

Itala Tambasco

GIUDA ISCARIOTA

Metamorfosi letterarie di un personaggio biblico

Prefazione di Rino Caputo



La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

118

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

Itala Tambasco

GIUDA ISCARIOTA

Metamorfosi letterarie di un personaggio biblico

Prefazione di Rino Caputo

La scuola di Pitagora editrice

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2024 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-998-3 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-999-0 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Prefazione <i>di Rino Caputo</i>	VII
Introduzione	1
PARTE PRIMA	
LA DANNAZIONE DI GIUDA	33
L'«inusitato protagonismo» di Giuda: la <i>Navigatio Sancti Brendani</i> e la <i>Legenda Aurea</i>	33
Nella bocca di Lucifero: il tradimento di Giuda nella <i>Commedia</i>	40
Traditore o suicida? Boccaccio e Santa Caterina da Siena	50
Libertà o predestinazione? Il dramma di Giuda nella poesia didascalica	56

Il tradimento in accademia: tenzoni su Giuda	84
<i>L'apparizione di Giuda a Tito:</i> un archetipo del Giuda rivoluzionario	108
PARTE SECONDA	
IL TRADIMENTO IN SCENA	117
«Quando a Giuda cadde la maschera»: i drammi di Giovanni Bovio e di Enrico Pea	117
Il Giuda folle dal destino segnato: il modello di Andreev fra Donaudy e Ratti	170
Il Giuda di Mastrostefano	197
La madre di Giuda: Mario Soldati e Joseph Tusiani	203
Indice dei nomi	251

Prefazione

Il senso comune popolare, a suo modo, non ha mai coltivato il risentimento teologico, per così dire, nei confronti dei “perfidii giudei” (previsto per secoli dalla liturgia cattolica e espunto soltanto nella seconda metà del Novecento dall’illuminata e imprevedibile decisione solo apparentemente assunta con semplice bonomia da Papa Giovanni XXIII, com’è noto).

D’altra parte è sempre stato radicato un certo antigioudaismo, per così dire, empirico, non dissimile nella sostanza dal pregiudizio consolidato tutto municipalistico che vede il ‘diverso’ come ‘cattivo’, già a partire dal villaggio distante pochi chilometri da quello natale proprio.

Itala Tambasco, in questo suo ampio, icastico e, non casualmente, anche elegante lavoro, sembra premettere tale opinione, diffusa dal Medioevo a oggi in tutta l’Europa, come inevitabile cornice a quella che si potrebbe definire la prosopopea secolare di Giuda.

L’Autrice non rinuncia, infatti, a segnalare, in modo argomentato, ogni riscontro soprattutto artistico-letterario, narrativo e rappresentati-

vo, del percorso del personaggio antonomasticamente identificato nella figura del Traditore. Ma, come nota costantemente e con particolare dovizia di riferimenti, Giuda rimane causa direttamente esplicita e, insieme, misterioso esecutore della volontà profonda che costituisce davvero definitivamente il Messia Salvatore e Redentore soltanto attraverso la sua Passione e Morte. Insomma, acutamente e luminosamente, come dice Belli, citato espressamente a p. 19: “Cquarchiduno l’aveva da ammazza”; ovvero, contrastivamente da Andreev: “Sì! Con un bacio d’amore io ti tradisco!” (*infra*, p. 175).

La fenomenologia variegata di ogni Giuda riesumato, secolo per secolo, viene presentata organicamente dalla Tambasco che, non a caso, focalizza sul Novecento le acquisizioni ecdotiche e ermeneutiche decisive; fino al pressoché inedito Giuda ‘pentito’ di Joseph Tusiani, prolifico poeta in quattro lingue, com’è noto, in inglese, in latino, in italiano e nel suo dialetto natò di San Marco in Lamis, nel Gargano, proprio lì dov’è scaturito come gemma impreveduta il testo giovanile sul Traditore appunto pentito, conservato in quell’autentica e ancora pressoché sconosciuta miniera del Novecento letterario e artistico-culturale che è il Fondo del collezionista intellettuale, storico e critico prof. Antonio Motta.

Ma non secondaria sarà, allora, la sequenza ottonovecentesca riordinata dall’Autrice, da Pea al citato Andreev, da Donaudy a Mastrostefano e, infine, da Soldati a Tusiani, ambedue affascinati, da giovani, dal Tema del Traditore e restituiti oggi alla fruizione contemporanea. E occorre rendere merito alla Studiosa per la completezza della documentazione e la grazia dell’esposizione.

Un Volume, questo di Itala Tambasco, che, proprio per il nitido contributo scientifico-culturale, permette di interrogarci sul Mistero di Giuda con il sicuro strumento della risorsa umana più indefettibile che è, come ha detto padre Dante e come, ancora nel Novecento, ha ribadito Vasco Pratolini, la costanza della ragione.

E ciò non è poca speranza, di fronte agli angosciosi interrogativi dell’oggi.

Rino Caputo
 Storico e critico della Letteratura

Introduzione

Scrivendo Kierkegaard nel suo *Diario*: «per penetrare a fondo il Cristianesimo di un'epoca basta vedere com'essa concepisce Giuda»¹ e in effetti gli esiti letterari della vicenda giudaica sono stati visibilmente influenzati dalla concezione teologica del suo tradimento. Le varianti adottate dagli stessi Vangeli canonici all'azione neotestamentaria del tradimento sono state spesso al centro di controversie dottrinali che hanno dibattuto e dibattono sul grado di responsabilità del discepolo e sul margine di libertà entro il quale si colloca la sua sfera di azione. In altre parole, pur mantenendo costante il ruolo di propulsore della Passione di Cristo, l'infedeltà di Giuda si è prestata nel tempo a una pluralità di analisi ermeneutiche che, al netto della colpa, ne hanno considerato il ruolo decisivo per la stipula della nuova alleanza fra il divino e l'umano.

¹ S. KIERKEGAARD, *Diario. 1849-55*, a cura di F. Cornelio, vol. 2, Morcelliana, Brescia 1962-1963, p. 99.

Seppur rigoroso, l'impegno filologico – operando in condizioni così frammentarie – ha dovuto nel tempo ricorrere alle sollecitazioni di ipotesi, intuizioni e anche di paradossi che hanno concesso di battere nuove strade di ricerca e di formulare interpretazioni critiche più incisive.² Un'analisi attenta della sua fortuna letteraria non può prescindere da una valutazione del modello biblico, fin dalle sue manipolazioni narrative più lontane. Sebbene non sia conveniente addentrarsi in questa sede in una *quaestio doctrinalis* tanto popolare quanto sfuggente, è bene tener presente – mantenendosi sulla superficie dell'ordito narrativo – che il dibattito sulla figura di Giuda sia posto in essere già in seno alle stesse Scritture dove, al di là del breve cenno negli *Atti degli apostoli*, il racconto dei quattro Vangeli canonici riempie di sfumature significative il fugace e disdicevole compito di tradire Gesù.³ Un esempio potrebbe derivare

² Un tentativo di ragguaglio, seppur estremamente conciso sulla figura di Giuda nella letteratura si trova in C. GRABHER, *La figura di Giuda nei moderni scrittori e una sua singolare interpretazione medioevale*, ne «La Rassegna della Letteratura Italiana», 63, 1959, pp. 29-38; più distesa è la trattazione che ne fa M. CENTINI, *Giuda e la letteratura*, in *Indagine su Giuda*, Castelvevchi, Roma 2008, pp. 293-297, inserito nel quadro d'insieme di un'inchiesta in cui cerca di ricostruire la vita di Giuda Iscariota e le tormentate circostanze che portarono alla sua morte. Si muove invece in un ambito squisitamente letterario, circoscritto entro gli argini del Ventesimo secolo, il libro di A. DI GRADO, *Giuda l'oscuro. Letteratura e tradimento*, Claudiana, Torino 2007; il suo è un viaggio alla ricerca degli scrittori irregolari, negletti o maledetti, che assumono come *fil rouge* la poliedrica figura di Giuda. P. ORVIETO, *Giuda traditore o spalla di Cristo?*, in *Da Giuda a Manzoni. Personaggi inquietanti tra storia, religione e letteratura*, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 13-49, inserisce la fortuna del traditore neotestamentario in una riflessione più generale condotta su personaggi come la Maddalena, Beatrice Cenci e perfino Manzoni; scelti nell'arco millenario della nostra cultura e letteratura, l'autore ne mette in evidenza gli aspetti meno considerati o meno noti, per esaminarne le sfaccettature che una lettura unidimensionale spesso non permette di cogliere; cfr. B. WESTPHAL, *Evangelium Judae*, in *Roman et évangile*, Pulim, Limoges 1999, pp. 74-124.

³ La validità della documentazione storica derivante dai Vangeli sinottici è stata messa in discussione anche da studiosi cristiani che, facendo leva su tali discrepanze, hanno contestato l'attendibilità delle vicende riferite sul tradimento di Gesù. Cfr. J. D. CROSSAN, *Who killed Jesus? Exposing the Roots of Anti-Semitism in the Gospel Story of the Death of Jesus*, Harper, San Francisco 1995, pp. 71-75; R. BULTMANN, *The*

dalla precisazione inserita da Giovanni e Luca e anteposta al momento del tradimento, di cui i narratori scandiscono l'avviamento come un vero e proprio rituale instillato da un gesto ben preciso compiuto dal Maestro che, intinto il boccone, lo porge a Giuda e solo dopo, quasi come se fosse un segnale di richiamo, Satana poté entrare in lui.⁴

Le differenti tradizioni dei resoconti evangelici hanno contribuito non poco alla compromissione di una interpretazione unitaria e hanno fagocitato numerose varianti ermeneutiche dell'episodio biblico. Lo scarto generato dalla puntualizzazione dell'intervento satanico, addotta dai due Vangeli, sfibra la compatta nervatura dell'argomentazione dottrinale che ha fatto di Giuda l'uomo simbolo del tradimento. In questo senso, anche secondo Ben-Chorin, l'azione dell'Iscaiota è sentita perfino nei Vangeli canonici «come uno scandalo necessario alla realizzazione della salvezza».⁵ In particolare, è il Vangelo di Giovanni a distinguersi per il

history of the Synoptic Tradition, translation by Jhon Marsh, Hendrickson Publisher, Oxford 1963, pp. 262-266.

⁴ *Gv* 13, 21-27: «dette queste cose, Gesù fu profondamente turbato e dichiarò: “in verità, in verità io vi dico: uno di voi mi tradirà”. I discepoli si guardavano l'un l'altro, non sapendo bene di chi parlasse. Ora uno dei discepoli, quello che Gesù amava, si trovava a tavola al fianco di Gesù. Simon Pietro gli fece cenno di informarsi chi fosse quello di cui parlava. Ed egli, chinandosi sul petto di Gesù, gli disse: “Signore, chi è?”. Rispose Gesù: “è colui per il quale intingerò il boccone e glielo darò”. E, intinto il boccone, lo prese e lo diede a Giuda, figlio di Simone Iscaiota. Allora, dopo il boccone, Satana entrò in lui. Gli disse dunque Gesù: “Quello che vuoi fare, fallo presto”; *Lc* 22,1-8: «si avvicinava la festa degli Azzimi, chiamata Pasqua, e i capi dei sacerdoti e gli scribi cercavano in che modo toglierlo di mezzo, ma temevano il popolo. Allora Satana entrò in Giuda, detto Iscaiota, che era uno dei Dodici. Ed egli andò a trattare con i capi dei sacerdoti e i capi delle guardie sul modo di consegnarlo a loro. Essi si rallegrarono e concordarono di dargli del denaro. Egli fu d'accordo e cercava l'occasione propizia per consegnarlo a loro, di nascosto dalla folla. Venne il giorno degli Azzimi, nel quale si doveva immolare la Pasqua. Gesù mandò Pietro e Giovanni dicendo: “andate a preparare per noi, perché possiamo mangiare la Pasqua”. Per tutte le traduzioni bibliche si fa riferimento da qui in poi a *La Sacra Bibbia*, Conferenza Episcopale Italiana, Roma 2008.

⁵ S. BEN-CHORIN, *Fratello Gesù. Un punto di vista ebraico sul Nazareno*, trad. di G. Scandiani, Morcelliana, Brescia 2022, p. 230.

riferimento di peculiarità sconosciute ai sinottici.⁶ Il testo giovanneo propone l'arrivo di Giuda a capo di una coorte e, a differenza degli altri, non bacia Gesù che invece si fa avanti da solo.

Anche Giuda, il traditore, conosceva quel luogo, perché Gesù spesso si era trovato là con i suoi discepoli. Giuda dunque vi andò, dopo aver preso un gruppo di soldati e alcune guardie fornite dai capi dei sacerdoti e dai farisei, con lanterne, fiaccole e armi. Gesù allora, sapendo tutto quello che doveva accadergli, si fece innanzi e disse loro: «Chi cercate?». Gli risposero: «Gesù, il Nazareno». Disse loro Gesù: «Sono io!». Vi era con loro anche Giuda, il traditore.⁷

Al netto di questa obiezione,⁸ resta il particolare dell'iniziativa di Gesù di appressarsi a lui – al contrario, gli altri Vangeli vogliono che sia Giuda ad avvicinarsi per baciare – rinviando l'idea di una gestualità preformata. Cristo preannuncia ai discepoli il suo destino prima ancora che Giuda mediti di tradirlo e percorre consapevolmente l'itinerario della sua Passione. Stando alle interpretazioni gnostiche, questi elementi concorrerebbero da soli a mitigare la sua colpevolezza e a collocarla nella dimensione funzionale al sacrificio del Figlio di Dio e alla salvezza dell'umanità.⁹

Il teologo protestante Klassen contribuì, fra gli altri, ad avallare l'idea di una ineluttabilità della storia che in qualche maniera riconsiderava il ruolo di Giuda quale complementare a un progetto grandioso,

⁶ Sull'argomento si veda J. CARMIGNAC, *La nascita dei vangeli sinottici*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1986.

⁷ *Gv* 18, 2-5.

⁸ E. VARDIMAN, *La grande svolta. La Giudea fra ellenismo e primo cristianesimo*, trad. di A. Sartirana, Garzanti, Milano 1987, p. 204.

⁹ Cfr. C. MORESCHINI, *Letteratura cristiana delle origini greca e latina*, Città Nuova Editrice, Roma 2007, pp. 15-16; E. ALBRILE, *Cos'è lo gnosticismo?*, Harmakis editions, Montevarchi 2018; R. VAN DEN BROEK, *Gnostic Religion in Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

concertato con Gesù.¹⁰ La sua tesi, che prendiamo in considerazione per le sue peculiarità filologiche, parte da un'analisi del significato originale delle parole del Vangelo, per scoprire che non viene mai usato nei testi greci il termine 'tradire' ma 'consegnare'. Giuda avrebbe consegnato Gesù a Caifa affinché il sacerdote del tempio potesse conoscere la Verità rivelata e non aspettandosi, invece, che questi lo recapitasse a Pilato. Ciò giustificherebbe la disperazione di Giuda che, consapevole di aver contribuito al disegno divino, non ha accettato che l'esito di tale grandioso progetto dovesse coincidere con la croce.

Provando a muoverci con la dovuta cautela su un terreno così franso, su cui già molto e più autorevolmente è stato scritto, e considerandolo nella sua accezione più ecdotica e meno dottrinale, ci pare che anche il dialettico confronto fra Cristo e Pilato suggerisca l'impressione di un margine di iniziativa ridottissimo per l'azione umana che coopera al compimento del drammatico, ma necessario evento della Passione:

All'udire queste parole, Pilato ebbe ancor più paura. Entrò di nuovo nel pretorio e disse a Gesù: «Di dove sei tu?». Ma Gesù non gli diede risposta. Gli disse allora Pilato: «Non mi parli? Non sai che ho il potere di metterti in libertà e il potere di metterti in croce?». Gli rispose Gesù: «Tu non avresti alcun potere su di me, se ciò non ti fosse stato dato dall'alto. Per questo chi mi ha consegnato a te ha un peccato più grande».¹¹

Il dialogo è serrato, si sa. Gesù non parla e Pilato non se ne fa una ragione: basterebbe poco per sottrarsi al destino della crocifissione,

¹⁰ W. KLASSEN, *Judas, betrayer or friend of Jesus?*, Fortress press, Minneapolis 1996, ritiene che la consegna a Pilato costituisca l'imprevisto che getta Giuda nello sconforto e che lo induce, poi, alla disperazione e al suicidio. Il teologo riflette anche sulla limitatezza dell'interpretazione cristiana che attribuisce al tradimento di un singolo uomo l'evento della Passione e Resurrezione che senza Giuda non avrebbe avuto luogo.

¹¹ *Gv* 19, 8-11.

ma le uniche parole che il Re dei giudei riesce a pronunciare davanti al governatore agiscono nella medesima direzione di un disegno già stabilito: «Gesù gli rispose: “tu non avresti alcuna autorità su di me, se ciò non ti fosse stato dato dall’alto, perciò chi mi ha dato nelle tue mani ha maggior colpa”». ¹² I dubbi aumentano, poi, se si considera che il testo giovanneo sia l’unico a contenere i dettagli della risposta riferita da Gesù a Pilato nella quale tanto il governatore quanto il traditore sono posti ai punti nevralgici di un itinerario storico dal quale nessuno sembra potersi sottrarre. È un particolare di non poco conto che lega a filo doppio la nefandezza di Giuda a quella di Pilato, atavicamente previsti per il compimento della Passione e della Resurrezione. Cristo risponde infatti che l’autorità insindacabile del governatore romano gli è stata concessa dall’alto e che si situa all’interno di un disegno da compiere fino all’atto conclusivo della sua morte: «*consummatum est!*». ¹³

Procedere in questa direzione significherebbe entrare in un ambito non nostro, eminentemente teologico e valicare il limite delle ipotesi dottrinali. Ciò che ci interessa dal punto di vista narrativo è, invece, rilevare che tutte queste accezioni esclusive rendano il Vangelo di Giovanni il più indiziato punto di partenza, l’ipotesi di riferimento e l’appiglio della verosimiglianza per tutta quella letteratura che ha inteso compiere un’opera di riscrittura del più noto tradimento della storia.

Se la Chiesa stessa ha espresso nel tempo pareri discordanti sulla figura del traditore, ci sembra di poter collocare nell’ondata di rinnovamento ecclesiastico della seconda metà del Novecento il germe del massiccio ‘revisionismo omiletico’ sulla colpa più acclarata della tradizione cristiana.

Il Concilio Ecumenico indetto da Giovanni XXIII l’11 ottobre del 1962 è l’atto ufficiale con cui la Chiesa ha inteso manifestare la

¹² *Gv* 19, 11. Cfr. S. DE ASARTA, *Ponzio Pilato: storia e curiosità di un personaggio controverso*, Edizioni scientifiche italiane, Roma 2008; V. MESSORI, *Patì sotto Ponzio Pilato? Un’indagine storica sulla passione e morte di Cristo*, Ares, Milano 2020.

¹³ *Gv* 19, 30.

sua apertura e il suo adattamento verso una società provata e in piena emergenza sociale per i profondi cambiamenti che si apprestava a vivere. In linea con l'indirizzo pastorale, il Papa parlava per la prima volta di «medicina della misericordia»¹⁴ con la quale intendeva sostituire l'ammenda didascalica della punizione eterna. Nel clima di un'indulgenza che poneva rimedio e irretiva l'argine dell'errore umano è maturato il recupero letterario del personaggio neotestamentario di Giuda che – secondo l'analisi confutativa di Guimarães –¹⁵ fu sostenuto con più esplicito fervore dal teologo Hans Urs Von Balthasar, considerato il «primo difensore del tradimento».¹⁶ Analoghe furono le idee del filosofo britannico Hugh Schonfield che in *The passover plot: new light on the history of Jesus* (1965)¹⁷ definì la crocifissione di Cristo nei termini di un'auto-cospirazione mirata all'attuazione della profezia biblica per la quale Giuda avrebbe agito di concerto al suo Maestro nel consegnarlo alle autorità.

Sono tutte ipotesi che trovano clamorosamente riscontro nel cosiddetto *Vangelo di Giuda*, un testo apocrifo – scritto non certo da lui, morto cento anni prima – che con il parere di esperti studiosi è stato collocato orientativamente intorno alla metà del II secolo: un codice papiraceo in lingua copta, perduto per circa 1600 anni

¹⁴ Cfr. *Discorso ai Padri conciliari, 18-11-1965*, in *Acta Synodalia*, vol. IV, par. VI, 1978, pp. 693-694.

¹⁵ A. S. GUIMARÃES, *Animus Injuriandi*, vol. I, Tan Books and Publishers, Rockford Illinois 2000, pp. 48-50.

¹⁶ Ivi p. 48. Cfr. A. MODA, *Hans Urs von Balthasar, un'esposizione critica del suo pensiero*, Ecumenica Editrice, Bari 1976; E. GUERRIERO, *Hans Urs von Balthasar*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1991. Von Balthasar è considerato uno dei precursori del Concilio Vaticano II. Ha prodotto una vasta opera teologica, la quale può essere considerata tra le più influenti del XX secolo e ha poi trovato molti interpreti nella ricerca teologica contemporanea: una sintesi potente e sempre più valorizzata nella vita della Chiesa, sebbene alcune sue specifiche ipotesi teologiche – fra cui la riabilitazione del gesto di Giuda – abbiano suscitato vivaci polemiche.

¹⁷ H. J. SCHONFIELD, *The Passover plot: New light on the history of Jesus*, Bernard Geis Associates, Hardcover 1965.

e ritrovato in Egitto nel 1978, restaurato a partire dal 2001 e pubblicato nel 2006.¹⁸

Il Vangelo di Giuda è qualcosa di più di un semplice testo gnostico. È un antico Vangelo che fornisce un'interpretazione alternativa della figura di Gesù in base al punto di vista di chi l'ha tradito. In questo resoconto, Giuda è l'iniziato più avveduto, quello a cui Gesù affida la sua rivelazione segreta. Giuda è l'unico discepolo fedele, quello che comprende Gesù, che riceve da lui la salvezza. Gli altri discepoli, come la religione che essi rappresentano, sono immersi nell'ignoranza. Come spero chiariscano queste brevi osservazioni, la visione trasmessa dal Vangelo di Giuda diverge dal solco del cristianesimo tradizionale [...] è una visione alternativa di cosa significhi seguire Cristo e mantenersi fedele ai suoi insegnamenti.¹⁹

¹⁸ *Il Vangelo di Giuda*, a cura di R. Kasser, M. Meyer, G. Wurst, B. D. Ehrman, National Geographic Society White Star, Vercelli 2006, pp. 1-15. Il testo venne venduto dall'antiquario Fieda-Nussberger-Tchacos alla svizzera *Macena Foundation for Ancient Art* che lo fece pubblicare con traduzione inglese dalla *National Geographic Society*, nel 2006. L'intero assemblaggio di 66 fogli papiracei prende il nome di *Codex Tchacos* ed è composto da quattro trattati: una versione dell'*Epistola di Pietro a Filippo*, presente già nel codice VIII di Nag Hammadi, un insieme di codici cristiani rinvenuti sempre in Egitto nel 1945, come pure un testo intitolato *Giacomo*, che contiene la *Prima Rivelazione di Giacomo*; *Il Vangelo di Giuda* (presumibilmente la traduzione in copto del testo gnostico in lingua greca, contro cui si scagliava Ireneo) e infine, un testo intitolato *Il libro dell'Allogeno* (ovvero 'lo straniero', un epiteto di Seth, figlio di Adamo ed Eva nei testi gnostici) di cui non si aveva traccia fino al momento della sua scoperta.

¹⁹ B. D. EHRMAN, *Il vangelo del traditore: una nuova lettura del Vangelo di Giuda*, trad. di E. Valdrè, Mondadori, Milano 2006, p. 251; lo studioso statunitense del *Nuovo Testamento*, a proposito dell'accuratezza delle informazioni del testo rinvenuto, osserva che «non è un testo scritto da Giuda o da qualcuno che voglia passare per tale [...]. Non è stato redatto da un contemporaneo che lo conobbe [...]. Non è un libro che offra ulteriori informazioni sugli avvenimenti occorsi durante la vita di Gesù». La pubblicazione del 2006 fagocitò un vasto repertorio saggistico e narrativo sull'argomento. Oltre al già citato approfondimento critico di Ehrman, vale la pena di ricordare almeno D. HAMICHE, *L'imposture de l'Évangile*

Le asserzioni perentorie inserite dai curatori nella prefazione al volume che grida al sensazionalismo,²⁰ e in modo ineludibile discute i dogmi canonici della Chiesa cattolica, indussero Papa Benedetto XVI a negare ogni possibilità di riscatto per il traditore. «La Repubblica» del 13 aprile 2006 ravvisa infatti, nelle parole pronunciate durante l'omelia del Giovedì Santo presso la chiesa di San Giovanni in Laterano, il primo segnale di una presa di posizione netta da parte dell'istituzione cattolica verso il tradimento: «la vicenda di Giuda dimostra che esiste nel mondo l'oscuro mistero del rifiuto dell'amore di Dio da parte dell'uomo. L'amore del Signore non conosce limite, ma l'uomo può porre ad esso un limite».²¹ Quella del Papa fu certamente una 'scelta di campo' compiuta con l'intento di ridisegnare i confini di quella misericordia posta

de Judas: Contre-enquête, Éditions de l'Homme nouveau, Paris 2007; H. KROSNÉY, *Il vangelo perduto. L'avvincente racconto del ritrovamento del Vangelo di Giuda Iscariota*, prefazione di B. D. Ehrman, National Geographic, Vercelli 2006. Meno sensazionalistico e più vicino al rigore sobrio della ricerca è E. NOFFKE, *Il Vangelo di Giuda. La verità storica tra scoop e pregiudizi*, Claudiana, Torino 2006. Per un giudizio critico di taglio teologico si veda C. MARUCCI, *Un vangelo apocrifo*, in «La Civiltà Cattolica», 2007, pp. 244-254.

²⁰ A. COCKBURN, *Il Vangelo di Giuda*, in «National Geographic Italia», 17, V, 2006, p. 11, affermare che l'immagine negativa di Giuda sia il frutto di una successiva manipolazione cristiana: «via via che il Cristianesimo prendeva le distanze dalle sue origini di setta ebraica, ai pensatori cristiani tornava sempre più utile far ricadere sul popolo ebraico la colpa della cattura e della morte di Gesù, e fare di Giuda l'archetipo dell'ebreo».

²¹ Cfr. *Il Papa sconfessa il Vangelo di Giuda: «Quell'apostolo fa il doppio gioco»*, in «La Repubblica.it»; <https://www.repubblica.it/2006/04/sezioni/cronaca/settimana-santa-giuda/settimana-santa-giuda/settimana-santa-giuda.html>. Sulla questione cfr. P. ORVIETO, *Giuda traditore o spalla di Cristo*, cit. pp. 13-49. Un analogo giudizio sulla figura di Giuda si evince anche dal suo *Gesù di Nazareth*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2011. Alle parole di Benedetto XVI, seguirà la 'sentenza' di Gianfranco Ravasi, presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, che si è interessato di ridefinire il personaggio di Giuda in un contributo pubblicato su «L'Osservatore romano» il 22 marzo 2008, in cui conferma la veridicità dei Vangeli sinottici e contestualmente esprime le sue perplessità circa l'attendibilità dei testi apocrifi che riabilitano il traditore neotestamentario.

in essere proprio dal Concilio, canalizzata dall'audacia omiletica di don Primo Mazzolari nell'emblematica enunciazione «nostro fratello Giuda».²²

Il rischio è di rimanere aggrovigliati in una questione dottrinale che è talmente complessa al punto da generare posizioni discordanti anche all'interno della Chiesa stessa. Se il richiamo alla misericordia conciliare servì a Ratzinger a circoscrivere il limite oltre il quale non è opportuno spingere la generosità del perdono divino,²³ in tempi più recenti, Papa Francesco ha riaperto la questione ridisegnando nuovamente quei confini per aprirli di nuovo alla possibilità del perdono di Giuda.²⁴ Il pretesto è venuto al pontefice dal capitello della chiesa di Vézelay, in Provenza, su cui è scolpita in sequenza la vicenda che vede il traditore impiccato a sinistra e sulle spalle del suo seppellitore, a destra.

²² Sono riflessioni raccolte in P. MAZZOLARI, *La Chiesa del Padre. Nostro fratello Giuda*, a cura di R. Colla, La locusta, Vicenza 1967.

²³ Cfr. G. DE LUNA, *La passione e la ragione*, in ID. *Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, La nuova Italia, Firenze 2001, pp. 54-59. Nelle parole che Benedetto XVI ha pronunciato all'*Angelus*, domenica 26 agosto del 2012, c'è una sottolineatura poco comune sul ruolo svolto dall'apostolo che tradì Gesù. Contrapponendolo a Pietro, il Papa afferma: «Gesù sapeva che anche tra i dodici Apostoli c'era uno che non credeva: Giuda. Anche Giuda avrebbe potuto andarsene, come fecero molti discepoli; anzi, avrebbe forse dovuto andarsene, se fosse stato onesto. Invece rimase con Gesù. Rimase non per fede, non per amore, ma con il segreto proposito di vendicarsi del Maestro. Perché? Perché Giuda si sentiva tradito da Gesù, e decise che a sua volta lo avrebbe tradito. Giuda era uno zelota, e voleva un Messia vincente, che guidasse una rivolta contro i Romani. Gesù aveva deluso queste attese. Il problema è che Giuda non se ne andò, e la sua colpa più grave fu la falsità, che è il marchio del diavolo. Per questo Gesù disse ai Dodici: "Uno di voi è un diavolo!" (Gv 6,70). Preghiamo la Vergine Maria, che ci aiuti a credere in Gesù, come San Pietro, e ad essere sempre sinceri con Lui e con tutti».

²⁴ Sono riflessioni del Papa inserite in *Quando pregate dite Padre Nostro. La preghiera con Gesù in un tempo di crisi*. Schede per i partecipanti ai Gruppi di Ascolto della Parola, a cura dell'Arcidiocesi di Milano, In Dialogo Edizioni, Milano 2022.



Un esempio di arte medievale, il capitello si trova nella basilica dedicata a Santa Maria Maddalena, in stile romanico e gotico, nella città di Vézelay.

Già in occasione di un convegno tenutosi il 16 giugno 2016, nella basilica di San Giovanni in Laterano, Francesco aveva avanzato un'interpretazione 'inedita' della scultura azzardando l'idea che quell'uomo non fosse il seppellitore, come vuole la tradizione critica, bensì Gesù che portava Giuda sulle sue spalle: come il buon pastore porta la pecora perduta.²⁵ Si tratta di un'interpretazione suggestiva che, sebbene non ancora supportata da alcun riscontro critico, è in grado di restituire in estrema sintesi il nucleo del crogiuolo interpretativo entro cui si è propagato il recupero narrativo del tradimento.

Dicevamo del *Vangelo di Giuda*. Una ricostruzione esaustiva sul ritrovamento del testo copto è stata realizzata nel 2008 dall'antropologo Massimo Centini che, muovendosi con una certa cautela

²⁵ Cfr. P. CLAUDEL, *Vézelay: la basilica di santa Maria Maddalena*, a cura di M. A. Di Paco Triglia, Offset Grafica, Ospedaletto 1999; tale interpretazione, tuttavia, non troverebbe riscontro dal confronto con l'iconografia del XII secolo, quando la figura di Gesù Cristo si distingueva per tre particolari: la barba, l'aureola e la croce inscritta nell'aureola, mentre la figura del capitello manca di questi tre particolari.

tra le fonti canoniche e quelle storiche, pur concedendosi qualche riferimento agli apocrifi, ci ha regalato uno degli studi fra i più organici, scritti su un personaggio come l'Iscriota, così difficilmente inquadrabile nei parametri della storia.²⁶ Centini interviene sulla discussione ancora aperta della datazione del testo copto che sceglie di collocare, seguendo la maggioranza degli storici, fra il 130 e il 170 d. C. circa, sulla base di un riferimento di Ireneo di Lione. Nel 180 d.C., Ireneo si scagliava con forza contro un certo documento greco prodotto da un gruppo di eretici gnostici: molto probabilmente l'originale della versione copta attualmente conosciuta.²⁷ Nella sostanza, il contenuto del testo allude all'Iscriota come l'unico conoscitore della missione di Cristo, il quale gli avrebbe affidato in segreto l'incarico del tradimento, in virtù di una superiorità che lo rendeva unico degno depositario di tale conoscenza. Giuda, inoltre, viene sempre indicato nel testo come il 'tredicesimo apostolo', a riprova di un ulteriore elemento di scarto fra lui e i dodici, descritti come figure estranee alla conoscenza, incapaci di comprendere fino in fondo il significato della loro stessa missione. Il testo, dunque, non solo scagionerebbe Giuda, ma lo renderebbe di fatto più devoto degli altri discepoli: per amore di Cristo, egli accetterebbe di andare incontro al suo destino infamante e di essere per questo maledetto dalle future generazioni.²⁸

²⁶ M. CENTINI, *Indagine su Giuda. Vita e morte dell'uomo che cambiò il corso della storia*, cit. pp. 10-11.

²⁷ IRENEO DI LIONE, *Contro gli eretici*, I, 31, a cura di E. Bellini, G. Maschio, Jaka book, Milano 1997. Cfr. G. WURST, *Ireneo di Lione e il Vangelo di Giuda*, in *Il Vangelo di Giuda*, cit. pp. 115-129. Nel suo trattato, Ireneo affermava che fossero stati i sostenitori di Caino, i cainiti, a comporre il presunto *Vangelo di Giuda*. Essi, infatti, si battevano a favore delle figure più famigerate della letteratura biblica, fra cui Caino, Esaù, Korah, gli abitanti di Sodoma e lo stesso Giuda Iscriota. Sulla questione della datazione un'accurata ricognizione è inserita in prefazione alla pubblicazione del testo copto.

²⁸ Cfr. M. MEYER, *Introduzione*, in *Il Vangelo di Giuda*, cit. pp. 1-15. Nella parte centrale del testo, Gesù insegna a Giuda i misteri dell'universo. A differenza dei Vangeli canonici, Giuda è presentato come una figura interamente positiva, un

È sorprendente quanto l'esiguità delle informazioni neotestamentarie sull'Isariota abbia contribuito nel tempo ad acuire quell'alone di ambiguità entro il quale si era inserito, molto in anticipo rispetto alla pubblicazione del *Vangelo di Giuda*, l'impulso della fantasia letteraria, incoraggiando l'ideazione di racconti che hanno colmato gli indugi silenti e i vuoti circostanziali con estensioni narrative, talvolta straordinariamente affini, seppur antecedenti all'impronta riabilitante del testo gnostico.

La fortuna del mito giudaico, infatti, ha conosciuto un incremento senza precedenti a partire dal secolo scorso e in modo evidente nella seconda metà del '900, in linea con la stagione di entusiasmante ricostruzione morale e materiale dell'Italia, iniziata al tempo di Pio XII e poi concretata dall'avvio del Concilio Ecumenico di Papa Roncalli. Allora, lo slancio in una direzione diversa, se non opposta, incominciò a propagarsi in una Chiesa che cercava soluzioni faticose per trattenere il popolo di Dio entro il recinto della tradizione cattolica. È in questa duplice direzione che occorre guardare all'opera di pseudo revisionismo letterario compiuta sul tradimento di Giuda: da un lato la Chiesa che riduce la sua referenzialità per appressarsi a una laicità eticamente sempre più lontana; dall'altro l'atteggiamento dialettico maturato nei confronti delle Sacre Scritture che, incorag-

modello di riferimento per chi ambiva a diventare discepolo di Gesù. Il clamore generato dalla scoperta e poi dalla pubblicazione del testo apocrifo ha innegabilmente beneficiato dell'eco provocata dagli esiti popolari di *best sellers* come *Il Codice da Vinci (et similia)* per la loro pretesa di suggerire un ribaltamento dell'interpretazione cristiana della Passione. Sebbene l'autore del romanzo dichiarò di scrivere una storia di fantasia, è innegabile che tali racconti agiscano di concerto a una certa condotta mediatica d'inchiesta, fomentata dall'idea che la verità ufficiale sia sempre una 'non verità', perché asservita ai poteri forti. In tale direzione, anche il *Vangelo di Giuda*, per il solo fatto di essere un testo apocrifo e non canonico, ha acquisito un certo margine di credibilità; come a dire che la sua non convenzionalità sarebbe da sola garanzia di quella autenticità entro cui cercare la vera storia di Gesù. D'altronde, D. BROWN, *Il codice Da Vinci*, Mondadori, Milano 2003, p. 9, consapevole della suggestione che la soggezione apocriфа esercitava sul pubblico contemporaneo, ha dichiarato, sotto la voce 'Informazioni storiche': «tutte le descrizioni [...] di documenti e rituali segreti contenute in questo romanzo rispecchiano la realtà».

giato dalla prospettiva della misericordia *sine die* del Concilio,²⁹ ha accolto con entusiasmo la possibilità di una risemantizzazione della vicenda del tradimento.

