazioni antitetiche, entrambe plausibili senza che nessuna possa imporsi definitivamente sull'altra: «dove mi porti viaggio, verso la guarigione? | da me stesso o da che altro male? | Eh chi può dire/se questo brulichio per cui passiamo | sono rottami o spore?».¹⁹⁵ In realtà, questa crisi di fede – «farnetica | ubriaco di vecchiaia | il mio compagno più fiero, | perduto, perduto il suo vangelo»¹⁹⁶ – si configura piuttosto come l'unica modalità possibile della fede, che rinunciando all'assoluto di dogmatiche certezze non nega se stessa ma – conclude ancora il Betocchi di Luzi – «il privilegio | d'averla, non lei forse, | la sua sufficienza, la sua teologale ultrasuperbia».¹⁹⁷

L'opera di Luzi appare interamente percorsa da questo anelito verso una rivelazione «per specchio e in immagine»,¹⁹⁸ secondo l'espressione paolina.¹⁹⁹ Lo splendore del divino, velato dall'opaca trasparenza dell'incarnazione, dilata la capacità conoscitiva e significante della parola poetica dall'estremo dello scandalo all'estremo opposto della contemplazione, la arricchisce di quell'esorbitante polisemia in cui coesistono inestricabili dubbio radicale e audace speranza, negazione e

accoglimento della permanente provocazione del Cristo uomo-Dio nascosto nel cuore della contingenza, e che costituisce la cifra più caratteristica e rappresentativa della poesia di Luzi:

“Resta, resta sul posto | fin quando non l’avrai scorta
la luce | di quell’oscurità” la mai | spenta agonia tutta si
riaccende | e lui prima eclissato | nella sua profondità o
scomparso | nella massa marina | del suo sonno
millenario, | sparito dietro | la sua altra faccia di pianeta,
| ritrova la sua voce, soffia ancora il suo dolore e il suo
peana – | “dopo potrai anche andartene” | ma dove, in
che altra parte? | non c’è altro luogo, è qui anche l’altrove
– gli oppongo. | Lui raggia il sorriso muto della sua
mente. È tutto.²⁰⁰

6. IL MANICOMIO E LA SANTITÀ DI CAINO E ABELE: ALDA MERINI

«Caino non è morto, e Abele continua a soffrire. Ecco la mia storia».²⁰¹ Così Alda Merini, in *Delirio amoroso* (1989), descrive la propria vicenda con la consueta sintesi di immediatezza e allusività, rilevando i nuclei tematici essenziali che la sua poesia sviluppa in un dialogo continuo con il codice cristiano: l'esperienza dell'esclusione venata di senso di colpa – «Caino non è morto» – e il dolore della vittima innocente e perseguitata – «Abele continua a soffrire». Caino e Abele – la schizofrenia, i lunghi anni in manicomio, le eccentriche avventure sentimentali, un'intera vita vissuta ai margini della società dei normali, sia come malata psichiatrica sia in quanto poetessa, tanto più che negli anni del riconoscimento critico e della celebrità mediatica queste due componenti del suo personaggio non si disgiungono mai, nella percezione del grande pubblico: l'immaginario biblico-cristiano è l'alfabeto poetico a cui la Merini attinge per dar voce e forma a questo suo vissuto di malattia ed emarginazione.

Più in generale, inoltre, il codice cristiano costituisce una componente consustanziale al linguaggio poetico della Merini.

Soprattutto nelle sue prime opere, il codice cristiano compare come espressione dell'attitudine misticheggiante – e della predilezione barocca per la proliferazione e la ricercatezza delle metafore – dell'autrice: nella *Presenza di Orfeo* (1953), ad esempio, la sua Santa Teresa d'Avila prega dinanzi all'«avorio concretato fra le mani | d'estremi Crocifissi» e la sua estasi è un immaginifico caleidoscopio di «rose di stupore», «placide neviccate d'innocenza», «vedovi cigni solitari»;²⁰² nella raccolta *Paura di Dio* (1955), Dio appare come «Colui che ha due volti: uno di luce | pascolo delle anime beate, | ed uno fosco | indefinito».²⁰³

Altrove, più spesso, il codice cristiano è utilizzato per innalzare retoricamente il tono del discorso, per idealizzare il concetto di poesia e l'esperienza erotica. L'atto della creazione poetica, in *Tu sei Pietro* (1962), è esaltato attraverso l'accostamento alla creazione divina: «ho creato | proprio col soffio identico iniziale | con cui Dio ha fatto l'uomo»;²⁰⁴ «Dio» e «gli Angeli» sono «i foschi | demoni della nostra poesia».²⁰⁵ Nella stessa raccolta la concezione nobile e spiritualizzata dell'eros, che per la poetessa è la manifestazione più pura del desiderio di vita e libertà, di appartenenza e, soprattutto, di riscatto e rinascita, è significata dal sistematico riferimento a personaggi e immagini del repertorio biblico. Il medico che la cura (il Pietro del titolo, dall'evidente risonanza evangelica²⁰⁶) è assimilato a un «bellissimo Iddio» che visitandola «guardi apprensivo l'occhio del Signore»²⁰⁷ e la poetessa sogna di avere un figlio da lui, un figlio «che sia una spada | lucente, come un grido di alta grazia, | che sia pietra, che sia novello Adamo»;²⁰⁸ in *Destinati a morire* (1980), la poetessa trasferisce idealmente la relazione col proprio amante in un indefinito paradiso di purezza celeste: «O foss'io di nubi coronata | sì che potessi esser Beatrice | e te distante me chiamar Beata».²⁰⁹ Allo stesso modo, nella prosa diaristica de *L'altra verità. Diario di una diversa* (1986), l'amore per Pierre – degente nello stesso manicomio – è descritto utilizzando termini evangelici in chiave tutta iperbolica: «Improvvisamente a me è apparsa l'annunciazione. E tu eri l'angelo e io Maria e nostro figlio, Pierre, sarà il Cristo, ma se nasce da noi verrà al mondo già coperto di spine».²¹⁰

Si tratta, negli esempi fin qui proposti, di un utilizzo del codice cristiano determinato dal tema apertamente religioso del testo²¹¹ oppure dall'esigenza di enfatizzare e sublimare retoricamente i concetti di eros e poesia: non vi si ritrova quella consapevole operazione di riscrittura e rifunzionalizzazione del codice cristiano che ci interessa indagare in questa sede, e che si

osserva invece in altre raccolte della Merini, in particolar modo nella *Terra Santa* (1984).

La poetessa stabilisce tra il codice cristiano e l'esperienza del manicomio un parallelismo insistito e asimmetrico; un'analogia dimidiata, per cui il microcosmo dell'ospedale psichiatrico si configura come un'immagine impoverita e deformata dell'universo biblico. La definizione di «Terra Santa» assume infatti una duplice accezione semantica: antifrastica e tragica. Antifrastica, in quanto nella distanza tra la vicenda biblica e l'esperienza del manicomio la Merini misura con clamorosa evidenza – e quindi denuncia – la mancanza di umanità con cui sono trattati i malati psichiatrici: «altro che Terra Santa! Quella era certamente una terra maledetta da Dio».²¹² Tragica, poiché esprime l'identificazione virtuale tra i personaggi biblici e i malati, ovvero la straordinaria purezza morale e spirituale di questi che attualizza, seppur in forma paradossale ed eccentrica, la santità di quelli: «io l'ho chiamata Terra Santa proprio perché non vi si commetteva peccato alcuno, [...] dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi».²¹³

L'utilizzo in funzione antifrastica del codice cristiano insiste particolarmente sul campo semantico della parola: se il racconto biblico è essenzialmente la storia di una parola, di una rivelazione manifestata e compresa all'interno di un lungo dialogo tra Dio e l'uomo, la vita del malato psichiatrico è, all'opposto, esperienza drammatica del mutismo di Dio e degli uomini, dell'assenza della parola, ovvero dell'ordine che nasce dalla legge e della dignità che scaturisce da relazioni autenticamente umane.

Il manicomio diviene così un «monte Sinai | maledetto su cui tu ricevi | le tavole di una legge | agli uomini sconosciuta».²¹⁴ Questa legge è indecifrabile e silenziosa, tacito assenso all'anarchia morale che regna nell'oltremondo del manicomio. «Mosè non sprofondò mai | nel nostro inferno leggiadro | con

le sue leggi di pietra»,²¹⁵ e in sua assenza domina la non-legge, ovvero la non-relazione, della violenza cieca e meccanica di cui i malati sono vittime: «le parole di Aronne | erano un caldo pensiero, | un balsamo sulle ferite, | degli ebrei sofferenti; | a noi nessuno parlava | se non a calci e a pugni».²¹⁶

L'assenza di parola si traduce in ultima analisi, in quanto assenza di relazione, di presenza divina e umana, in assenza di fatti, in opprimente, immobile, ripetitiva fissità. Il manicomio è la terra santa senza l'azione di Dio, è la biblica storia della salvezza senza l'accadimento di alcuna redenzione: «abbiamo ascoltato sermoni, | abbiamo moltiplicato pesci, | laggiù vicino al Giordano, | ma il Cristo non c'era».²¹⁷ Questa infernale staticità della vita quotidiana nel manicomio è così rappresentata in *Delirio amoroso*: «ogni giorno sali in croce. Ti tengono qualche ora, ti depongono, ti vestono bene, ti danno la mirra per via orale, ma sbagliano quasi sempre. I magi non compaiono mai. La resurrezione non avviene».²¹⁸

Il manicomio – la vita del poeta-malato mentale-emarginato in generale – è terra santa non solo in senso antifrastico, ma anche in funzione di un'operazione poetica di trasfigurazione tragica. L'esperienza di umiliazione ed esclusione dell'ospedale psichiatrico porta la poetessa a sentirsi «impregnata [...] di dolore biblico»,²¹⁹ ovvero a un'identificazione quasi mistica con i grandi eroi sofferenti delle Scritture: «mi legarono mani e piedi e in quel momento, in quel preciso momento, vissi la passione di Cristo».²²⁰

L'accostamento ai personaggi e alle vicende bibliche non costituisce semplicemente un mezzo per aumentare l'efficacia comunicativa della parola poetica rendendo il significante più accattivante, suggestivo, retoricamente elaborato; esso determina, invece, un'aggiunta sostanziale di significato. L'esperienza del manicomio, attraverso la corrispondenza che la Merini istituisce con il codice cristiano, si carica infatti di

significati ulteriori, la malattia psichiatrica assume nuove valenze: essa diviene profezia; estasi; martirio; santità.