Un'indagine di questo tipo non potrà certo esimersi dal considerare le più antiche memorie letterarie sul tradimento, riconducibili all'originale risemantizzazione della *Legenda Aurea* di Jacopo da Verrigine che all'incarico già disonorevole attribuitogli dalle Scritture, associa a Giuda elementi di cruenta nefandezza. Sebbene la scelta dantesca di confinare la Giudecca nei pressi di Lucifero sembri perfettamente allineata all'esegesi patristica del tempo, fa ancora discutere l'afasica *performance* che Dante riserva al suo Giuda, sul quale pure ci soffermeremo, sempre considerandolo nelle sue molteplici accezioni e mai con risolutive e serrate sentenze,³⁰ per esaminarne il tormento ininterrotto alla luce delle estensioni di sollievo dai supplizi infernali

²⁹ Cfr. *Costituzione dogmatica su "La Divina Rivelazione". Le fasi dell'elaborazione del documento*, in *Tutti i documenti del Concilio Vaticano II*, Elledici, Torino 1990. È in particolare il capitolo VI del Concilio, *Dei Verbum*, che fa riferimento a tale aspetto. Il titolo è un rimando sia alle Sacre Scritture, sia allo stesso Gesù Cristo (il Verbo di Dio) ed è tratto dall'*incipit* del documento, com'è consuetudine nei più importanti documenti ufficiali della Chiesa cattolica. Nel Capitolo II, sotto il titolo *La trasmissione della Divina Rivelazione*, la Costituzione afferma, tra le altre cose: «la Sacra Tradizione, dunque e la Sacra Scrittura sono strettamente congiunte e comunicanti tra loro. Poiché ambedue scaturiscono dalla stessa divina sorgente, esse formano in certo qual modo un tutto e tendono allo stesso fine. Infatti la sacra Scrittura è la parola di Dio in quanto consegnata per iscritto per ispirazione dello Spirito divino; quanto alla sacra Tradizione, essa trasmette integralmente la parola di Dio – affidata da Cristo Signore e dallo Spirito Santo agli apostoli – ai loro successori, affinché, illuminati dallo Spirito di verità, con la loro predicazione fedelmente la conservino, la esponano e la diffondano; ne risulta così che la Chiesa attinge la certezza su tutte le cose rivelate non dalla sola Scrittura e che di conseguenza l'una e l'altra devono essere accettate e venerate con pari sentimento di pietà e riverenza».

³⁰ G. INGLESE, *Inferno XXXII-XXXIV. Nel Gelo*, in *Scritti su Dante*, Carocci, Roma 2021, pp. 141-151. Valga per tutti il caso esplicativo di Gianciotto, marito uxoricida di Francesca da Rimini, del quale il poeta ridefinisce il peccato di tradimento, sovvertendo la giurisprudenza del tempo che concedeva notevoli attenuanti in caso di adulterio e attribuendogli una colpa più grave della moglie, destinandolo nella Caina, a due passi da Lucifero. Per una rilettura della questione ci sia con-

che invece gli aveva concesso la *Navigatio Sancti Brendani*, spesso riconosciuta tra le fonti privilegiate della *Commedia*.³¹

C'era da aspettarsi, negli anni della Riforma Protestante, che i riflettori cominciassero a mettere a fuoco quei personaggi moralmente condannati dalla Chiesa, il cui antagonismo è stato riletto alla luce di un disegno provvidenziale.³² Il dibattito teologico-filosofico sul Libero Arbitrio indusse di fatto a una ridefinizione, quantomeno in termini dialettici, sulla responsabilità del loro errore umano. Mentre si compiva sul piano politico la secolarizzazione della comunità ecclesiale, si attuava la clericalizzazione di quelle forme culturali che in passato erano state sottratte, per azione del classicismo umanistico, all'ipoteca ecclesiastica. Anche per ciò che concerne la circolazione della cultura nel secondo Cinquecento, e in particolare a partire dal 1570, gli effetti della Controriforma generarono un nuovo scompiglio in tal senso: la deliberazione presa dal Concilio di Trento di unificare e di rivedere il testo dei libri liturgici per renderli conformi all'uso romano, favorì di fatto la ripresa e quindi il dibattito sull'editoria cattolica.³³ Per la prima volta, si gettò una luce nuova sull'indiscussa colpevolezza del traditore che, vale la pena di ricordare, ne *La Passione di Gesù* di Pietro Aretino veniva assimilato proprio alla figura di Martin Lutero³⁴ («e chi lo avesse rimirato in

sentito il rinvio a I. TAMBASCO, «Quello che egli non avrebbe voluto»: Boccaccio e il volto umano del diritto, in «Campi immaginabili», vol. 66-67, 2022, pp. 121-133.

³¹ Cfr. J. M. PICARD, *Dante and the Irish vision literature*, in *Dante and his literary precursors. Twelve essays*, a cura di J. C. Barnes, J. Petrie, Four Courts Press – The Foundation for Italian Studies, Dublin 2007, pp. 51-67.

³² P. SARPI, *Historia del Concilio Tridentino: seguita dalla Vita del padre Paolo di Fulgenzio Micanzio*, a cura di C. Vivanti, Einaudi, Torino 1974.

³³ L. FEBRE-H. J. MARTIN, *La nascita del libro*, Laterza, Bari-Roma 1977, p. 243. Si consideri, peraltro, l'affatto rilevante incidenza dell'operato dei Gesuiti «che fondano collegi in tutta Europa e favoriscono il sorgere di stamperie nei loro pressi».

³⁴ Cfr. ERMETE TRISMEGISTO, *Corpus Hermeticum*, a cura di V. Schiavone, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2001. È il caso di ricordare che le idee gnostiche conobbero in età umanistica una 'nuova stagione' con la traduzione del *Corpus Hermeticum* di Marsilio Ficino: una raccolta di scritti filosofico-religiosi

viso vi avrebbe scorto nel sembiante quella pessima intenzione che scorgono i giusti nelle opre di Luthero per cui Christo accende un fuoco che guai per lui e per i suoi seguaci».³⁵

All'intento di attenuare la colpevolezza del tradire abbiamo ricondotto la prima opera della letteratura italiana interamente costruita sull'Iscaiotà. Del tutto trascurata dalla critica, il poemetto cinquecentesco *La disperazione di Giuda*³⁶ fu attribuito a lungo a Torquato Tasso, e solo nel XVIII secolo, per merito dell'abate Pierantonio Serrassi, verrà ricondotto al canonico Giulio Liliano, nello scritto *Vita di Torquato Tasso* (1785).³⁷ Dalle sue pagine trasuda il terrore della pressione controriformistica, tanto coercitiva per la produzione letteraria del tempo. L'intransigenza più cupa farà vibrare anche i Giuda di Giovan Battista Marino e di Luigi Tansillo, rappresentanti di un vero e proprio giacimento lirico che fra Seicento

di epoca imperiale (II-III secolo d.C.) attribuiti a Ermete Trismegisto. Fonte d'ispirazione del pensiero ermetico e neoplatonico rinascimentale, per secoli il *Corpus* fu considerato un'opera appartenente alla letteratura dell'Antico Egitto. Secondo la tradizione, Ermete Trismegisto visse ai tempi di Mosè e Marsilio Ficino ne tradusse per primo l'opera in latino e indicò Orfeo (gli *Inni*), Platone e Plotino come i più tardi rappresentanti della sapienza antica contenuta nel *Corpus*.

³⁵ P. ARETINO, *Opere religiose*, 1, a cura di É. Boillet, Salerno Editrice, Roma 2018.

³⁶ G. LILIANO, *L'impenitenza di Giuda*, Natolini Editore, Udine 1601.

³⁷ Cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso, Lettere di diversi a documento e a illustrazione della vita e delle opere di Torquato Tasso*, vol. II, Ermanno Loescher, Torino-Roma 1895, p. 122. Nonostante il Serrassi, nel 1785, avesse ampiamente dimostrato, documentando con una lettera dello stesso Liliano a Ciro di Pers la legittima paternità del poemetto, ancora nel 1815 si registra un'ulteriore edizione riconducibile sempre al Tasso: *La disperazione di Guda. Poema del Signor Torquato Tasso. Nuova edizione dedicata al signor Silvio Damioli di Pisogne*, Vestri, Prato 1815; la prima edizione registrata sotto il nome di Liliano risale al 1824, pubblicata insieme all'opera del conte Folchino Schizzi *Le tre giornate*; cfr. *La impenitenza di Giuda. Poemetto di Giulio Liliano Udinese, comunemente attribuito a Torquato Tasso*, in *Le tre giornate del conte Folchino Schizzi*, Società tipografica dei classici italiani, Milano 1824, pp. 221-250.

e Settecento riconsegnerà al mondo il traditore, aggrovigliato in un impulso insanabile di disperazione.³⁸

Nel 1616, il Gesuita Lorenzo Masselli pubblicò un'appendice al suo trattato *Del Santissimo Sacramento dell'Altare*, per la prima volta interamente incentrato sulla questione del tradimento che qui è considerato alla luce dell'antica *querelle* sulla possibilità che Giuda avesse mangiato o meno il Corpo di Gesù. Composto negli stessi anni della ratifica conciliare sul dogma della Transustanziazione,³⁹ il dato interessante di uno scritto che non prenderemo in considerazione per l'esplicito proposito teologico, è l'allusivo riferimento alla lacuna narratologica sulla figura di Giuda, resa esplicita nella dedica iniziale a don Bernardino, vescovo del Paraguay e consigliere del Re di Spagna presso Cosenza. In essa si afferma che fra i tre nemici di Dio: Satana, Giuda e l'Anticristo, il secondo patisca una certa esiguità in quanto a protagonismo letterario e che sia per questo arrivato finalmente il momento di concedergli più margine di azione.

Adunque se i profeti e i santi dottori assaissimo dissero del primo, e del terzo: San Daniele, San Giovanni e San Paolo: chi proibirà che del secondo altresì non si possa scrivere? Venendo i mortali avvertiti che per quelli sbalzi e cadute e precipity non si avjno, anzi scorgendo in quella vita i passi da lui fatti, ad ogni modo non ci camminino.⁴⁰

Il riferimento polemico di Masselli che già nel Seicento lamentava con sorpresa tale vuoto ermeneutico-narrativo, alimenta senza dub-

³⁸ Cfr. G. B. MARINO, *Poesie varie*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1913.

³⁹ *Aggiunta al trattato del santissimo Sacramento. Dove con l'occasione dell'indegno comunicarsi di Giuda il Traditore si tratta della sua perversa, vita, e costumi. Et se Salomone sia salvo. Del padre Lorenzo Masselli della Compagnia di Giesù. Predicata dopo vespro nell'Annunziata di Napoli nell'anno 1608*, Stamperia di Tarquinio Longo, Napoli 1616.

⁴⁰ Ivi, p. 3.

bio la personale sensazione di un'assenza già allora sentita come asordante per un personaggio dall'emblematica e intrigante doppiezza.

Nell'Italia settecentesca, per il proposito letterario di accompagnare e favorire la rinascita nazionale, la materia religiosa ha ceduto gradualmente il passo al criterio didascalico che, in linea con il potere coadiuvante delle accademie italiane, ha orientato anche l'immaginazione lirica di Vincenzo Monti nella stesura dei suoi sonetti su Giuda, divisi fra spirito rivoluzionario e conservatorismo filo papale.⁴¹ Gli stessi sentimenti hanno agitato, fra gli altri, anche l'animo degli arcadi Ruffa e Gianni nella composizione delle loro corone di sonetti sul tradimento, ordinate secondo la precettistica cristiana del tempo liturgico.

È ancora marginale lo spazio concesso a Giuda dalla narrativa risorgimentale, sebbene la letteratura romantica, in linea con il rifiuto della mitologia classica e con le grandi suggestioni religiose, avrebbe pure tratto materiale prezioso dalla tragica vicenda del personaggio biblico. Tuttavia, il limite imposto dal dogmatismo ecclesiastico ancora non consentiva di andare oltre la circospezione entro la quale era relegato il personaggio neotestamentario, salvo qualche citazione obbligatoria e arroccata alla canonica idea del tradimento, di cui ci pare rappresentino un meritevole esempio le ottave de *La Passione*, composte da Manzoni secondo il più tipico *cliché* della tradizione pasquale:

Oh spavento! l'orribile amplesso
 D'un amico spergiuo soffri.
 Ma simile quell'alma divenne
 Alla notte dell'uomo omicida:
 Di quel Sangue sol ode le grida,
 E s'accorge che Sangue tradì.
 [...]
 Ma chi fosse quel tacito reo,

⁴¹ Cfr. *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, Sansoni, Firenze 1891, p. 36.

Che davanti al suo seggio profano
 Strascinava il protervo Giudeo,
 Come vittima innanzi a l'altar,
 Non lo seppe il superbo Romano;
 Ma fe' stima il deliro potente,
 Che giovasse col sangue innocente
 La sua vil sicurtade comprar.⁴²

Contro tale dogmatismo intransigente provò invece a sollevare la voce il sarcasmo irriverente di Giuseppe Gioacchino Belli in uno dei suoi sonetti, *Le scuse del ghetto*, esemplare per la sua vivace sintesi sovversiva:

In questo io penzo come penzi tu:
 Io l'odio li Ggiudii peggio de te;
 Perché nun zò ccattolichi, e pperché
 Messeno in crosce er Redentor Gesù.
 Chi aripescassi poi dar tett' in giù
 Drento a la lègge vecchia de Mosè,
 Disce l'Ebbreo che cquarke ccosa sc'è
 Ppe scusà le su' dodisci tribbù.
 Ddefatti, disce lui, Cristo partì
 Dda casa sua, e sse ne venne cqua
 Cco l'idea de quer zanto venardì.
 Ddunque, seguita a ddi Bbaruccabbà,
 Subbito che llui venne pe mmorì,
 Cquarchiduno l'aveva da ammazzà.⁴³

Decisamente anticlericale fu *Le memorie di Giuda* di Ferdinando Petruccelli Della Gattina che cela sotto il velo dell'allegoria risor-

⁴² Cfr. A. MANZONI, *Inni sacri e Odi*, in *Opere*, a cura di R. Bacchelli, Ricciardi, Milano-Napoli 1973, p. 6.

⁴³ G. G. BELLÌ, *Le scuse de ghetto*, in *Sonetti*, a cura di G. Vigolo, Mondadori, Milano 1978, p. 382.

gimentale l'antagonismo fra Pio IX e Mazzini, in un lontanissimo passato ebraico. Oltre a essere considerato il primo romanzo 'italiano'⁴⁴ incentrato sul tradimento, lo scritto di Petruccelli, pubblicato nel 1870, ci pare costituisca anche l'ipotesto narrativo da cui la drammaturgia italiana d'inizio secolo ha attinto a piene mani.

La scarsa autonomia letteraria di Giuda, ancora invischiato nella recisa scelleratezza dell'ebbro peccatore avido di denaro, rende difficile ipotizzare che di qui a poco sarebbe letteralmente esploso 'il caso Giuda', complice il declino temporale di una Chiesa meno coercitiva nei confronti della letteratura nazionale, seppur ancora stringente nell'applicazione della censura teatrale.

È in particolare nella drammaturgia, sedotta dalla prospettiva di una rappresentazione laica e sovversiva del tradimento, che l'autodeterminazione del personaggio di Giuda ha raggiunto una certa diffusione a partire dai primi anni del Novecento. Assoggettato per secoli al ruolo di antagonista reticente della tradizione pasquale, l'evoluzione teatrale di Giuda è stata certamente più complessa, ma ha raggiunto risultati di caratteristica profondità psicologica per l'intimo scandaglio delle ragioni del suo peccato. Tale propagazione è anche il frutto di quell'inaspettato e stravagante recupero del sacro da parte del teatro tardo ottocentesco, fagocitato dall'apporto euro-

⁴⁴ F. PETRUCCELLI DELLA GATTINA, *Le memorie di Giuda*, vol. 1-2, Treves, Milano 1870; edito in francese nel 1866, fu pubblicato in Italia nel 1870, con una traduzione di tale Folchetto, pseudonimo del giornalista Jacopo Caponi, anche se molti sospettano che il vero traduttore sia stato lo stesso autore che si avvale certamente della letteratura anticattolica circolante in lingua francese e di autori come Strauss, Peyrat, Renan. Per una bibliografia sul tema cfr. P. ORVIETO, *Giuda traditore o spalla di Cristo?*, cit. p. 29, il quale sottolinea l'influsso del romanzo di Petruccelli su uno scritto omonimo, pubblicato a Parigi circa un secolo dopo (P. BOUGEADE, *Mémoires de Judas*, Gallimard, Paris 1985) in cui opera una riabilitazione parziale che tiene conto, quantomeno, dell'involontarietà del suo gesto (p. 39). Orvieto nota come sia necessario tener conto, procedendo per analogia con la complicata questione dottrinale innescata da un personaggio letterario come Giuda, del romanzo di un altro scrittore francese (R. CAILLOIS, *Ponzio Pilato*, trad. di L. de Maria, Einaudi, Torino 1963) dove si replica una tesi comune, per la quale senza il tradimento e la condanna del governatore romano la missione di Gesù sarebbe fallita.

peo della drammaturgia di Strindberg, Claudel, Maeterlinck, Von Hofmannsthal ed Eliot e canalizzato in Italia nel teatro decadente di D'Annunzio, condannato più volte all'Indice a motivo del *Martirio di San Sebastiano*.⁴⁵

È in questo clima di profondo rinnovamento che inquadreremo il protagonismo di Giuda nelle *pièce de théâtre* d'inizio secolo. Nell'ottica dei rapporti tra artista e potere, sarà rappresentativo il caso dei Giuda di Giovanni Bovio (1887)⁴⁶ e di Enrico Pea (1918)⁴⁷ che giustificano il suo antagonismo con Gesù in nome di una presunta indole ribelle e rivoluzionaria. Lo scoraggiamento prodotto rispetto alla *mise en place* dalla censura ecclesiastica produrrà un certo freno inibitorio ai drammi coevi di Donaudy e di Ratti (1923) fino a riallineare entro gli argini del lecito narrativo il *Giuda* di Mastrostefano (1938)⁴⁸ che gli procurò, nonostante la cautela, l'accusa di non aver rimarcato adeguatamente il suo antagonismo con Gesù.

In linea con l'evoluzione drammaturgica del secondo dopoguerra, caratterizzata dal rifiuto delle forme tradizionali e dall'approdo a un teatro più astratto che esplora l'assurdità dell'esistenza umana con il

⁴⁵ M. BRERA, *Novecento all'Indice. Gabriele d'Annunzio, i libri proibiti e i rapporti Stato-Chiesa all'ombra del Concordato*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, p. 87. Il ruolo del protagonista era stato affidato «a una donna! Una ballerina! E una ballerina ebrea!», come denunciò scandalizzata la «Semaine catholique».

⁴⁶ G. BOVIO, *Cristo alla festa di Purim*, Stabil. Tipografia dell'Iride, Napoli 1887; seppur incentrata sul dramma della Passione, è il caso di ricordare anche quest'opera del Bovio per l'ampio spazio riservato all'inedita figura di un traditore talmente distante dalla tradizione evangelica al punto da inasprire l'accusa di eresia da parte della fazione cattolica più intransigente.

⁴⁷ E. PEA, *Giuda, Tragedia in tre atti*, Libreria della Diana, Napoli 1918. Dello stesso autore è il caso di ricordare anche *Il servitore del diavolo* (apparso prima a puntate su «Pegaso», 1929 e pubblicato nel 1931 e *Il romanzo di Moscardino* (1931) per riferimenti espliciti al personaggio neotestamentario. Sulla ramificata presenza della figura di Giuda Iscariota nella scrittura di Pea cfr. A. GUIDOTTI, *Il Giuda di Enrico Pea. Storia di una tragedia di un personaggio e di una lunga riflessione*, Pacini-Fazi Edizioni, Lucca 2010.

⁴⁸ Cfr. R. MASTROSTEFANO, *Giuda. Tragedia in tre atti, presentata la prima volta a Roma il 12 dicembre 1938*, Angelo Signorelli Editore, Roma 1939, pp. 73-74.

rifiuto della razionalità, il personaggio di Giuda sveste gradualmente i panni del partigiano e si allontana dalla scena del crimine per vestirsi di una drammaticità più introspettiva e autentica. Dalla moltitudine affollata di personaggi che enunciano una morale più o meno condivisibile si passa alla voce solitaria del traditore che esprime la sua coscienza nel *Giuda in Paradiso* di Pietro Archiati (1998)⁴⁹ e in *Rappresentazione della croce* di Giovanni Raboni (2000),⁵⁰ per culminare nell'assolo drammatico *Parole di Giuda* (2007)⁵¹ di Paolo Puppa.

Una vera e propria ondata di interesse nei confronti di Giuda, dalla falda sovranazionale e miscredente del romanzo europeo ha finito per riversarsi presto anche in Italia dove i residui del dogmatismo teologico hanno trovato ampio sfogo nell'intransigenza di Giovanni Papini che espresse la sua feroce condanna per l'avidità di denaro del discepolo nel saggio *Il mistero di Giuda*, inserito nel libro della sua conversione *Storia di Cristo* (1921).⁵² Nel frattempo, e per ragioni di evidente divario socio-culturale, in Europa già si andava consolidando la tendenza alla rilettura del tradimento, considerato alla luce di motivazioni diverse e non più ascrivibili alla sola malvagità di un personaggio che vedeva accrescere all'improvviso la sua profondità umana, oltre i confini della bidimensionale e reticente crudeltà concessagli dalla memoria cristiana.

Il recupero letterario di Giuda si compie nel segno del consolidamento di una serie di allusioni che già gli apocrifi lasciavano intendere sulla presunta integrità del suo patriottismo, sulla sua erudizione e perfino sulla superiorità del suo animo e del suo ingegno, rispetto alla elementarità altri apostoli. Già il *Der Ewige Jude*

⁴⁹ P. ARCHIATI, *Giuda in Paradiso*, trad. di C. Romanò, S. Carosi, P. Archiati, Edizioni Scienza dello Spirito, Roma 1998. Il titolo originale è *Giving Judas a chance*, fu scritto da Archiati in inglese mentre era in Sudafrica per insegnare filosofia e teologia in un seminario cattolico.

⁵⁰ G. RABONI, *Rappresentazione della Croce*, Garzanti, Milano 2000.

⁵¹ P. PUPPA, *Parole di Giuda*, Metauro, Milano-Pesaro 2007.

⁵² G. PAPINI, *Il mistero di Giuda*, in *Storia di Cristo*, Vallecchi, Firenze 2021.

(1774) di Goethe,⁵³ esplicitamente riferito al mito inquieto dell'ebreo errante,⁵⁴ riconduceva il tradimento al sentimento patriottico di Giuda; una delusione non dissimile da quella che nello stesso momento compositivo agitava l'animo inquieto di Werther, segno di uno spiccato individualismo dell'eroe che combatte titanicamente contro le convenzioni della società, con il rilievo delle passioni. L'attesa di un liberatore che potesse sciogliere i nodi della schiavitù e restituire il primitivo stato di benessere era frequente fra i giudei, in particolare gli Zeloti, a cui spesso viene ricondotto il temperamento e l'operato del traditore.⁵⁵ La sinergica affinità ideologica dell'Inghilterra produsse un esito simile, seppur a molti anni di distanza, nel *Judas Iscariot* di Thomas De Quincey (1853),⁵⁶ dove

⁵³ J. W. GOETHE, *Der Ewige Jude. Das Estherspiel*, Holbach Edition, Berlin 2020.

⁵⁴ Cfr. almeno S. MORPURGO, *L'ebreo errante in Italia*, Gozzini, Firenze 1891; R. RENIER, *La leggenda dell'ebreo errante, nelle sue propaggini letterarie*, in *Svaghi critici*, Laterza, Bari 1910; A. D'ANCONA, *La leggenda dell'ebreo errante*, in *Saggi di letteratura popolare*, Giusti, Livorno 1913. Il mito si diffonde nel 1601, quando viene stampato il *Volksbuch*, il *Libro popolare dell'ebreo errante*, mentre nel 1587 era stato pubblicato più famoso del *Volksbuch*, il *Faust*: sono due figure che raccontano da prospettive diverse il mito inquieto della modernità, dell'impossibilità di trovare un luogo in cui riposare, vivo o morto.

⁵⁵ Cfr. R. EISENMAN, *James the Brother of Jesus. The Key to Unlocking the Secrets of Early Christianity and the Dead Sea Scrolls*, Viking Penguin, New York 1997. Gli zeloti erano un gruppo politico-religioso giudaico apparso all'inizio del I secolo, partigiani accaniti dell'indipendenza politica del Regno di Giudea, nonché difensori dell'ortodossia e dell'integralismo ebraico dell'epoca. Considerati dai Romani alla stregua di terroristi e criminali comuni, si ribellavano con le armi alla presenza romana nell'antica Palestina. Gli Zeloti difendevano ferocemente i precetti della legge mosaica, così come anche lo stile di vita ebraico e il nazionalismo israelita. In particolare, erano molto interessati a difendere la Giudea dal dominio dei Romani, che venivano considerati idolatri e quindi nemici dell'ebraismo. Spesso venivano chiamati anche Sicari, dal momento che andavano in giro con i pugnali (*sicae*) nascosti sotto la cappa e che venivano utilizzati dagli Zeloti per ferire o persino uccidere chiunque fosse colto a compiere sacrilegi, atti offensivi o anche omissioni nei confronti della fede giudaica.

⁵⁶ Cfr. T. DE QUINCEY, *Judas Iscariot*, trad. di L. Merletti, Ibis, Como 2007; M. CENTINI, *Indagine su Giuda*, cit. pp. 96-97. L'idea che Giuda sentisse parti-

la ricostruzione del tradimento si inserisce nell'analisi degli ideali e delle illusioni dei gruppi ebraici anti-romani e condensa in sé il difficile connubio fra le aspirazioni storico-politiche e l'adesione al messaggio religioso di Cristo.

Il profilo del partigiano giudaico, per esempio, ricalca un vero e proprio filone narrativo al quale Centini riconduce – in una rassegna scivolosissima sulla ricognizione di Giuda nella letteratura europea – *Jesus Der Christ* di Albert Dulk (1865), *Der Messias* di Otto Franz Gensichen (1869), *Judas* di Pierre Dupont (1899), *Judas Iscarioth* di Carl Sternheim (1901); *Judas Simon Iscarioth* di Thea Kahle (1916); per poi segnalare fra le più audaci riscritture in tal senso le rivisitazioni del dramma storico *Judas z Kariotu* di Karol Hubert Rostworowski (1913); *Morte de Jude* di Paul Claudel (1936) e *Der Meister* di Max Brod (1952).⁵⁷

Un punto di svolta è opportunamente collocato nella pubblicazione del romanzo greco di Nikos Kazantzákis, *O telefiéos pirasmós*, pubblicato in Italia nel 1987 con il titolo *L'ultima tentazione di Cristo*.⁵⁸ Il romanzo propone per la prima volta un Giuda affatto antagonista, ma complice alleato fino al compimento del disegno

colarmente la causa della liberazione del suo popolo non è da ritenere *tout coeur* come l'esito di una primigenia variante narrativa, anzi, lo stesso nome dell'Iscriota deriverebbe secondo alcuni studiosi proprio dall'ebraico *ekariot* (sicario), termine che – lo rende noto anche Giuseppe Flavio (*La guerra giudaica*, II, 12) – veniva utilizzato dai romani per indicare i ribelli.

⁵⁷ Per tutti i riferimenti bibliografici, cfr. M. CENTINI, *Nelle spirali del mito*, in *Indagine su Giuda*, cit. pp. 276-290; M. MEYER, *Introduzione*, in *Il Vangelo di Giuda*, cit. p. 3. La produzione narrativa occidentale incentrata sulla figura di Giuda è tale che risulterebbe impossibile pretendere di offrirne un resoconto adeguato; anche nel già citato *Vangelo di Giuda*, edito dalla National Geographic, Meyer tenta una ricognizione che, tuttavia, non supera le dieci righe (sicuramente per ragioni d'inopportunità del contesto) ed elude del tutto la nostra letteratura, ma a lui rinviamo per compattezza bibliografica.

⁵⁸ Cfr. N. KAZANTZÁKIS, *L'ultima tentazione*, trad. di G. Tenorio e N. Crocetti, Frassinelli, Milano 1987; S. MURRI, *Martin Scorsese*, Il Castoro Cinema, Milano 2006, pp. 85-86. È noto che dal romanzo prese le mosse il film *The Last Temptation of Christ* (regia di Martin Scorsese, Stati Uniti, 1988); il film – così come il romanzo

divino; un ruolo affine a quello della *pièce* teatrale *Judas* di Marcel Pagnol (1956)⁵⁹ e del protagonista di *I, Judas* (1977)⁶⁰ della scrittrice angloamericana Taylor Caldwell, esasperato perfino nel *Der Fall Judas*, di Walter Jens (1975)⁶¹ in cui l'apostolo è posto al centro di un processo di beatificazione.

Nel 1944 anche l'attenzione di Jorge Luis Borges si è riversata su Giuda nel racconto *Tres versiones de Judas*, inserito in *Artificios*, seconda parte della raccolta *Ficciones*. Qui, il teologo Nils Runeberg, un personaggio talmente vero che «lo cercheresti fra gli scaffali di una vecchia biblioteca»,⁶² è convinto dell'esistenza di un disegno ben più articolato alla base del tradimento di Giuda: un gesto selezionato, compiuto con un preciso scopo nell'economia metafisica del creato.

Si pone al crocevia di queste correnti interpretative il *Vangelo di Giuda* di Henryk Panas (1972)⁶³ che provò a riscriverne la storia basandosi dichiaratamente su studi filologici e su fonti al di fuori delle Sacre Scritture, pervenendo all'ideazione di una figura ibrida che seguirà Gesù fino alla crocifissione, seppur diviso tra il fascino per il messaggio di pace del Messia e lo scetticismo verso chi gli appare solo come uno dei tanti predicatori visionari che allora percorrevano le vie burrascose del vicino Oriente.

Sono tutte chiavi di lettura suggestive che non ambiscono a superare il filtro della storia, ma trovano spazio nella voga letteraria del *thriller*, fomentata più tardi dalla pubblicazione del testo copto sul *Vangelo di Giuda* (2006), intorno al quale «fu studiata a tavolino

in precedenza – è stato accompagnato da innumerevoli critiche e dissidenti prese di posizione.

⁵⁹ M. PAGNOL, *Judas. Pièces en cinq actes*, Bernard Grasset Editeur, Paris 1956.

⁶⁰ T. CALDWELL, *Io, Giuda*, trad. di B. Oddera, Mondadori, Milano 1977.

⁶¹ W. JENS, *Der Fall Judas*, Kreuz-Verlag, Stuttgart 1978. Come rileva già M. Centini, *Indagine su Giuda*, cit. p. 295: «il tema era presente in parte già in nuce al dramma di Robinson Jeffers, *Dear Judas*» (Horace Liveright, New York 1929).

⁶² J. L. BORGES, *Finzioni*, a cura di A. Melis, Adelphi, Milano 2003, p. 140.

⁶³ H. PANAS, *Il Vangelo secondo Giuda (apocrifo)*, trad. di R. Belletti, e/o Edizioni, Roma 2007.

un'accurata campagna di *marketing*». ⁶⁴ Un clamore fagocitato in un certo senso anche dalla pubblicazione del *Il codice Da Vinci* e, prima ancora, de *Il quinto Vangelo* di Caldwell, ⁶⁵ accomunati dall'intento di stuzzicare sulle sconvolgenti conseguenze che avrebbero potuto avere alcune rivelazioni apocrifre circa il futuro del mondo e della Chiesa. ⁶⁶

Entro questo quadro d'insieme si inserisce la narrativa italiana del XIX secolo, con un certo ritardo rispetto alla coeva letteratura europea. La riscrittura della vicenda di Giuda patisce più delle altre risemantizzazioni di personaggi biblici la responsabilità di sottostare a una delle controversie dottrinali fra le più complesse per la teologia cristiana, poiché da essa si desume l'effettivo impatto dell'ingerenza providenziale nella storia. Perfettamente allineata al relativismo etico che si andava diffondendo in questi anni, la letteratura nazionale ha in comune con quella europea la volontà di decifrare il gesto estremo del traditore che rivestì una parte scomoda, seppur necessaria alla nascita del cristianesimo. Apripista del variegato florilegio di riletture contemporanee fu sicuramente il *Judas* di Giuseppe Lanza del Vasto (1938), ⁶⁷ subito pubblicato anche in Italia e palesemente preso a modello per la stesura de *La dannazione di Giuda* di Bruno Lucrezi. ⁶⁸ Al filone del revisionismo letterario più audace va ricondotto *Oro*,

⁶⁴ M. CENTINI, *Indagine su Giuda*, cit. p. 262.

⁶⁵ I. CALDWELL, *Il quinto Vangelo*, trad. di M. Gini, Newton Compton Editori, Torino 2015.

⁶⁶ Appartengono a questo filone narrativo anche S. MAWER, *Il Vangelo di Giuda*, trad. di M. B. Piccioli, Il saggiaatore, Milano 2001, che si incunea nell'alveo dello scetticismo dogmatico, mettendo in discussione l'esito cristiano della Resurrezione e E. FRATTINI, *El laberinto de agua*, Mauri spagnol, Madrid 2009.

⁶⁷ G. LANZA DEL VASTO, *Judas*, B. Grasset, Paris 1938; poi in ID., *Giuda*, Laterza, Bari 1938.

⁶⁸ Cfr. B. LUCREZI, *La dannazione di Giuda, Prefazione*, Rigos Editore, Napoli 2014, pp. 9-17. Nella prefazione del romanzo pubblicato postumo, Casavola si introduce nella biblioteca del Lucrezi e ricostruisce perfino le fasi della sua lettura del romanzo di Lanza del Vasto, ricomponendo e mettendo in relazione i commenti posti a penna a margine di alcune pagine del *Judas* che hanno indubbiamente suggestionato alcune parti del suo romanzo *La dannazione di Giuda*.

Incenso e Mirra di Alfredo Oriani (1895)⁶⁹ che discute l'operazione di Bovio nel *Giuda alla festa di Purim*, colpevole di aver osato perfino accostare il traditore alla rettitudine di Catone Uticense. La stessa audacia nazionalistica ha orientato il *Giuda* di Pietro Zullino (1987),⁷⁰ un appassionante romanzo d'inchiesta incentrato sulla morte di Giuda, in una Gerusalemme sconvolta dalle fazioni e minacciata di genocidio dai capi dell'antisemitismo romano. L'imperscrutabile necessità del tradimento caratterizza il Giuda de *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio (1975)⁷¹ che lo descrive come vittima di un curioso piano di salvezza, mentre in *Getsèmani* di Giorgio Saviane (1980)⁷² si oltrepassa perfino il filone della predestinazione e del temerario patriottismo, per approdare alla mistifica preminenza spirituale del personaggio che anche in *Trenta denari* di Ferruccio Ulivi (1986)⁷³ è ripensato all'interno di una moderna riscrittura allegorica. Tutti questi scritti sono ancora privi del basamento creativo su cui poggeranno le riscritture successive alla pubblicazione del testo copto, sebbene siano così straordinariamente affini nel comune ripristino del personaggio.

Al cosiddetto *Vangelo di Giuda* si richiamano esplicitamente, invece, i componimenti poetici di Antonucci in *Non sono versi di Giuda* (2006);⁷⁴ la 'preghiera' in siciliano di Michele Sarrica *Giuda. Dal Vangelo secondo il poeta* (2011)⁷⁵ e il recentissimo *Nostro fratello*

⁶⁹ A. ORIANI, *Cristo alla festa di Purim*, Tip. Andreoli, Bologna 1895 in *Oro, incenso e mirra*, Enrico Voghera Editore, Roma 1905. Anche in questo caso segnaliamo, perché quanto mai esplicativa, la cospicua riedizione a distanza di pochi anni: una terza edizione (Laterza, Bari 1919) con prefazione di Ugo Ojetti e una terza edizione nel 1923 (Bologna, Cappelli) all'interno di un' *Opera Omnia*, che al 1942 conta ben quattro ristampe. Le opere di Oriani spaziano dal romanzo ai trattati di politica e di storia, dai testi teatrali agli articoli giornalistici, sino alla poesia.

⁷⁰ P. ZULLINO, *Giuda. Inchiesta sull'apostolo che tradì Gesù*, Rizzoli, Milano 1987.

⁷¹ M. POMILIO, *Il quinto evangelio*, Rusconi, Milano 1975.

⁷² G. SAVIANE, *Getsemani*, Mondadori, Milano 1980.

⁷³ F. ULIVI, *Trenta denari*, Rusconi, Milano 1986.

⁷⁴ M. ANTONUCCI, *Non sono versi di Giuda*, Manni, Lecce 2004.

⁷⁵ M. SARRICA, *Giuda. Dal Vangelo secondo il poeta*, Editore Lulu.com, 2011.

Giuda. Il Vangelo in poesia di Franco Casadei (2021).⁷⁶ Gradualmente, quindi, il dramma del traditore esaurisce in Italia l'ordito tipico della scrittura d'inchiesta – fagocitata dal sensazionalismo internazionale per la pubblicazione del testo apocrifo – per approdare alla specificità tutta nostrana dell'afflato lirico a cui si associa *Il cantico dei Vangeli* di Alda Merini (2006), dove l'idea della ineluttabilità del tradimento è condensata nell'assoluzione dei tre versi pronunciati da Cristo: «nessuno poteva prevedere/la mia crocifissione/senza il tuo bacio energico». ⁷⁷ Queste brevi rivelazioni suggellano anche poeticamente l'idea della preminenza dell'apostolo in quanto unico complice del mistero dell'incarnazione, come avviene anche ne *Il ciclo di Giuda e altre poesie*, di Lorenzo Carlucci (2008)⁷⁸ e nella raccolta di versi *L'altra passione. Giuda: il tradimento necessario*, di Eugenio De Signoribus (2020).⁷⁹

L'evoluzione del personaggio di Giuda nel fitto *entourage* della narrativa italiana non può essere pienamente compresa se si prescinde dal condizionamento della letteratura occidentale alla quale, seppur con sommaria rapidità, abbiamo fatto cenno. È oltremodo evidente che la presunzione di poter operare uno spoglio dell'intera produzione letteraria sul personaggio di Giuda si tradurrebbe in un'impresa sdruciolevole ed estremamente ambiziosa, seppur circoscritta al confine del territorio nazionale. Ricostruire le fasi dell'autonomia e insieme della metamorfosi di un personaggio letterario fortemente subordinato al marchio della sua ancestrale cristianità significa anche confrontarsi con l'inibizione esercitata anche solo idealmente dalla censura ecclesiastica che ne ha certamente scoraggiato la divulgazione.

⁷⁶ F. CASADEI, *Nostro fratello Giuda. Il Vangelo in poesia*, Ladolfi, Borgomanero 2021.

⁷⁷ A. MERINI, *Cantico dei Vangeli*, Frassinelli, Segrate 2006, p. 253; cfr. anche la prefazione a cura di M. Papeo in A. MERINI, *Il Cantico dei Vangeli* Caramanica Editore, Latina 2017.

⁷⁸ L. CARLUCCI, *Ciclo di Giuda e altre poesie*, postfazione di Matteo Veronesi, Editrice L'Arcoiaio, Forlì 2008.

⁷⁹ E. DE SIGNORIBUS, *L'altra passione. Giuda: il tradimento necessario*, Interlinea, Novara 2020.

Tali premesse basterebbero da sole a spiegare l'indugio di tutti quegli autori che hanno tentato l'azzardo di cimentarsi con la riscrittura del tradimento senza osare pubblicarla; di tutto quel 'sottobosco narrativo' rimasto a lungo inedito e inesplorato, che negli stessi anni si andava diramando sul personaggio di Giuda.

Rientra in questo fitto *parterre* letterario di penne audaci perfino *La Gloria* di Giuseppe Berto che figura fra le risemantizzazioni nostrane più note sul tradimento, pubblicato postumo, nel 1978;⁸⁰ come il già citato *La dannazione di Giuda* di Bruno Lucrezi, pubblicato nel 2014,⁸¹ a distanza di più di trent'anni dalla morte dell'autore. Contribuisce a incrementare il silenzioso giacimento su Giuda anche il lascito narrativo del poeta italoamericano Joseph Tusiani che ha dedicato ben tre opere allo sforzo di riscattare il personaggio neotestamentario. Scritto nel 2006 e poi riposto nel cassetto per quasi vent'anni, il racconto *L'apostolo ignorato*⁸² chiude quella che potremmo definire una trilogia su Giuda che ha origine nel 1948, con la composizione di un dramma ancora inedito, *Il pentimento di Giuda*,⁸³ seguito da un poemetto in lingua inglese, *Thus Judas Loved* scritto nel 1949, anch'esso rimasto inedito.⁸⁴ Proprio all'eclettico sperimentalismo stilistico di Tusiani crediamo si possa delimitare l'ambito della nostra ricerca sulla metamorfosi e sulla fortuna del

⁸⁰ G. BERTO, *La gloria*, Mondadori, Milano 1978.

⁸¹ B. LUCREZI, *La dannazione di Giuda*, cit. pp. 9-17. L'argomento del libro è dunque evangelico e cristologico e la tradizione di pensiero e di narrazione alla quale il racconto si ispira è profondamente radicata in due millenni di figurazione poetica, di pensiero religioso e filosofico.

⁸² J. TUSIANI, *L'apostolo ignorato. Un poemetto e un racconto in prosa*, a cura di A. Motta, trad. di C. Siani, Centro Documentazione Leonardo Sciascia, San Marco in Lamis 2023.

⁸³ J. TUSIANI, *Il pentimento di Giuda*, New York, june 18, 1948, p. 8. Ancora inedito, il dattiloscritto è conservato presso il Centro documentazione "Leonardo Sciascia – Archivio del Novecento", diretto dallo studioso Antonio Motta che ci ha concesso la consultazione e la citazione del testo in corso di pubblicazione.

⁸⁴ Cfr. J. TUSIANI, *L'apostolo ignorato*, cit; il poemetto è inserito nella stessa pubblicazione.

personaggio biblico nella letteratura italiana. Egli respirò dal vivo il fascino per l'apocrifo degli autoctoni *best sellers*, ma riuscì come pochi a conciliarla con l'intima certezza di una fede autentica e con la speranza di un perdono che potesse abbracciare tutti, perfino Giuda.

Questo studio potrà lasciare scontento chiunque vorrà attribuirgli un'ambizione esaustiva.⁸⁵ Pretendere di raggiungere un'analisi complessiva, seppur limitata ai confini della letteratura nazionale, risulterebbe problematico già per la densissima comparsa di Giuda nelle riscritture incentrate sulla Passione. Ci proponiamo per questo di circoscrivere il campo alla prima metà del Ventesimo secolo e alle sole opere intenzionalmente concepite sul personaggio o che gli dedichino un certo protagonismo. Non si terrà conto dei romanzi che da soli richiederebbero una trattazione a parte, pur tenendo conto dell'influenza che alcuni di essi esercitarono in particolare sulle riscritture teatrali.

Siamo consapevoli dei rischi a cui si sottopone una ricerca di questo tipo che ha il limite di condurre a risultati solo parziali, con i quali ci proponiamo tuttavia di cominciare a colmare un 'vuoto'

⁸⁵ Sono numerosissimi gli esempi di romanzi, racconti o inchieste che fin dal titolo si richiamano a Giuda per alludere a storie che riferiscono di tradimenti e che nulla hanno a che vedere con la vicenda neotestamentaria. Valga per tutti l'esempio di P. CAPORILLI, *L'ombra di Giuda*, Edizioni Ardità, Roma 1962, pp. 9-10, che pure si orienta indirettamente in direzione di una riabilitazione quantomeno della coerenza del personaggio biblico, mentre racconta tutte le operazioni di sabotaggio operate contro i soldati italiani dopo l'8 settembre 1943. Lo stesso autore specifica, infatti, nell'*Introduzione*: «*L'ombra di Giuda* giacché l'ombra del tradimento gravò sempre sinistra sulla condotta della guerra e particolarmente di quella combattuta sul mare. Ma qui, ovviamente, Giuda è fuori discussione e gli chiedo anzi scusa per l'accostamento con i traditori italiani. Giuda Iscariota dopo aver tradito Gesù, si pentì e trovò il coraggio di uccidersi. Viceversa, i traditori italiani, ben protetti dall'art. 16 del Dettato di Pace, non anno ancora trovato il coraggio di farsi saltare le budella». Ma vale la pena di ricordare che anche nel romanzo di T. HARDY, *Giuda l'oscuro*, Rizzoli, Milano 1981, pur non riferendosi esplicitamente al personaggio biblico e quindi non attribuendo al protagonista la valenza negativa del suo nome, si avvale, come riferisce Gorlier nella Prefazione, «in termini simbolici dell'affinità fra i due nomi» (ivi, p. 8).

ermeneutico quanto mai curioso per l'evidenza che il fenomeno letterario di Giuda ha assunto negli ultimi decenni. Coscienti del margine di errore entro il quale ci muoveremo e lungi dalla pretesa di poter offrire una corretta interpretazione della vicenda neotestamentaria, siamo convinti che un'indagine in tale direzione possa riempirsi di senso solo se condotta nella valutazione di quelle opere che più delle altre hanno contribuito a raccontare l'endiadi di Giuda, ovvero la compresenza della sua dualità nell'unità, come il tratto più complesso e distintivo dell'universale condizione umana.

PARTE PRIMA

LA DANNAZIONE DI GIUDA

L'«inusitado protagonismo» di Giuda: la Navigatio Sancti Brendani e la Legenda Aurea

L'indagine condotta sulla fortuna e sull'evoluzione di Giuda nell'alveo della letteratura italiana ci consente di affermare con un certo convincimento che non esista alcun componimento, almeno fino alla prima metà dell'Ottocento, che dispensi il personaggio neotestamentario dalle atrocità delle pene infernali. L'immaginario letterario medievale e moderno che ha inteso raccontare il tradimento non ha potuto fare a meno di condannarlo per l'eternità e di consolidare i retaggi della sua *damnatio memorie*.

Il racconto del viaggio per mare dell'irlandese San Brandano, partito alla ricerca della terra promessa, è stato fra i primi a concedere a Giuda una significativa estensione narrativa. La *Navigatio sancti*

Brendani conserva numerosi testimoni che, a partire dal X secolo¹ hanno raccontato, in una commistione di suggestioni agiografiche e insieme fantastiche, le vicende di personaggi storici e simbolici. Ha origine da questo allestimento scenico l'ideazione di un Giuda del tutto inedito: Brandano lo incontra sopra una roccia battuta dalle onde, in mezzo al mare, dove trascorre periodi di ristoro dal tormento delle pene infernali. Seppur violente, le percosse delle onde alleviano il bruciore delle fiamme e sospendono le pene del dannato all'arrivo del *peregrinus* per parlare agevolmente con lui, secondo un *cliché* tipico dei viaggi ultramondani.² Giuda ha modo, così, di soddisfare la curiosità del monaco spiegandogli che le molteplici sofferenze, aggravate dagli scherni e dai morsi dei diavoli, vengono interrotte solo la domenica, da vespro a vespro e in occasione delle feste liturgiche più importanti:

Sappiate ch'io sono morto e sono Giuda Scariotto, io sì uccisi mio padre con una pietra ed ebbi mia madre per moglie non sappiendo che ella fusse mia madre, e stetti co llei lungo tempo ed ebbine assai figliuoli, e anche fu' grande mercatante e sempre falsava la mia mercatanza e ritondava tutta la moneta che mi veniva pe lle mani, e fu' usuraio e tutto vizioso, e fu' ladro, e poi mi parti' da tutte queste cose e diventai apostolo di Iesù Cristo [...] vennemi in cuore di falsare la compagnia e di tradire lo mio Signore e di darlo per trenta danari. E così feci, e per questo, [volendomi] riavere la detta

¹ Per una ricostruzione esaustiva sull'intricata vicenda editoriale dell'opera cfr. *Navigatio sancii Brendani, Alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, a cura di G. Orlandi e R. Guglielmetti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014. In epoca medievale circolarono numerose versioni e in molti dialetti; la più antica è in versi, in dialetto francese anglo-normanno, del monaco Benedeit (1120) il quale dedicò la sua opera tradotta e rivisitata alla moglie del sovrano d'Inghilterra Enrico I, la regina Matilde, figlia del re di Scozia.

² Sull'argomento cfr. P. VESCOVO, *Ordine*, in *Il tempo di Dante. Cronologie della Commedia*, Salerno, Roma 2018, pp. 52-61; F. SPERA, *La poesia forte del poema dantesco*, Cesati, Firenze 2010 approfondisce questo aspetto come elemento drammatizzante del poema di Dante.

decima, questo [si] fu rio pensiero, ma io lo feci non credendo che lle cose andassono così malamente, ben credetti mal ne 'ncontrasse, ma non che ne dovesse morire, anzi scampasse pe lla sua grande virtude e possanza, e qui m'ingannò lo mio tristo pensiero onde quando io lo vidi ch'egli era al tutto condannato a Pilato e che doveva morire io fu' molto dolente e tristo di quello ch'io avevo fatto di lui, e per questa cagione io rendè' e' danari indietro i quali io aveva ricevuti credendo ch'eglino lo dovessono lasciare e sì [mi] chiamai molto incolpato, veggendo tutti loro. Io veggendo che questo non giovava io, sì [com]e disperato per dolo[re e] per tristezza, comperai uno cap[pio] e appicàmi pella gola a guisa d'uno ladro; e per questo modo fu la mia fine.³

La magnanimità di Brandano è tale da intercedere per Giuda affinché possa prolungare la sospensione dai tormenti e ottenere l'estensione della sua permanenza in superficie fino al mattino seguente, malgrado le proteste dei diavoli che erano venuti a prenderlo. Se l'interruzione delle torture infernali in concomitanza con le solenni festività è già riscontrabile nell'immaginario tardo antico,⁴

³ Cfr. *La navigazione di San Brandano*, a cura di M. A. Grignani e C. Sanfilippo, Bompiani, Milano 1975; si tratta di un volgarizzamento di una trascrizione in lingua toscana e veneta del Quattrocento di un originale latino del decimo secolo.

⁴ È un aneddoto già presente in Claudiano (*De raptu* II, 330), Prudenzio (*Chatem.*, V, 125-126) e Agostino (*Enchirid.* 112); si veda S. MERKLE, *Die Sabatrube in der Hölle. Ein Beitrag zur Prudentiu Erklärung und zur Geschichte der Apocryphen*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte», 9, 4, pp. 489-506; *La navigazione di San Brandano*, cit. pp. 173-176: «e venne una grande moltitudine di dimoni senza alcuno numero, e tutti circondavano Giuda d'intorno e sì si lamentavano forte dicendo così: "O servidori di Dio benedetto, partitevi tosto di qui che per vostra cagione noi non possiamo apressarci a questo nostro compagno el quale è qui, noi non siamo arditì d'andare dinanzi al nostro principi[pe] Lucifero maggiore se noi no gli appresentiamo questo suo servidore Giuda lo quale tradi lo suo signore Iesù Cristo [...] E così e ragionando si partirono e andarono tanto a lungi ch'io no lli potè più vedere; i dimoni tolgono Giuda e portallo all'Inferno con gran romore e San Brandano navica inverso mezzodi con tutti i suoi frati laudando sempre Iddio».

inconsueta è proprio la clemenza che Brandano gli riserva e che aveva negato poco prima perfino all'anima di un suo confratello, trascinato brutalmente dai diavoli negli abissi infernali.⁵

Si tratta di un elemento di non poco conto poiché concepito in un contesto avulso, ancora molto lontano dalla riabilitazione narrativa del personaggio biblico. Che l'anomalia descrittiva di Brandano rappresentasse un *unicum* narrativo per la letteratura coeva lo dimostra anche la contestazione di Vincenzo di Beauvais che nel suo *Speculum historiale* tacciava di delirio apocrifo il fantasioso resoconto del viaggio compiuto dal monaco.⁶ La *Navigatio* sembra per questo arrogarsi il merito della prima risemantizzazione letteraria di Giuda, in virtù di una condanna infernale che non riteniamo affatto condivisa dal suo autore: Brandano decide di collocare l'incontro con Giuda al di fuori delle mura di Dite e di proteggerlo dalle insidie dei diavoli, ottenendo perfino una proroga per il suo refrigerio. Lo colloca in una condizione di sospensione, in un luogo antiteticamente pensato per la sua anima, un luogo nel quale Giuda stesso – nonostante le sferzate delle onde – afferma di sentirsi in paradiso («Difatti quando sono qui seduto mi sembra di trovarmi in un giardino di delizie, per il terrore che ho dei tormenti».)⁷

⁵ Ivi, p. 89. L'incontro con Giuda è preceduto, infatti, dal racconto dell'approdo della ciurma di monaci sulla spiaggia dell'isola infernale. Il superstite dei tre confratelli di Brandano che lo avevano seguito fin dal monastero, unendosi alla compagnia, finisce a un certo punto per essere balzato fuori dall'imbarcazione a causa di un turbine vorticoso generato dalle acque (è inutile indugiare sull'evidente influsso che l'episodio deve aver esercitato sull'ideazione di *Inferno* XXVI, per il vortice d'acqua generato alla vista della montagna bruna del purgatorio, nella quale Ulisse e i suoi compagni finiscono inabissati). Invano, il monaco chiede il soccorso dei suoi compagni e dello stesso Brandano che impietoso gli risponde: «guai a te, figliolo, giacché con la tua vita hai meritato di fare una simile fine».

⁶ *Speculum historiale* XXXIII, cap. 81; cfr. J. DUNN, *The Brendan problem*, in «The Catholic historical review», 6, 1921, pp. 395-477.

⁷ Ivi, p. 88. P. E. DAUZAT, *Giuda. Dal Vangelo all'olocausto*, Arkeios, Roma 2008, p. 64. Qui ammettiamo di divergere dalla comune valutazione critica, canalizzata nel giudizio di Dauzat, che vuole il dannato brendaniano doppiamente punito (tra le fiamme infernali e tra le onde) per «la sua bassezza senza eguali».

Seppur costretto a registrarne la colpa, il monaco sceglie di raccontare un Giuda inedito e di concedergli, oltre al beneficio dell'astensione corporale dalla punizione, il privilegio di esibire le prove di una rettitudine immaginata come connivente all'indole malvagia del traditore, tratto distintivo del bene e del male che si annida in ciascun uomo.

La più nota *Legenda Aurea* condivide con la *Navigatio* l'allusione al profilo biografico dell'apostolo, a tratti perfino più infamante di quello canonico delle Scritture. Nella raccolta di agiografie composta in latino a partire dal 1260 circa, Jacopo da Varagine toglie spazio al segmento celebrativo di San Mattia – l'apostolo che subentrò al traditore – per dedicarsi alla trattazione distesa dell'infamante vita di Giuda, andando ben oltre Brandano che condensava in poche righe il suo passato di incestuoso parricida.⁸ Già López ne ha sintomaticamente rilevato l'«*inusitado protagonismo*»⁹ di Giuda, un personaggio talmente scomodo da non vedersi accordato, almeno fino ad ora, uno spazio letterario autonomo e da aver bisogno di invadere il confine agiografico del suo successore per concedersi l'agio di una estensione letteraria più dettagliata. In altre parole, l'autore trae il pretesto dalla biografia di Mattia per fantasticare sulla vita del traditore.

Si legge in un testo, seppure apocrifo, che vi fu a Gerusalemme un uomo chiamato Ruben, o con altro nome Symon, della tribù di Giuda, o secondo Gerolamo, della tribù di Issachar; quest'uomo aveva moglie, di nome Ciborea. Una notte, dopo che ebbero assol-

⁸ Cfr. *La navigazione di San Brandano*, cit. pp. 145-146: «sappiate ch'io sono morto e sono Giuda Scariotto, io sì uccisi mio padre con una pietra ed ebbi mia madre per moglie non sappiendo che ella fusse mia madre, e stetti con lei lungo tempo ed ebbine assai figliuoli»; si tratta di un aneddoto inserito solo nei volgarizzamenti e assente nel testo latino.

⁹ C. P. LÓPEZ, *La leyenda de Judas Iscariote en la tradición catalana de la Legenda aurea y su modelo latino: algunas reflexiones*, in «Cultura neolatina», LXXVIII, 3/4, 2018, pp. 211-238; la citazione è a p. 211: «*el dominico no solo cuenta la tración y el suicidio de judas sino que, además, se permite incluir una historia de parricidio, incesto y reconocimiento que no recogen sus predecesores Jean de Mailly Bartolomomé de Trento*».

to al loro reciproco debito, addormentatisi, Ciborea fece un sogno, che raccontò poi atterrita al marito, fra lacrime e sospiri: Mi sembrava, – disse, – di aver partorito un figlio sciagurato, che sarebbe stato la causa della rovina di tutta la nostra gente. Le rispose Ruben: Ciò che dici è empio, e non si può riferire: io credo che tu sia stata invasata dal demone della pitonessa. Se mi accorgerò di aver concepito e partorirò un figlio, sarà indubbio che non si trattava di spirito pitonico, ma di vera rivelazione. Passò il tempo, e poichè partorì un figlio i genitori ebbero tanta paura e incominciarono a pensare cosa avrebbero fatto di lui. Siccome avevano orrore di ucciderlo, ma al tempo stesso non volevano allevare chi avrebbe distrutto la loro gente, lo abbandonarono in una cesta che fu spinta dalle onde sino a un'isola di nome Scarioth. Dal nome di quest'isola Giuda fu chiamato Iscariota. La regina di quel luogo, che non aveva figli, andò sulla riva del mare a passeggiare, e vedendo la cesta portata dalle onde la fece aprire, e trovandovi un bambino di belle fattezze disse sospirando: – Con quanta gioia terrei un figlio così e darei un successore al mio regno. Fece dunque allevare in segreto il bambino e finse di essere gravida, e infine annunciò, mentendo, di aver partorito un figlio, e la notizia si diffuse per tutto il regno.¹⁰

Lo stesso autore ammette di aver appreso i particolari inediti del profilo edipico e parricida di Giuda da alcuni testi apocrifi che fondono chiaramente la tradizione classica con quella biblica dell'Antico e del Nuovo Testamento.¹¹ All'evidente suggestione veterotestamentaria derivante dall'abbandono di Mosè sulla riva del Nilo e alla sua adozione da parte della figlia del Faraone, si aggiunge più avanti

¹⁰ IACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*, a cura di G. P. Maggioni, vol. 1, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, p. 135.

¹¹ Cfr. P. E. DAUZART, *Giuda. Dal Vangelo all'olocausto*, cit. p. 72. Sugli apocrifi che hanno orientato la stesura della *Legenda* si veda G. P. MAGGIONI, *Appelli al lettore e definizioni di apocrifo nella Legenda Aurea. A margine della leggenda di Giuda Iscariota*, in «Studi Medievali», XXXVI, I, 1995, pp. 241-253. Fu Origene il primo ad aver proposto questo tipo di associazione (*Contra Celsum*, III secolo d.C.).

l'associazione ben più infausta alla figura di Caino. Giuda, infatti, dopo avergli inflitto una serie di soprusi, uccide il fratellastro – naturalmente nato dalla regina – e trova rifugio presso Ponzio Pilato il quale – dopo che il traditore ha inconsapevolmente ucciso anche il padre che non aveva mai conosciuto – avendolo preso a cuore, gli dà in sposa la vedova Ciborea, quindi la madre.

Sarebbe sconveniente indugiare in tale sede sulle fonti apocrife della *Legenda*, su cui già molto è autorevolmente stato scritto,¹² se non per riferire di un ipotesto che deve avere certamente suggestionato alcuni particolari del racconto, per l'insolita rilevanza attribuita al ruolo della madre di Giuda. *Il Vangelo arabo dell'infanzia*¹³ è uno dei pochi testi fra gli apocrifi ad addurre alcuni particolari sulla fanciullezza del traditore: Giuda è un bimbo di tre anni che, indemoniato, viene sottoposto dalla madre disperata al cospetto della famigerata potenza di Maria e del suo piccolo Gesù, aggredito da Giuda e colpito nel lato destro: lo stesso che i giudei trafissero con la lancia durante la crocifissione. Proprio in quel momento, il demonio fuoriesce dal corpicino di Giuda sotto forma di cane rabbioso: un evento che anticipa, in forma di presagio, il tradimento e la passione.

Sulla presunta conoscenza fra Giuda e Gesù ai tempi della fanciullezza non si posseggono indicazioni storiche e tutto è destinato a scivolare nel gorgo della tradizione apocrifa e leggendaria. Il testo sembra agire, tuttavia, come antimodello scritturale per la narrazione di Jacopo da Varagine, improntata all'evidente sovrapposizione Giuda/Gesù lungo tutto il racconto, ma già concepita nell'alveo dalla tradizione ebraica, per la loro affinità durante l'apostolato.¹⁴

¹² Si vedano almeno F. CIGNI, G. P. MAGGIONI, *La Legenda aurea tra modelli e tradizioni. Una storia testuale e alcune questioni filologiche*, in «Filologia mediolatina» XVII, 2010, pp. 269-295; F. SANTI, *Gli apocrifi dedicati a Maria nella cultura latina dei secoli XIII-XIV*, Edizioni del galluzzo, Firenze 2021.

¹³ *Vangelo arabo dell'infanzia*, 35,1, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, Piemme, Casale Monferrato 1994.

¹⁴ Cfr. P. E. DAUZART, *Giuda. Dal Vangelo all'olocausto*, cit. pp. 72-85; J. P. OSIER, *L'évangile du ghetto*, Berg International, Parigi 1984, pp. 21-25. Mentre il *Talmud* e la letteratura midrashica passano letteralmente sotto silenzio la figura di

Il sogno premonitore di Ciborea, ad esempio, capovolge di fatto il preludio cristiano dell'Annunciazione che viene simmetricamente ribaltata con la profezia del tradimento: la prospettiva di un «figlio sciagurato, che sarebbe stato la causa della rovina di tutta la nostra gente»¹⁵ è uguale e contraria all'annuncio che Gabriele espone a Maria quando le rivela che sarebbe stata la madre del Salvatore dell'umanità.¹⁶

Dopo la *Legenda Aurea*, ci pare di poter affermare che nessun'altra opera abbia contemplato riferimenti espliciti a presunti familiari di Giuda. Il personaggio di Ciborea, ad esempio – archetipo della madre del traditore – sembra sia stato condannato a un silenzio secolare che potrà dirsi interrotto solo da alcune riscritture contemporanee che non hanno disdegnato riferimenti espliciti neppure alla figura del padre, ma sulle quali torneremo più avanti.

Nella bocca di Lucifero: il tradimento di Giuda nella Commedia

Pietro Lombardo è stato fra i primi, nel IV libro delle sue *Sententiae*, a tentare una riflessione più approfondita sul peccato dell'Iscriota. Sulla scia di Gregorio Magno egli provò ad andare oltre l'esile giudizio scritturale, riconoscendo nel tradimento di Giuda l'archetipo di una tipologia particolare di corruzione che non contempla l'opportunità di vedersi corrisposto il perdono al pentimento. Giuda, dunque, inaugurerebbe un prototipo esclusivo di peccatore il cui ravvedimento risulterebbe vano, poiché non porrebbe rimedio in alcun modo all'errore commesso: la crocifissione di Gesù.

Giuda, se non per riferirne aneddoti filtrati dalla tradizione cristiana, gli Ebrei hanno tramandato, a partire dal II secolo, scritti che ne hanno capovolto completamente i valori, restituendo l'immagine di un Gesù che è frutto di un'unione adultera, votato ad una morte ignominosa, mentre Giuda è il saggio e intelligente, deciso a smascherare l'impostura evangelica.

¹⁵ *Vangelo dell'infanzia*, 35,1, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit. *ad locum*.

¹⁶ Cfr. *Lc* 1, 26-38.

Sulla base di questo assunto possiamo rintracciare la prima, seppur ideologica collocazione di Giuda all'inferno.¹⁷

Iudas enim poenituisse legitur sine assecutione vanimiae, quia tali poenitentia non correxit crimen. Hunde Ieronymus (in Math. 27, 5: «Nihil ludae profuit egisse poenitentiam, per quam scelus corrigere non potuit. Sic quando frater peccat in fratrem ut emendare valeat quod peccavit, potest ei dimitti. Si autem permanent opera. frustra voce assumitur poenitentia»).¹⁸

Il trattato di Lombardo accoglie la versione del Vangelo di Matteo,¹⁹ il solo a riferire del pentimento di Giuda, reso esplicito dall'aver gettato i trenta denari nel tempio. Gli stessi, poi, secondo quanto riportato negli *Atti*,²⁰ sarebbero stati usati dai sacerdoti per acqui-

¹⁷ SAN TOMMASO, *Commento alle Sentenze di Pietro Lombardo*, a cura di R. Coggi, ESD-Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2000, p. 133. Le *Sentenze* di Pietro Lombardo della metà del 1100, costituivano un manuale di teologia adottato nelle facoltà universitarie fino al 1500; molto apprezzate da San Tommaso che ne rivelò il genio per il modo originale di elaborare la teologia.

¹⁸ PIETRO LOMBARDO, *Sententiae*, IV, 15.

¹⁹ *Mt* 27 1-7: «Venuto il mattino, tutti i sommi sacerdoti e gli anziani del popolo tennero consiglio contro Gesù, per farlo morire. Poi, messolo in catene, lo condussero e consegnarono al governatore Pilato. Allora Giuda, il traditore, vedendo che Gesù era stato condannato, si pentì e riportò le trenta monete d'argento ai sommi sacerdoti e agli anziani dicendo: "ho peccato, perché ho tradito sangue innocente". Ma quelli dissero: "che ci riguarda? Veditela tu!". Ed egli, gettate le monete d'argento nel tempio, si allontanò e andò ad impiccarsi. Ma i sommi sacerdoti, raccolto quel denaro, dissero: "non è lecito metterlo nel tesoro, perché è prezzo di sangue". E tenuto consiglio, comprarono con esso il Campo del vasaio per la sepoltura degli stranieri».

²⁰ *Atti* 1, 16-20: «Fratelli, era necessario che si adempisse la profezia della Scrittura pronunciata dallo Spirito Santo per bocca di Davide riguardo a Giuda, che fece da guida a quelli che arrestarono Gesù. Perché egli era uno di noi e aveva ricevuto la sua parte di questo ministero. Egli dunque acquistò un campo con il salario della sua iniquità; poi, essendosi precipitato, gli si squarciò il ventre, e tutte le sue interiora si sparsero. Questo è divenuto così noto a tutti gli abitanti di Gerusalemme, che quel campo è stato chiamato nella loro lingua "Acheldama", cioè

stare il Campo del vasaio e farne un cimitero per stranieri. Come sappiamo, il ravvedimento non consentì a Giuda di rimediare alla morte di Gesù e la sua disperazione fu tale da indurlo al suicidio.

Fu probabilmente lo scritto di Lombardo, considerato il più noto manuale di teologia del tempo, ad aver condizionato l'immaginario dantesco fino al punto da concepire uno spazio esclusivo per il peccato di Giuda.²¹ Nella *Commedia*, l'intera macrosezione di *Inferno* XXXII-XXXIV è dedicata alla descrizione dell'abisso che «divora/Lucifero con Giuda».²² Il peccato del tradimento assume gradazioni diverse a seconda della relazione sussistente fra la persona che lo subisce e chi lo perpetua: maggiore è la virtù della parte lesa tanto più grave è la colpa di chi ha tradito. Va da sé che essendo Cristo il destinatario del peccato di Giuda, Dante abbia considerato il suo tradimento come il più grave commesso in assoluto e per questo, secondo i criteri delle leggi infernali, il più prossimo alla sede di Lucifero. La Giudecca, concepita proprio in relazione alla perversione di Giuda, ospita i traditori dei benefattori, capeggiati dall'Iscriota che «ha maggior pena» (*Inf.* XXIV, 61) rispetto ai capostipiti delle altre tre zone infernali: la Caina, l'Antenora e la Tolomea.

Una prima riflessione sugli archetipi letterari del personaggio di Giuda consente di notare come la narrativa si sia concentrata principalmente sul peccato del tradimento, considerando il suicidio come un elemento 'accessorio' alla vicenda: l'esito obbligato di un gesto irrimediabile, necessario a garantirgli un seppur minimo riscatto da una condizione di pubblica vergogna.²³ Il fatto che Dante stesso,

'Campo di sangue'. Infatti sta scritto nel libro dei Salmi: "La sua dimora diventi deserta e più nessuno abiti in essa".

²¹ Sull'influenza che il testo di Lombardo esercitò per la scrittura dantesca molto ancora andrebbe scritto. Lo studio di M. DA CARBONARA, *Dante e Pier Lombardo* (*Sent. lib. 4, dist. 43-49*), Lapi, Città di Castello 1897, confronta alcuni passi danteschi riguardo alla sorte delle anime dei defunti con il IV libro delle *Sententiae*, servendosi del commento bonaventuriano.

²² *Inf.* XXXI, 142-143.

²³ Cfr. A. PARRINO, *I diritti umani nel processo della loro determinazione storico-politica*, Edizioni Università Romane, Roma 2007. Va tenuto conto del fatto che

nell'oculatezza di un poema che mira a calibrare colpe e punizioni, abbia scelto di condannare il peccato del tradimento senza inserire alcun riferimento semantico al suicidio è esplicitativo della generale tendenza a considerare il tradimento come l'unica vera colpa di Giuda. Già Hollander aveva denunciato come 'difettivo' del giudizio dantesco l'aver tenuto conto esclusivamente del suo tradimento;²⁴ ciò dipende senz'altro dalla poco consolidata condanna nei confronti del suicidio da parte della Chiesa ai tempi di Dante, se si considera che i primi passi condotti nella direzione del suo rafforzamento furono compiuti da Agostino nel *De Civitate Dei*²⁵ e che Dante riserva a Catone Uticense perfino un trattamento di favore, in ragione del suo virtuoso patriottismo («libertà va cercando, ch'è sì cara,/come sa chi per lei vita rifiuta»).²⁶

Il basamento ghiacciato del lago di Cocito è la superficie infernale abitata dai traditori. Satana è posto al centro, fra coloro che hanno osato ingannare i benefattori ed è raffigurato con una meccanicità

in età classica il suicidio era considerato come la massima e legittima espressione della libertà personale. Mentre nella cultura antica greca era legittimato solo nel caso riguardasse personaggi esemplari che si trovassero in situazioni particolari, nella tradizione romana era considerato un diritto appartenente a ogni cittadino.

²⁴ R. HOLLANDER, *Pier delle Vigne and Judas Iscariot: A note on Inferno XIII*, in «Electronic bulletin of the Dante society of America», July 12, 2014; <http://www.princeton.edu/~dante/ebds/>: «*Pietro di Dante, in the second redaction of his commentary (to Inf. XIII.16-51), citing St. Jerome's comment on Psalm, argues that Judas offended God more by hanging himself than by betraying Him to the Romans Dante's son, however, did not develop the presentation of Judas as the quintessential suicide in the controlling image of this canto. Indeed, some six centuries had rolled by before anyone would refer to Pietro's observation or at least offer some sense that Pier's fealty to his emperor masked a failure of loyalty to his true lord, Jesus Christ*».

²⁵ SANT'AGOSTINO, *De Civitate Dei*, I, a cura di D. Gentili, Nuova Città Editrice, Roma 1974, p. 20: «noi, e non senza ragione, non troviamo mai nei libri canonici un punto in cui sia comandato o permesso da Dio di uccidersi né per la gloria immortale né per liberarsi da un male o per evitarlo. Anzi, dobbiamo intendere che ci sia stato proibito, dove la legge dice: "Il prossimo tuo [...] Non ucciderai": dunque né altri né te stesso: infatti chi uccide se stesso, non uccide altri se non un uomo».

²⁶ *Purg.*, I, 71-72.

mostruosa: simile a un mulino che maciulla con due bocche laterali le gambe dei cesaricidi Bruto e Cassio che hanno il busto e la testa fuori. Giuda viene maciullato dalla testa che è infilata nella bocca del demonio, mentre la schiena è costantemente dilaniata dai suoi graffi: un particolare che ricorda il dannato della *Navigatio*, alla quale pure gli esegeti hanno guardato come una possibile fonte di suggestioni per il viaggio dantesco.²⁷

²⁷ Cfr. *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia precedute da alcune osservazioni di Paolo Villari*, Nistri, Pisa 1865. Una panoramica dei legami di Dante con l'immaginario medievale sull'oltretomba è offerta da A. MORGAN, *Dante e l'Aldilà medievale*, Salerno Editrice, Roma 2012; si veda anche F. CIGNI, M. LUTI, «Per altra via, per altri porti»: la *Navigazione di San Brandano in un manoscritto toscano occidentale del XIII secolo (Tours, Bibliothèque municipale, 1008)*, in *Dante e La Toscana occidentale fra Lucca e Sarzana (1306-1308)*, Atti del Convegno di studi (Lucca-Sarzana 5-6 ottobre 2020), a cura di A. Casadei e P. Pontari con la collaborazione di M. Cambi, Pisa University Press, Pisa 2021, pp. 155-176. M. CHIARIGLIONE, *I precursori di Lucifero nelle visioni e nelle leggende medievali*, in *Lucifero Vipistrello, Manifestazioni diaboliche dell'inferno dantesco*, Liguori, Firenze 2016, pp. 259-266, ad esempio, stabilisce un nesso fra il deforme e irsuto Giuda della *Navigatio* e il Satana villosa della *Commedia*. Ci sarebbe da aggiungere anche il preludio costituito fin dalla punizione dei barattieri che con Giuda condividono la fama di amministratori disonesti e che pure subiscono l'aggravio dei graffi demoniaci che scuoiavano letteralmente i malcapitati (cfr. *Inf.* XXI-XXII). È molto interessante quanto detto da F. DE GRAVISI, *Dei cerchi infernali di Dante, Studio filosofico e critico*, Tipografia Editrice del Fibreno, Napoli 1876, p. 137, in riferimento al contrappasso individuato nelle pene subite da Giuda, che Dante sembrerebbe costruire proprio in relazione alla sofferenza di Cristo: «Giuda, il primo reo, pende dalla faccia vermiglia: come quello ch'ebbe la testa in grande fermento di frode, quando macchinava il tradimento di Cristo, ha la testa entro la bocca di Lucifero, dal quale riceve orribil morsi e soffre spaventose stritolature che egregiamente compensano il bacio dato a Giesù, mentre nell'istesso tempo il diavolo gli graffia la pelle per fargli provare quel dolore che provò Cristo quando lo percossero ed ebbe il corpo tutto scorticato». Ci sembra ancora il caso di indugiare sul patteggiamento di Virgilio con i malebranche, costruito in circostanze simili a quelle di Brandano che spesso che spesso assume il ruolo di mediatore per il suo equipaggio dantesca per il suo equipaggio con i diavoli che accorrono per riportare all'inferno il corpo di Giuda (*La navigazione di San Brandano*, cit. p. 93).

Da ogne bocca dirompea co' denti
 un peccatore, a guisa di maciulla,
 sì che tre ne faceva così dolenti.
 A quel dinanzi il mordere era nulla
 verso 'l graffiar, che talvolta la schiena
 rimanea de la pelle tuttla brulla.
 «Quell'anima là sù c'ha maggior pena»,
 disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto,
 che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.»²⁸

La scelta di porre Bruto e Cassio assieme a Giuda, seppur rimarcando una differenza fra le due pene, va interpretata alla luce di una sequenza fissata già nella *Monarchia* che ravvisa nei tre peccatori il massimo oltraggio al genere umano per aver colpito le due guide supreme concesse da Dio: la Chiesa e l'Impero.²⁹ Posto al centro, fra i due assassini, ma con una colpa più grave, il Giuda dantesco sembra ancora pensato nella prospettiva di una suggestione antitetica con il Cristo, attorniato dai due ladroni al momento della crocifissione. La «maggior pena» di Giuda è senza dubbio la condizione di massima punizione infernale. Egli è per Dante il peccatore dei peccatori e il suo stato è il più atroce fra tutti i corresponsabili della passione, sui quali pure è opportuno compiere una considerazione, quantomeno per la scelta di stabilire fra loro una certa difformità di punizione.