La condizione di radicale emarginazione e isolamento del malato mentale, tanto simile al vissuto di solitudine e persecuzione che caratterizza la vicenda di tanti profeti biblici, gli consente di accedere a una misteriosa superiore comprensione della realtà e del messaggio divino in essa celato e scomposto, di cui diviene paradossale e inconsapevole profeta: «e la legge mosaica | noi l'abbiamo composta | ricavando spezzoni | dagli altipiani chiusi»;²²¹ «così, pazzo criminale qual sei | tu detti versi all'umanità, | i versi della riscossa | e le bibliche profezie | e sei fratello a Giona».²²² Questa virtù profetica si esprime anche come poesia, concepita come una sorta di vocazione divina all'interno di una relazione intima tra la poetessa e Dio, una missione eccezionale cui corrisponde la sofferenza interiore di vasti deserti spirituali, secondo il tradizionale immaginario della mistica cristiana: «Tu, Dio, mi destinasti ai poemi | e per queste grandi vicende | mi hai dato tenebre grandi».²²³

Profondamente affine alla mistica, infatti, è la follia; e il folle sperimenta l'isolamento estremo, lo smarrimento e la conoscenza intuitiva, prerazionale e oscura del mistico: «dove le membra intorpidite | si avvoltolavano nei lini | come in un sudario semita, | [...] facile era traslare | toccare il paradiso. | Laggiù nel manicomio | dove le urla venivano attutite | da sanguinari cuscini | laggiù tu vedevi Iddio | non so, tra le traslucide idee | della tua follia».²²⁴

Questa estasi confusa e tremenda scaturisce dalla violenza del manicomio e della malattia: «Iddio» si intravede «tra le traslucide idee» della pazzia mentre «sanguinari cuscini» mettono a tacere le urla dei malati. Nel mondo poetico della Merini infatti l'estasi è indissolubilmente legata al martirio: il manicomio è terra santa, spiega la poetessa, proprio perché in

quel luogo «il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi».²²⁵ La Merini si identifica nell'archetipo assoluto del martire cristiano, Cristo stesso; come la missione di Gesù, così l'esistenza di malata e di scrittrice della Merini è sofferenza atroce e ingiusta offerta per la salvezza di altri: «ci fu un tempo che al Golgota sali un braccio del mio martirio. Penso che Gesù mi fosse inferiore per grandezza e tolleranza».²²⁶ L'insonnia morbosa e angosciata del malato è cadenzata dalle «nenie del martirio»;²²⁷ il sudore dei pazzi legati ai letti di costrizione è lo stesso «sudore degli orti sacri, | degli orti maledetti degli ulivi».²²⁸

Componente essenziale del martirio è, paradossalmente, la lontananza radicale da Dio. «Non ho visto me stessa | nel tuo celeste disegno», scrive la Merini appena prima di sovrapporre a se stessa l'immagine eucaristica del martirio di Cristo: «forse sono rimasta l'ostia | che soffrendo s'immola | giorno per giorno sul letto | della sua discendenza».²²⁹ Allo stesso modo, in *Ballate non pagate* (1995), la poetessa rivela di «sentire il martirio | volarmi intorno come colomba viva», sacrificio di sé consumato nell'assenza di Dio, «lontana persino dal Cristo risorto».²³⁰

La terra del manicomio è santa, infine, perché il malato di mente, secondo la Merini, è santo, è «l'innocente del Vangelo»;²³¹ i pazzi sono «angeli | uguali a quelli | che in un giorno d'aurora | hanno messo le ali».²³² La santità di cui si parla non deriva dall'impossibilità di imputare colpe a chi non sia più del tutto presente a se stesso; essa consiste in un dialogo con Dio incessante, intimo, teso, acceso di desiderio e dolore: «ti ho perso lungo i solchi della vita, | o mio unico amore, | Dio di giacenza e di dubbio, | Dio delle mitiche forze, | Dio, Dio sempre Dio».²³³ Si tratta di una santità irregolare e contraddittoria, in cui coesistono trasporto mistico e senso di colpa: «io ti chiedo Signore per che passo | dovrei entrare senza

più sentire | la tua voce di colpa e di rovina. | [...] Come in esilio vado a domandare | alla luce ed al giorno se hanno visto | orma di te lungo le siepi brune». ²³⁴ Incerta ed eterodossa, è la «santità di Caino». ²³⁵

Profezia ed emarginazione, estasi e smarrimento, martirio e lontananza da Dio, santità e senso «di colpa e di rovina»: nell'analogia imperfetta tra l'universo biblico e il microcosmo del manicomio la Merini utilizza il codice cristiano per rappresentare l'esperienza della malattia mentale come sacro senza divino, senza trascendenza, senza compiuto riscatto. Nel pazzo rivive Caino, ovunque esule nel mondo, marchiato ed emarginato dalla colpa eppure custodito da Dio; e rivive Abele, vittima muta e indifesa di una violenza ancestrale e immutata: «Caino non è morto, e Abele continua a soffrire. Ecco la mia storia». ²³⁶

7. PIER PAOLO PASOLINI: LA SACRALITÀ DEL CRISTO SOTTOPROLETARIO

In Pasolini, il Cristianesimo è presente anzi tutto come tratto caratteristico della storia e della tradizione occidentali alle quali egli appartiene, ovvero come sostrato culturale svuotato di ogni connotato ideologico o confessionale:

Ogni cultura è sempre intessuta di sopravvivenze. [...] ciò che sopravvive sono quei famosi 2000 anni di *imitatio Christi*, quell'irrazionalismo religioso. Non hanno più senso, appartengono a un altro mondo, negato, rifiutato, superato: eppure sopravvivono. Mi sembra che sia ingenuo, superficiale, fazioso negarne o ignorarne l'esistenza. Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!) ma so che in me ci sono 2000 anni di cristianesimo: io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche; esse sono mio patrimonio, nel contenuto e nello stile. Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me.²³⁷

Pasolini avverte inoltre una profonda risonanza tra alcuni aspetti del codice cristiano e quel senso del sacro che informa in modo determinante la sua percezione e la sua interpretazione del mondo. Il senso del sacro pasoliniano consiste nella capacità di guardare alla realtà intuendo la carica poetica nascosta nelle cose, ciò che non si può interamente definire e ordinare entro gli schemi della comprensione razionale collocandosi nelle dimensioni dell'istintualità, del meraviglioso, dello scandaloso: accanto all'istanza razionalizzatrice tipica della prospettiva marxista, l'autore riconosce in sé una potente e vitale componente irrazionalistica, che si esprime in un'attitudine «di amore verso le cose del mondo e gli uomini – un amore, voglio dire, irrazionale, ispirato»,²³⁸ per cui «io vedo tutto quel che c'è

al mondo con una certa venerazione sacrale».²³⁹ Tale «elemento irrazionalistico e religioso – dichiara l'autore in un dibattito del '64 sul suo *Vangelo secondo Matteo* – è un antico elemento che mi accompagna come uomo e come scrittore da quando sono nato»²⁴⁰ e assume un valenza non solo soggettiva e artistica ma anche culturale e etico-politica in quanto il sacro che attraverso l'opera d'arte arriva al lettore o allo spettatore implica naturalmente l'effetto di metterne in discussione gli schemi mentali e le convinzioni acquisite. Il sacro è «totale e mitico»,²⁴¹ è il «mistero dell'altro da sé»²⁴² che si esprime nella radicale diversità e nella sconcertante novità che caratterizzano la santità autentica.²⁴³

Per Pasolini, l'incarnazione perfetta del sacro è il Gesù del Vangelo di Matteo, «un Cristo più inflessibile, più esigente, più travolgente» da cui si sente come «soggiogato»: ²⁴⁴ «serpeggiava in me questo fascino dell'irrazionale, del divino che domina tutto il Vangelo». ²⁴⁵ Per il Cristo incompreso, perseguitato, escluso, l'autore prova un sentimento di attrazione e di identificazione, secondo un'attitudine religiosa laica e immanentistica che attraversa la sua produzione artistica fin dalle prime prove – «Cristo mi chiama ma senza luce», ²⁴⁶ leggiamo in una nota poesia del 1942 – e che nei versi giovanili si esprime come una «religiosità evangelico-viscerale originaria»²⁴⁷ caratterizzata da una spiccata e «attiva carica antiautoritaria, antidogmatica e antischematica». ²⁴⁸ Cristo crocifisso, l'uomo che manifesta il sacro soffrendo sulla croce in quanto eretico e causa di scandalo, è il fulcro di questa «religione sensuale e viscerale», ²⁴⁹ tutta immanente e panica, caricata di una forte componente di erotismo; si pensi a *La passione*: «Cristo, il tuo corpo | di giovinetta | è crocifisso | da due stranieri»; «battono i chiodi | e il drappo trema | sopra il Tuo ventre»; ²⁵⁰ analogamente, leggiamo ne *La crocifissione*: «Oh scossa del cuore al nudo | corpo del giovinetto... atroce | offesa

al suo pudore crudo... | Il sole e gli sguardi [...] | morte, sesso e gogna».²⁵¹

All'immagine del Cristo crocifisso, Pasolini ricorre in modo particolarmente significativo nelle opere poetiche, narrative e cinematografiche degli anni Sessanta. Questa insistenza sulla figura di Cristo, di cui non si trovano tracce rilevanti nelle due opere narrative più importanti degli anni Cinquanta, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, nasce da un'esigenza letteraria storicamente determinata: nel crocifisso Pasolini rappresenta il sottoproletario – come il Cristo scandaloso ed escluso –, insignificante scoria sociale nell'Italia trasformata dal boom economico, emarginato perfino dagli schemi e dalle categorie del marxismo («si sa che per la prassi marxista i sottoproletari e i contadini non sono che dei piccolo-borghesi»²⁵²). Nel sottoproletariato romano, descritto attraverso il codice cristiano, si rivela l'epifania del sacro pasoliniano quale espressione di «un punto di vista non conciliabile con il Nuovo Potere, non dominabile dalla razionalità strumentale, non colonizzato dal consumismo, non “amministrato”, non ridotto a spettacolo»,²⁵³ che perciò si colloca «sempre a un livello basso, sia umano che subumano» e «si rivela ai margini della normalità, nelle zone di periferia, nei “rifiuti del mondo” dove nasce un nuovo mondo».²⁵⁴ Soltanto negli «Ali» del componimento in versi *Profezia*, ovvero in coloro che il sistema borghese esclude, «essi sempre umili, essi sempre deboli»,²⁵⁵ gli elementi del sacro conservano intatta l'originaria dirompente potenza, in quanto la cultura borghese non ha potuto neutralizzarli fagocitandoli, e si compendiano nell'immagine del Cristo crocifisso, incarnazione mitica di un'idea di sacrificio universale e innocente, incapace tuttavia di redenzione e privo di auto-coscienza. Il sottoproletario, in definitiva, esprime il sacro in quanto la sua esistenza, configurandosi nel contesto della società borghese come scandalosa diversità esasperata fino all'emarginazione e

all'eliminazione violenta, attualizza il modello del sacrificio di Cristo, seppure in modo irriflesso e slegato da qualsiasi orizzonte di trascendenza. I protagonisti di *Accattone* (1960), *Mamma Roma* (1961) e *La ricotta* (1962), atei e amorali, rivelano pienamente questa valenza sacrale e cristologica della propria vita nel momento della morte, che giunge come compimento di una vicenda di emarginazione e di violenza e che soprattutto avviene in termini analoghi alla morte di Gesù.²⁵⁶ Costoro muoiono come Cristo, egli pure «percosso e sputato per affermare il diritto alla diversità»,²⁵⁷ e il loro morire è «oggetto di scandalo, è in qualche modo deviazione, desiderio di essere e di porsi al di fuori della regola, urlo che irride all'asettico silenzio borghese».²⁵⁸

Nell'ambito della produzione poetica di Pasolini, il testo in cui in modo più efficace ed evidente si realizza questa sacralizzazione del sottoproletariato attraverso il ricorso al codice cristiano è *Bestemmia*, «un romanzo in versi, o sceneggiatura in forma di poema».²⁵⁹ *Bestemmia*, il protagonista, un giovane vagabondo nato «nei regni della Fame, e lì Re»,²⁶⁰ un «malandrino», «dedito solo al sogno | di una vita fuori dalla legge»,²⁶¹ aggredisce insieme al compagno Agonia una coppia di fratellini incontrati casualmente, violentando il bambino e causando la morte della bambina, quindi prende parte a un'orgia con sette giovani fratelli, al termine della quale *Bestemmia* ha una «visione» che sconvolge la sua esistenza: egli vede davanti a sé il Cristo crocifisso in carne e ossa – «così *Bestemmia* vide Cristo | [...] Vide Cristo nella sua natura».²⁶² Cristo, in quanto allegoria del sacro e della sua natura radicalmente nuova e scandalosa, non può rivelarsi se non a una coscienza che si collochi interamente al di qua di qualsiasi codificazione culturale, proprio come quella di *Bestemmia*, un «barbaro» che «non sapeva nulla, | né leggere né scrivere, | e neanche l'esistenza reale del leggere e dello

scrivere, | [...] completamente innocente, | come un cane»,²⁶³ cui sono sconosciuti i linguaggi della religione, della cultura, della morale. L'immagine di Cristo che gli appare è quindi «anteriore a ogni stile, a ogni corso della storia, | a ogni fissazione, a ogni sviluppo; vergine»,²⁶⁴ e perciò autenticamente mitica, religiosa, sacrale. Intorno a lui, che in un villaggio di baracche alle porte di Roma, si forma una città-chiesa alternativa, costituita da uno sparuto e fanatico manipolo di «reietti». ²⁶⁵ Il mistico straccione rivela anche doti di guaritore: ²⁶⁶ una folla di malati dai paesi circostanti accorre a lui, attirando l'interesse della Chiesa ufficiale. Dapprima, nella persona di un papa che adombra esplicitamente la figura di Giovanni XXIII – al quale peraltro *Bestemmia* è dedicato²⁶⁷ –, la Chiesa benedice Bestemmia e i suoi discepoli. In un secondo momento, però, morto questo «vecchio | Papa, cristiano impenitente, | col cuore in forma di battistero, | e il battistero popolato | di ragazzi che pestano l'uva»,²⁶⁸ il suo successore – *alter ego* di Paolo VI – condanna e perseguita Bestemmia. Si scontrano due concezioni opposte del sacro: il Papa e i suoi cardinali rappresentano le strutture di potere costituite a partire dall'esperienza del sacro, all'interno delle quali il sacro viene stritolato dalle tradizioni, dalle regole, dalle dottrine, dai linguaggi; Bestemmia e i suoi proseliti, proponendosi al contrario di rifiutare i vincoli delle organizzazioni e dei simboli per preservare intatta la forza originaria del sacro, proprio perché «adoravano Dio vivendolo» vengono perseguitati con l'accusa, appunto, di aver «distrutto i simboli: | le immagini della Madonna e di Cristo, | e le croci». ²⁶⁹

Nell'ultima parte del racconto i compagni di Bestemmia, «come zingari» ed «ebrei, ormai, | più che cristiani»,²⁷⁰ si preparano allo scontro con i soldati mandati dal papa ad annientarli. La narrazione si interrompe prima del loro arrivo: Bestemmia ha infatti una seconda visione, che segna la conclusione del suo percorso esistenziale e rende superfluo,

nell'economia narrativa, il racconto della morte certa alla quale egli va incontro.

La seconda visione di Bestemmia è di segno opposto rispetto alla prima. Un angelo gli appare per rivelargli che Dio – per una imperscrutabile decisione: un «arbitrio del Nostro Signore»²⁷¹ – lo abbandona: «Dio mi manda ad annunciarti | che ti lascia solo».²⁷² Questo momento segna l'ultima fase dell'evoluzione del protagonista: il vagabondo miserabile e amorale delle scene iniziali, trasformato in santo dalla visione del Crocifisso, diviene infine un rivoluzionario pronto a combattere. Dopo questa visione infatti Bestemmia, poiché «non aveva più | la presenza di Dio»,²⁷³ non è più disposto, come un santo martire, a lasciarsi uccidere, ma decide di armarsi per difendersi ed esorta i compagni ad andarsene, o a imitarlo.

Questo nuovo atteggiamento del protagonista corrisponde a una caratteristica fondamentale del sacro pasoliniano, che si rivela nell'ultimo Bestemmia come forza radicalmente extra-storica. Nella fase della santità, infatti, egli è sostanzialmente incapace di relazionarsi, di comunicare, di agire, se non attraverso i miracoli: «chi vuole entrare | in lui, non può entrare | perché egli è occupato fino all'orlo da Dio».²⁷⁴ Nell'ultima fase invece Bestemmia, tornato ad essere «il vecchio Bestemmia», a cui tuttavia «qualcosa la santità | ha insegnato»,²⁷⁵ ritrova il proprio precedente istintivo attaccamento alla vita e l'antica naturale inclinazione alla violenza; egli, abbandonato da Dio e non più santo, riacquista perciò la capacità di intervenire sul piano reale e concreto della storia: «Finché il Signore ha voluto | sono stato Santo come ho potuto. Adesso egli mi ha abbandonato. | Ho parole da bandito, da dirvi».²⁷⁶ Ciò che la santità gli ha «insegnato» – «e tuttavia la santità mi ha lasciato la sua luce»,²⁷⁷ ribadisce nelle battute conclusive – consiste in due attitudini interiori: il dubbio e il desiderio di giustizia. Le uniche tracce della santità – del sacro – che possono

sopravvivere nella realtà e nella coscienza degli uomini coincidono per Pasolini con le uniche due istanze che si trovano all'intersezione ideale tra il mondo del sacro stesso e l'ambito della ragione: il dubbio – «Io [...] non so più nulla. | [...] sono incerto, incerto...»²⁷⁸ afferma Bestemmia, perduta con la santità ogni verità dogmatica e assoluta – come metodico esercizio di critica e di ricerca; il desiderio di giustizia, intesa come valore al tempo stesso umano, politico e religioso, che dev'essere difeso soprattutto dalle istituzioni del potere che strumentalizzandolo snaturano il sacro:

Gli insegnerò che si può lottare per Dio, | contro i fascisti che se ne dicono servi; | i servi del potere, con quella loro maledetta forza, | di cui possono sempre giustamente vantarsi! [...] | Devono essere umiliati da altra forza. Senza più Dio | al mio fianco, questo posso dire. | Perciò prenderò le armi in pugno (questa falce) | e dimostrerò che un uomo sa combattere. | [...] Migliaia e migliaia di morti come loro per molti secoli, | e la vita finalmente sarà salva. Cominciamo!²⁷⁹

8. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE: «INTERSEZIONI POSTUME»

La lettura di questi autori così rappresentativi del canone poetico contemporaneo ci permette di riconoscere nel codice cristiano una componente fortemente caratterizzante della poesia italiana del secondo Novecento, nella quale si rileva – come si è visto nei nostri cinque poeti – «un ritorno, spesso venato di *ironia* e *nostalgia*, dei temi del divino e del sacro», attraverso «rivisitazioni» che ne dimostrano la speciale «vitalità e persistenza letteraria». ²⁸⁰

Perché il codice cristiano appare così «straordinariamente presente nella poesia contemporanea»? ²⁸¹ Le ragioni di tale fecondo dialogo intertestuale vanno ricercate nell'affinità profonda che proprio nella fase storico-letteraria che si apre con gli anni Sessanta si crea tra questi due codici, sia sul piano formale sia a livello contenutistico.