Si tratta di una separazione affatto scontata se si tiene conto, ad esempio, che nella sua *Navigatio*, Brandano aveva idealmente collocato tutti gli antagonisti pasquali nello stesso luogo.³⁰ L'attitudine a considerare in ogni loro sfumatura le colpe e le punizioni dei dannati

²⁸ *Inf.* XXXIV, 55-63.

²⁹ Cfr. *Mon.* II, II, 11.

³⁰ Cfr. *La navigazione di San Brandano*, cit. p. 93: «v'ò detto cui io sono e perché io son qui e [sa]ròcci insino al dì del giudizio, io sono malamente cruciato e tormentato nel fuoco dell'inferno con Erode re e Anna e Pilato e [Caifasso] li quali feciono lo patto meco e feciomi dare lo p[aga]mento del tradimento ch'io feci del mio signore Iesù Cristo».

ha indotto Dante a immaginare una distinzione simmetricamente rimarcata che, proprio in virtù della loro dislocazione lungo il cono infernale, ha ridotto le distanze con il legame ideologico delle corrispondenze.

Se Giuda è collocato nella profondità più estrema dell'abisso infernale, Pilato – sul quale pende ancora uno degli enigmi irrisolti della *Commedia* – è identificato da alcuni (fra cui Pascoli) nel vile che osò il famoso «gran rifiuto»,³¹ posto all'entrata dell'inferno, ma più comunemente ricondotto alla figura di Papa Celestino V per l'abbandono del soglio pontificio.³² Non è il caso di indugiare su una questione di debole determinanza rispetto allo scopo che qui tentiamo di perseguire, se non per rilevare che se Pascoli avesse ragione, come noi crediamo in virtù di molte incongruenze esegetiche nella consolidata identificazione papale, i due deicidi occuperebbero rispettivamente l'ingresso (Pilato) e l'uscita (Giuda) del regno infernale. Ciò assume ancora più consistenza se si tiene conto che gli altri due artefici della passione, Anna e Caifa, siano collocati insieme nella parte centrale in *Inferno* XXIII, puniti fra gli ipocriti, ma senza subire il convenzionale contrappasso delle cappe di piombo, quasi a voler isolare l'eccezionalità della loro presenza lì: sono crocifissi a terra e vengono continuamente calpestati dalle anime pesantissime

³¹ Cfr. G. PASCOLI, *Prose*, II, a cura di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1952, pp. 1469-1487. Secondo il poeta, grande studioso di Dante, la figura di Pilato sarebbe in netta antitesi con quella di Catone, il custode del Purgatorio: ambedue sono autori di un gran rifiuto, ma quest'ultimo seppa rifiutare la vita per amore della libertà («libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta», *Purg.* I, 71-72); l'altro non riconoscendo Cristo, rifiutò per viltà la vera libertà.

³² Sono numerosissimi gli studi dedicati alla questione; si faccia riferimento almeno a S. BARLETTI, *Rifiuto o rinuncia? Uno studio storico-etimologico sul canto III dell'Inferno*, in «Hápx. Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura», IX, 2016, pp. 85-103; G. PADOAN, *Colui che fece per viltà il gran rifiuto*, in «Studi danteschi», XXXVIII, 1961, pp. 75-128; O. CIACCI, *Celestino V o Pilato? Un enigma insolubile*, in *Studi danteschi. Tre saggi sulla Divina Commedia*, Sigla Tre, Perugia 1981, pp. 5-21; G. PERONCINI, *Pascoli & Dante: Pilato, non Celestino*, in «Studi Cattolici», 44, 2000, pp. 419-422.

dei dannati.³³ Il tutto troverebbe ulteriore riscontro, poi, nella diffusa tendenza dantesca alla dislocazione simmetrica delle pene, più volte riscontrata nell'intera architettura del poema.³⁴

È il caso di considerare con attenzione anche un altro luogo della *Commedia* in cui pure si fa esplicitamente riferimento al traditore. *Inferno* XIX stabilisce con *Inferno* XXXIV, dove Giuda è ufficialmente collocato, una certa affinità immaginativa, riscontrata fin dalle modalità della pena pensata per i simoniaci: conficcati in una buca a terra fino al busto, con le sole gambe che penzolano fuori.

Fuor de la bocca a ciascun soperchiava
 d'un peccator li piedi e de le gambe
 infino al grosso, e l'altro dentro stava.
 Le piante erano a tutti accese intrambe;
 per che sì forte guizzavan le giunte,
 che spezzate averien ritorte e strambe.³⁵

³³ *Inf.* XXIII, 109-123: «io cominciai: “O frati, i vostri mali”;/ma più non dissi, ch'a l'occhio mi corse/un, crucifisso in terra con tre pali./Quando mi vide, tutto si distorse,/soffiando ne la barba con sospiri;/e 'l frate Catalan, ch'a ciò s'accorse,/mi disse: “Quel confitto che tu miri,/consigliò i Farisei che convenia/porre un uom per lo popolo a' martiri./Attraversato è, nudo, ne la via,/come tu vedi, ed è mestier ch'el senta,/qualunque passa, come pesa, pria/E a tal modo il socero si stenta/in questa fossa, e li altri dal concilio/che fu per li Giudei mala sementa”».

³⁴ È piuttosto recente l'interesse che gli studiosi hanno rivolto alle modalità di progettazione e alla sistemazione della macrostruttura dell'opera, intesa come insieme di molteplici e articolate corrispondenze interne. È innegabile che la struttura stessa del componimento dantesco abbia da sempre suggerito la ricerca di una chiave di lettura unitaria, incoraggiando ad esempio l'adozione di un approccio critico, persino quello delle *lecturae*, sempre più indirizzato a una concezione organica del poema e a un'analisi dei singoli canti che indaga il loro significato più esatto nelle relazioni che essi intrattengono con l'intera scrittura dantesca, talvolta oltrepassando i confini dello stesso poema. Per un riferimento ai numerosi casi di ragguagli simmetrici inseriti nella *Commedia* mi permetto di rinviare a I. TAMBASCO, *Architetture intratestuali della Commedia dantesca*, Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia, Avellino 2021.

³⁵ *Inf.* XIX, 22-27.

La posizione in cui sono colti i peccatori, colpevoli negoziatori delle cariche ecclesiastiche, rinvia suggestivamente alla condizione in cui è raffigurato Giuda che ha commesso l'oltraggio di mercanteggiare la vita di Cristo: conficcato per questo nella bocca di Lucifero con le gambe che penzolano fuori. Non c'è da stupirsi allora se, in un contesto intriso di corruzione, il poeta si lasci andare ad un'invettiva che rievoca esplicitamente proprio il misfatto compiuto da Giuda, il negoziatore per eccellenza:

Io non so s'ì mi fui qui troppo folle,
 ch'ì pur rispuosi lui a questo metro:
 «Deh, or mi dì : quanto tesoro volle
 Nostro Signore in prima da San Pietro
 ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?
 Certo non chiese se non 'Viemmi retro'.
 Né Pier né li altri tolsero a Matia
 oro od argento, quando fu sortito
 al loco che perdé l'anima ria». ³⁶

A Nicolò III e a tutti i papi dediti alla simonia Dante oppone il sarcastico *exemplum* degli apostoli che non pretesero alcun pagamento da Mattia quando prese il posto di Giuda che fu invece capace di dare un prezzo persino al Messia, come ricorda anche in *Purgatorio* XXI («nel tempo che 'l buon Tito, con l'aiuto/del sommo rege, vendicò le fóra/ond' uscì 'l sangue per Giuda venduto»). ³⁷

Occorre però tornare alla convenzionale collocazione di Giuda in *Inferno* XXXIV, per considerare l'operazione narrativa dantesca alla luce dell'esigenza di dover ritrarre in lui il grado supremo della colpa umana. La scelta ricade allora sul rifiuto di ogni forma di mimesi con

³⁶ *Inf.* XIX, 88-96.

³⁷ *Purg.* XXI, 82-84; sono le parole di Stazio che dichiara di essere vissuto sulla terra al tempo in cui l'imperatore Tito vendicò la crocifissione di Cristo con la distruzione del tempio di Gerusalemme e di aver avuto il nome onorato di poeta famoso, ma non ancora dotato di fede cristiana.

il traditore: Dante impedisce al lettore d'immaginare il personaggio, sottraendogli la metà del corpo che lo avrebbe reso riconoscibile (la testa è infatti perennemente masticata da Lucifero) e privandolo perfino della parola. Giuda non parla, se non per mezzo del movimento agitato delle sue gambe in cui si riflette tutta la sofferenza della sua pena e tutta l'agonizzante asfissia della sua impiccagione.³⁸ Così lo

³⁸ *Monarchia* II, XI, 5-7. Tutte le citazioni dell'opera sono tratte da D. ALIGHIERI, *Monarchia*, in *Opere Minori*, a cura di P. V. Mengaldo e B. Nardi, Ricciardi, Milano 1996: «*Item, illud quod est contra naturam alicuius non est de numero suarum virtutum, cum virtutes uniuscuiusque rei consequantur naturam eius propter finis adaptionem; sed virtus auctorizandi regnum nostre mortalitatis est contra naturam Ecclesie: ergo non est de numero virtutum suarum. Ad evidentiam autem minoris sciendum quod natura Ecclesie forma est Ecclesie: nam, quamvis natura dicatur de materia et forma, per prius tamen dicitur de forma, ut ostensum est in Naturali auditu. Forma autem Ecclesie nichil aliud est quam vita Cristi, tam in dictis quam in factis comprehensa: vita enim ipsius ydea fuit et exemplar militantis Ecclesie, presertim pastorum, maxime summi, cuius est pascere agnos et oves. Unde ipse in Iohanne formam sue vite relinquens "Exemplum" inquit "dedi vobis, ut quemadmodum ego feci vobis, ita et vos faciatis"; et spetialiter ad Petrum, postquam pastoris officium sibi commisit, ut in eodem habemus, "Petre", inquit "sequere me". Sed Cristus huiusmodi regimen coram Pilato abnegavit: "Regnum" inquit "meum non est de hoc mundo; si ex hoc mundo esset regnum meum, ministri mei utique decertarent ut non traderer Iudeis; nunc autem regnum meum non est hinc". Quod non sic intelligendum est ac si Cristus, qui Deus est, non sit dominus regni huius; cum Psalmista dicat "quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud, et aridam fundaverunt manus eius"; sed quia, ut exemplar Ecclesie, regni huius curam non habebat. Velut si aureum sigillum loqueretur de se dicens "non sum mensura in aliquo genere"; quod quidem dictum non habet locum in quantum est aurum, cum sit metrum in genere metallorum, sed in quantum est quoddam signum receptibile per impressionem. Formale igitur est Ecclesie illud idem dicere, illud idem sentire: oppositum autem dicere vel sentire, contrarium forme, ut patet, sive nature, quod idem est. Ex quo colligitur quod virtus auctorizandi regnum hoc sit contra naturam Ecclesie: contrarietas enim in opinione vel dicto sequitur ex contrarietate que est in re dicta vel oppinata, sicut verum et falsum ab esse rei vel non esse in oratione causatur, ut doctrina Predicamentorum nos docet. Sufficenter igitur per argumenta superiora ducendo "ad inconveniens" probatum est auctoritatem Imperii ab Ecclesia minime dependere». Pur riflettendo su una questione che riguarda molto da vicino il ruolo di Giuda nella vicenda della Passione – e cioè sulla necessità della condanna di Cristo da parte della giurisdizione imperiale come atto provvidenziale e imprescindibile per la salvezza*

lascia Dante, senza concedergli alcuna possibilità di riscatto: come il più infimo dei peccatori.

Traditore o suicida? Boccaccio e Santa Caterina da Siena

L'inconsueta intransigenza dantesca sull'entità di un peccato così discutibile destò non poche perplessità già in Boccaccio che, ponendosi in atteggiamento dialettico rispetto alla rigida sentenza infernale, preferì un'interpretazione più articolata del peccato di Giuda. Un'attenta valutazione dottrinale indusse il poeta a considerare più biasimevole la sua insanabile disperazione, quindi il suicidio, rispetto al gesto del tradimento:

Quantunque l'uomo sia scelleratamente vissuto, se egli nello estremo della sua vita, pentendosi delle malfatte cose, e con buona compunzione e con puro cuore, si rivolge alla misericordia di Dio, senza alcun dubbio è ricevuto da essa e giudicato degno di salvezza. Il che in molti esempi n'è dimostrato per la divina Scrittura, e massimamente in quello ladrone, il quale col nostro signore Iesu Cristo fu crocifisso; il quale avendo tutti i di suoi menati male, e come peccatore riconosciuto poco avanti all'ora della sua morte, con contrito cuore, non dicendo altro che: – «Miserere mei, Domine, cum veneris in regnum tuum», – il fece la misericordia di Dio degno d'udire dalla bocca di Cristo: – «Amen dico tibi, hodie mecum eris in Paradiso»: – né è dubbio alcuno che a queste parole non seguisse l'effetto; e così solamente all'ultima parte della vita, cioè alla sua qualità, fu dalla giustizia divina guardato. E così in

dell'uomo – Dante evita di fare riferimento al grado di responsabilità del discepolo traditore. È chiaro che ritenere provvidenziale l'azione dell'Impero avrebbe implicato un'estensione del medesimo giudizio anche sul gesto del discepolo ed è probabile che sia per questo che Dante abbia evitato sistematicamente di esprimere giudizi sul suo operato perfino nella *Commedia* dove ci si sarebbe aspettati una riflessione più esaustiva sul gesto di Giuda.

contrario, essendo Giuda Scariotto stato de' discepoli di Cristo, e usato con lui, e avendo la sua dottrina udita, quantunque male poi adoperato avesse vendendolo, nondimeno disperatosi della misericordia di Dio, e col capestro messosi a finir la vita, col fine suo di se medesimo dettò la sentenza alla divina giustizia, per la quale fu al profondo dello 'nferno a perpetue pene dannato. Ciascheduno adunque con le colpe più gravi, con le quali muore, del luogo il quale è dee in inferno avere, è dimostratore.³⁹

Boccaccio prova a colmare con riflessioni approfondite le intime reticenze della *Commedia*,⁴⁰ finendo per divergere completamente dal

³⁹ G. BOCCACCIO, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, Laterza, Bari 2007, p. 203. L'occasione è offerta a Boccaccio – che aveva interrotto prima (*Inf.* XVII) il suo commento alla *Commedia* – dalla lunga dissertazione sul criterio usato da Minosse (e quindi da Dante) per la dislocazione dei dannati all'*Inferno*. È opportuno sottolineare che già sulla pena inflitta a Paolo e Francesca Boccaccio ebbe da eccepire sulla possibilità concessa loro di essere uniti nella dannazione eterna, pur essendo la lussuria il peccato imputato loro da Dante. Per un approfondimento mi sia consentito il rinvio a I. TAMBASCO, «Quello che egli non avrebbe voluto»: Boccaccio e il volto umano del diritto, in «Campi immaginabili», 66-67, 2022, pp. 121-133.

⁴⁰ Ci pare sia necessario, a questo punto, considerare ciò che Dante riferisce a proposito del tradimento nel canto di Ugolino, *Inf.* XXXIII, 127-135, poco prima di incontrare Giuda: «e perché tu più volentier mi rade/le 'nvetriate lagrime dal volto,/sappie che, tosto che l'anima trade/come fec'io, il corpo suo l'è tolto/da un demonio, che poscia il governa mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto./Ella ruina in sì fatta cisterna;/e forse pare ancor lo corpo suso/de l'ombra che di qua dietro mi verna». Scrive Fosca in *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di N. Fosca, Aracne, Roma 2018, *ad locum*: «quanto narrato da frate Alberigo, tuttavia, non rientra nei casi 'normali' di impossessamento diabolico: infatti egli dice che l'anima, posseduta dal diavolo, è già dannata, mentre il corpo è morto, soltanto 'vivificato' dal diavolo. Ma, con le parole dell'Ottimo, "è falso, e contro natura e fede, che partita l'anima dal corpo il corpo per alcuno modo si governi e viva". Essendo quindi la concezione dantesca eterodossa, Pietro Alighieri cerca di giustificarla affermando che è necessario oltrepassare la "cortecia superficiale" delle parole del poeta per coglierne la vera intenzione, la quale nel caso consiste nell'alludere a quei casi di peccati di tradimento tanto gravi che il loro autore giunge a disperare della misericordia divi-

provvedimento dantesco. Egli decreta che il vero errore da imputare a Giuda sia quello di non aver creduto fino in fondo alla misericordia di Dio. Non il tradimento del benefattore fu per l'autore delle *Esposizioni* la sua colpa più grande – come invece si era figurato Dante – ma l'aver posto dei limiti al perdono divino e, per essere più chiaro, riferisce l'episodio del ladrone che fu crocifisso insieme a Gesù, al quale confidò il suo pentimento, procurandosi il paradiso in punto di morte.⁴¹

na». Frate Alberigo riferisce a Dante un particolare secondo cui non appena venga compiuto il tradimento, l'anima viene rapita da un demonio che si impossessa del suo corpo e lo governa fino al termine della sua vita. Qui Dante si sta servendo della vicenda di Alberigo per affrontare una questione nodale del tradimento di Giuda a cui sta per accostarsi. Abbiamo già riferito come in *Gv.* 13, 27 si faccia esplicitamente riferimento all'azione di Satana che entra in lui («*Et post buccellam tunc introivit in illum Satanas*») dando avvio alla Passione. L'ammissione di tale postulato da parte di Dante è terribilmente «eterodossa» anche secondo Fosca che ne sottolinea l'incoerenza dogmatica con il sostegno degli antichi commentatori. Si tratta di un particolare molto interessante per il significato che assume, posto a pochi versi dal traditore. Se è vero che il poeta manifesti una posizione di condanna netta rispetto alla punizione del personaggio neotestamentario, si deve considerare anche che la dissertazione di Alberigo si ponga in atteggiamento dialettico rispetto al suo peccato. Se si considera come vera la versione di Alberigo, si deve concedere anche a Giuda l'attenuante del rapimento della sua anima, soggiogata dal demonio e non più governata dalla sua volontà.

⁴¹ Che Dante ammettesse la possibilità di una salvezza *in extremis* in virtù dell'infinita misericordia divina lo apprendiamo dalla nota storia di Bonconte da Montefeltro, salvo «per una lagrimetta» (*Purg.* V, 108). Bonconte prese parte alla battaglia di Campaldino conducendo la cavalleria ghibellina; qui trovò la morte, ma il suo corpo non fu rinvenuto e questa circostanza, assieme al resto della sua vicenda umana, colpì Dante che inventò per questo la famosa storia della lotta fra angeli e diavoli per la salvezza della sua anima. Ci sarebbe da dire qualcosa a proposito del suggestiva comunanza di un elemento, questo, in parte già raffigurato nella *Navigatio Sancti Brendani* proprio in riferimento a Giuda, il cui ristoro dalle pene infernali è frutto di una mediazione accesa fra San Brandano e i demoni, a cui aggiungiamo il riferimento dantesco al particolare del corpo ghiacciato di Bonconte (che sembra in qualche modo rinviare alla ghiaccia di Cocito). Insomma, il caso del pentimento estremo stabilito per il personaggio deve aver quantomeno allusivamente richiamato

Nella sua generale tendenza a considerare le pulsioni umane che originano i misfatti più tremendi, la valutazione boccacciana tiene conto della tortura inflitta a Giuda dalle furie che innescano in lui il rimorso e insidiano nel suo animo una disperazione che gli pietrifica l'anima. In poche parole, per Boccaccio il perdono e la salvezza di Giuda furono impediti dal tormento e dall'angoscia che gli suggerirono l'idea dell'irrimediabilità della sua colpa.⁴²

E possiamo per tante cose comprendere l'animo, nel quale le turbazioni sono, e per conseguente tanti e sí orribili commovimenti, quanti hanno a suscitare e a conservare e ancora ad accrescere li mal regolati appetiti, non potere in quello trovare alcun luogo amore, né carità di Dio o di prossimo, o virtuoso pensiero: e per questo, sí come in luogo freddissimo e terreo, essere ogni attitudine e opportuna disposizione a doversi creare e imprimere il ghiaccio e la durezza dell'ostinazione: e per questo artificiosamente fingere l'autore queste furie gridare, accioché in lui, posto nel luogo dove ha la tristizia di Stige e il furor degl'iracundi contemplato, possano col romor loro mettere, con paura, perturbazione, accioché per gli stimoli di quella recati nell'animo, esso divegna atto a dover ricevere quella impressione, che pare il debbia fare perpetuo cittadino d'inferno, cioè l'ostinazione. E quindi, discrive l'autore, essendo già la perturbazion venuta per la separazion della ragione, alquanto da lui dilungata per l'andare a parlare, cioè a tentare l'entrata nel luogo degli ostinati, e poi per lo invilimento di quella, per lo non

alla mente di Dante la vicenda di Giuda, al quale il poeta non ha osato concedere un epilogo alternativo in direzione del pentimento e della salvezza.

⁴² Le furie sono notoriamente collegate sin dal mito classico alla dimensione dell'oltretomba: figlie di Acheronte e della Notte, rappresentavano i rimorsi che tormentavano chi si era macchiato di delitti di sangue. Dante le introduce nel canto IX dell'*Inferno*, fra i demoni che presidiano la città di Dite e si oppongono vanamente al passaggio dei due poeti. Hanno sembianze femminili e capelli serpentine; si squarciano il petto con le unghie e in questo particolare macabro ci sembra di riconoscere un ulteriore riferimento alla leggenda cristiana che vuole, secondo *Atti* 1, 18-19, il ventre del discepolo squarciato dopo la sua impiccagione.

potere avere ottenuto quello che desiderava; che la ostinazione, chiamata dalle furie, cioè provocata dalle misere sollecitudini dell'animo suo, veniva. E deonsi queste perturbazioni e sollecitudini intendere esser quelle che a ciascun peccatore possono intervenire nel mezzo delle meditazioni delle lor colpe, e massimamente quando per falsa credenza paion loro quelle esser maggiori che la misericordia di Dio, come parve a Caino e a Giuda, e quindi, di quella disperandosi, caggiono in ostinazione, e, se medesimi riputando dannati, continuamente di male in peggio adoperando procedono.⁴³

Nel commento è possibile riconoscere un ulteriore tentativo di risemantizzazione del traditore, inquadrato entro quella complessa profondità dell'animo umano che nella *Commedia* gli era stata irrimediabilmente negata. Boccaccio non rinuncia a una valutazione delle pulsioni che hanno animato Giuda prima e dopo il tradimento, facendosi interprete di un nuovo modello di spiritualità che pochissimi anni dopo andava definendosi nelle pagine più sovversive del *Dialogo della Divina Provvidenza* che Caterina da Siena dedica proprio al peccato di Giuda:⁴⁴

E allora è ripreso crudelmente dalla mia giustizia, ed è ripreso della ingiustizia e del falso giudizio. E non tanto della ingiustizia e giudizio generale, il quale ha usato nel mondo generalmente in tutte le sue operazioni; ma molto maggiormente sarà ripreso della ingiustizia e giudizio particolare, il quale ha usato ne l'ultimo, cioè d'aver posta, giudicando, maggiore la miseria sua che la misericordia mia. Questo è quello peccato che non è perdonato né di qua né di là, perché non ha voluto, spregiando, la mia misericordia; però

⁴³ G. BOCCACCIO, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, cit. p. 285.

⁴⁴ Cfr. J. JOERGENSEN, *Santa Caterina da Siena*, a cura di A. Scarciglia, G. Di Ciacca, Cantagalli, Siena 2016; A. VAUCHEZ, *Caterina da Siena. Una mistica trasgressiva*, Laterza, Roma 2016, dedica ampio spazio ai passi biblici per i quali la Santa ha mostrato maggiore autonomia critica rispetto all'esegesi tradizionale e patristica.

che piú m'è grave questo che tucti gli altri peccati che egli ha commessi. Unde la disperazione di Giuda mi spiacque piú e fu piú grave al mio Figliuolo che non fu el tradimento che egli gli fece. Sí che sonno ripresi di questo falso giudicio: d'aver posto maggiore il peccato loro che la misericordia mia, e però sonno puniti con le dimonia e crociati eternalmente con loro.⁴⁵

Con la linearità di una scrittura nata e cresciuta in condizioni estranee alla pratica del letterato, senza propositi né di adesione a un codice di scrittura né di contropartita a una letteratura troppo intensamente ricercata,⁴⁶ santa Caterina dichiara di aver trascritto ciò che gli ha dettato l'Eterno Padre a proposito del tradimento. Il suo *Dialogo* soggiace certamente alla stessa patina rinnovatrice di cui aveva rivestito le Scritture per una profonda rinascita della Chiesa, provocando una spaccatura omiletica e narrativa sul peccato Giuda destinata a perdurare nei secoli prima di essere sdoganata in occasione del Concilio Vaticano, quando Paolo VI le riconobbe il titolo di Dottore della Chiesa.

Concedere a Giuda un certo protagonismo narrativo implica inevitabilmente che l'autore assuma una posizione netta sull'entità del suo peccato e sul margine entro il quale disporre la sua libertà d'azione. Tutta la risemantizzazione letteraria di Giuda ruoterà attorno al grado di iniziativa che si attribuisce all'uomo nella storia. Ciò che si riassume in dottrina nel concetto di Libero Arbitrio, posto al centro della *querelle* fra Riforma Protestante e Controriforma Cattolica, chiamerà in causa e discuterà sulla responsabilità di Giuda. Forse è anche per questo che Boccaccio, scegliendo di sottrarsi alla spinosa controversia dottrinale, ha evitato di esprimere giudizi sul

⁴⁵ CATERINA DA SIENA, *Libro della divina dottrina volgarmente detto "Dialogo della divina provvidenza"*, Nuova edizione secondo un inedito senese, a cura di M. Fiorilli, Laterza, Bari 1912, p. 52.

⁴⁶ Sullo stile e sulla scrittura mistica di Santa Caterina, cfr. G. Pozzi, *Scrittrici mistiche: la voce e gli inchiostri*, in «Quaderni d'Italianistica», XXI, 2, 2000, pp. 5-43; *Id. Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e C. Leonardi Marietti, Torino 2004.

tradimento, preferendo imputare al discepolo l'acerbità di una fede lacunosa che non ha creduto nella misericordia divina.

Libertà o predestinazione? Il dramma di Giuda nella poesia didascalica

La cautela narrativa degli scrittori che sopportarono il consolidamento della censura controriformistica basterebbe da sola a spiegare le ragioni della limitata diffusione letteraria del personaggio di Giuda, per la compromissione che avrebbe implicato qualsiasi sbavatura esegetica sul suo gesto. Indagare sulla sua fortuna nel periodo in cui l'Indice dei Libri irretiva la fantasia degli scrittori più temerari richiederebbe per completezza un'indagine capillare e sistematica, condotta su tutti gli scritti pasquali, al fine di monitorare le piccole sfumature che riempiono di senso la sequenza narrativa del suo tradimento. È chiaramente un lavoro minuzioso che non azzardiamo se non per sporadiche, ma significative dimostrazioni della complessità di un personaggio che, come denuncerà ancora nel 1616 il gesuita Masselli,⁴⁷ stentava inspiegabilmente a ritagliarsi uno spazio tutto per sé nel vasto universo letterario.

Vale la pena di ricordare che nella sua *Historia del Concilio Tridentino*, mentre registrava la formazione degli articoli luterani, al primo punto sopra il Libero Arbitrio, Sarpi scriveva: «Dio è total causa delle opere nostre, così buone, come cattive, et è così propria opera di Dio la vocazione di Paolo, come l'adulterio di David e la crudeltà di Manlio et il tradimento di Giuda».⁴⁸ Il

⁴⁷ Cfr. L. MASSELLI, *Aggiunta al trattato del santissimo Sacramento. Dove con l'occasione dell'indegno comunicarsi di Giuda il Traditore si tratta della sua perversa, vita, e costumi. Et se Salomone sia salvo*, cit. p. 3. Abbiamo già fatto riferimento, nell'introduzione, all'appendice che nel 1616 Masselli pubblicava al suo trattato *Del Santissimo Sacramento dell'Altare*. Si tratta di uno scritto interamente incentrato sulla questione del tradimento di Giuda che, al netto di un contenuto prettamente dottrinale e privo di qualsiasi intento letterario, suggerisce indicazioni interessanti circa la scarsa diffusione al tempo di scritti incentrati sul personaggio neotestamentario.

⁴⁸ P. SARPI, *Historia del Concilio Tridentino*, cit. p. 367.

dibattito teologico-filosofico sul Libero Arbitrio indusse a una ridefinizione dell'errore umano e per la prima volta gettò una luce nuova sull'indiscussa colpevolezza di Giuda che Aretino assimilava emblematicamente a Lutero,⁴⁹ mentre focalizzava l'attenzione sullo stato d'animo di Giuda: il traditore cominciava ad acquisire gradualmente il discernimento necessario a considerare le conseguenze dirimenti della sua infedeltà al Maestro.

Comunicati i discepoli, Giuda, che voleva separarsi dal collegio, stimolato dalla fellonia che move lo animo di un traditore non teneva punto ferma la persona in se stesso, et mutandola hora suso un piede, hora suso l'altro, hor ponendosi i diti in capo et hora in bocca dimostrava le molestie interne [...] Giesù prese il piè di Giuda et versandovi sopra l'acque, per esser lordi del fango del peccato, essi la schifarono come la schifano le cose unte. Et preso il panno che si aveva cinto per asciugargliene; gli asciugò con la dimostrazione e gliene haveria sciugati con lo effetto, quando il pentimento dello iniquo avesse mosso il lino nella mano della sua misericordia.⁵⁰

Aretino acuisce la componente dello scompiglio interiore di Giuda con atteggiamenti nevrotici che segnalano un tormento già messo in risalto da Boccaccio. Certo, il particolare letterario del presagio nefasto: l'acqua che scorre via dal piede di Giuda per il sudiciume del suo animo, lascerebbe pensare a una presa di posizione netta da parte dell'autore rispetto alla colpevolezza del traditore, ma il riferimento alla misericordia usata da Gesù in occasione della lavanda dei piedi – che secondo Aretino sarebbe toccata anche a Giuda, se non si fosse suicidato – sembrerebbe perseguire il 'nuovo' sentiero interpretativo che ravvisa la vera colpa del discepolo nella sua mancanza di fede.

⁴⁹ P. ARETINO, *La passione di Gesù*, in *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, Salerno editrice, Roma 1992, p. 529.

⁵⁰ *Ibidem*.

Anche il particolare del racconto di Giuda posto a capo del piccolo esercito che arresta Gesù, aggiunge caratteristiche inedite rispetto alle pagine evangeliche: egli è «più altero nel vedersi quasi imperadore delle genti, guidate dal suo tradimento [...] e caminando innanzi a ogniuno usava prudenza di Duce il quale mostra a i suoi cavalieri li accorgimenti della militia», mentre si predispone alla scena del bacio «porgendo la sua bocca di tossico nelle sue guance di mele».⁵¹

Seppur non pensato *ad hoc* per la molesta figura dell'Iscriota, varrà la pena prendere in esame, per l'ampio spazio riservato al traditore, anche il poemetto *Le lagrime di San Pietro* di Luigi Tansillo, sulla cui composizione pende ancora una disputa filologica – instillata da Borzelli⁵² e più recentemente discussa da Toscano –⁵³ che l'impellenza

⁵¹ *Ibidem*: «a cotal segno, come militoni miei, movetevi e prendete il Mago, il quale coll'arroganza della temerità sua si ha dato non pur il vanto del Tempio, ma si fa e Re vostro e figliol d'Iddio, sì che il valore Hebreo, il quale ha sottoposto alla sua ubbidienza, tanti regni e tante nationi; spenga la fiamma che cominciava ad ardere i seggi della fede e della antica religione di Gierusalemme». Anche il discorso che Giuda rivolge alla piccola legione militare di cui è a capo, avvisata di prendere Gesù solo dopo il segno distintivo del suo bacio, è archetipica rispetto all'immagine del Giuda partigiano ebreo che pure scoprirà una certa affermazione nelle riscritture novecentesche. Scrive al riguardo P. E. DAUZAT, *Giuda. Dal Vangelo all'olocausto*, cit. p. 16: «il fatto che il suo mito abbia potuto persistere dopo la distruzione degli ebrei d'Europa la dice lunga sullo scarso impatto della realtà sul nostro immaginario. I vaghi maldestri e tardivi sforzi di riabilitazione di Giuda, sia da parte di preti spretati o di romanzieri scarsamente dotati ma ben intenzionati, hanno qualcosa di risibile, se non di indecente, a paragone degli effetti criminali che la costruzione del mito ha avuto sul Vecchio continente. La storia di Giuda, come si sarà compreso, è anche la storia dell'antisemitismo, riabilitarlo dopo aver sterminato il suo popolo eponimo ha tutta l'aria di un'impresa manipolata, di una contraffazione intellettuale».

⁵² Cfr. A. BORZELLI, *Luigi Tansillo: due note*, Cacciavillani, Napoli 1937.

⁵³ Cfr. T. R. TOSCANO, *Note sulla composizione e la pubblicazione de Le lagrime di San Pietro di Luigi Tansillo*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1987; ci pare sia interessante segnalare anche il lavoro svolto da L. TORRE, *La doppia edizione de Le lagrime di San Pietro di Luigi Tansillo tra censura e manipolazione*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli-Federico II, Napoli 2010.

della nostra indagine non ci consente di approfondire. Del poemetto ci interessa rilevare, invece, il salvifico effetto del pentimento di Pietro che, posto in relazione alla dannazione di Giuda, diventa il veicolo di una propaganda condotta dalla Chiesa cattolica contro i teologi della predestinazione.⁵⁴

La precedente condanna all'Indice subita da Tansillo per la licenziosità del componimento giovanile *Il vendemmiatore*,⁵⁵ rallentò anche l'uscita del suo poemetto religioso fino al 1585, quando fu stampato dopo un'attenta opera di revisione da parte del capuano Giovan Battista Attendolo, figura di spicco nel panorama letterario campano.⁵⁶ Scritto in ottave e diviso in venti canti, il poemetto ripercorre le fasi del dolore provato da San Pietro dopo il suo triplice rinnegamento. Scongiurato il rischio della disperazione, la catabasi del discepolo coincide con la graduale presa di coscienza del pericolo scampato, ovvero della dannazione che è invece toccata a Giuda per non aver creduto al perdono di Gesù.

⁵⁴ Ivi, p. 5. La *quaestio* si può sommariamente riassumere riferendo di una tradizione affidata alla *lectio* di due fondamentali testimoni a stampa, dipendenti da antigrafii manoscritti che veicolano versioni differenti del poema.

⁵⁵ Sulla licenziosità del poemetto in ottave di Tansillo cfr. G. PETROCCHI, *Tansillo e il petrarchismo napoletano*, in *I fantasmi di Tancredi*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1972.

⁵⁶ Cfr. T. R. TOSCANO, *Note sulla composizione e la pubblicazione de Le lagrime di San Pietro*, cit. p. 7. G. REMONDINI, *Della nolana ecclesiastica storia*, III, Stamperia di Giovanni Di Simone, Napoli 1757, p. 254, scriveva che fu «com' uomo naturalmente inclinato a rassettare e correggere gli scritti altrui». Egli rivestì spesso il compito di depurare gli scritti dei contemporanei dagli evidenti riecheggiamenti ariosteschi, ritenuti incompatibili con i nuovi ideali del poema eroico di argomento sacro. Fu a seguito degli infruttuosi tentativi di mons. Antonio Scarampi, vescovo di Nola nonché sincero amico all'autore, che gli Eletti della città di Nola decisero di affidare il lavoro di revisione e correzione del testo alla sapiente vena poetica del capuano Giovan Battista Attendolo il quale fu ben contento di poter operare su *Le lagrime di San Pietro*, l'opera più ambiziosa di una personalità illustre come quella di Tansillo, un'azione correttoria minuziosa, quantunque considerata indispensabile per depurare le ottave tansilliane da quelle "incrostazioni ariostesche" ritenute incompatibili.

L'Iscriota compare già all'altezza del primo canto, nell'alveo di una rievocazione corale e rammaricata dei discepoli per il loro abbandono di Cristo al momento del calvario. Il dramma si acuisce e culmina nella rievocazione del tradimento, mentre Giuda, isolato dal gruppo, comincia ad assumere una certa autonomia in virtù della sua nefandezza.