8.1. Affinità formali

Nell'Italia trasformata dalla mutazione antropologica, ²⁸² dall'incipiente esaurimento della spinta ideale del sogno comunista ²⁸³ e dall'inesorabile affermazione del modello americano della civiltà massificata dei consumi e del benessere, la letteratura si sente come mai prima privata «del suo statuto, della sua legittimità, delle sue tradizioni. Sono di questi anni il silenzio poetico di Montale e la svolta di *Satura* [...], la rinuncia all'impegno di Calvino [...], estraneo a quelli che giudica estremismi politici e artistici, oppure la scissione di Pasolini, sempre più diviso fra rivolta al nuovo stato delle cose e inevitabili compromissioni». ²⁸⁴ Si compie così il processo di evoluzione/involuzione del poeta che, persa l'aureola nel fango con Baudelaire, identificatosi in bambini piangenti (Corazzini),

mediocri sofisti intristiti (Gozzano) e folli saltimbanchi (Palazzeschi), prende definitivamente «coscienza dell'esautorazione del valore trascendente della poesia e del suo statuto d'elezione e separatezza proprio della tradizione simbolista».²⁸⁵ Nella poesia italiana che in quegli anni sembra voler rinunciare alle sue prerogative, alla sua tradizione, alla sua identità, si assiste a una vera e propria mutazione genetica della scrittura poetica, che si apre alle forme e alle strutture del parlato come mai accaduto in passato.²⁸⁶

Questa adesione alla prosa – il cui esito è ora una vera e propria dismissione del poetico, ora la creazione di una lingua composita e stratificata nella compresenza di diversi registri – insieme all'insistenza su «modalità narrative e teatrali, accomunate dalla categoria del personaggio»,²⁸⁷ è un tratto inconfondibile di molta poesia contemporanea. Come si può facilmente osservare anche negli autori qui considerati, il linguaggio poetico del secondo Novecento ha un'anima «dialogica» e «carnevolesca», secondo la terminologia bachtiniana.²⁸⁸ Proprio questa nuova configurazione della scrittura poetica la rende particolarmente affine alla struttura formale del codice cristiano, ovvero della parola biblica sulla quale esso si modella. Nella «mescolanza dei campi stilistici»²⁸⁹ Auerbach riconosce la novità rivoluzionaria dello «stile cristiano»,²⁹⁰ che nel racconto evangelico dell'Incarnazione e della Passione «annienta completamente l'estetica della separazione degli stili» e «produce un nuovo stile sublime»:²⁹¹ una medesima «fusione di sublimitas e humanitas»²⁹² si ritrova, appunto, nella nostra poesia contemporanea e nella linea dialogico-carnevolesca che la caratterizza.

8.2. Corrispondenze semantiche

Questa presenza vitale del codice cristiano nella poesia del secondo Novecento non si fonda soltanto sull'affinità formale, ma anche e soprattutto sulla sostanziale corrispondenza che si stabilisce sul piano semantico – dei contenuti e della visione del mondo – tra l'attitudine gnoseologico-esistenziale del poeta e il codice cristiano stesso; più specificamente, tra la prospettiva problematica, dubitativa, aperta del poeta e il codice cristiano così come viene interpretato nella percezione collettiva. Nell'orizzonte culturale contemporaneo, infatti, il cristianesimo – a prescindere dall'adesione di fede, laicamente inteso come sistema di segni e valori, ovvero come codice, appunto – è percepito come una rivelazione imperfetta e precaria, espressione simbolica non più di verità dogmatiche e trascendenti ma di un umanissimo, combattuto e talora disperato desiderio di senso e riscatto.

Viviamo in un'era «post-cristiana»,²⁹³ in cui l'idea già primonovecentesca della morte di Dio non è più al centro del dibattito filosofico ma, spogliata di ogni connotazione tragica, è relegata dal moderno antropocentrismo ai margini della riflessione condivisa, della «tacita koiné della discussione argomentativa»:²⁹⁴ nel tempo della «non pertinenza di Dio»,²⁹⁵ dell'«eclissi di Dio»,²⁹⁶ i segni della trascendenza sfumano in timido «brusio di angeli»²⁹⁷ e nell'immaginario collettivo, reso cinico e torpido dalle grandi tragedie globali del XX secolo e dall'avanzata irresistibile della civiltà del benessere e dei consumi, la tecnica appare come una divinità ben più credibile e rassicurante rispetto al Dio cristiano.²⁹⁸ Il Dio biblico del nostro tempo corrisponde, secondo l'intuizione di Lukacs, al «Dio nascosto e non-essente del mondo kafkiano»: «se qui c'è un Dio, è un Dio dell'ateismo religioso: *atheos absconditus*»;²⁹⁹ per l'uomo contemporaneo il grido di Nietzsche ha sancito la

morte non di Dio, ma di una visione illusoria di Dio, «il Dio della morale, dell'intellettualismo, il Dio rassicurante, il puntello di una metafisica razionalistica e di una moralità»,³⁰⁰ abbandonata la quale ci si può interrogare sul «vero Dio» che, «se c'è, è al di là ed è indicibile».³⁰¹

L'uomo contemporaneo, dinanzi al mistero del dolore sottratto a limpide e rassicuranti griglie interpretative filosofico-religiose, si accosta all'idea di Dio nella dimensione – secondo il pensiero di Bonhoeffer – non di una «teologia della crisi» ma di «una ben più radicale crisi della teologia»;³⁰² secondo il teologo tedesco questo non nega la religione né la vuole sminuire, al contrario la riavvicina alla sua autentica natura, promuove il passaggio dalla religiosità umana alla fede biblica: «la religiosità umana rinvia l'uomo nella sua tribolazione alla potenza di Dio nel mondo, Dio è il deus ex machina. La Bibbia rinvia l'uomo all'impotenza e alla debolezza di Dio».³⁰³ Bonhoeffer invita l'uomo del suo tempo a rivolgere lo sguardo «verso il Dio della Bibbia, che ottiene potenza e spazio nel mondo grazie alla sua impotenza»³⁰⁴ e lo invita a vivere «etsi Deus non daretur», secondo il paradosso per il quale «il Dio che è con noi è il Dio che ci abbandona» e «davanti a Dio e con Dio viviamo senza Dio» proprio in forza dello scandalo della debolezza di Dio nel mondo: «Dio si lascia cacciare fuori dal mondo sulla croce, Dio è impotente e debole nel mondo e appunto solo così egli ci sta al fianco e ci aiuta».³⁰⁵

Ripensato in questi termini, Dio diviene così il termine di un dialogo – spirituale o anche soltanto allegorico – sofferto e disorientato, viscerale e balbettante, finalmente personale: «ma quando scompare ogni illusione e ogni inganno, quando stanno di fronte all'oscurità più profonda, non dicono più "Egli, Egli", ma sospirano "Tu, Tu" e implorano "Tu"».³⁰⁶

Questo Dio diviene quindi un interlocutore privilegiato dell'uomo del nostro tempo, incapace di concepire l'idea di un

sistema onnicomprensivo di verità assolute e al tempo stesso bisognoso di manifestare la sua sete di significato e di riscatto universale. In relazione a questo Dio dell'impotenza e della debolezza, della santità misteriosa e nascosta piuttosto che della sacralità trionfale e magica,³⁰⁷ il codice cristiano è percepito – in quanto meno vincolato a una religiosità rigida, dottrinarica e istituzionale – come il paradigma culturale più adatto a esprimere il desiderio di dare senso al mondo e di illuminare il mistero della vita, della morte, del dolore senza banalizzarne la tragicità, senza ridurne lo scandalo ricorrendo a interpretazioni fideistiche e rassicuranti.

Nel tempo della «teofania impensabile»,³⁰⁸ nella nostra poesia emerge chiaramente e per un paradosso solo apparente questa linea di balbettante dialogo interrogativo; il poeta «cieco e balbuziente»,³⁰⁹ uomo del «manque» e della «quete»,³¹⁰ rappresenta attraverso questo repertorio simbolico la sua visione del mondo aperta e problematica (declinata, come si è visto, nei modi della rabbia, dell'ironia, della speranza, della nostalgia...).

La persistenza e la vitalità del codice cristiano nella poesia contemporanea, in conclusione, esprimono la profonda corrispondenza che si crea tra i due codici proprio in quanto ciascuno di essi appare come esaurito e interamente da ripensare; «dopo la lirica», nell'«età postcristiana», poesia e cristianesimo si incontrano in intersezioni postume, affini e complementari nell'espressione della ricerca di verità e redenzione dell'uomo del nostro tempo, perennemente sospeso tra cinismo e nostalgia, interrogazione e dubbio, tragedia e carnevale.

NOTE

- ¹ . Merini 2010, 230.
- ² . Come puntualizza Maria Corti, infatti, si definisce *testo* «ogni realtà culturale costruita e organizzata con l'utilizzo di un sistema di segni: un affresco, un quadro, un film...» (Corti 1997, 16).
- ³ . Cit. in Trocchi 2002, 75.
- ⁴ . Cf Frye 1982.
- ⁵ . Ravasi 1996, 59.
- ⁶ . Frye 1982, XI.
- ⁷ . Rogante 2003, 3.
- ⁸ . L'unanime collocazione di questi cinque poeti all'interno del canone poetico italiano da parte della comunità scientifica trova corrispondenza nelle scelte condivise dalla manualistica scolastica. A questo proposito, per una ricognizione dei testi di storia della letteratura in uso nelle scuole secondarie e degli autori da essi proposti (tra i quali si annoverano regolarmente i nostri), si rimanda ad esempio a Manzoni 2011, 59-68.
- ⁹ . Genette 1997, 4.
- ¹⁰ . Genette 1997, 8.
- ¹¹ . Cit. in Pareyson 1993, 100.
- ¹² . Pareyson 1993, 94.
- ¹³ . Sibaldi 1995, XXI.
- ¹⁴ . Sibaldi 1995, XX.
- ¹⁵ . Sibaldi 1995, XXII.
- ¹⁶ . Bloch utilizza questo termine a proposito della tetralogia di *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann, in una lettera scritta all'autore stesso nel 1940: «È chiaro che il Suo potente *Giuseppe* rappresenta l'esempio

- più illuminante e felice di una rifunzionalizzazione del mito» (cit. in Cambi 2006, VII).
- ¹⁷ . Trocchi 2002, 81.
- ¹⁸ . Trocchi 2002, 80.
- ¹⁹ . Segre 1985, 334.
- ²⁰ . Caproni 1998, 723.
- ²¹ . Caproni 1998, 679.
- ²² . Caproni 1998, 421.
- ²³ . Caproni 1998, 331.
- ²⁴ . Caproni 1998, 347.
- ²⁵ . Caproni 1998, 405.
- ²⁶ . Caproni 1998, 800.
- ²⁷ . Mt 7, 13.
- ²⁸ . Caproni 1998, 609.
- ²⁹ . Caproni 1998, 609.
- ³⁰ . Caproni 1998, 616.
- ³¹ . Caproni 1998, 631.
- ³² . Caproni 1998, 255.
- ³³ . Caproni 1998, 258.
- ³⁴ . Caproni 1998, 835.
- ³⁵ . Intervista all'autore di D. Astengo (*Una straziata allegria*, in "Il Corriere del Ticino" dell'11 febbraio 1989), citata all'interno di Agamben 1991, 8.
- ³⁶ . Caproni 1998, 842 (corsivo mio).
- ³⁷ . Caproni 1998, 578.

- ³⁸ . Agamben 1991, 15.
- ³⁹ . Cf Agamben 1991, 15.
- ⁴⁰ . Cit. in Caproni 1998, 994.
- ⁴¹ . Caproni 1998, 992.
- ⁴² . Caproni 1998, 329.
- ⁴³ . Caproni 1998, 918.
- ⁴⁴ . Caproni 1998, 724.
- ⁴⁵ . Pampaloni 1989, 818.
- ⁴⁶ . Virgolette, significativamente, dell'autore, a segnalare la natura meramente ed espressamente simbolica dell'animale.
- ⁴⁷ . Caproni 1998, 525.
- ⁴⁸ . Caproni 1998, 603 (corsivo mio).
- ⁴⁹ . Caproni 1998, 292.
- ⁵⁰ . Caproni 1998, 716.
- ⁵¹ . Caproni 1998, 400.
- ⁵² . Caproni 1998, 421.
- ⁵³ . Caproni 1998, 325.
- ⁵⁴ . Caproni 1998, 365.
- ⁵⁵ . Caproni 1998, 916.
- ⁵⁶ . Caproni 1998, 326.
- ⁵⁷ . Caproni 1998, 421.
- ⁵⁸ . Caproni 1998, 421.
- ⁵⁹ . Caproni 1998, 676 (corsivo mio).
- ⁶⁰ . Caproni 1998, 406 (corsivo mio).

- ⁶¹ . Caproni 1998, 693.
- ⁶² . Montale 2009, 307.
- ⁶³ . Montale 1996, 1569.
- ⁶⁴ . Montale 1996, 1569.
- ⁶⁵ . Montale 1996, 1571.
- ⁶⁶ . Montale 1996, 1573.
- ⁶⁷ . Cf Montale 1996, 1570.
- ⁶⁸ . Montale 2009, 101.
- ⁶⁹ . Montale 2009, 105.
- ⁷⁰ . Montale 2009, 105.
- ⁷¹ . Montale 1980, 531.
- ⁷² . Montale 2009, 306n.
- ⁷³ . Montale 2009, 307.
- ⁷⁴ . Montale 2009, 177.
- ⁷⁵ . Montale 2009, 273.
- ⁷⁶ . Montale 2009, 205.
- ⁷⁷ . Cf Lc 19, 1-10.
- ⁷⁸ . Montale 2010, 27.
- ⁷⁹ . Montale 2010, 93.
- ⁸⁰ . Scaramucci 1972, 262.
- ⁸¹ . Marchese 2006, 383.
- ⁸² . Marchese 1977, 259.
- ⁸³ . Marchese 2006, 386.
- ⁸⁴ . Marchese 2006, 386.

- ⁸⁵ . Marchese 2006, 386.
- ⁸⁶ . Marchese 1977, 258.
- ⁸⁷ . Dichiarazione rilasciata da Montale alla "Gazette de Lausanne", riportata in Marchese 2006, 394.
- ⁸⁸ . Oltre a *Satura* (1971), si prendono qui in esame *Diario del '71 e del '72* (1973) e *Quaderno di quattro anni* (1977).
- ⁸⁹ . Montale 2004, 65.
- ⁹⁰ . Montale 2009, 61.
- ⁹¹ . Cambon 1982, 236.
- ⁹² . Cambon 1982, 233.
- ⁹³ . Montale 2004, 65.
- ⁹⁴ . Jacomuzzi 1978, 37.
- ⁹⁵ . Montale 2004, 65.
- ⁹⁶ . Montale 2004, 66.
- ⁹⁷ . Montale 2004, 65.
- ⁹⁸ . Montale 2004, 66.
- ⁹⁹ . Montale 2009, 25.
- ¹⁰⁰ . Montale 2009, 26.
- ¹⁰¹ . Montale 2009, 28.
- ¹⁰² . Montale 2009, 97.
- ¹⁰³ . Montale 2009, 97.
- ¹⁰⁴ . Montale 2009, 97.
- ¹⁰⁵ . Montale 2009, 66.
- ¹⁰⁶ . Montale 2009, 28.
- ¹⁰⁷ . Montale 2009, 39.

- ¹⁰⁸ . Montale 2009, 64.
- ¹⁰⁹ . Marchese 2006, 257.
- ¹¹⁰ . Montale 2009, 41.
- ¹¹¹ . Barberi Squarotti 1974, 267.
- ¹¹² . Barberi Squarotti 1974, 268.
- ¹¹³ . Jacomuzzi 1978, 53.
- ¹¹⁴ . Montale 2009, 97.
- ¹¹⁵ . Montale 2009, 235.
- ¹¹⁶ . Montale 2010, 51.
- ¹¹⁷ . Montale 2010, 153.
- ¹¹⁸ . Montale 2010, 322.
- ¹¹⁹ . Montale 2009, 105.
- ¹²⁰ . «Deconfiture non vuol dire che la crème caramel | uscita dallo stampo non stia in piedi». Montale 2009, 85.
- ¹²¹ . «Tutte le religioni del Dio unico | sono una sola: variano i cuochi e le cotture». Montale 2009, 97.
- ¹²² . «Il tritacarne è già in atto ha blaterato | l'escatologo in furia». Montale 1980, 612.
- ¹²³ . «Non mi stanco di dire al mio allenatore | getta la spugna | ma lui non sente nulla perché sul ring o anche fuori | non s'è mai visto». Montale 2010, 153.
- ¹²⁴ . «Ma il Pescatore nicchia perché la nostra polpa | anche al cartoccio o in carpione non trova più clienti». Montale 2010, 274.
- ¹²⁵ . «Il notaro ha biffato le lastre | dei miei originali. | Tutte meno una, me stesso, | già biffato all'origine | e non da lui». Montale 2009, 285.