Duolsi il reo Giuda, e ove che vada il segue
sua furia ultrice, e mai lasciar non vollo;
finché, acciò che dal mondo si dilegue,
gli attorce il fune di sua mano al collo,
benché fallir che 'l suo peccato adegue
mai non fece uom mortal, né più far puollo.
Felice lui mentre si pente e geme,
s'a paro del cordoglio avea la speme
Duolsi egli dopo il fatto, e si ricorda
di quanto l'empia bocca disse pria:
e chiude il passo con tenace corda
al fiato infame ed a la voce ria.
E perché non uscisse alma sì lorda
fuor del vil corpo per l'usata via,
scoppiò qual nube che tuon ruppe ed arse,
e le viscere tutte a terra sparse.
E fu ben dritto che sì fiera uscita
a fiero spirito e disleal si desse;
e, dovendo dal mondo far partita
la più sozza alma che già mai qui stesse,
si convenia troncar l'indegna vita
per le più sozze man che 'l mondo avesse:
onde cader l'orrenda infernal lue
non dovea d'altre man che de le sue.⁵⁷

⁵⁷ Tutte le citazioni del poema derivano da *Le lacrime di San Pietro di Luigi Tansillo, poema sacro con gli argomenti ed allegorie di Lucrezia Marinelli ed un discorso di Tommaso Costo*, Francesco Piacentini, Venezia 1738; per l'inserimento

Il traditore corre risoluto verso il suicidio. Una «furia ultrice» lo conduce all'impiccagione, sull'onta del rimorso, poiché – scrive Tansillo – egli era così vile che la sua morte non poteva che avvenire per sua stessa mano. Il corpo squarciato, secondo la tradizione biblica,⁵⁸ lascia cadere a terra le sue viscere, mentre l'anima immonda («la più sozza alma che già mai qui stesse») lo abbandona per raggiungere l'inferno.⁵⁹ È questo il preludio funesto alla visione di Giuda a cui San Pietro assiste, giunto a metà del suo percorso, accompagnato da un veltro di evidente matrice dantesca. Il fido messo infernale lo conduce in una «selvetta» rigogliosa di querce e

di una lettura allegorica molto interessante ai fini del discorso che qui tentiamo di portare avanti, si tengano presenti, tuttavia, le più recenti edizioni di L. TANSILLO, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di C. Boccia e T. R. Toscano, L'arca e l'arco Edizioni, Nola 2010; *Id.*, *Il canzoniere edito e inedito, Poesie amorose, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose*, voll. 2, a cura di E. Percopo, Tipografia degli artigianelli, Napoli 1926; *Id.*, *Poesie eroiche ed encomiastiche, ed. dalle carte autografe di E. Percopo*, a cura di T. R. Toscano, Consorzio Editoriale Fridericiana – Liguori Editore, Napoli 1996.

⁵⁸ Cfr. *Atti* 1, 18-19: «costui dunque acquistò un campo con il prezzo della sua iniquità; poi, essendosi precipitato, gli si squarciò il ventre e tutte le sue interiora si sparsero. E ciò è divenuto così noto a tutti gli abitanti di Gerusalemme, che quel campo è stato chiamato nel loro proprio linguaggio 'Acheldama', cioè 'Campo di sangue'».

⁵⁹ R. E. BROWN, *The Death of the Messiah* Vol. 2, Anchor Yale Bible, New Haven 2010, pp. 1408-1410: «grande esempio di empietà fu in questo mondo Giuda, le cui carni gonfiarono talmente, che, per dove sarebbe facilmente passato un carro, non avrebbe potuto passare lui. Anzi neppure la sola stessa mole del suo capo avrebbe potuto. Poiché dicono che anche le palpebre dei suoi occhi si ingrossano tanto che egli non poteva più vedere affatto la luce, e neppure il medico con la diottra riusciva a vedere i suoi occhi, tanto erano profondi dalla superficie esterna. I suoi genitali apparivano ingrossati e più ripugnanti d'ogni deformità, e da essi uscivano pus e vermi che da tutto il corpo affluivano, per ludibrio, insieme agli escrementi. Dopo molti tormenti e supplizi, egli morì, come dicono, in un suo podere, che, per il puzzo, è rimasto fino ad ora deserto e disabitato ed anche oggi nessuno può attraversare quel luogo senza turarsi il naso con le mani. Tanto fu lo scolo che dalle sue carni penetrò nella terra». Il particolare del corpo che si gonfia a dismisura fino a scoppiare è invero suggerito dalla tradizione patristica; si trova nella traduzione di Apollinare di Laodicea.

abeti dove l'«usciera di Cristo» assiste con sgomento alla vista del corpo impiccato. Secondo i dettami di Lombardo, rigidamente osservati anche da Dante, il traditore si trova in un luogo separato dall'inferno, a causa dell'eccezionalità di un peccato talmente abominevole da non prevedere per lui nessun'altra collocazione convenzionale.⁶⁰

In corrispondenza del canto nono, uno sviluppo narrativo di ben venti ottave accompagna Pietro al corpo di Giuda che, squarciato e sospeso, cade ora a terra per finire in pasto ai lupi.

Volto verso aquilon, pender dal trunco
 d'una grand'elce vede un corpo umano,
 che la corda annodata al ramo adunco
 avea ed al collo, e vi tenea la mano.
 Trema in vederlo Pier, qual molle giunco
 scosso dal vento; e, fatto men lontano,
 s'accorge che poco ha che la fier'alma
 lasciata in aria avea l'orribil salma.

[...]

Vede la terra sanguinosa e sozza,
 ed ivi sparse le sue viscer'anco,
 ché, quando il crudo di sua man si strozza,
 scoppiò 'l mal nato ventre e 'l petto e 'l fianco.

⁶⁰ Cfr. *Le lacrime di San Pietro di Luigi Tansillo*, cit. p. 90: «un miglio e mezzo e più forse n'andaro,/il veltro innanzi e Pietro che 'l seguiva;/né, in quanto l'uno e l'altro caminaro,/venner ad incontrar mai cosa viva:/e pur dovea, sendo il giorno alto e chiaro,/gente apparir ch'a la campagna usciva,/sì come il tempo e la stagion richiede/ch'allor, più che mai, bella al mondo riede». Lombardo, lo abbiamo visto, riteneva che il peccato di Giuda fosse senza speranza di perdono in quanto impareggiabile per gravità: avendo lui tradito il Cristo. Per la stessa ragione, ci pare che Dante si sia visto costretto a ideare una zona a sé stante per la collocazione ideale del peccato di Giuda. La Giudecca appare pertanto come una zona antistorica per l'eccezionalità e l'irripetibilità di un peccato come quello dell'Iscriota, per il tradimento ai danni del Cristo incarnato. Così, anche Tansillo immagina di collocare l'anima di Giuda in una zona separata più di un miglio e mezzo dal contesto infernale.

Mentre Pier il risguarda, come mozza
 fosse la corda per sé venne manco
 e cadde il corpo omai fetido e guasto,
 per gir di lupi e d'altre fere pasto.⁶¹

Mosso a compassione, il pellegrino medita di concedere degna sepoltura al corpo dilaniato del suo condiscipolo, salvo poi riflettere sul monito divino che si cela dietro l'*exemplum* di Giuda che aveva la funzione di ammonire lui e il lettore sul privilegio di vedere perdonato il suo triplice rinnegamento.⁶² Accomunati dal tradimento nel giorno del Giovedì Santo, i due apostoli scelsero conseguenze diverse per le loro azioni: Pietro, pentito, spera nel perdono divino che Giuda, al contrario, dispera per il suo peccato. Il suo corpo dilaniato e la sua anima straziata sono gli espedienti didascalici pensati da Tansillo per la redenzione di Pietro che ora può comprendere le ragioni della sua salvezza. Dietro l'incontro fra Pietro e Giuda si cela una controversia dottrinale regolarmente chiamata in causa a proposito della predestinazione. Da qui la scelta dell'autore di rimarcare la responsabilità di Giuda che per via del suo cuore indurito scelse il suicidio, ritenendo – al contrario di Pietro – che il suo peccato fosse intollerabile.⁶³

Non piaccia a Dio che 'l grato past'io toglia
 a l'affamate, ingorde, avide fere,
 e ch'oltraggiar la comun madre io voglia,

⁶¹ Ivi, p. 91.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 87: «la quercia sopra la quale siede il Vicario di Cristo [in segno di vittoria] significa non solamente la disperazione, ma l'ostinata disperazione [quella di Giuda], ed egli è l'uomo savio che, scacciata da sé ogni ombra di disperazione che potesse offendere l'anima sua, per cagione de' peccati commessi, si confida nella misericordia divina sapendo che l'Eterna Provvidenza, come dicono quelle sante parole, *Plus potest dimittere quam peccato committere*»; sono parole di Lucrezia Marinella, poetessa e scrittrice italiana che curò l'edizione tansilliana del 1738 con l'inserimento della sua interpretazione allegorica.

chiudendo in grembo a lei membra sì fiere
 ch'elemento non hanno che le accoglia;
 e come l'aria per non le tenere
 ruppe la corda ond'eran sostenute,
 così la terra credo le rifiute.
 Era dover che l'aria sostenesse
 d'alma sì torta l'esecrabil velo,
 perché tra gli empì spiriti pendesse
 che per lor colpa caddero dal cielo;
 ed ivi la ria carne si sfacesse
 esposta a l'acqua, al vento, al caldo, al gelo;
 e gli organi e le vene e l'arterie
 ond'uscir voci sì nefande e rie.

[...]

Mentre risguarda stupefatto e pensa
 del suo compagno al fine abominoso,
 perde di vista per la selva densa
 il can che li fu guida al tronco ombroso.
 Pendea la lampa in mezo al cielo accensa
 del dì, non già qual l'altro nubiloso:
 si leva Pietro e, preso un novo calle,
 al cadavero reo volge le spalle.⁶⁴

Tansillo ha da farsi perdonare la licenziosità dello scritto messo all'Indice alcuni anni prima e sceglie per questo di entrare 'a gamba tesa' su una questione tanto spinosa ai tempi della Chiesa conciliare, per darle man forte contro le insidie riformiste della predestinazione. Elimina *ipso facto* ogni iniziativa compassionevole da parte di Pietro che possa compromettere l'integrità della sua condanna nei confronti di Giuda e risolve di non fargli neppure sfiorare il corpo disfatto del traditore, per evitare di contaminarsi. Lo lascerà per questo divorare

⁶⁴ Ivi, p. 92.

dai lupi, poiché la sua corruzione è tale da deturpare perfino i quattro elementi nei quali è presente il principio creatore di Dio.

Il *viator* prosegue il suo viaggio e imbocca con decisione l'uscita dalla selva, finché, raggiunta l'esatta metà del suo percorso, alla fine del decimo canto, tornerà a guardarsi indietro per considerare il cammino compiuto e la sua mente tornerà ancora all'orrido scenario di Giuda, per pronunciare l'ennesima condanna.

Come corrier che, giunto a fin d'un'erta,
 su 'l cespo assiso si rivolta addietro,
 e 'l folto bosco e la campagna aperta
 guarda, e l'asprezza che riman di dietro,
 respira, e l'angoscia c'ha sofferta
 par che prenda ristoro; così Pietro
 temprà la sera il cor penoso e tristo
 col rimembrar di quanto il giorno ha visto.
 Si rimembra del pane e de la mensa
 che 'l nero augello al pozzo gli appresenta;
 del can che 'l guida e de la selva densa,
 e de la turba che pascea contenta.
 Ma, tra quanto ricorda e quanto pensa,
 di nulla più s'ammira e si sgomenta
 che de la vista lagrimosa e cruda
 del disperato, abominevol Giuda.⁶⁵

L'impressione che il bosco in cui giace Giuda sia costruito in relazione al *locus horridus* di *Inferno* I sembra derivare non solo dal recupero del Veltro della profezia salvifica di Virgilio, ma anche dalla ripresa suggestiva della metafora con cui Dante, nello stesso luogo, comunicava al lettore il sollievo di chi sapeva di essere scampato a un grande pericolo. Come il marinaio quando ha ap-

⁶⁵ *Inf.* I, 22-27: «e come quei che con lena affannata,/uscito fuor del pelago a la riva,/si volge a l'acqua perigliosa e guata,/così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,/si volse a retro a rimirar lo passo/che non lasciò già mai persona viva».

pena scongiurato il rischio di una tempesta, il pellegrino si guarda indietro con lena affannata, dopo aver sormontato le tre fiere della selva. Anche il *viator* di Tansillo si volge indietro a riconsiderare il percorso compiuto: di tutte le anime incontrate, egli non riesce a togliere dalla mente l'immagine abominevole del traditore e concede ancora di qualche ottava per decretare definitivamente lo scarto fra i loro peccati.

Ah, venditor malvagio ed inumano,
 mercadante mal cauto ed inesperto»,
 dicea piangendo il Pescator sovrano,
 «che per prezzo sì vil ti sei proferto
 di dar il tuo Signor ne l'altrui mano:
 quant'or si vede e quanto n'ha coverto,
 quanto il mar bagna e quanto copre il cielo
 potea comprar del nobil corpo un pelo?
 [...]

Di qua vid'io quanto crudel s'avanzi
 il tuo sì fiero eccesso al mio difetto,
 benché sospinto da dolore innanzi
 io avess' il contrario talor detto:
 ché se quei rei m'avesser posto innanzi
 quant'or bramar può avido petto
 e quanto de la terra il sen ne ingombra,
 non avrei dato del mio Cristo l'ombra.⁶⁶

Dopo aver chiarito che il perdono ricevuto da Pietro fosse stato elargito in virtù del suo pentimento, Tansillo torna a definire Giuda secondo il più tipico *cliché* del traditore che ha venduto Cristo per crudele avidità di denaro, pronunciando così la sentenza definitiva sulla sua dannazione.

⁶⁶ *Le lacrime di San Pietro di Luigi Tansillo*, cit. p. 102.

Immerso in un clima ancora fortemente coercitivo da parte della censura ecclesiastica, nel 1621, il libraio veneziano Giacomo Scaglia ebbe fra le mani una copia anonima del manoscritto di Giulio Liliano, *Impenitenza di Giuda in ottava rima*, un poemetto di novanta stanze stampato nel 1601; egli lo attribuì erroneamente a Torquato Tasso e come tale lo fece pubblicare da Francesco Baba nel 1627.⁶⁷ Se è vero ciò che ha affermato Solerti, sostenendo che «la magia del nome di Torquato servì di passaporto ad altre edizioni»,⁶⁸ non possiamo esimerci dal considerare che fu proprio l'insolito protagonismo di Giuda, accreditato dalla penna del sommo ferrarese, a valergli una diffusione così capillare.

Il racconto di Liliano prende avvio dalla crocifissione di Cristo; solo allora Giuda è in grado di comprendere la portata empia del suo misfatto, ma il suo pentimento è vano: i sacerdoti del tempio hanno schernito il suo tentativo di riscattarsi con la restituzione dei

⁶⁷ L'opera riscosse subito un discreto successo, testimoniato dalla imminente riedizione (L. Pittoni, Venezia 1678) e una terza, a distanza di dieci anni, (*La disperazione di Giuda. Poemetto postumo del signor Torquato Tasso, dedicato al Cardinal Felice Rospigliosi*, a cura di R. Bona, 1601), ma per una ricognizione più esaustiva sulle fasi editoriali del poemetto pseudo-tassiano cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit. p. 122, che riferisce di una lettera in cui lo stesso Liliano, avvedutosi dell'equivoco, incaricava delle trattative Ciro di Pers, affinché potesse porre rimedio alla falsa attribuzione: «il medesimo Scaglia già mi promise di mutar l'iscrizione a *L'impenitenza di Giuda* pubblicata sotto il nome del Signor Torquato Tasso, avendogli io fatto costatare essere opera mia, passa tuttavolta sotto l'istesso nome, onde per grazia V. S. Illustrissima, si contenti consigliarlo che la muti, perché in altro modo io sarei sforzato di far una dichiarazione di questo fatto, che gli sarebbe di pregiudicio, e di poco gusto» (D'Alnico, li 18 giugno, 1633). Si tratta di una lettera conservata fra i manoscritti di Giusto Fontanini (LXXI, p. 31) nella biblioteca di San Daniele del Friuli (Civica Biblioteca Guarneriana); cfr. L. NARDUCCI, *Lettera inedita di Giulio Liliano di San Daniele al cav. fra. Ciro di Pers. Cenno storico. Note al cenno storico*, Pellarini, San Daniele 1892; *Notizie storiche della Biblioteca comunale di Sandaniele del Friuli*, Tipografia del Commercio di M. Visentini, Venezia 1875, pp. 5-8. Le pretese dell'autore furono vane e il poemetto continuò ad avere numerose ristampe sotto il nome del più noto poeta fino al 1815.

⁶⁸ *Ibidem*.

trenta denari. Prende avvio la sua *descentio ad inferos* in una selva dai contorni asettici e priva di fattezze geografiche; Giuda è in preda al tormento delle furie che ne hanno accresciuto il rimorso.

Così schernito il traditor si parte
 E fugge i tetti, e la città crudele
 Fugge a gran passi, e solitaria parte
 Cerca sol per sfogar le sue querele.
 Se stesso aborre, odia l'ingegno, e l'arte
 Che 'l fè sì poco al suo Signor fedele,
 N'egli dovea morir se di quest'uno
 Indignissimo error fosse digiuno.

[...]

Così lontan da cani, e i cacciatori
 Anelando s'en v'è timida belva,
 e ne' più densi e taciturni orrori,
 d'avviluppati boschi si rinselva;
 scorge l'alba nascente, odia gli albori,
 egli fugge e s'asconde in folta selva.
 E là sol creder rimaner sicuro,
 dove antro i celi cavernoso e scuro.

[...]

Le furie ultrici, che da i Regni Stigi,
 a far gl'iniqui uffici erano uscite,
 e seguian del fellon l'orme, e i vestigi,
 per quelle inculte strade erme e romite,
 Acciò sian pronte à gli ultimi litigi,
 Con le faci fomanti accese in Dite
 Gli stan d'intorno, e voce al cor gli suona,
 che così minacciando gli ragiona.⁶⁹

⁶⁹ *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso, Impresso per la prima volta in Milano l'anno 1628 e di nuovo in questa seconda impressione dedicato a all'Em.mo e Rev.mo Signore Cardinal Felice Rospigliosi, Domenico Antonio Ercole, Roma 1688, pp. 6-8.*

Uno scandaglio di pulsioni contrastanti domina la parte centrale del poema: il lunghissimo monologo cadenzato dalla modulazione armonica delle ottave persuade Giuda sulla convenienza della sua morte, per porre fine a un'esistenza ignobile. Da qualsiasi angolatura consideri il suo tradimento, egli non trova conforto e precipita nella più cupa disperazione.

In una suggestione semantica di evidente derivazione ariostesca, il turbamento di Giuda è narrato in circostanze simili a quelle di Orlando che si inabissa nel *locus amoenus* della selva, ma cede a un tratto alla follia e perde il senno, finendo per ritrovarsi in un *locus horridus* dai contorni infernali.⁷⁰ Le «furie ultrici» tormentano e conducono Giuda alla morte, come «l'ultrici furie» che molestarono Filandro dopo aver ucciso Argeo, a causa dell'inganno di Gabrina.⁷¹ Sulla responsabilità del loro assillante lavoro insiste molto il protagonista liliano e con lui tutti i Giuda della poesia

⁷⁰ La pervasività dei rimandi alla *Commedia* all'interno del sistema linguistico del *Furioso* non rappresenta certo una questione nuova per i moderni studi filologici. Il dantismo linguistico di Ariosto è un fenomeno ampiamente consolidato già dai notevoli lavori di C. SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la Commedia*, in *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa 1966, pp. 51-83 e L. BLASUCCI *Ancora sulla Commedia come fonte linguistica e stilistica del Furioso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 145, pp. 188-231, che da un lato sottoponevano a misure statistiche i materiali raccolti, dall'altro ne rilevavano un livello fonologico e stilistico tale che la frase dantesca, nella sua pura impostazione ritmico-sintattica, si convertiva nel poema ariostesco in un ricorrente stilema narrativo. Sarebbe più opportuno indagare sulle implicazioni ermeneutiche che emergono da tali rimandi, per le quali ci baseremo in parte sul recente lavoro svolto da L. BARTOLI «Solo e senza altrui rispetto». (*Orlando Furioso* XXIII, 122, 2), in «Quaderns d'Italià», 22, pp. 75-82, che per primo ha segnalato la necessità di andare oltre tale banalizzazione in senso filologico per compiere quella che lui stesso definisce una rifunzionalizzazione di determinati versi valutandoli nella complessiva trama intertestuale che unisce i due testi.

⁷¹ *OF*. XXIII 112-113: «non fu da indi in qua rider mai visto:/tutte le sue parole erano meste,/sempre sospir gli uscian dal petto tristo;/et era divenuto un nuovo Oreste,/poi che la madre uccise e il sacro Egisto,/e che l'ultrice Furie ebbe moleste./E senza mai cessar, tanto l'afflisse/questo dolor, ch' infermo al letto il fisse».

moderna che hanno scelto di condurre il lettore alle radici del loro tradimento che qui è perfino acuito dall'empio retaggio dei natali infernali («non frà mortali nò, ne l'irenosa /Africa, o in Lerna il primo sol mirai,/or di Furia il Cocito à la dogliosa/Riva d'Averno atro velen succhiai, /nei latrati di Cerbero sdegnosa,/si fè la mente, e rigida nei guai,/e ne' tiranni scempi horridi insami,/gli atti imparai d'ogne pietà lontani).⁷²

Numerosissime e ancora più esplicite sono le suggestioni di derivazione dantesca (e quindi virgiliana) a partire dalla collocazione scelta per le stesse furie che già nella *Commedia* erano poste in prossimità della palude Stigia, all'ingresso della città di Dite.⁷³ A ciò si aggiunge l'allusione al ghiaccio di cui Giuda dice di sentire i tormenti, mentre è ancora in vita: un presagio della sua effettiva collocazione nel lago ghiacciato di Cocito, sul fondo della Giudecca.⁷⁴

⁷² *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. p. 10.

⁷³ *Inf.* IX, 31-42: «questa palude che 'l gran puzzo spirai/cigne dintorno la città dolente,/u' non potemo intrare omai sanz'ira». /E altro disse, ma non l'ho a mente;/ però che l'occhio m'avea tutto tratto/ver' l'alta torre a la cima rovente,/dove in un punto furon dritte ratto/tre furie infernal di sangue tinte,/che membra feminine avieno e atto,/e con idre verdissime eran cinte;/serpentelli e ceraste avien per crine,/ onde le fiere tempie erano avvinte».

⁷⁴ *Ivi*, pp. 19-23: «e la vita cadente in mezo al core/sospinge, e chiusa in breve assedio tiene/tutta cinta di ghiaccio, e di pallore,/stilla freddo sudor la fronte, e sviene». E più avanti: «anzi sepolto ove più orrenda fossa/ha colà giù l'inesorabil morte/e le gelate serpi alle nude ossa/orribilmente se ne stanno attorte». Incedendo di qualche ottava, diventano ancora più numerosi i riferimenti al gelo da cui si sente avvolto: «s'ogn'aura di sospir che s'avvicina/la commove e di pianto ogni liev'onda/ fia mai ch'io sol gelata la miri/ai nemi de' miei pianti, à i miei sospiri?»; «così diceva che dal destro lato/l'angel miglior spirava aura soave/e di fiamme d'amor il cor gelato/struggea, e quel peso divenia men grave». Cfr. A. PÉZARD, *Le chant des traîtres*, in *Lecture dell'Inferno*, a cura di V. Vettori, Marzorati, Milano 1963, pp. 316-317. Non è tuttavia da escludere che altri suggerimenti nel medesimo senso possano essere venuti a Dante da alcuni luoghi della *Bibbia*, nei quali l'immagine del freddo e del ghiaccio è collegata con Lucifero o con il male e il peccato; e anche, più genericamente, da precedenti rappresentazioni medievali dell'inferno, in cui è frequente la stessa pena dell'immersione nel ghiaccio.

Seppur inaccettabile, il tradimento di Giuda merita di essere riconsiderato alla luce di una più adeguata analisi dei suoi impulsi. Come Ariosto fa sì che Orlando «generi una crepa all'interno dell'intero mondo di valori dell'intero sistema cavalleresco»,⁷⁵ allo stesso modo ci pare che Liliano crei una spaccatura all'interno di quel sistema di certezze dogmatiche che imputavano perentoriamente a Giuda la crudeltà dell'inganno, senza tener conto dello scandaglio di emozioni che dovettero certamente condurlo alla disperazione e alla morte. Un ruolo fondamentale nella descrizione dello stato collerico di Orlando era attribuito da Ariosto alla sua incapacità di lasciare andare le pulsioni negative, l'impetuoso dolore che usciva a fatica («goccia a goccia») dal suo corpo.

Fu allora per uscir del sentimento
 sì tutto in preda del dolor si lassa.
 Credete a chi n'ha fatto esperimento,
 che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
 Caduto gli era sopra il petto il mento,
 la fronte priva di baldanza e bassa;
 né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
 alle querele voce, o umore al pianto.
 L'impetuosa doglia entro rimase,
 che volea tutta uscir con troppa fretta.
 Così veggian restar l'acqua nel vase,
 che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
 che nel voltar che si fa in su la base,
 l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,
 e ne l'angusta via tanto s'intrica,
 ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.⁷⁶

⁷⁵ P. LA TRECCHIA, *Considerazioni sull'episodio della follia di Orlando nell'Orlando Furioso*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVIII, 1, 2010 (<http://digital.casalini.it/10.1400/142995> – Casalini id: 2403242).

⁷⁶ OF. XXIII, 112-113. Scrive in proposito A. CASADEI, *Nuove prospettive su Ariosto e sul Furioso*, in «Italianistica», XXXVII, n. 3, 2008, p. 173: «all'interno

Nella scelta di Ariosto di intervenire a questo punto della narrazione con una *invocatio* al lettore si riflette l'urgenza di chiedergli uno sforzo di immedesimazione. Il progressivo ampliamento della follia viene costantemente messo in relazione all'esperienza di un narratore dalla personalità spiccata che dichiara di aver già sperimentato un dolore simile a quello del paladino, rinunciando al più diffuso moralismo stereotipato per aprirsi alle esigenze di un'etica tendenzialmente flessibile. Su uno scenario che sembra alludere alla teoria galenica degli umori, l'autore prospetta al lettore il grado di responsabilità umana sulla possibilità di dirigere le proprie pulsioni.⁷⁷

dello spazio testuale liberamente romanzesco si colloca l'io del poeta, che ne è pienamente responsabile, e che lo usa per manifestare le pulsioni contraddittorie che lo spingono alla scrittura. In quest'ottica il procedimento creativo fondamentale di Ariosto sembrerebbe molto simile a quello di Pirandello che in effetti, al di là dei giudizi specifici sul poeta ferrarese, teatralizza e rende quasi uno psicodramma il suo rapporto con i personaggi e con la loro realtà più autentica dei quella delle persone in carne e ossa». Per interessanti riferimenti bibliografici e spunti di riflessione sulla ricezione ariostesca fra Cinquecento e Seicento si vedano almeno i seguenti contributi: M. FAVARO, *Ariosto nella trattatistica amorosa del Cinquecento e del primo Seicento*, «Italianistica», XXXVII, 3, 2008, pp. 133-146; G. GENOVESE, *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, Pacini Fazzi, Lucca 2010, pp. 339-356; ID. *Le vie del Furioso*, Guida, Napoli 2017.

⁷⁷ Così, Orlando va somigliando sempre più ai dannati della decima bolgia dantesca, in particolare i falsari e fra loro Maestro Adamo. Sebbene le affezioni dantesche siano sempre frutto dalla volontà divina, vi è anche chi, tra gli antichi commentatori, prova a descrivere la loro malattia come conseguenza diretta di una attitudine assunta in vita. Jacopo dalla Lana, ad esempio, in *Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di L. Scarabelli, Tipografia Regia, Bologna 1866-67, tiene a precisare che la compromissione del loro corpo derivi dal fatto che il falsario «ha avuto la mente e la operazione corrotta», suggerendo l'idea che l'infermità che li affligge fosse inevitabile conseguenza della loro dedizione mentale, oltre che fisica, al peccato. I falsari di moneta della decima bolgia sono tormentati dall'idropisia, una malattia causata dall'accumulo di liquido sieroso, che gonfia a dismisura il corpo umano. Nella generale trasfigurazione dei dannati che abitano l'ottavo cerchio, quella di Maestro Adamo è sicuramente la più repellente ed anche la più nota. L'infelice che per la pancia gonfia giace a terra e, nella sua magrezza allunga il collo, su cui

Ci pare allora che l'ipotesto ariostesco agisca anche in questo senso se si considerano le parole con cui Liliano sceglie di raccontare il groviglio di emozioni che atterrisce Giuda:

Volea gridar ma ancor tenea il martiro,
 imperioso, al suon le strade chiuse,
 e per angusto càlle usciva à pena,
 debole spirto, e faticosa lena.
 Ma fatta meno quella doglia acerba,
 libero il suon, gli occhi men pigri, e lenti,
 col mento in giù steso il fellon su l'herba,
 dir cominciò con interrotti accenti;⁷⁸

Giuda è colto in atteggiamento composto e piange, abbassando la testa («col mento in giù steso il fellon su l'herba,/dir cominciò con interrotti accenti»);⁷⁹ il grido di dolore esce a fatica dal suo corpo rinviando alle stesse circostanze in cui Ariosto ha raccontato Orlando, descritto in atteggiamento di pudica vergogna, con «la fronte priva di baldanza e bassa»,⁸⁰ nell'atto di dar sfogo al pianto che a fatica fuoriesce dai suoi occhi.

Se è ancora più esteso il racconto dell'autocommiserazione su cui Liliano costruisce il protagonismo di Giuda, l'obiettivo qui non è certamente quello di fornire una giustificazione al suo tradimento – reso esplicito dalla reiterante autocondanna conclamata lungo tutto il poema – quanto piuttosto, in virtù di una certa coerenza con l'*humanitas* filantropica del tempo, quello di generare un'apertura verso la multiforme

spunta un esile viso, rassomiglia ad uno strumento musicale: il liuto; mi permetto di rinviare a I. TAMBASCO, «L'omor che mal converte». *Quando la mente condanna: Dante e Boccaccio*, in *Natura, Società, Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020.

⁷⁸ *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. p. 9.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *OF*, XXIII, 112.

fenomenologia delle emozioni connaturate all'agire umano. Liliano conferisce un certo spessore tragico al personaggio che distoglie il lettore dalla piatta crudeltà del misfatto da lui compiuto e amplifica il grado di immedesimazione per la possenza della sua disperazione.

A ben guardare, anche la scelta di trasporre in ottave la vicenda neotestamentaria sembrerebbe alludere in qualche misura alla prospettiva di un protagonista anacronisticamente allineato ai paladini cristiani della letteratura coeva.⁸¹ Non a caso – e non per alimentare dubbi sull'attribuzione di un'opera giustamente ricondotta al suo legittimo autore – il poema di Liliano fu ritenuto a lungo del Tasso

⁸¹ *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. pp. 11-18: «altri già si vantò d'alta e munita/rocca espugnar le formidabil mura./S'habbia trà l'arme e trà la gente ardata/via di portar gran somma fuor sicura/a me vil prezzo à pena l'hoste addita/e gli apro il varco, egli entra, e preda, e fura;/ col sâgue altrui, vèdo il mio sâgue e l'alma/e'l tiranno hà trofeo di doppia palma» [...] «che quasi in campo di battaglia intorno/staranno ogn'hor con angosciosa voce/rimproverando, e rammentando il giorno/ch'ultimo vide il mio Signore in croce;/ temerò in tanta pena, in tanto scorno/che giust'ira dal ciel cada veloce/e qual Tifeo sotto il gravosopondo/de le mie colpe ch'io sol resti al mondo». Sono numerosi e meriterebbero un maggiore approfondimento, al di là di questa sede, le metafore belliche usate da Liliano. Il personaggio si richiama alla tradizione epica coeva per rovesciarne i parametri. Se i poemi cavallereschi contemporaneamente cantavano le vittoriose gesta dei paladini cristiani contro gli infedeli a difesa della cristianità, Giuda si figura spesso in una battaglia combattuta contro il Cristo e per questo si pone in posizione antitetica rispetto ai leggendari combattenti per la fede, ai quali anacronisticamente si richiama nel suo lungo monologo in ottave. Qualche parola in più meriterebbe il riferimento a Tifeo, che nella *Commedia* compare ancora in prossimità della ghiaccia di Cocito, tra i giganti che torreggiano, circondandolo, il pozzo (cfr. *Inf.* XXXI, 124: «non ci fare ire a Tizio né a Tifo»). Ma ancora più espliciti sono i riferimenti guerreschi nei versi successivi in cui riferisce il suo tradimento nei termini di una battaglia combattuta contro il Cristo: «Armo io contro il mio Christo il fiero core/di ribelli pensier munito, e cinto/con armi, e insegne di mentito amore/il vedo, il vendo e'l dò frà i lacci avvinto/ei dal trafitto sen l'anima fuore/ manda, e riman sovra una croce estinto,/e mi sostien la terra e non m'inghiotte/ nel tenebroso centro, eterna notte» (ivi, p. 19). Giuda vagheggia una morte che possa farlo sprofondare nel «tenebroso centro» dell'inferno, esattamente dove lo colloca Dante.

in virtù della sua evidente similarità stilistica con la *Gerusalemme*, come dichiarato dal curatore della seconda ristampa, Renato Bona, che su questa conformità ha costruito la sua prefazione.

Meritano eterna vita e d'esser per ciò dissepolti dalla tomba dell'oblivione le opere di quell'autore che col suo stile ha sì gloriosamente cantata la Liberazione del Sepolcro della medesima Vita; ond'è che alla luce delle stampe, dall'ombre di un segreto cancello in questi morti caratteri è stata esposta alla vita [...] opera del Signor Torquato Tasso, affinché si vegga, nei carmi di questa nobil musa, risorgere alla vita miracolosamente la morte stessa, e vittoriosa emulare questa novella tromba l'antica lira di Orfeo che si vantò d'haver tratto dal Regno della Morte Colei ch'egli apprezzava quanto la vita. E finalmente, perché s'ammiri un Tasso destar col dolce suo canto dal sonno della morte la morte di colui che con l'insoave scoppio d'un bacio ha cagionato il sonno della morte alla vita: così mentre nello stile divino di quest'autore che vive immortalmente, scorgevassi la morte di un Deicida, sarà sì come eterno questo glorioso stile, così eterna l'infame morte di lui. Et in quest'operetta come in un picciol Paradiso ritroverà l'autore eterne le sue glorie e come in un picciol Inferno, eterne le sue pene ritroveravvi questo empio, poiché in Inferno *nulla est redemptio*. Pertanto o tu che leggi, avverti a non latrar qual Cerbero, e anon baciar qual Giuda, acciocché a te Inferno simile o simil morte non tocchi.⁸²

Tutta la premessa è intrisa di dantismo, finanche nella scelta di latinizzare, sulla scorta di Boccaccio, lo sconfortante ammonimento che Dante legge sulla porta dell'*Inferno*: «lasciate ogni speranza voi ch'entrate» (*nulla est redemptio*)⁸³ che assieme ai latrati di Cerbero

⁸² *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. pp. 8-9.

⁸³ G. BOCCACCIO, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, cit. pp. 116-117; «Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate», dentro di me, «quia in inferno *nulla est redemptio*», se ciò di potenza assoluta Iddio non

non lascia molti dubbi sulla collocazione pensata dallo scrittore per il personaggio neotestamentario.⁸⁴

Come il Giuda dantesco, anche qui il discepolo si colloca idealmente «nel più vasto centro, e più profondo»⁸⁵ inferno, così come lo aveva concepito la *Commedia* in relazione al suo peccato:

Cada quest'alma traditrice al mondo,
fulminata dal cielo e maledetta
e nel più vasto centro, e più profondo
de più crudi tormenti hoggi si metta.
Sepolcro eterno, abominoso, immondo,
sia il corpo à lei di tante colpe infetta,
e tra 'l puzzo e tra 'lezzo in fiàma ardète,
ambo stian condannati etenamente.⁸⁶

L'inferno liliano attinge dall'immaginario dantesco anche il particolare sensorio del terribile lezzo che aumenta in rapporto alla gravità dei peccati: quanto più sono gravi tanto più forte è il tanfo che l'abisso profondo esala. In *Inferno* XI era anzi così intenso, una volta cessato il dialogo con Farinata, che i due viandanti sono costretti a ripararsi dietro il coperchio d'una grande tomba («per l'orribile soperchio/del puzzo che 'l profondo abisso gitta/ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio [...] Lo nostro scender conviene esser

facesse, come fece de' santi padri, li quali ne trasse quando già risuscitato da morte spogliò il limbo». L'assioma latino «*in inferno nulla est redemptio*», popolare nella letteratura medievale, è secondo P. G. BERTHIER, *La Divina Commedia, Inferno*, Hoepli, Milano 1899, p. 35, ricavata dal *Responsorio dell'ufficio cattolico* (*Off. defunct.* In *Resp. Lect.* VII).

⁸⁴ In linea con l'innologia acetica del XIII secolo, il timore divino si fa strumento di salvezza. Sull'argomento si veda F. ERMENI, *Il Dies Irae e l'innologia ascetica nel secolo decimoterzo*, in «Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie», vol. 30, n. 117, 1902, pp. 42-55.

⁸⁵ *La Disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. p. 20.

⁸⁶ *Ibidem.*

tardo,/sì che s'ausi un poco in prima il senso/al tristo fiato; e poi no i fia riguardo».⁸⁷ Quando Virgilio espone a Dante l'ordinamento del basso inferno, «che 'nfin là sù faceva spiacer suo lezzo»,⁸⁸ gli spiega che il «tristo fiato» aumenta proprio in prossimità dei traditori che hanno osato deludere chi li ha amati («la frode, ond'ogne coscienza è morsa,/può l'omo usare in colui che 'n lui fida/e in quel che fidanza non imborsa»),⁸⁹ per poi raggiungere il suo apice nella Giudecca. Si consideri, poi, solo a titolo di mera suggestione, che la parola «imborsa», di indubbia matrice dantesca,⁹⁰ ricondotta da Momigliano a «un'imposizione violenta della rima difficile»,⁹¹ sembra allusivamente rinviare proprio al peccato di Giuda, già rievocato a motivo della spiegazione virgiliana sull'ordinamento infernale. La critica è pressoché unanime sull'interpretazione allegorica del passo «in quel che fidanza non imborsa»⁹² che andrebbe inteso come 'in colui che non si fida d'alcuno/che non ha fede in sé';⁹³ a tale definizione ci

⁸⁷ *Inf.* XI, 4-6.10-12.