- ¹²⁶ . «Siamo alla Pentecoste e non c'è modo | che scendano dal cielo lingue di fuoco. | Eppure un Geremia apparso sul video | aveva detto che sarà questione di poco». Montale 2010, 93.
- ¹²⁷ . Montale 2010, 141.
- ¹²⁸ . Montale 2010, 410.
- ¹²⁹ . Gv I, I.
- ¹³⁰ . Montale 2010, 221.
- ¹³¹ . Montale 2009, 205.
- ¹³² . Montale 2009, 187.
- ¹³³ . Montale 2009, 187.
- ¹³⁴ . Montale 1980, 608.
- ¹³⁵ . Il riferimento è all'iconografia paleocristiana del Cristo-*Ichtus*.
- ¹³⁶ . Montale 2010, 410.
- ¹³⁷ . Montale 2010, 370.
- ¹³⁸ . Contini 1974, 98.
- ¹³⁹ . Montale 2009, 205.
- ¹⁴⁰ . Montale 2009, 295.
- ¹⁴¹ . Montale 2009, 295.
- ¹⁴² . Montale 2009, 297.
- ¹⁴³ . Luzi 2004, 331.
- ¹⁴⁴ . Luzi 2004, 387.
- ¹⁴⁵ . Luzi 2004, 340.
- ¹⁴⁶ . Luzi 2004, 322.
- ¹⁴⁷ . Luzi 2004, 322.

- ¹⁴⁸ . Luzi 2004, 322 (cf «Tardi ti amai, bellezza così antica e così nuova, tardi ti amai. Sì, perché tu eri dentro di me e io fuori. Lì ti cercavo. [...] Eri con me, e io non ero con te» (X, 27, 38), Agostino 1971, 250).
- ¹⁴⁹ . Cacciari 2007, 383.
- ¹⁵⁰ . Luzi 2004, 324.
- ¹⁵¹ . Luzi 2004, 324.
- ¹⁵² . Luzi 2004, 325.
- ¹⁵³ . Luzi 2004, 325.
- ¹⁵⁴ . Luzi 2004, 326.
- ¹⁵⁵ . Luzi 2004, 325.
- ¹⁵⁶ . Quiriconi 1998, X.
- ¹⁵⁷ . Luzi 1997, 56.
- ¹⁵⁸ . Luzi 1997, 24.
- ¹⁵⁹ . Luzi 2004, 503.
- ¹⁶⁰ . Gv 1, 4.
- ¹⁶¹ . Luzi 2004, 744.
- ¹⁶² . Luzi 2004, 497.
- ¹⁶³ . Luzi 2004, 746.
- ¹⁶⁴ . Luzi 2004, 739.
- ¹⁶⁵ . Luzi 2004, 726.
- ¹⁶⁶ . Luzi 2004, 740-741.
- ¹⁶⁷ . Luzi 2004, 370.
- ¹⁶⁸ . Luzi 2004, 372.
- ¹⁶⁹ . Ravasi 2007, 375.
- ¹⁷⁰ . Luzi 2004, 587.

- ¹⁷¹ . Luzi 2004, 328.
- ¹⁷² . Cf Verdino 1995, 1295.
- ¹⁷³ . Cf Gv 16, 16.
- ¹⁷⁴ . Luzi 2004, 472.
- ¹⁷⁵ . Luzi 2004, 478.
- ¹⁷⁶ . Luzi 2004, 587.
- ¹⁷⁷ . Luzi 2004, 695.
- ¹⁷⁸ . Luzi 2007, 130.
- ¹⁷⁹ . Luzi 2007, 127.
- ¹⁸⁰ . Luzi 2007, 128.
- ¹⁸¹ . Luzi 2004, 508.
- ¹⁸² . Luzi 2004, 508.
- ¹⁸³ . Luzi 2004, 507.
- ¹⁸⁴ . Luzi 2004, 507.
- ¹⁸⁵ . Luzi 2004, 507.
- ¹⁸⁶ . Luzi 2004, 695.
- ¹⁸⁷ . Pd XXXIII, 57.
- ¹⁸⁸ . Luzi 2004, 641.
- ¹⁸⁹ . Luzi 2004, 721.
- ¹⁹⁰ . Luzi 2004, 721.
- ¹⁹¹ . Luzi 1997, 56.
- ¹⁹² . Luzi 2004, 380.
- ¹⁹³ . Luzi 2004, 381.
- ¹⁹⁴ . Luzi 2004, 405.

- ¹⁹⁵ . Luzi 2004, 474.
- ¹⁹⁶ . Luzi 2004, 474.
- ¹⁹⁷ . Luzi 2004, 522.
- ¹⁹⁸ . Luzi 2004, 404.
- ¹⁹⁹ . Cf 1 Cor 13, 12.
- ²⁰⁰ . Luzi 2004, 581-582.
- ²⁰¹ . Merini 2010, 849.
- ²⁰² . Merini 2010, 25.
- ²⁰³ . Merini 2010, 63.
- ²⁰⁴ . Merini 2010, 120.
- ²⁰⁵ . Merini 2010, 124.
- ²⁰⁶ . Cf Mt 16, 18.
- ²⁰⁷ . Merini 2010, 94.
- ²⁰⁸ . Merini 2010, 96.
- ²⁰⁹ . Merini 2010, 186.
- ²¹⁰ . Merini 2010, 782.
- ²¹¹ . Si pensi ancora alle liriche di argomento sacro di *Nozze romane* (1955): *Una Maddalena, Giovanni Evangelista, Cristo portacroce, La Trinità...* Si considerino inoltre le numerose poesie religiose degli ultimi anni della sua vita, per le quali si rimanda alla silloge antologica *Il carnevale della croce* (Einaudi, Torino 2009).
- ²¹² . Merini 2010, 762.
- ²¹³ . Merini 2010, 768.
- ²¹⁴ . Merini 2010, 204.
- ²¹⁵ . Merini 2010, 227.

- ²¹⁶ . Merini 2010, 227.
- ²¹⁷ . Merini 2010, 209.
- ²¹⁸ . Merini 2010, 803.
- ²¹⁹ . Merini 2010, 729.
- ²²⁰ . Merini 2010, 741.
- ²²¹ . Merini 2010, 215.
- ²²² . Merini 2010, 217.
- ²²³ . Merini 2010, 486.
- ²²⁴ . Merini 2010, 224.
- ²²⁵ . Merini 2010, 768.
- ²²⁶ . Merini 2010, 844.
- ²²⁷ . Merini 2010, 210.
- ²²⁸ . Merini 2010, 357.
- ²²⁹ . Merini 2010, 292.
- ²³⁰ . Merini 2010, 433.
- ²³¹ . Merini 2010, 847.
- ²³² . Merini 2010, 215.
- ²³³ . Merini 2010, 410.
- ²³⁴ . Merini 2010, 313.
- ²³⁵ . Merini 2010, 457.
- ²³⁶ . Merini 2010, 849.
- ²³⁷ . Pasolini 1999, 984.
- ²³⁸ . Pasolini 1999, 1021.
- ²³⁹ . Pasolini 1999, 1288.

- ²⁴⁰ . Pasolini 1999, 750.
- ²⁴¹ . Pasolini 1999, 128.
- ²⁴² . Pasolini 1999, 143.
- ²⁴³ . Emblematica, a questo proposito, è la stroncatura pasoliniana del *Francesco d'Assisi* (1966) di Liliana Cavani, il cui S. Francesco è interpretato come un santo svuotato del sacro, piccolo-borghese, familiare e rassicurante laddove il sacro è rovesciamento scandaloso delle convenzioni e delle convinzioni condivise: «il sacro è bandito – scrive l'autore in relazione al film ma anche, più in generale, alla televisione italiana – Perché esso scandalizzerebbe veramente le varie decine di milioni di piccolo borghesi che tutte le sere si confermano nella propria stupida idea di sé davanti al video» (Pasolini 1999, 130) e, al contrario, questo santo fasullo sembra rivolgersi al pubblico televisivo dicendo «caro piccolo borghese italiano, mio coetaneo, utente della TV [...], Francesco non era mica altro da te» (Pasolini 1999, 142).
- ²⁴⁴ . Pasolini 1999, 1589.
- ²⁴⁵ . Pasolini 1999, 768.
- ²⁴⁶ . Pasolini 1999, 750. Il verso originale, in dialetto friulano, è «Crist al mi clama | MA SENSA LUS» (da *La dumènia uliva*, in *La meglio gioventù*, in Pasolini 2003, 42).
- ²⁴⁷ . Ferretti 1976, 11.
- ²⁴⁸ . Ferretti 1976, 113.
- ²⁴⁹ . Anzoino 1975, 23.
- ²⁵⁰ . Pasolini 2003a, 388.
- ²⁵¹ . Pasolini 2003a, 467.
- ²⁵² . Pasolini 1999, 826.
- ²⁵³ . Benedetti 1998, 186.
- ²⁵⁴ . Bazzocchi 1998, 166.

- ²⁵⁵ . Pasolini 1998, 863.
- ²⁵⁶ . «Quando le parlo della mia tendenza al sacrale – dichiara a questo proposito Pasolini in un'intervista rispondendo a una domanda su *Mamma Roma* –, al mitico, all'epico, dovrei dire che essa può essere completamente appagata solo dall'atto della morte, che secondo me è l'aspetto dell'esistere più mitico ed epico» (Pasolini 1999, 1319).
- ²⁵⁷ . Pasolini 1998, 52.
- ²⁵⁸ . Pasolini 1998, 53. Morendo, Accattone accede definitivamente a quella dimensione mitica e sacrale alla quale appartiene in forza della sua condizione ontologicamente meta-storica e pre-borghese, poiché porta a compimento un processo di identificazione con il Cristo perseguitato e ucciso nel sacrificio della croce che nel film è suggerito dalla scelta della colonna sonora (*La Passione secondo Matteo* di Bach) e nel corrispondente racconto da numerosi indizi testuali: «la testa gli rotolò sullo schienale, come quella d'un Cristo» (Pasolini 1998, 660); «pareva Cristo sotto la croce» (Pasolini 1998, 710); «Accattone era un eccomeo, irriconoscibile, disfatto» (Pasolini 1998, 709). Allo stesso modo, in *Mamma Roma*, l'agonia solitaria di Ettore ricalca esplicitamente l'immagine della crocifissione: «Ettore è legato al letto di cemento. Mezzo nudo, con solo le mutandine, come si trovava quando ha cominciato a urlare. È come un piccolo crocifisso, con le braccia tese, coi polsi legati: legati sono anche i piedi, e una cinghia gli stringe il petto»; nella luce bianca e accecante che riempie la cella, e isolandola carica di ulteriore evidenza drammatica la figura di Ettore, questi «sta quasi senza respiro, con le braccia aperte sul tavolo di cemento», «agita solo la testa da destra a sinistra, da sinistra a destra, e un debole lamento esce dalla sua bocca secca» (Pasolini 1998, p. 819. Come osserva Panzeri, e come emerge chiaramente anche dalla resa cinematografica della scena, «il martirio di Ettore è esemplato visivamente sul modello della Crocifissione del Mantegna» (Panzeri 1988, 125). Ettore muore come Gesù, ma del Cristo non ha la consapevole volontà di sacrificarsi per la salvezza altrui, né tanto meno la coscienza religiosa: nella scena conclusiva del racconto, il narratore lo paragona ad «un animaletto pestato, che non sa come, perché, chi l'ha pestato» (Pasolini 1998, 834). Come Ettore svolge – subisce, in quanto è a lui connaturato – il ruolo di capro espiatorio, di «agnello sacrificato alla ferocia del mondo» (Siciliano 1995, 332), così

Stracci, ne *La ricotta*, morendo per indigestione sulla croce, circondato dal disprezzo feroce della troupe e dalla frivola mondanità dei giornalisti e personaggi famosi accorsi ad assistere alle ultime riprese, attualizza in modo improvviso e traumatico il sacrificio di Cristo. La crocifissione, che nella prospettiva del regista costituisce lo spunto per un'operazione tipicamente borghese di raffinata elaborazione intellettuale, viene restituita alla dimensione del sacro attraverso la morte di Stracci, nella quale ritrova tutta la propria caratteristica carica di violenza e di scandalo.

- ²⁵⁹ . Pasolini 1988, 624. Realizzato tra il 1962 e il 1967, è stato pubblicato postumo nel 1993 per Garzanti all'interno di una raccolta in due volumi che contiene tutta la produzione poetica dell'autore, e che si intitola proprio *Bestemmia*.
- ²⁶⁰ . Pasolini 2003b, 997.
- ²⁶¹ . Pasolini 2003b, 1000.
- ²⁶² . Pasolini 2003b, 1016.
- ²⁶³ . Pasolini 2003b, 1016.
- ²⁶⁴ . Pasolini 2003b, 1014.
- ²⁶⁵ . Pasolini 2003b, 1024.
- ²⁶⁶ . Cf Pasolini 2003b, 1027-1032.
- ²⁶⁷ . «A quell'uomo delizioso che fu Giovanni XXIII», Pasolini 2003b, 995.
- ²⁶⁸ . Pasolini 2003b, 995.
- ²⁶⁹ . Pasolini 2003b, 1052.
- ²⁷⁰ . Pasolini 2003b, 1083.
- ²⁷¹ . Pasolini 2003b, 1102.
- ²⁷² . Pasolini 2003b, 1058.
- ²⁷³ . Pasolini 2003b, 1103.
- ²⁷⁴ . Pasolini 2003b, 1047.

- ²⁷⁵ . Pasolini 2003b, 1105.
- ²⁷⁶ . Pasolini 2003b, 1104-1105.
- ²⁷⁷ . Pasolini 2003b, 1107.
- ²⁷⁸ . Pasolini 2003b, 1107.
- ²⁷⁹ . Pasolini 2003b, 1106-1107.
- ²⁸⁰ . Fornari 2007, 2135 (corsivo mio).
- ²⁸¹ . Rogante 2003, 19.
- ²⁸² . Scrive in proposito Testa: «in poco tempo l'Italia si trasforma: impetuosa espansione economica, immigrazione interna e abbandono delle campagne, aumento dei redditi e dei consumi, insieme alle politiche del centro-sinistra, ai cambiamenti dei costumi e della mentalità e agli interventi tesi ad una effettiva scolarizzazione di massa, modificano letteralmente il volto del Paese» (Testa 2005, V).
- ²⁸³ . «Il ceto intellettuale – nota Asor Rosa – uscito in gran parte dalla Resistenza e dall'antifascismo, soffre in maniera profonda l'impatto con questa nuova realtà antropologica e sociale» (Asor Rosa 2009, 475); non si dimentichi inoltre, a questo proposito, che in questi anni (tra la rivolta di Budapest, '56, e la primavera di Praga, '68) entra in crisi anche il movimento comunista europeo, e con esso quella «ideologia fondamentale ottimistica e palingenetica, quale era quella resistenziale e vincente che aveva dato vita al Neorealismo» (Giovanardi 2004, XIII).
- ²⁸⁴ . Donnarumma 2003, 59.
- ²⁸⁵ . Testa 2005, VII.
- ²⁸⁶ . Si pensi alle principali raccolte poetiche degli anni Sessanta: *Gli strumenti umani* (Sereni, 1965), *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (Caproni, 1965), *Nel magma* (Luzi, 1963), *I rapporti* (Porta, 1966), *La ragazza Carla* (Pagliarani, 1960), *La vita in versi* (Giudici, 1965), *Le case della Vetra* (Raboni, 1966), *La Beltà* (Zanzotto, 1968).
- ²⁸⁷ . Testa 2005, XI.

²⁸⁸ . Cf Bachtin 1968, 142. La corrispondenza tra la poetica dei nostri cinque autori e gli elementi che identificano il dialogo socratico e la satira menippea (i generi serio-comici nei quali secondo Bachtin si radica la linea carnevalesca del romanzo moderno), emerge con immediata evidenza. Qui di seguito, se ne suggeriscono alcuni esempi: l'«idea socratica della natura dialogica della verità» (Bachtin 1968, 143) e la centralità del dialogo (con l'altro e con l'Altro) nella scrittura di Luzi; la «tendenza a creare una situazione eccezionale, che purifica la parola da qualsiasi automatismo vitale e costringe a scoprire gli strati più profondi» (Bachtin 1968, 145), come nel manicomio-Terra Santa della Merini; il «personaggio ideologo» (Bachtin 1968, 146), che mette in discussione l'idea e al contempo se stesso, per cui «la sperimentazione dialogica dell'idea è al contempo anche la sperimentazione dell'uomo che la rappresenta» (Bachtin 1968, 146), proprio come nella teologia venatoria di Caproni, e nella coincidenza paradossale di deicidio e suicidio; l'aumentata e abnorme importanza dell'elemento comico (cf Bachtin 1968, 148-149), cifra distintiva – e del tutto nuova rispetto alla precedente produzione dell'autore – del linguaggio poetico di *Satura*; l'«organico combinarsi di libera fantasia, di simbolismo e a volte dell'elemento mistico-religioso con un estremo e grossolano [...] naturalismo sordido» (Bachtin 1968, 150): si pensi al Bestemmia di Pasolini, nel quale pure si ritrovano «scene di scandali, di comportamento eccentrico, di discorsi e interventi inopportuni, cioè ogni specie di violazioni del corso generalmente accettato e consueto degli avvenimenti» (Bachtin 1968, 153); «la raffigurazione di stati psichico-morali inconsueti, anormali dell'uomo», funzionali a rompere «l'integrità epica e tragica dell'uomo e del suo destino» (Bachtin 1968, 152), nei folli della Merini come nello stravolto di Caproni; i «bruschi contrasti» e le «stridenti combinazioni: l'etera virtuosa, la reale libertà del saggio e il suo stato di schiavitù» (Bachtin 1968, 154), come accade per tutti i personaggi dei nostri poeti, mistici e atei, ambivalenti e contraddittori, difficili da collocare all'interno di categorie morali nettamente definite; la presenza caratterizzante delle grandi domande di senso («la menippea è il genere delle questioni ultime», Bachtin 1968, 150), di cui la scrittura dei nostri poeti è tutta innervata.

²⁸⁹ . Auerbach 1956, 49.

²⁹⁰ . Auerbach 1956, 166.

- ²⁹¹ . Auerbach 1956, 82.
- ²⁹² . Auerbach 1956, 177.
- ²⁹³ . Vahanian 1966, 163.
- ²⁹⁴ . Flores D'Arcais 2000, 18.
- ²⁹⁵ . «Ciò che l'antropocentrismo moderno esprime è la mancanza di pertinenza di Dio» (Vahanian 1966, 163).
- ²⁹⁶ . Cf Buber 1983.
- ²⁹⁷ . Cf Berger 1970.
- ²⁹⁸ . Cf Galimberti 2000, 199.
- ²⁹⁹ . Lukacs 1978, 892.
- ³⁰⁰ . Dalmasso 2007, 329.
- ³⁰¹ . Dalmasso 2007, 329.
- ³⁰² . Forte 1998, 37.
- ³⁰³ . Bonhoeffer 2015, 468.
- ³⁰⁴ . Bonhoeffer 2015, 468.
- ³⁰⁵ . Bonhoeffer 2015, 467.
- ³⁰⁶ . Buber 1983, 30.
- ³⁰⁷ . Secondo Levinas, il «sacro» è la religiosità umana, magica e ingannevole, e il «santo» è l'apertura alla rivelazione dell'Altro, del totalmente Altro: «mi sono domandato – ed è questo il vero problema – se il mondo è abbastanza desacralizzato per accogliere una simile purezza» (Levinas 1985, 86).
- ³⁰⁸ . Fornari 2007, 2134.
- ³⁰⁹ . Langella 2004, 47.
- ³¹⁰ . Rogante 2003, 2.