⁸⁸ *Inf.* X, 136. È l'ultimo verso del canto X dell'*Inferno*, con il quale Dante prepara il lettore al contesto comico grottesco che concepisce per gli eretici e che lo predispone all'ambiente ostile del basso inferno.

⁸⁹ *Inf.* XI, 52-54.

⁹⁰ Si faccia riferimento a *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di N. Fosca, cit. commento *ad locum*.

⁹¹ Cfr. *La Divina Commedia commento di Attilio Momigliano*, Sansoni, Firenze 1979, commento *ad locum*.

⁹² *Inf.* XI, 54.

⁹³ Per una maggiore chiarezza, valga per tutti il commento, inserito in *Commedia con il commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, vol. I, Mondadori, Milano 2001, *ad locum*. «Non imborsa (parola di conio dantesco) vale: non ha nella borsa, quindi non possiede». Riportiamo, per estremo interesse, il commento ottocentesco inserito in *Commedia di Dante Allighieri con note di Gregorio di Siena, Inferno*, Perrotti, Napoli 1867-70: «quell'imborsar fidanza ti dà l'immagine di chi vende la sua merce per contanti, e non imborsa credenza; poiché correrebbe pericolo di restar con la borsa vuota. La metafora ci pare esser tolta dai mercatanti, dai trecconi, e dai tavernieri che son gente astuta, la qual ripone poca o niuna fede in altrui. Dopo questa spiegazione del traslato dantesco, salta agli occhi la chiosa che ricopiano i comentatori, a chiarire cotesto luogo; dicendo che *fidanza non imborsa*, vale che non riceve in sé fidanza, che non si fida. E vedete così far dell'uomo una

pare di poter unire l'ipotesi del forte ascendente biblico in Dante che proprio mentre deve ingegnarsi a pensare un ordinamento per il castigo dei traditori, concepisce il termine «imborsa», inequivocabilmente riferito a colui che fra i discepoli teneva la borsa:⁹⁴ quasi a voler rinsaldare quella relazione fra cupidigia e tradimento che già nel *Convivio* aveva reso nota.⁹⁵

borsa: cosa che a Dante non sarà mai caduta in pensiero». Sebbene Gregorio non faccia riferimento all'avidità di Giuda, il suo commento ci aiuta ad interpretare quell'«imborsa» in senso meno metaforico e più concretamente riferito alla cupidigia.

⁹⁴ Cfr. *Gv* 13, 21-30: «dette queste cose, Gesù si commosse profondamente e dichiarò: "in verità, in verità vi dico: uno di voi mi tradirà". I discepoli si guardarono gli uni gli altri, non sapendo di chi parlasse. Ora uno dei discepoli, quello che Gesù amava, si trovava a tavola al fianco di Gesù. Simon Pietro gli fece un cenno e gli disse: "di, chi è colui a cui si riferisce?". Ed egli reclinandosi così sul petto di Gesù, gli disse: "Signore, chi è?". Rispose allora Gesù: "È colui per il quale intingerò un boccone e glielo darò». E intinto il boccone, lo prese e lo diede a Giuda Iscariota, figlio di Simone. E allora, dopo quel boccone, satana entrò in lui. Gesù quindi gli disse: "Quello che devi fare fallo al più presto". Nessuno dei commensali capì perché gli aveva detto questo; alcuni infatti pensavano che, tenendo Giuda la cassa, Gesù gli avesse detto: "compra quello che ci occorre per la festa", oppure che dovesse dare qualche cosa ai poveri. Preso il boccone, egli subito uscì. Ed era notte».

⁹⁵ *Cv*, IV, 7, 3: «e quelle cose che prima non mostrano li loro difetti sono più pericolose, però che di loro molte fiata prendere guardia non si può: sì come vedemo nel traditore, che nella faccia dinanzi si mostra amico, sì che fa di sé fede avere, e sotto pretesto d'amistade chiude lo difetto della inimistade. E per questo modo le ricchezze pericolosamente nel loro acrescimento sono imperfette, che, sommettendo ciò che promettono, apportano lo contrario» (*Convivio*, in *Le opere di Dante Alighieri*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, vol. II, a cura di F. Brambilla Ageno, Le Lettere, Firenze 1995). Si fa presente, inoltre, che anche fra gli avari di *Purg.* XX, 73-78. 82-93, Dante aveva legato in modo indissolubile l'avidità di denaro alla vicenda del tradimento di Giuda che viene rievocato qui da Ugo Capeto assieme a Pilato, alludendo al fatto che fu l'avarizia umana a generare la morte di Cristo: «sanz'arme n' esce e solo con la lancia/con la qual giostrò Giuda, e quella punta/sì ch'a Fiorenza fa scoppiar la pancia./Quindi non terra, ma peccato e onta/guadagnerà, per sé tanto più grave,/quanto più lieve simil danno conta [...] O avarizia, che puoi tu più farne,/poscia c'ha' il mio sangue a te sì tratto,/che non si cura de la propria carne?/Perché men paia il mal futuro e 'l fatto,/veggo in Alagna intrar lo fiordaliso,/e nel vicario suo Cristo esser catto./

Occorre tornare nuovamente al poemetto di Liliano per compiere alcune riflessioni sulla sua scelta di versificare la spinosa questione della dibattuta indulgenza divina. Giuda continua a discutere fra sé sull'opportunità o meno di abbandonarsi al suicidio, mentre un barlume di speranza gli nasce dal ricordo delle parole di Gesù, pronto a elargire il suo perdono a ogni specie di peccatore:

Ma che penso? Che parlo? E in abbandono
 A si gran precipizio affretto il piede?
 Perché non devo ancor sperar perdono,
 se sol merta perdon chi 'l brama e chiede?
 Chi sa se pur sospiro umile e prono,
 che pietà nbon ritrovi la mia fede?
 E dal mio duolo e da un amaro lutto,
 Di pace io ne riporti eterno frutto?
 Non vuol la morte il mio Signor dell'empio,
 ma si converta e viva a lui gradito:
 io l'ho pur fra la turba e 'n mezzo il tempio,
 A dir sovente di sua bocca udito.
 Dovea in croce patir l'ultimo scempio,
 che ab eterno nel ciel fu stabilito;
 e se venne a morir perché diffido,
 d'aver grato perdon se ben l'ancido?⁹⁶

Nel vagheggiamento dello speranzoso monologo, Giuda discute della morte di Cristo nei termini vischiosissimi di 'morte necessaria' («Dovea in croce patir l'ultimo scempio/che ab eterno nel ciel fu stabilito»)⁹⁷ e tira in ballo un'allusione alla predestinazione. Ammettere tale assunto significa contemplare l'idea che il tradimento meritasse

Veggiolo un'altra volta esser deriso; veggio rinnovell' l'aceto e 'l fiele, / e tra vivi ladroni esser anciso. / Veggio il novo Pilato sì crudele, / che ciò nol sazia, ma senza decreto / portar nel tempio le cupide vele».

⁹⁶ *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. p. 21.

⁹⁷ *Ibidem*.

il perdono in virtù del presunto adeguamento di Giuda al proposito divino («d'aver grato perdon se ben l'ancido»⁹⁸).

La speranza dell'assoluzione cede subito il passo alla disperazione. Così Liliano torna ad allinearsi all'irrimediabile destino di condanna; l'ardimentosa trasgressione dura solo il tempo di due ottave, ma resta pur sempre agli atti di una letteratura che si avvia a compiere il processo di dissimulazione narrativa del più noto antagonista della storia.

La fugace prospettiva salvifica, suggerita dalla stessa magnanimità di cui Cristo aveva sempre dato prova tra le folle, non basta a Giuda per confidare nel suo perdono; egli sprofonda in uno stato irreversibile di disperazione e, dopo aver invocato per sé pene atroci, dà avvio alla più colpevole abnegazione con la tradizionale scena dell'impiccagione a un albero («appeso a un ramo ombroso»⁹⁹), acuita dall'espedito virulento di due ferite che si autoinfligge sul fianco e sul volto.¹⁰⁰ Secondo lo scenario macabro riferito dagli *Atti* del corpo squarciato e delle viscere sparse sul campo di sangue,¹⁰¹ Giuda immagina che le sue membra possano essere dilaniate da lupi rapaci e da esseri mostruosi («rapite queste membra e in ogni parte/sian nel mondo per voi divise e sparte»¹⁰²), riproducendo lo stesso *topos* scelto prima di lui da Tansillo.

La breve scintilla accesa dalla speranza cede presto il passo all'ira e all'«alto furor insano». L'integrità di Giuda viene nuovamente sopraffatta dal reiterato intervento di Satana che per la seconda volta si insedia nel suo animo: «quindi al morir intanto si consiglia/e via si porge al Demon d'entrar nel petto/che rapì tosto la novella palma/e

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ivi*, p. 23.

¹⁰⁰ *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. p. 41: «il traditor di nuovo i sensi caccia/lunge, e in se stesso a incrudelir si move/già su'l ferito petto e su la faccia/un rio di sangue horribilmente piove/dal fianco un largo cinto indi si slaccia/per far del suo valor ultime prove».

¹⁰¹ *Cfr. Atti* 1, 18-19.

¹⁰² *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. p. 30.

segnò la vittoria in mezzo l'alma». ¹⁰³ L'ineludibile peccato di Giuda finisce per configurarsi come il risultato sfavorevole di una battaglia condotta fra la sua coscienza e il demonio, demonio che ha convenzionalmente la meglio.

Il peccatore non gode del privilegio di vedere la sua anima difesa da una milizia celeste secondo le più tipiche rappresentazioni dell'immaginario medievale ¹⁰⁴ da cui attinse anche Dante per la famosa disputa sul corpo di Bonconte da Montefeltro. ¹⁰⁵ Il duello

¹⁰³ Ivi, p. 26.

¹⁰⁴ J. PIGEAUD, *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Les Belles Lettres, Paris 1981; P. ARIÈS, *Images de l'homme devant la mort. Tombeau et iconographie de la mort*, Seuil, Paris 1983. J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino 2014, riconduce all'Alto Medioevo l'origine della concezione cristiana di un giudizio (pesatura) operato sulle anime defunte in forma di battaglia fra il demonio e Dio. Un ruolo di primo piano spetta in tal senso al culto di San Michele, legato a luoghi situati su alture, diffuso durante il Medioevo. Allora, divennero 'attributi' di San Michele talora la sua lotta leggendaria contro il drago che tiene prigioniero un essere umano, talora la sua funzione di psicopompo e quindi pesatore delle anime in lotta contro Satana che cerca di far pendere la bilancia dalla parte della dannazione del defunto. Altre volte, l'anima è oggetto di una disputa tra angeli e demoni sulla via del paradiso o dell'inferno. Nel *Dialogus magnus visionum et miraculorum* (1220 circa) del cistercense Cesario di Heisterbach si vede un'anima, già nell'aldilà, affannarsi arrotolata a palla per superare una profonda vallata tra due gruppi di diavoli e di angeli che se la contendono come due squadre di calcio farebbero oggi con un pallone. Esistono *exempla* che narrano aneddoti sulla pesatura dell'anima di personaggi storici salvati miracolosamente dall'inferno grazie all'intervento di un santo, come nel caso di re Dagoberto I (612-638), dell'imperatore Enrico II – la cui vita è stata scritta verso il 1146 – e di Carlo Magno, nel racconto dello pseudo-Turpino, risalente al dodicesimo secolo.

¹⁰⁵ Cfr. *Purg.* V, 85-129. Per interessanti spunti sulle incongruenze dottrinali nella *Commedia*, in riferimento all'episodio cfr. F. QUARTIERI, *Un lume del cielo sui 'morti per forza'*, in *Analisi e paradossi su Commedia e dintorni*, Longo editore, Ravenna 2006, p. 141. La fama di Bonconte è legata alla battaglia di Campaldino, avvenuta il giorno 11 giugno 1289, in cui, conducendo la cavalleria ghibellina, trovò la morte. Il suo corpo non fu mai rinvenuto e su questa circostanza Dante costruì la nota vicenda del V canto del *Purgatorio*. Dante gli attribuisce un pentimento *in extremis* e proprio a questo è dovuto il mancato ritrovamento del corpo. La scena

fra Giuda e il demonio verte – in linea con le esigenze dogmatiche del tempo – sulla libera responsabilità della sua coscienza che combatte in solitario la sua battaglia contro il male. La disputa, giocata tutta sul piano morale e messa in scena nelle sue segmentazioni più contorte, non può essere vinta dal discepolo perché viene combattuta nella direzione prestabilita della disfatta.

Sopraffatto dalla disperazione, Giuda si uccide, ma solo dopo aver trascinato il lettore nelle tortuose insenature della sua anima. Egli finisce per questo col tramutarsi in un eroe tragico che, a differenza degli eroi forti e compatti della tradizione epica, tutt'uno col divino, è un essere moderno e complesso in costante tensione fra pulsioni spirituali ed esigenze carnali, pienamente consapevole del dramma che lo attraversa fino a darsi la morte.¹⁰⁶

che il poeta tratteggia è famosissima: un diavolo si sta preparando a portare l'anima di Bonconte all'inferno, ma l'ultima parola del condottiero «forato ne la gola» sarebbe stata un'invocazione a Maria, supportato dall'atto di formare una croce con le braccia. Questo bastò a procurargli il perdono di Dio, il quale inviò un angelo a sottrarre l'anima al demonio per condurla in purgatorio. Al diavolo non resta che la vendetta con un furioso temporale (cronisticamente attestato) che trascina il corpo inanimato di Bonconte dalla foce del torrente Archiano in piena fin alle acque tumultuose dell'Arno, sciogliendo il suo segno di croce e disperdendo per sempre tra i detriti («poi di sua preda mi coverse e cinse») la povera salma.

¹⁰⁶ Ci sia concessa una digressione sul suggestivo accostamento che ci sembra di poter azzardare con la figura mitica di Aiace, nella sua più drammatica rappresentazione sofoclea. Molte sono le risonanze nell'itinerario della comune *descentio ad inferos*, scandita da sentimenti simili. Aiace incarna la figura dell'eroe che, vittima di un tragico destino, si mostra capace di affrontare la cattiva sorte senza cedimenti e compromessi, fino all'estremo atto del suicidio che, nella prospettiva precristiana di Sofocle, si traduce in esempio di eroismo puro e incontaminato. Quando Ulisse viene giudicato il più degno di ricevere in consegna le armi del defunto Achille, Aiace non sopporta l'affronto e medita di vendicarsi, ma la dea Atena gli toglie il senno e Sofocle descrive con tratti molto efficaci la sua follia. Impazzito, fa strage del bestiame dei Greci e di tutto ciò che si trova dinanzi, determinato a uccidere il suo avversario. Recuperato il senno, ma irrimediabilmente compromessa la sua immagine di valente guerriero, egli teme la sua reputazione e il pubblico scherno. Decide allora di togliersi la vita come ultima possibilità per salvare il suo onore. Lo stesso viaggio introspettivo è riconducibile alla scansione del Giuda di Liliano;

Forse intimorito dallo spessore che aveva conferito al suo personaggio, Liliano avverte l'esigenza di incuneare la sua personale e inattesa condanna nel verso finale del poema. L'interruzione improvvisa delle dolorose riflessioni di Giuda impongono al lettore un confronto con il severo ammonimento dell'autore a non lasciarsi impietosire dal discepolo. *In extremis*, Liliano riconduce al suo dichiarato intento didascalico un poema che a tutti gli effetti aveva assunto i contorni del dramma dell'eroe diviso tra la sottomissione al sovrastante disegno divino e la responsabilità di aver contravvenuto alla fiducia del Maestro.

Pur sale al tronco, un ramo avince, e'l collo
 Co'l cinto annoda, e in giù cader si lascia,
 dan le membra pesanti orribil crollo,
 e sente ei del morir l'ultima ambascia.
 Così il fellon di più viver satollo,
 l'alma slegò della terrena fascia,
 che fuggì ratta à i regni imi e dolenti,
 Né prendete pietà quindi ò viventi.¹⁰⁷

accecato dall'invidia, egli decide di tradire Gesù per effetto delle furie «ultrici» che lo privano del senno. Quando Giuda rinsavisce ormai è troppo tardi e medita il suicidio come unica possibilità di salvare il suo onore (*La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. p. 40: «Ahi, che diran gli ossequiosi amici,/che meco un tetto, una sol mensa accolse?/Altri presaghi de' miei crudi uffici/nel dubio stà, che grave duol gl'involse/Altri aqncora per rupi, e per pendici/va forse in fuga, ove 'l timor gli volse,/et alternando flebili concenti/empion gli antri di gridi e di lamenti»). A ciò si aggiunge il particolare sofocleo della negata sepoltura che in prima battuta intensifica il livello di tragicità del suicidio di Aiace, il cui cadavere recupera dignità per i meriti del saggio Ulisse, suo avversario, che in qualche misura lo riabilita. Diverse sono le sorti pensate per Giuda che, in linea con gli esigui riferimenti scritturali di *Atti* 1, 18-19, prefigura per il suo corpo la fine indegna della dilapidazione del suo cadavere.

¹⁰⁷ Cfr. *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento del Prof. Giacomo Poletto*, Lefebvre, Roma 1894; commento *ad locum*; *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. p. 30. L'incerta derivazione del suo etimo ha suggerito a molti l'idea che il termine 'ambascia' fosse neologismo dantesco.

A suggellare l'idea del forte ascendente dantesco sulla poesia li-lianea è anche il riferimento all'«ultima ambascia» che ci pare sia costruito in evidente assonanza con la Giudecca, della quale si riprende perfino il sistema di rime lascia/ambascia/fascia, per denotare proprio la peculiarità dei traditori che piangono afflitti nella ghiaccia di Cocito («ruvidamente un'altra gente fascia/non volta in giù ma tutta riversata/lo pianto stesso lì pianger non lascia,/e 'l duol che trova in su li occhi rintoppo,/si volge in entro a far crescer l'ambascia»)¹⁰⁸

Ci allontaniamo con un certo rammarico da un poema di straordinario interesse che meriterebbe un più ampio approfondimento, già solo per il fitto reticolato di suggestioni intertestuali con cui si cala per la prima volta il personaggio di Giuda nel più ampio *entourage* della tradizione letteraria, per procedere con l'analisi della sua alterna fortuna.

Il tradimento in accademia: tenzoni su Giuda

Il forte condizionamento che la censura controriformistica esercitò sull'inesorabile condanna di Giovan Battista Marino nei confronti di Giuda sembrerebbe influenzare già uno dei suoi sonetti morali incentrati sulla figura di Erasmo, precursore di alcuni temi essenziali della Riforma luterana, seppur dichiaratamente cattolico e in combutta con Lutero proprio sulla questione del Libero Arbitrio.¹⁰⁹ Le

Giacomo Poletto nel suo commento ottocentesco è fra i primi ad avanzare l'ipotesi concreta di un volgarizzamento dell'autore per esprimere una certa stanchezza e mancanza di respiro.

¹⁰⁸ *Inf.* XXXIII, 92-96.

¹⁰⁹ Cfr. *Erasmo da Rotterdam-Martin Lutero, Il libero arbitrio. Il servo arbitrio*, a cura di R. Jouvenal, Claudiana, Torino 1993, pp. 185-186. Invitato ripetutamente a prendere posizioni sulla riforma luterana, Erasmo chiarì definitivamente la sua posizione nel *De Libero arbitrio*, in cui ribadisce il «potere della volontà umana in virtù del quale l'uomo può sia applicarsi a tutto ciò che lo conduce all'eterna salvezza, sia, al contrario, allontanarsene». Pubblicato nel 1524, Erasmo professa la responsabilità dell'uomo di fronte a Dio e del suo rapporto con la Chiesa cattolica, rivalutando nel contempo i valori dell'individuo nei confronti di quest'ultima. L'opera fu oggetto di

sue idee rivoluzionarie e antidogmatiche rappresentavano un pericolo dirompente per una Chiesa bardata sulle difensive antieretiche. Il suo accostamento a Giuda nel sonetto *Erasmus*, datato dal Croce attorno al 1613,¹¹⁰ è una conseguenza della strumentalizzazione operata attorno al noto tradimento nella disputa letteraria fra i due. Erasmo patisce, dunque, l'accostamento a Giuda, nel segno del comune voltafaccia a Cristo: «dottore o seduttur deggio appellarte?/di Giuda o d'Anticristo empio conviensi/il nome a te, che, 'n alterando i sensi,/sai del vangelo adulterar le carte?».¹¹¹

Si è già detto nell'introduzione della risolutezza con cui Marino, negli stessi anni della prima stampa del Liliano, condannasse l'Iscaiota senza appello, in un sonetto delle *Rime Sacre* intitolato *Giuda*. A ben guardare, il componimento è posto a conclusione di un trittico, per lo più ignorato dalla critica, nel quale versifica in sequenza le fasi principali del tradimento. Nel primo sonetto si racconta del bacio che Giuda, attorniato da una schiera di soldati, porge a Gesù, innescando il presagio antitetico della morte: gloriosa quella di Cristo, infamante quella di Giuda:

Giuda, amico, ne vieni? O pur fallaci
sono i messi d'amor? S'amico vieni

una nota contesa con Martin Lutero che rispose con la pubblicazione, l'anno successivo, del *De servo arbitrio*, secondo cui l'essere umano non può liberamente scegliere tra bene e male. Solo un sovrano e diretto intervento di Dio, tramite lo Spirito Santo, lo può liberare. Questo è ciò che Dio fa in coloro che dall'eternità egli ha deciso, immeritadamente da parte loro, di impartire la Grazia della salvezza. Dal confronto di queste due posizioni (che poi riassumono i nuclei fondanti delle due religioni) si deduce la possibilità di conferire alla vicenda del tradimento una duplice accezione, in base al grado di autonomia riconosciuto a Giuda al momento del tradimento. Il filo sottilissimo che separa queste due posizioni è spesso involontariamente valicato dagli autori coevi; basti pensare allo stesso Liliano che ha orientato una parte del monologo di Giuda proprio sulla effettiva intenzionalità del tradimento di cui sembra prospettare, ad un certo punto, la prescienza e della volontà divina: «Dovea in croce patir l'ultimo scempio,/che ab eterno nel ciel fu stabilito;/e se venne a morir perché diffido,/d'aver grato perdon se ben l'ancido?» (cfr. *La disperazione di Giuda*, cit. p. 21).

¹¹⁰ G. B. MARINO, *Poesie Varie*, cit. p. 409.

¹¹¹ Ivi, p. 257.

perché turba d'armati intorno meni?
 E se nemico sei perché mi baci?
 Fur del buon vecchio hebreo pietosi i baci
 Allhor che'n pace chiuse i dì sereni:
 fur de la Peccatrice i baci pien
 di dolcezza, e d'amor, caldi e vivaci.
 Ma'l tuo bacio è veleno. A che rea sorte
 Misero ti conduce empia follia.
 già mi sei nel morir fatto consorte
 tu nel legno, io nel legno. A me la mia
 fia vita, a te fia morte: a te la morte
 cagion d'infamia, a me di gloria sia.¹¹²

L'«empia follia» di Giuda lo induce a compiere l'ingrato misfatto, reso nel Getsemani ancora più insopportabile dalla contrastante rievocazione della gratitudine di Lazzaro (il «buon vecchio hebreo») e di Maria Maddalena (la «Peccatrice»): due grandi testimonianze della misericordia di Dio. Nella sovrapposizione del destino comune fra Maestro e discepolo, si chiude la prima sequenza di quattordici versi che culmina nell'immagine sineddotica del legno della croce e dell'albero su cui Giuda finisce impiccato.

Il secondo sonetto propone in sequenza la presa di coscienza da parte di Giuda del misfatto compiuto mentre, spinto dalle furie, cede il passo alla disperazione.

Poscia che troppo al fido amico ingrato,
 del proprio fallo il traditor s'accorse
 dala profana reggia i passi torse,
 sparso a terra l'argento empio malnato.
 E dale furie sue spinto e portato,
 l'avara mano e desperata porse,
 volontario a un canape che forse,

¹¹² *Rime di Giovan Battista Marino, amoroze, marittime, boscherecce, heroiche, lugubri, morali, sacre e varie*, Ciotti, Venezia 1602, p. 192.

del suo signor le membra havea legato.
 Questo a la gola che malvagia aprio
 Varco agl'infami accenti, intorno avolse,
 indi d'alto caggendo i dì finio.
 Per lo squarciato sen, l'alma si sciolse,
 che per l'indegna bocca onde già uscio,
 lo scelerato bacio, uscir non volse.¹¹³

«Spinto e portato» dalla veemenza delle furie che continuano a rivestire un ruolo decisivo per l'innesco narrativo del suo abbattimento morale («l'avara mano e desperata porse»),¹¹⁴ Giuda si predispone al suicidio con un canapo al collo. Marino, come Liliano, si allinea alla tradizione apostolica che immagina il corpo «squarciato» mentre all'anima – ripugnata dalla terra che «sdegnava un sì profano pondo», e dal cielo che «ha da sé lunge ogni pietà sbandita» –¹¹⁵ non resta che la dipartita infernale.

Fuggi, fuggi la vita; oggi hai la vita
 di Dio mercata a prezzo; esci dal mondo!
 o di sangue innocente ebro ed immondo,

¹¹³ Ivi, p. 193.

¹¹⁴ Già Boccaccio e poi Liliano avevano sottolineato il ruolo decisivo delle Furie, le dee della maledizione e della vendetta, punitrici in particolar modo delle trasgressioni e dei delitti commessi nei confronti di persone molto vicine. Esse provocano nel traditore la pazzia e lo torturano in tutte le maniere. Molti altri autori imputeranno al ruolo decisivo delle furie e al loro lavoro molesto nella coscienza del traditore la causa della sua impiccagione.

¹¹⁵ *Rime di Giovan Battista Marino*, cit. p. 192. Cfr. R. E. BROWN, *The Death of the Messiah*, cit. p. 1408. Sono versi tratti dall'ultimo dei sonetti incentrati su Giuda. Al Vangelo di Matteo attinge invece il particolare del pentimento di Giuda che getta i trenta denari nel tempio (cfr. *Mt 27*, 1-7). Come già Tansillo, anche Marino fa riferimento alla tradizione patristica che riferisce dell'arcano particolare del cadavere di Giuda che per la sua corruzione non poté sostare presso i quattro elementi della natura e per questo viene 'smaltito' divorato da bestie selvatiche. Ad approfondire i particolari della morte del traditore furono Apollinare di Laodicea (310-390 d.C.) e Papia Ierapoli (70-130 d.C.).

la salute del mondo oggi hai tradita!
 E, se sotto il tuo piè trema smarrita
 la terra e sdegnà un sí profano pondo,
 e 'l ciel, cangiato il volto suo giocondo,
 ha da sé lunge ogni pietá sbandita;
 tu sol, di Giuda scelerato indegno,
 mezzo fra terra e ciel, voto elemento,
 non schifar, mentre cade, esser sostegno! —
 Qui diè l'ultimo crollo, e 'n un momento
 divenne il verde ramo arido legno,
 ove del corpo vil fe' gioco il vento.¹¹⁶

Fu probabilmente la selezione antologica, operata nel 1913 da Croce sui testi poetici del Marino,¹¹⁷ a concedere esclusiva visibilità a questo terzo sonetto (titolato arbitrariamente *Giuda*)¹¹⁸ che ha valicato il confine dell'oblio a danno dell'intera silloge. Il consolidamento incompleto del trittico è confermato dalla tendenza degli esigui studi successivi a considerare quest'ultimo come indipendente e non inserito nel più vasto progetto di tre sonetti. Picco, ad esempio, lo definì come «uno dei risultati artistici notevoli [...] che ne suggerì ben quattro al Monti»;¹¹⁹ ignorando il corollario dei versi esordiali da integrare a una

¹¹⁶ *Rime di Giovan Battista Marino*, cit. p. 193.

¹¹⁷ G. B. MARINO, *Poesie Varie*, cit. pp. 375. Nelle note alla raccolta (ivi, p. 409), Croce dichiara di aver adottato un criterio di scelta sulle opere dell'amato Marino, orientata dalla «qualità della produzione marinesca, non poteva essere guidata da un puro criterio estetico, ma da una combinazione di criteri estetico e culturale».

¹¹⁸ Cfr. *Rime di Giovan Battista Marino*, cit. p. 193: «fuggi, fuggi la vita, hoggi hai la vita di Dio mercata a prezzo: esci del mondo/o di sangue innocente ebro, e immondo/la salute del mondo hoggi hai tradita/e se sotto il tuo piè trema smarrita/la terra, e sdegnà un sí profano pondo/e 'l ciel cangiato 'l volto suo giocondo,/ha da sé lunge ogni pietá sbandita/tu sol di Giuda scelerato indegno/mezo fra terra e ciel, voto elemento/non schifar, mentre cade, esser sostegno/qui diè l'ultimo crollo, e'n un momento/divenne il verde ramo arido legno».

¹¹⁹ Scrive F. PICCO, *Il cavalier Marino*, Sansoni, Firenze 1927, p. 63: «il sonetto per Giuda, ne suggerì poi ben quattro al Monti», lasciando chiaramente intendere di non essere a conoscenza della corona di sonetti composti dal Marino.

progressione lirica più ampia. Ciò non gli ha impedito, tuttavia, di rintracciare nei quattordici versi mariniani la cassa di risonanza dei quattro sonetti scritti da Vincenzo Monti, quasi a voler suggerire, complice il clamore che la vicenda di Giuda andava riscuotendo nei primi anni del Novecento, le tracce di un percorso letterario su cui indagare.

Abbandonata l'enfasi della letteratura barocca, i sonetti arcadici prediligevano uno stile chiaro e immediato che risaltasse i sentimenti più intimi e profondi. Questo clima fagocitò la scrittura dei sonetti di Monti che devono una diffusione compatta e uniforme al lascito delle sequenze inserite nella pubblicazione *Sulla morte di Giuda. Scritti per l'abate Francesco Torti*, del 1788. Recitati in Arcadia, il Venerdì Santo dello stesso anno, pare che l'occasione fosse stata offerta al poeta da una disputa in atto con «l'istrionica e geniale figura»¹²⁰ di Francesco Gianni, noto anche con lo pseudonimo accademico di Tirteo Megarese.¹²¹ Tra i più abili improvvisatori d'Arcadia, egli entrò in aperta competizione con Monti, dopo che quest'ultimo osò recitare un idillio estemporaneo al quale Gianni rispose con la stesura di un sonetto su Giuda.

Nel maggio 1788, all'*Accademia de' Forti* Monti improvvisò un idillio¹²² che eccitò l'ira del Gianni presente, il quale, vantandosi d'essere il primo degli improvvisatori d'allora, per punire quella che a lui sembrò soverchia audacia, venne nel pensiero d'improvvisar subito un sonetto su la morte di Giuda.¹²³

¹²⁰ Così lo definisce A. SCARDICCHIO, *Tumulti e insurrezioni nel Principato di Vincenzo Monti. La polemica con Francesco Gianni (con documenti inediti)*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, Atti del Comitato Nazionale per le celebrazioni del 250° anniversario della nascita di Vincenzo Monti, a cura di G. Barbarisi, W. Spaggiari, Cisaplino-Monduzzi Editore, Milano 2006, pp. 283-337.

¹²¹ Sulla disputa fra Monti e Gianni cfr. A. MONTI, *Vincenzo Monti. Ricerche storiche e letterarie*, Tipografia Barbera, Roma 1873, pp. 181-209.

¹²² Cfr. *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, Sansoni, Firenze 1891, p. 36. Si tratta probabilmente della lirica *Eloisa alla tomba di Abelardo*.

¹²³ *Ibidem*.

Il sonetto in questione fu inequivocabilmente suggestionato dalla tradizione lirica precedente; seppur nella direzione irreversibile della condanna, Giuda si avviava alla conquista di uno spazio indipendente, nel fitto *entourage* dei protagonisti della Passione.

Allor che Giuda di furor satollo
 Piombò dal ramo, rapido si mosse
 Il tutelar suo Demone, e scontrollo
 Battendo l'ali fumiganti, e rosse;
 E per la fune, che gli strinse il collo
 Giù nel bollor delle roventi fosse
 Appena con le forti unghie avventollo,
 Ch'arser le carni, e sibilaron l'osse.
 E giunto nell'ignivoma bufèra
 Lo stesso orribil Satano fu visto
 L'accigliata spianar fronte severa:
 Poi fra le braccia incatenò quel Tristo,
 E con la bocca sfavillante, e nera
 Gli rese il bacio, ch'avea dato a Cristo.¹²⁴

L'inquietante orizzonte di Gianni racchiude in quattordici versi la drammatica fine dell'apostolo. Tralasciato il valico dell'incertezza, il risoluto suicidio di Giuda instilla un siparietto infernale costruito ancora secondo le più tipiche accezioni dantesche: con l'arrivo di un diavolo che sembrera sottratto or ora dalla schiera dei malebranche che in *Inferno* XXI sorvolano la pece dei barattieri e dilaniano i dannati con i loro graffi.¹²⁵

¹²⁴ *Poesie di Francesco Gianni*, Tipografia San Giacomo, Napoli 1806, p. 166.

¹²⁵ *Inf.* XXI, 19-21: «Giù nel bollor delle roventi fosse/Appena con le forti unghie avventollo,/ch'arser le carni, e sibilaron l'osse». Questi versi in particolare sembrano attingere dal comico repertorio di immagini costruite da Dante per i canti XXI-XXII dell'*Inferno* nei quali pure i diavoli sopra la bollente pece dilaniano le carni dei barattieri: «l' vedea lei, ma non vedëa in essa/mai che le bolle che 'l bollor levava,/e

Dantesco è senza dubbio anche lo scenario attiguo a Satana che immobilizza le braccia del dannato per rendergli, con la bocca nera e sfavillante, «il bacio, ch'avea dato a Cristo»: una chiara allusione al gesto di Lucifero che in *Inferno* XXXIV maciulla con la bocca il traditore.

Dobbiamo alle ricerche di Enrico Filippini il merito di aver ricondotto poi il componimento tenzonatorio di Gianni all'alveo di una sequenza lirica più ampia di ben sette *Sonetti sulla morte di Cristo*, quattro dei quali interamente incentrati proprio sulla figura di Giuda.¹²⁶ Allo spazio sempre più imponente che l'episodio letterario del tradimento è riuscito a ritagliarsi nel tempo, gradualmente si è sommata anche l'esigenza di una *inventio* che ponesse rimedio all'esile trama biblica di una vicenda ancora monocromatica e poco particolareggiata. Soprattutto, l'immaginazione lirica non era ancora libera di vagheggiare per il traditore un destino che non fosse quello infernale, per tale motivo si è concessa un argine di libertà maggiore nell'immaginare il suo scenario *post mortem*. Al netto della narrazione di un suicidio pensato ancora come 'necessario', la fantasia dello scrittore si è distinta per la sequenza del faccia a faccia fra Giuda e il demonio. Il suo sonetto più noto è quindi incastonato al centro di una silloge che si apre al momento dell'impiccagione di Giuda, con la descrizione del suo corpo sospeso.

Pendente da ricurva arbore ignuda,
tra scogli, e bronchi la metà spogliato,

gonfiar tutta, e riseder compressa»; *Inf.* XXII, 40-42: «“O Rubicante, fa che tu li metti/li unghioni a dosso, sì che tu lo scuoi!”/gridavan tutti insieme i maladetti».

¹²⁶ Cfr. F. GIANNI, *Sonetti dedicati a Dio*, Stamperia Pagano, Genova 1817; sull'argomento si veda E. FILIPPINI, *A proposito dei sonetti del Monti*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», VII, 1907, pp. 114-122. La pubblicazione dei sette sonetti risulta sempre frammentaria; i componimenti sono sparsi fra le diverse edizioni del Gianni; solo l'edizione del 1817 riporta in sequenza i sette sonetti, secondo l'originale criterio compositivo. La stessa edizione, è l'unica a contenere inoltre i sonetti *Su fier macigno, il seduttore antico e Quando in sua gloria il Nazareno lucente*, che chiudono la sequenza sul traditore, del tutto ignorati dalla critica.

Rimbalzava il cadavere di Giuda,
 col ventre orribilmente spalancato.
 E qual livida biscia s'impaluda,
 enfiando il collo dal villan calcato,
 verso stige correa l'anima cruda,
 più scura della morte e del peccato.
 Ma da rapida folgore percossa,
 Mugulando rientrò nel corpo afflitto,
 e giù in Averno dirupò con l'ossa.
 Rimase il tronco affumicato, e ritto,
 sprofondata la terra e l'aria grossa
 contaminata di sì gra delitto.¹²⁷

Il ricorrente motivo del ventre squarciato – costantemente adottato dalla lirica moderna – consente anche qui l'uscita dell'anima scura che abbandona il corpo mugolando. Gianni non ammette, tuttavia, il particolare cruento del cadavere divorato dalle bestie e opta per una *descensio* corporale: colpita da una folgore, l'anima si ricongiunge al corpo per precipitare con tutte le ossa nell'Averno.

Ad *Allor che Giuda di furor satollo*, già esaminato per i toni nitidamente danteschi, seguono altri due sonetti che riportiamo per intero in virtù della loro scarsissima diffusione. Quantomeno per contribuire a raddrizzare quell'alterazione cronachistica che a lungo ha connotato la disputa arcadica fra Monti e Gianni, alla quale ha in parte posto rimedio uno studio di Scardicchio, ricollocando la vicenda al centro del clamore critico montiano.¹²⁸

Su fier macigno, il Seduttur antico,
 in ceppi ardenti che Giustizia feo
 quel traditor che strangolasse al fico,
 espose a foggia d'infernal trofeo;

¹²⁷ *Poesie di Francesco Gianni*, cit. p. 165.