BIBLIOGRAFIA

Agamben 1991 = G. Agamben, *Prefazione. Disappropriata maniera*, in G. Caproni, *Res amissa*, Garzanti, Milano 1991.

Agostino 1971 = Agostino, *Confessioni*, Città Nuova, Roma 1971.

Anzoino 1975 = T. Anzoino, *Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

Asor Rosa 2009 = A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana (vol. 3)*, Einaudi, Torino 2009.

Auerbach 1956 = E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser), Einaudi, Torino 1956.

Bachtin 1968 = M. Bachtin, *Dostoevskij*, Einaudi, Torino 1968.

Barberi Squarotti 1974 = G. Barberi Squarotti, *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna 1974.

Bazzocchi 1998 = M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano 1998.

Benedetti 1998 = C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Berger 1970 = P. L. Berger, *Il brusio degli angeli*, Il Mulino, Bologna 1970.

Bonhoeffer 2015 = D. Bonhoeffer, *Resistenza e resa. Lettere e scritti dal carcere* (tr. it. di A. Gallas), San Paolo, Milano 2015.

Buber 1983 = M. Buber, *L'eclissi di Dio*, Edizioni di Comunità, Milano 1983.

Cacciari 2007 = M. Cacciari, *Simplicitas e Caritas nella poesia di Mario Luzi* (pp. 379-386), in Luzi 2007.

Cambi 2006 = F. Cambi, *Mito ed epicità. La conquista dell'umano in "Giuseppe e i suoi fratelli"*, in T. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, Mondadori, Milano 2006.

Cambon 1982 = G. Cambon, *Ancora su Iride, frammento di apocalisse* (pp. 227-244), in *La poesia di Eugenio Montale (Atti del Convegno: Milano 12-14/09/1982; Genova: 15/9/1982)*, Librex, Milano-Genova 1982, p. 236.

Caproni 1998 = G. Caproni, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 1998.

Contini 1974 = G. Contini, *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino 1974.

Corti 1997 = M. Corti, *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1997.

Dalmasso 2007 = G. Dalmasso, *Dio indicibile?* (pp. 324-330), in «Humanitas» (2/2007).

Donnarumma 2003 = R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in "Allegoria" (n. 43, gennaio-aprile 2003).

Ferretti 1976 = G. C. Ferretti, *Pasolini. L'universo orrendo*, Ed. riuniti, Roma 1976.

Flores D'Arcais 2000 = P. Flores D'Arcais, *Dio esiste?* (pp. 17-40), in "Micromega" (2/2000).

Fornari 2007 = G. Fornari, *Sacro, divinità* (pp. 2126-2136), in R. Cesarani, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari* (vol. 3), UTET, Torino 2007.

Forte 1998 = B. Forte, *Dio nel Novecento. Tra filosofia e teologia*, Morcelliana, Brescia 1998.

Frye 1982 = N. Frye, *The Great Code*, Routledge and Kegan Paul, London 1982.

Galimberti 2000 = U. Galimberti, *Nessun Dio ci può salvare* (pp. 187-199), in "Micromega" (2/2000).

Genette 1997 = G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

Giovanardi 2004 = S. Giovanardi, *Introduzione* (pp. VII-XLII), in M. Cucchi, S. Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2004.

Jacomuzzi 1978 = A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale dagli Ossi ai Diari*, Einaudi, Torino 1978.

Langella 2004 = G. Langella, *Il nomade e il cielo. Un secolo di poesia religiosa* (pp. 45-60), in "Poesia" (n. 184, 2004).

Levinas 1985 = E. Levinas, *Dal sacro al santo*, Città Nuova, Roma 1985.

Lukacs 1978 = G. Lukacs, *Scritti sul realismo (vol. I)*, Einaudi, Torino 1978.

Luzi 1997 = M. Luzi, *La porta del cielo, conversazioni sul cristianesimo*, a cura di S. Verdino, Piemme, Casale Monferrato 1997.

Luzi 2004 = M. Luzi, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2004.

Luzi 2007 = M. Luzi, *Autoritratto. Scritti scelti dell'autore con versi inediti*, a cura di P. A. Mattel e S. Verdino, Garzanti, Milano 2007.

Manzoni 2011 = M. R. Manzoni, *Il canone letterario del Novecento nella manualistica letteraria* (pp. 59-68), in G. Langella (a cura di), *Il Novecento a scuola*, ETS, Pisa 2011.

Marchese 1977 = A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, SEI, Torino 1977.

Marchese 2006 = A. Marchese, *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, Interlinea, Novara 2006.

Merini 2010 = A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, a cura di A. Borsani, Mondadori, Milano 2010.

Montale 1980 = E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, in Id., *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.

Montale 1996 = E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996.

Montale 2004 = E. Montale, *Poesie. La Bufera e altro. Satura*, RCS, Milano 2004.

Montale 2009 = E. Montale, *Satura*, Mondadori, Milano 2009.

Montale 2010 = E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Milano 2010.

Pampaloni 1989 = G. Pampaloni, *Nota introduttiva*, in G. Caproni, *Poesie 1932-1986*, Garzanti, Milano 1989.

Panzeri 1988 = F. Panzeri, *Guida alla lettura di Pasolini*, Mondadori, Milano 1988.

Pareyson 1993 = L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino 1993.

Pasolini 1988 = P. P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, Einaudi, Torino 1988.

Pasolini 1998 = P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti (vol. II)*, Mondadori, Milano 1998.

Pasolini 1999 = P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999.

Pasolini 2003a = P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* (vol. I), Mondadori, Milano 2003.

Pasolini 2003b = P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* (vol. II), Mondadori, Milano 2003.

Quiriconi 1998 = G. Quiriconi, *Soggettività e alterità nel pensiero di Luzi* (pp. VII-XX), in M. Luzi, *Scritti*, a cura di G. Quiriconi, Arsenale, Venezia 1998.

Ravasi 1996 = G. Ravasi, *Insonne presenza della Sacra Scrittura nella poesia* (pp. 59-67), in *La poesia e il sacro alla fine del secondo millennio* (atti del convegno di Borgomanero, 17/6/1995), a cura di F. De Gasperis e M. Merlin, S. Paolo, Milano 1996.

Ravasi 2007 = G. Ravasi, *Il bulbo della speranza* (pp. 373-376), in Luzi 2007.

Rogante 2003 = G. Rogante, *La frontiera della Parola. Poesia e ricerca di senso: da Pascoli a Zanzotto*, Studium, Roma 2003.

Scaramucci 1972 = I. Scaramucci, *La dimensione pascaliana da Leopardi a Montale*, Edizioni IPL, Milano 1972.

Segre 1985 = C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.

Sibaldi 1995 = I. Sibaldi, *Introduzione* in F. Dostoevskij, *L'idiota*, Mondadori, Milano 1995.

Siciliano 1995 = E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze 1995.

Testa 2005 = E. Testa, *Introduzione* (pp. V-XXX), in Id. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

Trocchi 2002 = A. Trocchi, *Temi e miti letterari*, in A. Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano 2002.

Vahanian 1966 = G. Vahanian, *La morte di Dio*, Ubaldini, Roma 1966.

Verdino 1995 = S. Verdino (a cura di), *A Bellariva. Colloqui con Mario*, in "Annuario della Fondazione Schlesinger", Lugano-Milano-New York 1995, p. 1295.

Ringrazio sentitamente il Centro Universitario Cattolico per il prezioso contributo a sostegno del lavoro di ricerca da cui è scaturito questo saggio.

ABSTRACT

This study investigates the presence of the Christian code in the works of five poets, who well represent the Italian contemporary literary canon. 'Christian code' refers to a textual construction based on the essential nucleus of biblical narrative, developing over the centuries along the lines of a multiform process of theological, philosophical, cultural and artistic re-elaboration. Articulated in images, motifs, themes, symbols and values, to which believers and non-believers have drawn, this expressive cultural code has thus seen its constitutive elements reinterpreted and refunctionalised in various original ways.

In the context of contemporary Italian poetry, the Christian code influence appears to be particularly significant and characteristic. Following an introductory part which specifies the meaning of 'Christian code' and the criteria for selecting the poets (a recognised membership to the canon, a hypertextual poetry-code relation), the essay proceeds in analysing the code-integration within the poetic language and the perception of the world of each author: Caproni's hunting theology; Montale's bitter and disheartening irony, between the 'High Emarginated' and the 'crumb theology'; Luzi's christological contemplation of history - fought and clenched between evil and mystery; Merini's holiness of the insane, scandalous and ancipital, being related to both the paradigms of Cain and Abel; Pasolini's sacredness of a sub-proletarian Christ.

Finally, the essay considers why the intertextual dialogue between contemporary poetry and Christian was so fruitful: the reasons must be sought in the new historical-literary phase which opens in the 1960s, in which a deep affinity between the two emerges, both in terms of form as of content.

On a formal level, the dialogic and open nature of the biblical text, appears particularly analogous to the conversational and theatrical traits of contemporary poetry, pervaded by bachtin carnivalesque as much twentieth-century narrative was. With regards to content, the changed perception of Christianity that distinguished the second-half of the twentieth century _ namely a post-Christian time of God's irrelevance and weakness _ favoured the perception of the Christian code: unbound from rigid, doctrinal and institutional shackles, it appeared as the most suitable aesthetic-cultural paradigm for expressing the desire to give meaning to the world, to enlighten the mystery of life, of pain and death without trivializing its tragicness, without reducing its scandal by resorting to fideistic and reassuring interpretations.