¹²⁸ A. SCARDICCHIO, *Tumulti e insurrezioni nel Principato di Vincenzo Monti. La polemica con Francesco Gianni (con documenti inediti)*, cit. pp. 283-337.

le braccia che mentìr l'amplesso amico,
 onde Cristo fu noto al vil Giudeo,
 gli avvinse al masso col tenace intrico
 degli aspri ordigni, né si dolse il reo:
 ma allor che l'uno e l'altro piè rattratto
 arse ne' ferri al misero, un profondo
 gemito diè membrandosi, in quell'atto,
 che, indarno, a tordi da sì orribil pondo,
 quei piedi stessi, con pietoso tratto,
 avea lavati 'l Salvator del Mondo.

L'edificazione del personaggio letterario prosegue sulla falsariga del modello dantesco di *Inferno* XXXIV: Giuda è in preda alle angosce di Satana («il Seduttor antico») che lo trattiene per il busto, mentre agita nervosamente i piedi: gli stessi che aveva lavato il Cristo nel giorno del Giovedì Santo.

Quando in sua gloria il Nazaren lucente
 Da le tenebre uscia del Limbo cieco
 Tra 'l plauso d'infinite alme redente,
 cui fean gli abissi interminabil eco;
 surto Iscariote dal suo golfo ardente
 in lui fise, a gran pena, il guardo bieco,
 e, veggendolo al ciel pietosamente,
 il converso Ladron trar da lo speco,
 scamò, vinto nel duol che al duol s'accrebbe:
 oh felice costui che in morte unito
 Sul Golgota a l'uom Dio tal grazia n'ebbe!
 Anch'io stato la fossi! Anch'io pentito
 Sarei morto, e perdonato avrebbe
 A Giuda ancor il Salvator tradito.

Ma è nell'inedito confronto fra Giuda e Gesù che ci sembra di poter rintracciare il maggior tratto di originalità fra i sonetti di Gianni. Seppur fugace, il momento tocca livelli di acuta drammaticità

quando il Messia, allontanatosi dall'acclamazione dei beati, rivolge un'ultima pietosa occhiata a colui che lo ha tradito. Il rammarico di Giuda è destinato a crescere mentre scorge vicino al Nazareno il ladrone contrito: è quello l'istante in cui realizza che, se avesse rivelato il suo pentimento a Gesù, anche lui sarebbe stato perdonato. Così, Gianni torna a sfiorare un nervo scoperto della *quaestio doctrinalis*, ammettendo per il tradimento di Giuda la possibilità di un perdono che da Lombardo in poi gli era stato negato. Considerando più grave la mancata fiducia in Dio, la risemantizzazione del Gianni finisce per spostare nuovamente l'inquadratura prospettica del tradimento che, assimilata al dramma della disperazione, ne acuisce la portata tragica.

I quattro sonetti di Gianni dovettero essere integralmente noti al Monti se rispose, com'è noto, con altri quattro sonetti «così vivi efficaci e gagliardi da far dimenticare quelli del suo emulo». ¹²⁹ Secondo le più tipiche regole tenzonatorie, le sequenze montiane recuperano le battute incipitarie dell'avversario, con il suicidio del traditore che penzola dal ramo. Anche qui abbiamo il motivo dell'anima che lascia il corpo, mentre il sangue versato da Cristo è usato da Giustizia per scrivergli sulla fronte la sentenza della condanna eterna, di un orribile rosso vivo che egli cerca invano di graffiarsi via.

Gittò l'infame prezzo, e disperato
 L'albero ascese il venditor di Cristo;
 Strinse il laccio, e col corpo abbandonato
 Dall'irto ramo penzolar fu visto.
 Cigolava lo spirito serrato
 Dentro la strozza in suon rabbioso e tristo,
 E Gesù bestemmiava e il suo peccato

¹²⁹ A. MONTI, *Vincenzo Monti. Ricerche storiche e letterarie*, cit. p. 186. Sfugge alla critica, per le ragioni già esposte, il ciclo completo dei quattro sonetti del Gianni su Giuda. Si ritiene, infatti, che il Monti avesse risposto per le rime al suo avversario con una insolita sovrabbondanza di versi (56 quelli del Monti, 14 quelli del Gianni). La scoperta di Filippini, a lungo ignorata dagli studiosi montiani, riequilibra di fatto, quantomeno in termini numerici, la disputa tenzonatoria fra i due.

Ch'empiea l'Averno di cotanto acquisto.
 Sboccò dal varco al fin con un ruggito.
 Allor Giustizia l'afferrò, e sul monte
 Nel sangue di Gesù tingendo il dito,
 Scrisse con quello al maledetto in fronte
 Sentenza d'immortal pianto infinito,
 E lo piombò sdegnosa in Acheronte.¹³⁰

È la disperazione il movente condiviso da tutte le moderne narrazioni del tradimento che qui «pecca di quella mistione d'elementi astratti e d'elementi mondani», addebitata da Damiani all'intera produzione poetica montiana del periodo romano.¹³¹

Molte, poi, sono le immagini che i due verseggiatori derivano da Marino, in special modo per lo spettacolo virulento dell'appiccato ondeggiante al vento. Di ritorno dal Golgota, gli angeli vedono da lontano il corpo di Giuda e inorriditi si coprono il volto,¹³² mentre i demoni trasportano il corpo nero e inerme dritto all'inferno («I

¹³⁰ V. MONTI, *Sulla morte di Giuda*, in *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, cit. p. 57; nello stesso commento alle poesie del Monti si riferisce anche una certa assonanza fra quel «gittò», posto in apertura del primo sonetto e la narrazione del Vangelo di Matteo (XXVII, 3-5) in cui si narra: «Allora Giuda, il traditore, vedendo che Gesù era stato condannato, si pentì e riportò le trenta monete d'argento ai sommi sacerdoti e agli anziani dicendo: "Ho peccato, perché ho tradito sangue innocente". Ma quelli dissero: "Che ci riguarda? Veditela tu!". Ed egli, gettate le monete d'argento nel tempio, si allontanò e andò ad impiccarsi».

¹³¹ Dobbiamo a G. F. DAMIANI, *Intorno ai sonetti del Monti sulla morte di Giuda*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», VI, 1901, p. 30, il merito di aver proposto per primo il raffronto fra i quattro sonetti del Marino su Giuda e quelli scritti più tardi dal Monti. È il caso di precisare che il Damiani chiami in causa anche il Gianni, attribuendogli però solamente due sonetti su Giuda.

¹³² È un'immagine che rinvia a *Isaia*, 53, 3: «disprezzato e reietto dagli uomini,/ uomo dei dolori che ben conosce il patire,/ come uno davanti al quale ci si copre la faccia,/ era disprezzato e non ne avevamo alcuna stima»; come Cristo al calvario, Giuda era talmente trasfigurato che non era possibile per gli angeli sostenere la vista del suo volto.

demoni frattanto all'aere tetro/Calâr l'appeso, e l'infocate spalle/
All'esecrato incarco eran ferètro./Cosí, ululando e schiamazzando,
il calle/Preser di Stige; e al vagabondo spetro/Resero il corpo nella
morta valle».¹³³ I diavoli che ululano e schiamazzano mentre caricano il corpo di Giuda rinviano ancora ai malebranche danteschi e conferiscono al componimento un certo grado di comicità che, in linea con l'operazione messa in atto per i barattieri di *Inf.* XXI-XXII, impedisce ogni immedesimazione con l'apostolo in virtù del suo atteggiamento fiero e delle sue imprecazioni contro Dio. Ci pare, inoltre, che si possa considerare dantesco anche il motivo della scritta sul volto per il suggestivo rinvio alla più nota iscrizione dei sette vizi capitali, impressi sulla fronte di Dante prima della traversata purgatoriale.¹³⁴

Poiché ripresa avea l'alma digiuna
L'antica gravità di polpe e d'ossa,
La gran sentenza su la fronte bruna
In riga apparve trasparente e rossa.
A quella vista di terror percossa
Va la gente perduta: altri s'aduna
Dietro le piante che Cocito ingrossa,
Altri si tuffa nella rea laguna.
Vergognoso egli pur del suo delitto
Fuggía quel crudo, e stretta la mascella,

¹³³ V. MONTI, *Sulla morte di Giuda*, in *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, cit. p. 58; G. F. DAMIANI, *Intorno ai sonetti del Monti sulla morte di Giuda*, cit. pp. 30-31: «l'immagine degli angeli che si velano il volto con l'ali è prima in non so che luogo della Sacra Scrittura e poi nella canzone del Marino *Invettiva contro il vizio nefando*, dove pure con l'ali, al cospetto della turpitudine "gli angeli si velaro innanzi a Dio". Infine è nell'*Adone* (XIV, 319, 4) "Un cadavere che appeso agita il vento"; lo studioso riconduce il motivo degli angeli che si coprono il volto con le ali a un altro luogo della scrittura di Marino.

¹³⁴ In *Purg.* IX, 94-145, si fa riferimento all'incontro di Dante con l'angelo guardiano che gli incide sette P sulla sua fronte con la punta della spada, raccomandandogli di lavare queste piaghe una volta avuto accesso alle cornici.

Forte graffiava con la man lo scritto.
 Ma piú terso il rendea l'anima fella;
 Dio fra le tempie glie l'avea confitto,
 Né sillaba di Dio mai si cancella.¹³⁵

Nei pochi versi che raccontano la rapida *descentio* di Giuda, Monti condensa l'intero itinerario geografico dell'*Inferno* di Dante: si passa, infatti, dalla visione della «gente perduta» («E lo piombò sdegnosa in Acheronte»)¹³⁶ – rinvio al celebre ammonimento esordiale, in cui il poeta fiorentino si era imbattuto alle porte dell'inferno, nei pressi dell'Acheronte («per me si va tra la perduta gente») –¹³⁷ alla «rea laguna» di Cocito che qui è immaginaria proprio nella medesima collocazione del cono rovesciato.

Il quarto e ultimo sonetto si apre con uno strepito – prima di prorompere in un pianto a dirotto – che avverte i dannati della discesa di Gesù negli abissi, secondo la nota tradizione dell'apocrifo di Nicodemo, l'unico che riferisce della catabasi di Cristo.¹³⁸

Uno strepito intanto si sentía,
 Che Dite introna in suon profondo e rotto;

¹³⁵ V. MONTI, *Sulla morte di Giuda*, in *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, cit. p. 37.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Inf.* III, 1-3: «Per me si va ne la città dolente,/per me si va ne l'eterno dolore,/per me si va tra la perduta gente». È la prima terzina del canto III dell'*Inferno*. Siamo nell'Antinferno, dove scorre il fiume Acheronte che le anime dannate si preparano a oltrepassare per raggiungere il luogo in cui sconteranno la pena stabilita per loro in base al peccato compiuto in vita.

¹³⁸ Cfr. *Vangelo di Nicodemo*, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, Piemme, Casale Monferrato 1994; cfr. F. FORMICA, *Il suicidio di Giuda nel centone de ecclesia*, in «Auctores Nostri», 4, 2006, pp. 351-371. È da notare che il motivo della discesa di Gesù agli inferi deriva dalla tradizione apocrifa degli *Acta Pilati*, più noti come *Vangelo di Nicodemo*, che trattano del processo, della passione e della resurrezione di Cristo. Il motivo della catabasi di Cristo sarà poi ripreso nel *Centone Cristiano de Ecclesia*, proprio in riferimento al suicidio di Giuda che si colloca come evento successivo alla presa di coscienza della Resurrezione di Cristo.

Era Gesù, che in suo poter condotto
 D'Averno i regni a debellar venía.
 Il bieco peccator per quella via
 Lo scontrò, lo guatò senza far motto:
 Pianse alfine, e da' cavi occhi diretto
 Come lava di foco il pianto uscía.
 Folgoreggiò sul nero corpo osceno
 L'eterea luce, e d'inferral rugiada
 Fumarono le membra a quel baleno.
 Tra il fumo allor la rubiconda spada
 Interpose Giustizia: e il Nazareno
 Volse lo sguardo, e seguìtò la strada.¹³⁹

È certamente un personaggio meno introspettivo quello del Monti, un Giuda colto nella più totale afasia («senza far motto»), interrotta solo il tempo di una bestemmia strozzata («Dentro la strozza in suon rabbioso e tristo,/E Gesù bestemmiava»)¹⁴⁰ Il momento di maggiore drammaticità è qui toccato dall'allusione finale al pentimento che fuoriesce in forma di pianto – come «lava di foco» – e fuma sulle sue membra, forse a causa del contrasto con la temperatura ghiacciata che li circonda. Ermetico è invero anche il Cristo del Monti, un Salvatore che interpreta l'intransigenza dogmatica del tempo e che per questo non si lascia impietosire dalla disperazione del dannato, ma volge lo sguardo e passa oltre, quasi a voler alludere alla spinosa polemica dottrinale, per decretare l'inattuabilità del perdono.

Zumbini avanzò per primo l'ipotesi che per la macrosezione su Giuda il Monti avesse tratto ispirazione dal poemetto del drammaturgo tedesco Klopstock *Der Messias*, il quale a sua volta si era esplicitamente posto alla sequela del *Paradiso perduto* di Milton.¹⁴¹

¹³⁹ V. MONTI, *Sulla morte di Giuda*, in *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, cit. p. 38.

¹⁴⁰ Ivi, p. 37.

¹⁴¹ B. ZUMBINI, *Sulle poesie di Vincenzo Monti*, Le Monnier, Firenze 1886, p. 11. L'ipotesi fu poi supportata anche da G. VINCENTI, *I sonetti di V. Monti in morte*

Nell'analogia punizione del protagonista egli ravvisa il principale elemento di comunanza fra i due componimenti, «l'idea fondamentale di questo poema [*Der Messias*] è la condanna del protagonista».¹⁴² Se giustamente Scrocca era invece convinto che le circostanze sovrapponibili dei due componimenti derivassero dalle comuni fonti, biblica e dantesca,¹⁴³ il dato che ci sembra interessante da rilevare è che, giunti a questo punto, la colpa di Giuda cominci a essere avvertita come un elemento narrativo instabile, se si ravvisa nella fermezza della condanna riportata da Klopstock (e da Monti) il discrimine rispetto alla letteratura coeva concepita sull'argomento.¹⁴⁴

di Giuda, Soc. An. Coop, Napoli 1894 e da G.F. DAMIANI, *Intorno ai sonetti del Monti sulla morte di Giuda*, cit. p. 27; ma sulla questione si veda anche F. ZICARI, *Sulla scoperta dell'originale italiano da cui Milton trasse il suo poema del Paradiso perduto: lettera di Francesco Zicari da Paola al signor Francesco Ruffa*, Nunzio Pasca, Napoli 1832.

¹⁴² B. ZUMBINI, *Sulle poesie di Vincenzo Monti*, cit. p. 11.

¹⁴³ A. SCROCCA, *Studi sul Monti e sul Manzoni*, Stab. Tip. Luigi Pierro e Figlio, Napoli 1905, pp. 36-37: «par chiaro che la sostanza e ciò che è drammatico veramente in quelli, vi è originale e non ha luogo nel Klopstock; ciò che vi è simile, è ovvio per sé, o è di poco momento alla generale invenzione, o viene a entrambi i poeti da una fonte comune. È simile che gli angeli, vedendo Giuda penzolar dal ramo, ne hanno orrore; e che piombando la rea anima in inferno, vi si fa un tremuoto. È simile che Giuda getta il prezzo nel tempio, ma è derivato a entrambi i poeti dal racconto biblico [...] è simile finalmente che il corpo assunto sia maggior pena a Giuda, ma questa è sentenza di Dante. Restano al Monti altre particolari invenzioni [...] è veramente in questo sonetto quarto e nel terzo l'essenza drammatica l'anima drammatica».

¹⁴⁴ F. G. KLOPSTOCK, *Il Messia, in venti canti, tradotto dall'originale dal sacerdote Giuseppe Pensa*, Tipografia e libreria Pirotta, Milano 1839, p. 88. Ci sembra di poter rintracciare nella traduzione del poema tedesco una certa affinità lessicale con il sonetto di Marino che si apriva con l'imperante invito a fuggire la vita («Fuggi, fuggi la vita») nella comune istigazione al suicidio: «Fuggi Giuda! Me lasso, egli è del mondo/il Giuduce». Ci sia consentito solo un ulteriore indugio sul dato più originale della *Messiad* che ci pare di poter identificare, assieme a Cusani (*Discorso preliminare di Francesco Cusani*, in *Il Messia, in venti canti, tradotto dall'originale dal sacerdote Giuseppe Pensa*, cit. p. 10), nell'ideazione di un personaggio del tutto inedito come Obbadon, un demonio pentito che anela di far del bene agli uomini, roso da un assiduo rimorso che «soggiace alla punizione dei colpevoli, serbandò l'amore della virtù»; insomma, un angelo che soffre i tormenti dell'inferno e che

Un'altra corona di sette sonetti su Giuda fu scritta alcuni anni dopo da Francesco Ruffa, magistrato e poeta arcade che visse la sua vita fra l'impegno civile napoletano e la tranquilla cittadina nativa di Tropea.¹⁴⁵ Qui improvvisò e compose molti dei suoi versi più vividi, di una fede autentica che gli valse perfino l'accostamento alla scrittura manzoniana.¹⁴⁶ Fu probabilmente alla sua vicinanza con Gianni, deducibile da un'ode affranta scritta in occasione della sua morte,¹⁴⁷ oltre al diffuso gusto accademico per il sonetto, che dobbiamo la composizione della sua silloge su Giuda, pubblicata per la prima volta nel 1810.¹⁴⁸

In sequenza, il poeta ripercorre la vicenda del tradimento dall'ul-

«eccita una viva simpatia, un senso nuovo di pietà [...] una stupenda creazione poetica» che il poeta introduce per annunciare a Giuda la sua condanna eterna (Anche Madame de Staël non aveva mancato di notare l'assoluta originalità di questo personaggio, estraneo a entità cristiane). Ci pare, tuttavia, che non sia da escludere completamente la suggestione di un'entità speculare a quella del traditore che vive la sua duplice accezione di peccatore irrimediabilmente roso dal senso di colpa, 'costretto' all'inferno pur nella totale ammissione del suo pentimento.

¹⁴⁵ Il maggior pregio dell'attività letteraria di Francesco Ruffa è riscontrabile nel suo contributo al teatro tragico dell'Italia risorgimentale per il quale si rinvia a F. RUFFA, *Tragedie*, Glauco Masi, Livorno 1819; per un ragguaglio biobibliografico sull'autore cfr. A. MARINARI, *Francesco Ruffa*, in *Romanticismo calabrese. Saggi di De Sanctis ed altri presentati e annotati da Attilio Marinari*, Grisolia, Marina di Belvedere 1988, pp. 95-98.

¹⁴⁶ Cfr. *Poesie di Francesco Ruffa da Tropea*, Stabilimento tipografico di Gioja, Napoli 1865, p. 14; si veda l'introduzione al testo a cura di S. Mormone.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 9-11. *Per la morte di Francesco Gianni* è una canzone di quattordici sestine che al lamento funebre uniscono il rammarico per l'immeritato oblio («silenzio ingrato») che il Gianni subì da parte dei letterati connazionali. Egli si rivolge allora ai francesi che avevano avuto il privilegio di ospitare il poeta gli ultimi anni della sua vita per accordarli i meritati fasti negatigli dall'ingrata poesia italiana: «O Francia, e un voto a te fervido io porgo:/compir ver lui procura/d'Italia ogni materna ultima cura».

¹⁴⁸ *Poesie di Francesco Ruffa fra gli arcadi florimontiani Labisco Teredonio*, Stamperia del corriere, Napoli 1810; sulla alterna fortuna del sonetto nella letteratura italiana si faccia riferimento almeno a M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992 e a P. BAGNI, *Genere*, La Nuova Italia, Scandicci 1997.

tima cena fino alla discesa agli inferi dell'Isariota. Del primo sonetto, *Giuda alla cena*, ci pare sia interessante rilevare il riferimento dell'autore alla sua incapacità di discernere l'amore di Cristo che sarebbe stato per lui tale da concedergli il Suo perdono:

Ecco la Mensa! – È qui lo stuolo accolto
 Sì caro a Cristo e fido al suo consiglio.
 Pur, tutti fuggiranno al suo periglio,
 ed uno il tradirà, malvagio e stolto!
 Volgiti, o Giuda, e lo rimira in volto...
 Ma basso e torvo ha ognor perfidia il ciglio
 ah! se or vedessi, in guardar te qual figlio
 tutto il paterno amor che ha in fronte scolto
 doman non penderesti, (orrida sorte!)
 da un tronco, pasto ai corvi e scherno al vento
 trofeo della superba infernal corte». ¹⁴⁹

Della silloge del compianto Gianni, Ruffa recupera l'acuta drammaticità degli occhi di Gesù fissi nello sguardo del traditore che qui è colmo di perfidia, poiché deve ancora consumare il suo delitto e quindi prendere coscienza del suo misfatto.

In *Giuda nel Getsemani* il passo del traditore si fa «incerto», sospeso «infra il timore e la speranza», prima di correre incontro al suo destino, porgendo il «bacio dell'infame al giusto». ¹⁵⁰ Il pentimento, seppur immediato, non consente di riparare al suo errore e i sacerdoti rifiutano la restituzione dei trenta denari macchiati di sangue, secondo i dettami della tradizione scritturale di Matteo, ¹⁵¹

Sospesa infra il timore e la speranza,
 con passo incerto e gli occhi a un orto intenti

¹⁴⁹ *Poesie di Francesco Ruffa da Tropea*, cit. p. 175.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Ivi, p. 176: «nol riprende l'accolto in mezzo al tempio/Sacerdotal Concilio; ché mercede/di sangue desta orror fianco all'empio».

drappel menando di sinistre genti,
 ecco l'ingratitude si avanza.
 Di Giuda ella ha la voce e la sembianza,
 ché in Giuda ascosa, è guida alle nocenti
 ire de' sacerdoti e de' potenti,
 nella queta del giusto ed erma stanza.
 Saluta e bacia Cristo il labbro indegno
 E ai crudi perché il gravin di ritorte
 Ahi quel saluto, ed ahi quel bacio è segno!
 L'amistà cogl'iniqui è trista sorte:
 del vile il salve di sciagure è pegno
 è il bacio dell'infame al giusto è morte.¹⁵²

Giuda nel tempio ha già «in sé l'inferno» quando medita il tradimento; e qui ci pare che l'autore si lasci suggestionare dall'ipotesto giovanneo che fa coincidere con l'ultima cena l'ingresso di Satana in lui.¹⁵³ Dopo aver compiuto il misfatto, disperato e pentito, il traditore torna nel tempio per restituire il denaro con cui ha mercanteggiato il Cristo, ma il «sacerdotal concilio» non lo riprende, impedendogli di fatto di porre rimedio al suo errore. Per questo motivo, Giuda va via, accecato dal furore.

Il venditore del più prezioso
 Sangue, apprezzato oh ciel, pochi danari!
 Dal suo cor che non lasciagli riposo
 È spinto innanzi ai compratori avari.
 «Peccai (die' egli sbieco e smanioso)
 dandovi un sangue giusto. E i detti amari
 prova coll'atto: al suol gitta sdegnoso
 il prezzo infame a sua viltà sol pari.
 Non riprende l'accolto in mezzo al tempio
 Sacerdotal Concilio; ché mercede

¹⁵² Ivi, p. 175.

¹⁵³ Cfr. *Gv.* 13, 21-30.

Di sangue desta onor financo all'empio.
 Ma il cieco Giuda or dove porta il piede?
 Ha in sé l'Inferno, ed hai! Col proprio scempio,
 poter fuggire da sè stesso ei crede!¹⁵⁴

Mentre si attenua appena il rigoglio dell'intransigenza clericale, Giuda si vede concessa non solo un'analisi introspettiva più ampia, ma anche la possibilità di pronunciare il suo sincero pentimento, svestendo a tratti il ruolo di afasico cospiratore (o peggio di imprecatore) al quale sembrava essere eternamente condannato.

È molto palpabile la tensione del protagonista nei sonetti di Ruffa. Egli crede di poter fuggire da se stesso e dal proprio senso di colpa, ma come tutti i traditori finora narrati, risolverà per l'impiccagione ne *Il laccio di Giuda*, il quarto componimento della sequenza pasquale, il più congiunto ai versi di Marino, ai quali si richiama per l'elemento tragico del suicidio con lo stesso canapo usato dagli Ebrei per legare Cristo.

Del disperato suo furor nell'estro,
 Giuda sen va, ma non sa dove, e ansante,
 Cerca una fune che gli sia capestro,
 ed una a terra se ne vede innante.
 Si riscuote, si ferma, e al lato destro,
 ravvisa un atrio iniquo, e non distante,
 la colonna a cui aveano il suo Maestro,
 gli Ebrei legato, ancor sangue grondante.
 Di sangue mira il canape cosparso...
 E il prende di sua morte ad istrumento,
 che a ciò da Dio segnato, all'empio è parso.
 Ahi! perché nol baciava in quel momento?
 In lui quel sangue pei peccati sparso
 Aggiunto avria la speme al pentimento.¹⁵⁵

¹⁵⁴ *Poesie di Francesco Ruffa da Tropea*, cit. p. 176.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

Marino raccontava in circostanze simili l'accidente del comune strumento di morte: «E dale furie sue spinto e portato,/un canape che forse,/del suo signor le membra havea legato». ¹⁵⁶ Un'ulteriore prova della ripresa mariniana sembrerebbe venire dal particolare, inserito da Ruffa della colonna della flagellazione, ¹⁵⁷ che non trova riscontro nella scrittura evangelica, ma si propaga nella sua ramificazione iconografica a partire da Bramante che con il *Cristo alla colonna* ne ha influenzato una certa diffusione grafica. ¹⁵⁸

Alla suggestione del comune destino di morte fra Giuda e Gesù si somma il groviglio di emozioni contrastanti che induce il traditore a rammaricarsi per non aver compreso di poter essere perdonato: egli avrebbe allora osato sperare («Aggiunto avria la speme al pentimento»). ¹⁵⁹ Anche il dolore del Giuda di Ruffa è imperniato sulla sua disperazione e lascia scivolare in secondo piano la nefandezza del suo tradimento.

¹⁵⁶ *Rime di Giovan Battista Marino*, cit. p. 193.

¹⁵⁷ Ivi, p. 194. Nel sonetto sequenzialmente successivo a quelli su Giuda, Marino scriveva: «Ahi, cinta è ben d'adamantina asprezza/la colonna crudel c'affitto e stanco/mentre sferzato adhor' adhor vien manc/il suo fattor sostiene e non si spezza». Cfr. C. TESTORE, E. LAVAGNINO, *Colonna della flagellazione*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. V, Città del Vaticano 1950, pp. 1441-1443. Gli evangelisti Matteo, Marco e Giovanni riferiscono che Gesù fu legato per la flagellazione, per ordine di Ponzio Pilato, ma non fanno riferimento a una colonna e neanche a corde e a fruste. Certi particolari della flagellazione sono subentrati nella tradizione successiva. Si parla di due colonne per due distinte flagellazioni, una nella casa di Caifa ad opera dei Giudei e un'altra nel Pretorio di Pilato, ad opera dei soldati romani. Alla colonna fa poi riferimento un pellegrino di Bordeaux del IV secolo, che dichiara di averla vista nella casa di Caifa dopo ben 300 anni, nonché nel 386 santa Paola e il poeta Prudenzio, e nel 530 Teodosio, che riferiscono di averla vista nella chiesa del Cenacolo, finché dal secolo X non se ne ha più traccia.

¹⁵⁸ Un riferimento seppur fugace all'argomento si trova in M. JOVER, *Cristo nell'Arte*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 1994. Successivo al *Cristo alla colonna* di Antonello da Messina (1476-1478), quello di Donato Bramante (1490 circa) sdoganò definitivamente il particolare 'inedito' della flagellazione che trovò fortuna grazie anche a un dipinto attribuito al Caravaggio (1598) e poi quello di Battistello da Caracciolo (1618-1620).

¹⁵⁹ *Poesie di Francesco Ruffa da Tropea*, cit. p. 176.

Ove men fuggo? ... Ove m'ascondo? Ed ove
 Potrò da me medesimo sottrarmi?
 Di sotto a me la terra si commuove,
 ma perché non si squarcia ad ingoiarmi?
 S'abuja il Ciel... ma fulmini non piove!
 Ciascun contro di me sembra che s'armi.
 Niun mi uccide! E ovunque il piè si move
 «Traditor, traditor», sento chiamarmi.
 Oh nome!... In ogni muro, in ogni campo
 A cifre enormi, oimè scritto il veggio...
 A cifre orrende del color del lampo! –
 Sì disse Giuda e corse a morte il rio,
 senza pensar che gli restava a scampo
 il seno istesso del tradito Iddio.¹⁶⁰

Ne *La disperazione di Giuda*, Ruffa va gradualmente allineandosi al testo liliano, finanche nel titolo, uguale a quello del poemetto che conobbe una capillare diffusione proprio nei primi anni dell'Ottocento. È comune anche l'ideazione di un personaggio 'ariostesco' che perde il senno e si dimena, perseguitato dall'infamante accusa di traditore che vede come se fosse scritta da ogni parte, in un momento di comprensibile delirio («a cifre enormi, oimè scritto il veggio [...] in ogni muro e in ogni campo»)¹⁶¹.

All'afasia dei personaggi montiani che non concedevano a Giuda alcun anelito di commiserazione,¹⁶² Ruffa contrappone un lungo monologo ai limiti del patetico in cui, in un primo momento Iscariota lascia intendere che il suo pentimento sarebbe piaciuto a Dio, per allinearsi poi alla prudenza dogmatica suggerita al tempo e rinsaldare così l'accusa del tradimento nei sonetti conclusivi. In *Giuda*

¹⁶⁰ Ivi, p. 177.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Scriveva V. MONTI, *Sulla morte di Giuda*, in *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, cit. p. 380: «interpose Giustizia: e il Nazareno/Volse lo sguardo, e seguì la strada».

nell'inferno, la consolidata immagine della discesa agl'inferi è acuita dall'orrida trasfigurazione del traditore, che è talmente brutto da fare orrore perfino ai dannati i quali alla sua vista si coprono gli occhi.

Quando piombò lo spirito scellerato,
 del più reo traditor ne l'ombre eterne,
 alzossi quivi orribile ululato
 «tremar le spaziose atre caverne».
 Per l'orror di mirarlo ogni dannato,
 velossi con la man l'empie lucerne;
 e Giustizia ora in questo, ora in quel lato,
 lo strascinava per le bolge inferne.
 Stiè gran tempo sospesa; il fallo ardito,
 pesò più volte e mai non trovò quale
 castigo lo adeguasse, aspro inaudito.
 Alfin gridò: «se a gran mostro infernale
 Non è dal suo rimorso appien punito,
 pena non trovo al suo delitto eguale».¹⁶³

Le evidenti riprese montaniane – dall'ululato dei dannati che accolgono la discesa del corpo del traditore al loro volto coperto per l'incapacità di sostenerne la vista –¹⁶⁴ veicolano la consolidata collocazione infernale del protagonista di Ruffa che si fa ancora interprete della scelta dantesca di coniare per il tradimento di Giuda una zona a sé, a causa della peculiarità ineguagliabile del suo peccato. Giustizia, come Minosse in *Inferno* V,¹⁶⁵ ha il compito di disporre

¹⁶³ Ivi, p. 177.

¹⁶⁴ V. MONTI, *Sulla morte di Giuda*, in *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, cit. p. 58. È evidente la ripresa montiana (e quindi mariniana) del motivo della vista insostenibile di Giuda, che qui è acuito dal fatto che siano gli stessi dannati a schivare il suo sguardo. Anche il riferimento all'«orribile ululato» dei dannati è un evidente calco montiano («Così, ululando e schiamazzando, il calle»).

¹⁶⁵ Cfr. *Inf.* V, 1-12; nella mitologia dantesca, a Minosse è dato il compito di ascoltare i peccati delle anime, le quali nulla possono nascondere al demone. Uditi i

le anime a seconda del loro peccato e trascina da una parte all'altra l'empio traditore, senza riuscire a trovare una collocazione adeguata al suo peccato («pena non trovo al suo delitto eguale»).

Per tale ragione, Ruffa escogita di condurre *Giuda innanzi a Satanno*, affinché possa lui stesso deciderne le sorti.

Giunta l'alma di Giuda, ove su nero
 Soglio grandeggia il re del cruccio eterno,
 all'empio questi, in torvo aspetto e fero
 si disse e rimbombonne ogni altro inferno:
 «Va traditor, tu me servisti, è vero,
 ma colpa in te d'alto abominio io scerno:
 ché s'io pugnai contro il Celeste Impero,
 pugnai nel Campo, e pria sfidai l'Eterno».
 Ma duolo a duolo e scompiglio a scompiglio
 Tra i rei spiriti si aggiunse in quel momento
 Ch'ivi apparì della perfidia il figlio:
 tal che per non doppiar loro il tormento,
 fe' Satana sottrarlo ad ogni ciglio...
 sì spiace anco all'inferno il tradimento!¹⁶⁶

Perfino Satana pare inorridire al cospetto di Giuda, scandalizzato dal suo infido tradimento, mentre confessa di aver sempre combattuto 'ad armi pari' con Dio («ché s'io pugnai contro il Celeste Impero,/ pugnai nel Campo, e pria sfidai l'Eterno»), a differenza del traditore che, invece, ha ingannato Gesù colpendolo perfidamente alle spalle («Ch'ivi apparì della perfidia il figlio»). Satana decide per questo di separarlo dagli altri dannati, tanto provoca ribrezzo la sua vista anche all'inferno («sì spiace anco all'inferno il tradimento»), scegliendo di collocarlo in un luogo isolato per non raddoppiare la loro pena.

loro peccati, Minosse comunica la destinazione all'interno dell'inferno, arrotolando la sua coda di serpente di tante spire quanti sono i cerchi di destinazione.

¹⁶⁶ V. MONTI, *Sulla morte di Giuda*, in *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, cit. p. 178.

L'apparizione di Giuda a Tito: *un archetipo del Giuda rivoluzionario*

Riconducibile all'onta dell'ipotesto montiano è anche il *Giuda* del poeta estemporaneo Sante Ferroni di Foligno che negli stessi anni compose un poemetto di dodici ottave,¹⁶⁷ inserito in tutte le edizioni dei suoi versi, talora con il titolo più eloquente di *Apparizione di Giuda a Tito*.¹⁶⁸

A giustificare l'importanza di un componimento per lo più ignorato dalla critica non è più solo l'autonomia narrativa che viene concessa al discepolo, ma il fatto che per la prima volta ci si trovi di fronte a una consapevole 'riscrittura' del mito cristiano che, lungi dal registrare la morte del famoso traditore, immagina e svolge un bellicoso episodio della guerra combattuta in Palestina sotto l'impero di Vespasiano. Una novità rilevata con acume già da Filippini che nei primi anni del Novecento dichiarava: «a me non consta che altri prima di lui concepisse un fatto simile». ¹⁶⁹ Numerosi sono, tuttavia, gli accenni alla tradizionale figura del discepolo, che condensano l'influsso montiano, notato ancora da Filippini,¹⁷⁰ al quale è sfuggito però il forte ascendente de *La disperazione di Giuda* del Liliano che ai tempi del Ferroni, va detto, godeva ancora seppur illecitamente della prestigiosa paternità tassiana.¹⁷¹ Il

¹⁶⁷ Cfr. E. FILIPPINI, *La morte di Sante Ferroni*, Tipografia degli Artigianelli, Foligno 1901; *Id.*, *Un poeta estemporaneo dell'estremo Settecento*, Cogliati, Milano 1912; *Id.*, *A proposito dei sonetti del Monti*, cit. pp. 114-122, riferisce alcune notizie biobibliografiche sul poeta che visse fra il 1767 e il 1800: «giovane di grande ingegno, improvvisò in molte città d'Italia ed i suoi versi ebbero l'onore di molte edizioni tra il 1795 e il 1843».

¹⁶⁸ Si tenga conto, per completezza, dell'edizione savonese, S. FERRONI, *Poesie estemporanee, edite e inedite*, Luigi Sambolino edizioni, Savona 1843.

¹⁶⁹ E. FILIPPINI, *A proposito dei sonetti del Monti*, cit. p. 121.

¹⁷⁰ Basti per tutti la perfetta assonanza fra il verso ferroniano «Crudo, fu vista penzolar tua spoglia» e quello montiano «dall'erto ramo penzola fu visto», di cui si accorse per primo E. FILIPPINI, *A proposito dei sonetti del Monti*, cit. p. 122.

¹⁷¹ È il caso di ricordare che fu l'abate Pierantonio Serrassi, ne *La Vita di Torquato Tasso* (1785) a ricondurre a Giulio Liliano la paternità del poema, ma che la prima edizione a nome di Liliano fu stampata nel 1815 (G. LILIANO, *La disperazione*

modello liliano è ravvisabile non già nella scelta metrica delle ottave e nella rievocazione di ambientazioni cavalleresche, ma anche per il conferimento al personaggio della compromettente curvatura tragica che qui risulta perfino amplificata dal lamento dell'*exul inmeritus*.

Chino la fronte ed aggroto il ciglio,
 a tardi passi, il suol già misurando
 del pro' Vespasian l'augusto figlio,
 che supremo dell'arme avea comando
 come potesse con minor periglio
 la torrita aggredir Solima e quando,
 voleva pensoso e per solinga via
 immemor di se stesso il piè seguia.¹⁷²

Così muovendo al fin d'una foresta
 Il cupo tenebror mirase innante;
 [...]

La memoranda selva appunto è questa
 Che di Giuda mirò l'ultimo istante;
 e prescelta a ragion avea quell'empio
 orrida spettatrice al proprio scempio.
 [...]

Qui dal cielo esecrata e da' mortali
 Crudo fu vista penzolar tua spoglia
 [...]

Sussulta, geme e pare che dir voglia
 L'alber cui peso di vergogna fosti:
 son l'albero di Giuda, ognun si scosti.

di Guda. Poema del Signor Torquato Tasso. Nuova edizione dedicata al signor Silvio Damioli di Pisogne, Vestri, Prato 1815). L'edizione che dovette consultare Ruffa, il cui poemetto su Giuda risale al 1810, doveva per questo portare ancora la firma di Torquato Tasso; cfr. *La vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pierantonio Serrassi e dal medesimo dedicato all'altrezza reale Maria Beatrice d'Este arciduchessa d'Austria, Stamperia Pagliarini, Roma 1785.*

¹⁷² È un'ottava di evidenti suggestioni petrarchesche (RVF, XXXV).

[...]

E già pensava de' Quiriti suoi,
 alle tende tornar l'inclito duce;
 quando il nero crollò bosco, che poi
 tutto rifulse di sanguigna luce,
 e quegli sorse, al cui fallir l'eterno
 Rimorso è poco, ed è pietà l'inferno.¹⁷³

Il traditore si inabissa in una selva secondo quello che ormai potremmo segnalare come un vero e proprio *topos*, fissato dalla moderna lirica su Giuda. Dopo il suicidio, il dannato viene sprofondato all'inferno e condannato a subire pene atroci, terribilmente tormentato da una folla di serpi, simili a quelle che straziano le anime dantesche dei ladri della settima bolgia.¹⁷⁴ L'efferatezza della sua punizione non impedisce al suo spirito di comparire davanti a Tito, avvolto da una folgore rossa che rievoca il suggestivo fondale lavico, scelto dal Monti per i suoi sonetti.

Fiamme vomia non men del labbro informe
 Che dalle luci disperate e torte,
 e ancor sul collo si scorgeano l'orme
 del laccio ond'ebbe volontaria morte.
 Cristate serpi di tremende forme
 Pasceangli, al petto fieremente attorte
 [...]

¹⁷³ Tutte le citazioni delle ottave ferroniane sono tratte da E. FILIPPINI, *A proposito dei sonetti del Monti*, cit. pp. 118-122, che riporta il componimento per intero, desunte dall'edizione savonese con qualche correzione ortografica.

¹⁷⁴ Cfr. *Inf.* XXIV, 61-96; nella settima bolgia sono puniti i ladri. Morsi da serpenti che li avvolgono in spire tenaci, legando loro le mani che hanno realizzato il ladrocinio, stanno nudi ed inermi, sconvolti da continue mostruose metamorfosi: loro che rapinarono agli altri, vedono il proprio corpo sottratto dalle serpi. C'è da aggiungere, a titolo di mera suggestione, che la pena scelta per Giuda sembrerebbe rinviare, ancora una volta, al violento lavoro delle furie, classicamente rappresentate con i capelli serpentinei.

Ad ogni morso con vicenda alterna
 Scemar vedeasi e nuova risalire
 La carne eterno cibo a fame eterna.
 [...]
 Le fauci allor l'ingeminata angoscia
 che parlar tenta, e 'l labbro invan disserra:
 col ruggio alfin di mugolo che scroscia
 rompe la voce e ne trema la terra:
 dall'agghiacciata alla combusta zona:
 [...]¹⁷⁵
 Sòlima esiste? Ah! Duce le divine
 Minacce adempi, e sulla rea cittade
 Piovi stragi ed altissime rovine
 [...]
 Chi meco ha peccato ancor non cade?
 Cadrà quel che tradii sangue innocente
 Lo giurò per se stesso, ed ei non mente.¹⁷⁶

Non è il caso di indugiare troppo sull'evidente impatto delle reminiscenze dantesche se non per notare che anche nel poemetto di Liliano si sceglievano il latrati di Cerbero come il sottofondo più idoneo a raccontare la pena di Giuda («or di Furia il Cocito à la dogliosa/Riva d'Averno atro velen succhiai,/nei latrati di Cerbero sdegnosa»).¹⁷⁷ Dalla bocca e dagli occhi del traditore fuoriescono lacrime di fiamma che rievocano ancora suggestioni tratte dai versi montiani: «pianse alfine, e da' cavi occhi dirotto/Come lava di foco il pianto uscía». ¹⁷⁸ A fatica, la sua voce sgorge dalle fiamme, come quella di Ulisse, avviluppato nella

¹⁷⁵ E. FILIPPINI, *A proposito dei sonetti del Monti*, cit. pp. 119-120.

¹⁷⁶ *Ibidem*. Sòlima è il nome con cui gli antichi greci si riferivano a Gerusalemme.

¹⁷⁷ *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso*, cit. p. 24.

¹⁷⁸ V. MONTI, *Sulla morte di Giuda*, in *Poesie di Vincenzo Monti. Scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi*, cit. p. 38.

lingua di fuoco dell'ottava bolgia,¹⁷⁹ e provoca un terremoto talmente forte da propagarsi per tutto l'inferno. Il movimento ha origine dalla profondità della zona ghiacciata: un elemento che suggerisce l'ennesimo allineamento di Ferroni alla collocazione di Giuda nel fondo ghiacciato della *Commedia* dantesca.

L'introduzione della materia storica è veicolata dalla figura di Tito che si distinse per la repressione della rivolta in Giudea del 70 d. C. Il futuro imperatore promette giustizia con la distruzione di Gerusalemme, colpevole quanto Giuda di aver causato la morte del Cristo.¹⁸⁰ Terminato il colloquio con Tito, Giuda tenta di aggrapparsi a un rovere per sfuggire al vortice che lo spinge verso il basso, ma finisce per sprofondare di nuovo negli abissi.¹⁸¹ Anche il contrappasso posto a conclusione delle dodici stanze è degno della più alta fantasia dantesca: l'albero che ha tenuto ben saldo il laccio per la sua impiccagione cede ora per farlo piombare nel profondo inferno.

L'elemento di assoluta rilevanza è senza dubbio l'argomento storico-politico che ci consente di riconoscere nel *Giuda* ferroniano l'archetipo di tutto quel filone narrativo che ha inteso attribuire al

¹⁷⁹ *Inf.* XXVI, 85-90: «lo maggior corno de la fiamma antica/cominciò a crollarsi mormorando,/pur come quella cui vento affatica;/indi la cima qua e là menando,/come fosse la lingua che parlasse,/gittò voce di fuori e disse». Il famoso discorso rivolto da Ulisse a Dante è notoriamente preceduto da una certa difficoltà afasica, resa bene dal poeta con l'immagine della fiamma che si scrolla a fatica prima di consentire alla sua voce di fuoriuscire.

¹⁸⁰ M. CASSUTO MORSELLI, G. MAESTRI, *Yehudah/Giuda. Il traditore fedele*, Castelvetti, Roma 2022. Si segnala, a maggior ragione, l'importanza di un poemetto che in qualche misura getta le basi per una tematica, quella della colpevolezza del popolo ebraico – compartecipe del tradimento di Giuda – per la crocifissione del Cristo, infelicemente recuperata nei primi decenni del Novecento a baluardo della persecuzione ideologica contro il popolo ebraico.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 121: «Mentre tali dal sen voci sospinge,/nell'efferto cuore più rinforza/lo sdegno, e più diria, ma già l'astringe/ver le bolge del pianto arcana forza,/ei tenace d'un braccio annosa cinge/Rovere, e indarno rimaner si sforza,/che l'arbor cede, e giù piombano insieme/ove mai non brillò raggio di speme».

traditore i connotati del combattente guerriero.¹⁸² Giuda odia Gerusalemme, complice del suo delitto e invoca la vendetta di Dio per mano di Tito; si compiace di vederla presto distrutta e di assistere alla strage di tutti i suoi cittadini. Si tratta di «sentimenti mai attribuiti a un simile personaggio, ma che si conciliano benissimo con la sua natura di grande delinquente».¹⁸³ Il giudizio negativo che Filippini desume sul Giuda di Ferroni non tiene conto, tuttavia, di un dato fondamentale: l'autore non esprime nessuna condanna sull'impresa storica di Tito, il quale invece risponde alla richiesta di vendetta del dannato con un discorso che lascia presagire, al contrario, il compimento di un'impresa militare sostenuta dal favore divino:

Gerusalemme esiste? Anche per poco
 La minacciata fronte ergi sicura:
 la vendetta del ciel cui prendi a giuoco,
 la vendetta del cielo è già matura;
 io che lacci t'annuncio e ferro e foco.
 Io suggerò fra le cadenti mura
 Il sangue reo d'un popolo trafitto,
 men povera mercede al mio delitto.¹⁸⁴

¹⁸² Nel 1850, un altro poeta estemporaneo Ferdinando Meterangelis, sconosciuto ai più, pubblicava un poema intitolato *La Gerusalemme distrutta da Tito Vespasiano*. Sono pochissime le notizie biobibliografiche sul compositore e poeta napoletano. Si faccia riferimento alla prefazione alla sua stessa opera scritta che riporta in calce le iniziali A. V. che per ora non siamo in grado di sciogliere; cfr. F. METERANGELIS, *La Gerusalemme distrutta da Tito Vespasiano*, Tipografia Reale, Napoli 1850, pp. 3-5. Al netto della comune materia storica, del poemetto in venti canti ci interessa segnalare l'ambigua presenza di un personaggio di nome Giuda che il poeta dichiara esplicitamente non essere l'Iscriota («un foribondo ebreo che detto è Giuda,/più traditor dell'empio Iscriota»; p. 49), salvo attribuirgli lungo tutto il poema l'epiteto dispregiativo di 'traditore'. Questo Giuda osteggia l'invasione dei Romani da buon partigiano di Gerusalemme. In lui ci pare di poter rintracciare il vero preludio al Giuda guerriero che nelle riscritture contemporanee campeggia un intero filone narrativo rivolto alla risemantizzazione del traditore.

¹⁸³ Ivi, p. 122.

¹⁸⁴ Ivi, p. 121.

La dipartita di Giuda, che si sarebbe intrattenuto volentieri a conversare con Tito («e più diria/ma già l'astringe/ver' le bolge del pianto arcana forza»), ci riconduce all'esigenza di quella verosimiglianza cercata anche in virtù di un allineamento alla condanna ecclesiastica che ne rendeva necessaria la dannazione.

È il caso di spendere qualche parola in più, invece, su quelle suggestioni dantesche che hanno orientato Ferroni nell'ideazione del fittizio dialogo estemporaneo fra Giuda e Tito; un «meraviglioso episodio» che Filippini ha definito 'inedito' in particolare per il ruolo di pseudo-giustiziere di Cristo, affidato al figlio dell'imperatore Vespasiano.¹⁸⁵ L'idea che l'impresa compiuta da Tito ai danni di Gerusalemme rientrasse in un disegno provvidenziale pensato per vendicare la crocifissione di Cristo, incontrava invero anche il favore di Dante – in linea con le congetture storiche del tempo – già nelle terzine di *Purgatorio* XXI, 82-84 («nel tempo che 'l buon Tito, con l'aiuto/del sommo rege, vendicò le fóra/ond' uscì 'l sangue per Giuda venduto») e poi in *Paradiso* VI, 91-93 («or qui t'ammira in ciò ch'io ti replico:/poscia con Tito a far vendetta corse/de la vendetta del peccato antico»). D'altronde, della sacralità imperiale era persuaso tutto il pensiero politico dell'epoca.¹⁸⁶ «Il Poeta è qui vittima del

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Basti per tutti il *Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di L. Scrabelli, Tipografia Regia, Bologna 1866-67, che in corrispondenza della nota di commento *Paradiso* VI, a proposito del passo dantesco scrive: «Dopo Ottaviano fu imperadore Tiberio, sotto lo quale fue crocifisso Cristo benedetto; e però dice l'autore di questo Tiberio che quello che fe', fue di tanta eccellenza, che ciò ch'era fatto per lo imperio da li indrieto, e ciò che da Tiberio innanzi similmente era fatto per lo imperio, a comparazione era poco e scuro. E questo intende che fue la morte di Cristo, per la quale l'ira che era per lo peccato di Adam da Dio all'umana generazione fu evacuata. Dopo Tiberio fue imperadore Calligola, dopo Calligola Claudio, dopo Claudio Nerone, dopo Nerone Galba, dopo Galba Vespasiano, dopo Vespasiano Tito. A questo Tito si ribellò tutto lo popolo de' Giudei e Jerusalem, per la quale ribellazione Tito andò làe, e prese la terra per forza e disperse tutti li Giudei, ed ebbeli in tanto dispregio che così com'elli comperonno Cristo trenta danari, così di loro furono dati XXX per uno danaio; e così questo Tito fe' la vendetta delli Giudei, li quali fecero in Cristo la vendetta del peccato di Adam».

dogma»,¹⁸⁷ scriveva, non a caso, Scartazzini nel suo commento alle parole di Giustiniano, nel sesto canto del *Paradiso*.

Pochi decenni dopo la pubblicazione di Ferroni, che pure aveva bene in mente il luogo dantesco, l'onta di 'revisionismo' storiografico che gradualmente andava ridefinendo le responsabilità dell'agire imperiale sulla morte di Cristo, ha finito inevitabilmente per riconsiderare anche il ruolo di Giuda. La guerra fatta da Tito a Gerusalemme, il suo terribile assedio, la sua distruzione, la morte di oltre un milione dei suoi abitanti e la susseguente dispersione del popolo deicida, non poteva certo trovare ancora giustificazione, a distanza di secoli dalla composizione dantesca, nell'ideale divinatorio dell'agire imperiale.¹⁸⁸

¹⁸⁷ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia riveduta nel testo e commentata da G.A. Scartazzini*, 4 vol., F.A. Brockhaus, Leipzig 1874-1890, si veda il commento *ad locum*.

¹⁸⁸ Fatta eccezione, naturalmente, per il suo ignominioso utilizzo propagandistico durante la dittatura, per il quale si rinvia a S. GENTILE, *La legalità del male: L'offensiva mussoliniana contro gli ebrei nella prospettiva storico-giuridica (1938-1945)*, Giappichelli Editore, Torino 2013. Ne è riprova il commento di Enrico Mestica, ricordato in particolare per l'impresa del più noto vocabolario scritto nel primo dopoguerra (cfr. M. FANFANI, *Un dizionario dell'era fascista*, SEF, Firenze 2018) che riporta indietro il lettore di molti secoli, avallando l'idea provvidenziale dell'impresa compiuta da Tito come punizione contro il popolo ebraico, colpevole dell'uccisione di Cristo: «L'Impero romano fu dall'Alta Provvidenza preordinato ad accogliere la Chiesa e a difendere la religione di Cristo. Donde la fantasia del Poeta con ardito e felice trapasso, dal primo trionfo e dall'affermarsi di essa si trasporta all'immagine dell'Aquila, che accogliendo sotto le sue ali, cioè sotto la sua protezione, Carlo Magno, lo portò alla vittoria sui Longobardi, e la Chiesa fu salva. Notabile in questa impresa è il ritorno dell'Aquila dall'Oriente, dove gl'imperatori eran fatti degeneri, in Occidente alla ricostituzione del sacro romano Impero, a cui era predestinato, secondo il concetto di Dante, Carlo Magno. E ancora più notevole è ciò che con questo fatto si afferma, che cioè l'incoronazione di Carlo Magno a imperatore, in quella notte del celeberrimo Natale dell'anno 799, fu conseguenza necessaria di esso, e come un debito di gratitudine da parte del Pontefice verso il romano Impero, non mai un diritto di supremazia della potestà religiosa su la potestà civile, da che la protezione del santo Segno sul re franco fu sola cagione di sua vittoria e della salvezza del papale ammanto»; cfr. *La Commedia di Dante Alighieri esposta e*

Giuda ha gradualmente recuperato il volto e la voce che da Dante in poi la letteratura gli aveva sottratto. Giunti a questo punto, ci pare infatti di poter rilevare, celata dietro l'ideazione di queste intere sequenze liriche di sonetti e di poemi incentrati sul tradimento, l'esigenza di ridefinire i particolari e le sfumature di un dramma che è ancora tutto da riscrivere. Dall'analisi dei componimenti esaminati, fatta salva la scelta dantesca di privare Giuda della parola, è emersa la tendenza a concedere uno spazio sempre maggiore alla voce del traditore, con sequenze poetiche che di volta in volta ne hanno drammatizzato lunghi e articolati monologhi ed enfatici confronti dialogici dai quali è emersa la disperata urgenza di discutere sull'irrimediabilità della sua colpevolezza. Siamo ancora lontani dall'assoluzione del traditore neotestamentario, ma ci incamminiamo gradualmente verso quel riscatto narrativo che ha inteso stanare il male e trovarvi i rimedi nella direzione di una presunta integrità morale, ancora tutta da dimostrare.

PARTE SECONDA
IL TRADIMENTO IN SCENA

*«Quando a Giuda cadde la maschera»: i drammi di Giovanni Bovio
e di Enrico Pea*

Un vero e proprio recupero del sacro ha caratterizzato il teatro europeo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento grazie all'opera di autori fra gli altri come Strindberg, Claudel, Maeterlinck, Hofmannsthal, Eliot, ideatori di testi lontani dalle sacre rappresentazioni medievali, ma testimoni dell'urgenza di dare voce ai protagonisti afasici della storia cristiana. Molti di questi personaggi, rivestiti nell'immaginario collettivo di una colpevolezza stigmatizzata e difficile da scardinare, vengono restituiti alla loro consistenza umana per reconsiderarne le ragioni che li hanno indotti compiere il male.

Varrà giusto la pena di ricordare che sull'intricata questione del riuso drammaturgico di eventi e personaggi storici verteva la famosa

querelle Manzoni-Chauvet.¹ Seppur convinto che tanto lo storico quanto il poeta dovesse attenersi alla realtà dei fatti, Manzoni ricorse all'eterno coppie di razionale e sentimentale, apollineo e dionisiaco per rimarcare la differenza fra l'approccio dello storico e quello del poeta rispetto al riuso dei fatti e dei personaggi. Se lo storico infatti ha cura di riportare il concatenamento di cause ed effetti per descrivere eventi e protagonisti nella loro esteriorità, il poeta ha a che fare con la loro interiorità, con i loro pensieri e i loro stati d'animo. Sono gli stessi anni in cui Manzoni scrive il *Cinque Maggio* con l'audacia poetica di chi sa di compiere un'operazione storicamente anacronistica e in un certo senso 'immorale', ma liricamente legittima: quella cioè di spogliare il personaggio dalle sovrastrutture ideologiche e politiche per restituirci l'uomo.

È chiaro che se questi principi valgono per personalità come Napoleone che nell'immaginario sono storiche e politiche prima ancora che umane, si può immaginare quale applicazione abbiano per quei personaggi come Giuda, Caino, Pilato, Erode, per fare solo alcuni esempi, la cui umanità è passata in secondo piano, sopraffatta dalle abiezioni religiose e dogmatiche che li ha relegati per sempre nello stigma del loro peccato. Campoformio, come il Getsemani rappresenta il punto di rottura fra il personaggio e la macrostoria, fra l'uomo e la sua coscienza, e lo intrappola per sempre entro un confine di disincanto cronachistico che solo la letteratura ha il potere di valicare.

Giuda si è imposto sulle scene italiane in un momento in cui la storia del teatro assisteva a una profonda alterazione della tragedia nei suoi elementi costitutivi. Il suo protagonismo è coinciso con il dissolvimento dell'eroe tragico nel personaggio drammatico che ha risposto alle nuove esigenze sociali e psicologiche di una società dal dominante carattere borghese. Gli scritti che hanno eretto Giuda al ruolo di protagonista sono il prodotto di un'inevitabile commistione di storia biblica e di fantasia letteraria poiché l'avidità d'informazioni

¹ Cfr. A. MANZONI, *Lettera al signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, a cura di B. May, CLUEB, Bologna 2011.

addotte nei Vangeli ha reso necessaria un'ideazione *tout court* del suo personaggio. Basterebbe pensare ai dettami che nel frattempo prendevano corpo nelle pagine narratologiche di Hemingway per comprendere la necessità di uno scrittore alle prese con la creazione di un personaggio di pensare a ogni particolare della sua vita, senza necessariamente raccontarlo, per piegarla alle leggi interne della narrazione.²

L'urgenza di dare voce a un antagonista afasico e tenebroso come Giuda ha trovato pieno compimento proprio nel teatro tragico del Novecento che più della narrativa e della stessa lirica ha consentito al personaggio di tornare in vita per formulare la propria difesa con parole, gesti e silenzi, con sbalzi d'umore e discorsi talvolta surreali rispetto alle reticenti battute evangeliche.

È in particolare sulla scrittura drammaturgica che intendiamo proseguire la nostra indagine,³ tralasciando il più articolato e disorganico versante del romanzo, innegabilmente connesso alla fisionomia del Giuda teatrante, ma fortemente suggestionato dall'assillo europeo degli interrogativi metafisici che meriterebbero una trattazione a parte per la complessità dei loro reciproci condizionamenti.

Sul versante contemporaneo, il processo allestito nei confronti del traditore ha trovato, non a caso, una certa canalizzazione in quella che Airoidi Namer ha definito 'drammaturgia giudiziaria'. Un vero

² Cfr. G. TUCAN, *Bleding e racconto, come la mente costruisce l'identità*, in *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di S. Calabrese e S. Bellerio, Ledizioni, Milano 2014, pp. 83-124. Hemingway insisteva molto sulla verosimiglianza biografica dei personaggi, decisiva per la loro credibilità agli occhi dei lettori.

³ Alla prima metà del Novecento, limite temporale entro il quale abbiamo circoscritto la nostra ricerca, *L'Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, *Le maschere*, Roma 1981, riporta sotto le voci 'Giuda', 'Judas': *Judas em sabato de alleluja* e *Judas Iscariote* lavori di Antonio de Zamora (1722), Frans Hedberg (1895), Carl Hauptmann (1908), Enrico Pea (1918), Erich Muhsam (1921), Federico Valerio Ratti (1923), Alberto Donaudy (1924), il binomio Ferris-Rathbone (1929), Mastrostefano (1939), Gustav Cohen, da Arnoul Gréban (1937), Hubert Guignoux e Marcel Pagnol (1955), cui va aggiunta una tragedia del tedesco Otto Franz Gensichen, composta nel 1869 e tradotta in italiano nel 1881 (segnalata solo dall'*Enciclopedia Treccani*).

e proprio fascicolo letterario, dunque, che ha esaminato le ragioni del tradimento per arrivare a stabilire una comune, seppur variegata sentenza d'assoluzione; talvolta per il suo spirito di combattente anti-romano, altre volte per la sua cooperazione a un disegno sovrastante la propria volontà. L'impianto del dramma si serve per sua stessa natura di una struttura di tipo processuale in cui i fatti sono riferiti attraverso interrogativi e testimonianze volte ad accertare l'ineluttabilità o meno di tragici e storici verdetti sui personaggi.⁴ È esemplare il caso di Diego Fabbri che nell'immediato dopoguerra godeva di un ampio prestigio internazionale, inaugurato da tragedie come *Processo di Famiglia e Inquisizione* e culminato con un dramma dall'eloquente titolo *Processo a Gesù*.⁵ Già i nomi delle tragedie basterebbero da soli

⁴ A voler per un attimo valicare il confine nazionale per riflettere sull'ascendente che l'episodio biblico ha esercitato in ambito giudiziario, basterebbe menzionare per il maggior successo editoriale, il caso dello scrittore parigino Rémy Bijaoui, giurista che nel suo *Le procès Judas* (Imago, Paris 1999) decretò che il suicidio di Giuda fosse non una negazione della misericordia divina, bensì un atto di speranza e di fede nel perdono (cfr. R. BIJAOUÏ, *Processo a Giuda*, trad. di P. Stefani, M. L. Sgarretta, Marietti, Genova 2003). Prima di lui, nel perimetro letterario della drammaturgia forense, l'avvocato e scrittore Gabriele Consiglio pubblicò il suo *Chi di noi? Arringa in difesa di Giuda*, (Edizioni Lativa, Varese 1983), da cui ha tratto poi ispirazione per la stesura del copione *Dialoghi di Giuda Iscariota*, (Leone, Foggia 1984).

⁵ Cfr. D. FABBRI, *Processo a Gesù. Rappresentazione in due tempi e un intermezzo*, Vallecchi, Firenze 1956; F. AIROLODI NAMER, *Il processo a Gesù di Diego Fabbri*, cit. p. 328. Malgrado la terminologia giuridica dei titoli, gli ambienti dei drammi sono intimisti e non intervengono autorità neppure nel caso di *Processo di famiglia* (1953-54), in cui il bambino conteso non è stato adottato, ma arbitrariamente 'affidato' da un prete a una coppia senza figli. *Inquisizione* (1950) non allude a un tribunale ecclesiastico, ma al confronto fra tre personaggi tormentati. Il 2 marzo 1955 Orazio Costa ha messo in scena al Piccolo Teatro di Milano il *Processo a Gesù* suscitando sia l'interesse degli spettatori (perplexi, ostili o entusiasti) e della critica, che l'opposizione di severi censori cattolici che denunciarono addirittura l'autore al Tribunale della Santa Sede per offesa alla religione. Ciò non toglie che il dramma sia stato, poi, molte volte riproposto al pubblico non solo in Italia e in Francia, ma nel mondo intero, soprattutto dopo che il Concilio Vaticano II (cominciato nel 1962) – e in particolare l'enciclica *Nostra aetate* (1965) – ebbero suscitato una maggiore apertura intellettuale e affettiva del pensiero cattolico.

a dimostrare quanto la sperimentazione d'inchiesta fosse privilegiata dalla sua drammaturgia sacra. Nell'alveo della voga metateatrale, la trama del *Processo* racconta di una compagnia di attori ebrei che gira da anni per i teatri d'Europa mettendo in scena lo stesso spettacolo: un processo a Gesù nel quale i personaggi si interrogano se fosse colpevole o innocente e se altrettanto colpevoli o innocenti fossero stati gli Ebrei che lo avevano condannato a morte. Interrogarsi sulla centralità di Cristo nel mondo e sul sentimento dell'amore venuto a sconfiggere ogni forma di odio razziale e politico è la premessa posta al centro della composizione di un altro dramma coevo del Fabbri dal titolo *Cristo tradito*.⁶ L'impianto della riflessione drammaturgica induceva a interrogarsi sulla colpevolezza di Cristo agli occhi degli Ebrei, ma indirettamente chiamava in causa anche il ruolo di Giuda e le ragioni che lo avevano indotto a compiere il suo peccato.

Di qui in poi, ascolteremo i discorsi di un traditore al servizio di una causa più grande, del discepolo che si confronterà con l'idea di un tradimento necessario all'ordine futuro e quindi con il principio estremo di dover adempiere al male per realizzare il bene.

Inoltrarci nel folto inventario di opere intenzionalmente pensate su Giuda non potrà esimerci dal prendere in considerazione l'intenso dibattito generato nel teatro italiano *fin de siècle* dal *Cristo alla festa di Purim* di Giovanni Bovio. L'atto unico fu rappresentato per la prima volta al Teatro Sannazzaro di Napoli, nel maggio del 1894, ma fu preceduto dalla pubblicazione del testo, avvenuta nel 1887.⁷

⁶ D. FABBRI, *Cristo tradito*, Macchia, Roma 1949.

⁷ G. BOVIO, *Cristo alla festa di Purim*, cit. p. 30; una meticolosa ricostruzione delle circostanze storico-culturali che accompagnarono il *Cristo* del Bovio si trova in M. NANI-C. SORBA, *Una zuffa di simboli: il Cristo di Bovio e il suo pubblico*, in *Scene di fine Ottocento L'Italia fin de siècle a teatro*, Carocci, Roma 2004, pp. 148-192; la citazione è alle pp. 150-151: «Stando alla memorialistica e alla stampa coeva, non all'autore si dovette il rilancio del breve dramma, ma all'incontro fortuito fra un giovane attore e il testo. Riandando ai primi tempi della sua lunga carriera teatrale, Ermete Zacconi accennò all' "ansiosa ricerca di strade non battute" che avrebbe contraddistinto il suo percorso, una vicenda che, a considerarla retrospettivamente, "non fu però sempre scevra di dispiaceri" e nella quale all'artista "accadde qualche

Le ragioni che mossero la controversia oltre il comune dibattito critico si concentrarono proprio attorno all'inedita figura di Giuda che per la prima volta non vide esaurire il suo spazio nelle esigue e furtive battute sul tradimento, ma assunse l'agio retorico degno di un protagonista. Senz'altro Bovio risentì dell'influsso anticlericale del romanzo che pochi anni prima il Petruccelli aveva pubblicato con il titolo *Les Mémoires de Judas*,⁸ rifacendosi all'ascendente di autori come Strauss, Peyrat e Renan. Proiettando ideali proto-carbonari nel suo Giuda rivoluzionario, Petruccelli concepiva la personale accusa nei confronti dell'operato papale e destinava l'opera a creare un certo sgomento. Se è vero, tuttavia, che Bovio ricavava dal romanzo la componente patriottica e ribelle del traditore, ciò che fu mal tollerato dai cattolici del tempo non fu tanto la sua indole anarchica, quanto più la rettitudine retorica e l'ampio spazio che l'autore gli aveva concesso. Giuda era insolitamente dotato di un'abile dialettica, degna del raffronto con un Cristo che restava invece dietro le quinte e non compariva mai sulla scena, concedendo agli spettatori solo il

volta di errare"; l'errore in questione rimandava all'interpretazione del *Padre* di Strindberg, mentre il dispiacere era legato al tormentato percorso del *Cristo* di Bovio. La *pièce* aveva accompagnato gli esordi di Zacconi da capocomico in una compagnia formata proprio nel 1894 con Libero Pilotto e altri attori ed attrici. Stando a Zacconi, l'incontro con il testo fu del tutto casuale e si dovette ad una "bancarella di vecchi libri", incrociata a Firenze attorno al 1891. Durante la lettura lo "stupore" iniziale, aveva lasciato il passo alla commozione. Il dramma per Zacconi era una "vera gemma d'arte" e, nonostante la fama di Bovio quale libero pensatore, anche un "inno al Cristo e al cristianesimo", senza alcuna traccia di "miscredenza" e di "offesa alla nostra fede". A giudizio di Zacconi, i sette anni di mancato allestimento si dovevano ricondurre al cortocircuito fra la figura di Bovio e il tema sacro». Molte furono in definitiva le resistenze del Bovio all'insistenza del capocomico che aveva fiutato nel testo drammatico l'odore di un successo che andò ben oltre le aspettative al punto che in pochissimo tempo ben quattro compagnie teatrali avanzarono la richiesta di poter rappresentare il *Cristo* del Bovio in tutta Italia.

⁸ F. PETRUCCELLI, *Les Mémoires de Judas*, Verboeckhoven & Cie, Paris 1867; poi in *Id. Le memorie di Giuda*, cit; il romanzo fu pubblicato prima in Francia e pochi anni dopo in Italia; per un ragguaglio bibliografico si rinvia alla nota n. 44, p. 26.

conforto della sua voce.⁹ A dissacrare ulteriormente la compostezza lirica del dramma biblico era il confronto fra Giuda e due cortigiane, Etèra e Maria Maddalena, messaggere di quella Verità che il traditore, per la prima volta dopo duemila anni, medita e discute.

ETÈRA. È mesto quel di Nazaret, e l'anima sorridente di Epicuro in Roma arde il sangue alle Vestali, in Grecia invermiglia le gotte alle sacerdotesse di Diana, in Gerusalemme dardeggia dagli occhi di Maria di Magdala. Se io non tenessi dal Greco, andrei dietro al fascinatore di Galilea.

[...]

GIUDA. Etèra, o presaga del destino, tu non hai detto quale cosa quel Socrate tuo, il sapiente avvelenato, abbia stimato più grande, se la dottrina di un uomo o la causa di un popolo. Questo è scritto, che egli volle morire non per la dottrina sua, ma per le leggi della città. Sarà più grande di lui questo idealista di Nazaret? più grande il sogno di un ignoto che la storia di un popolo? – *Qualcuno tradi-*

⁹ G. BOVIO, *Cristo alla festa di Purim*, in *Opere drammatiche*, a cura di C. Romussi, Sonzogno, Milano 1914, p. 30: «Quante cose non avrei a dire contro gl'ipocriti che vilipendono questo Cristo e difendono i poco spirituali esercizi de' chiostri? Potrei dire che alle mezze anime accorrenti in un giorno prima alla chiesa poi al demonio, dovrebbe dagli avversari stessi essere giudicato preferibile un uomo che pensò sempre come pensa, e scrisse come scrive; potrei dire che a documento dell'idea che io ebbi sempre della persona di Cristo basta non averla fatta apparire sulla scena, sebbene io abbia del teatro l'idea educatrice che ne avevano gli antichi; ma a chi parlerei? Vada ciascuno per la sua via. Io credo che la verità, anche in tempi difficili, è più forte della folla; e quando tra sei mesi non più si parlerà di conciliazione e di transazioni, io, dopo il *Paolo*, avrò pubblicato *Il Millennio*, che più d'un uomo e di una cosa potrebbe mettere a posto». Sono parole che Bovio scrive in calce alla settima edizione della sua opera, pubblicata nello stesso anno della rappresentazione. L'autore annuncia così la stesura e la messa in scena delle sue prossime due tragedie, sebbene *Il Millennio* non verrà mai rappresentata. Proprio l'espedito di non far comparire Gesù sulla scena, ritenuto irriverente da parte della fazione religiosa, fu usato più volte da Bovio per giustificare quella che invece esprimeva la sua deferenza nei confronti di un personaggio talmente degno di considerazione al punto da essere ritenuto 'irrappresentabile'.

sce, egli disse e fiammeggiò su me un'occhiata carica di saette. – *Tu tradisci il tuo popolo*, volevo rispondere, e la coscienza non ajutò la parola. Tradisce egli, ed è grande; dimentica la patria, se non la tradisce, ed è maestro; la insulta, quando non la dimentica, ed è Dio!...Io traditore, io, ebreo, che vo' liberi gli ebrei!... E a lui sembro reo e... reo quasi a me!... Si capovolge la coscienza del mondo... *Qualcuno tradisce!*... ed io temo che si parli di me!... La voce di lui: – *Qualcuno tradisce!*... Pietro che trema, Giovanni che delira, Giacomo che gonfia e... Tommaso che dubita, perché sarebbero meno traditori di *qualcuno*? Bartolomeo e Filippo, fatui, non tradiscono assai più che l'uomo, la dottrina? Ti rimarranno fidi Matteo il pubblicano e l'ebreo superstizioso? o ti saranno sostegno certo della mente le femine che alimentano il tuo corpo e questa di Magdala, che con vanità feminea pregusta l'onore del *coapostolato*? Da ogni persona, da ogni atomo qui esala il tradimento: c'è nell'aria; c'è nella immensità istessa della tua impresa; nella folla che seconda il successo; nei tuoi discepoli, che per conoscerti, adorarti e farsi maestri hanno bisogno della tua morte; nei tuoi fratelli, se è vero che il genio nacque senza fratelli; in te, in te stesso incalzato ad affrettare il destino; e c'è nell'umanità che non mostra accorgersi di quella che tu dici *pienezza dei tempi*, né si affretta dietro l'ideale di un solo. Se dietro al tuo patibolo il traditore son io, la complicità si addensa dal genere umano sino a tuo Padre!...

MARIA DI MAGDALA. (*dalla porta della sua casetta bianca*). Giuda! (*Mentre Giuda, scosso, le si avvicina, Maria gli dice*): Tu parli solo. Tu, solo, la prima volta. Alla tua età, con la tua indole vaga di piaceri non si parla mai solo abbastanza.¹⁰

La radice dell'incredulità di Giuda è tutta in questa superbia intellettuale che costituisce il tratto distintivo anche delle narrazioni successive. In un contesto alterato dal tempo del racconto che non coincide con il tempo della storia i toni della conversazione si accendono quando si parla di Gesù di Nazareth. È il primo alterco

¹⁰ G. BOVIO, *Cristo alla festa di Purim*, in *Opere drammatiche*, cit. p. 41.

fra Giuda e la Maddalena, il primo di una lunga serie di schermaglie destinate a divenire il vessillo della drammaturgia sul tradimento.¹¹ La prostituta redenta cerca di persuadere Giuda sulla legittimità del messaggio di Cristo e lo invita a seguire il suo itinerario di conversione assumendo il ruolo di mediatrice fra Giuda e Cristo, fino al punto da riferire all'Isariota le parole usate dal Messia nei suoi confronti. Giuda, come sempre da qui in poi, opporrà resistenza alla retorica della donna, adducendo alle sue frasi, docili e illuminate, discorsi irati e invettive esasperate che atterriscono l'avversario e persuadono l'uditorio.

Il colloquio assume una piega strana e immette il gesto del tradimento in una diatriba filosofica che rievoca gli antichi simposi e chiama in causa per la prima volta la condotta di tutti i discepoli che sono affatto superiori – se non più rozzi nei pensieri e nelle opere – e animati dai sentimenti più bassi. L'Isariota chiede alla Maddalena se anche Gesù avesse in debito conto quale fosse la differenza fra loro, ma la donna gli oppone l'insensatezza di un ragionamento così umano rispetto all'intima capacità del Messia di leggere nel loro cuore e di discernere il suo vero dramma:

GIUDA. Di me, di me, di me...

MARIA. Di te, ecco. – Giuda venne a me per tirarmi, non per seguirmi, ed è il più lontano dalla mia via.

GIUDA. Forse è vero.

MARIA. È vero. – Giuda, disse Egli, non è né la fede di Filippo, di Bartolomeo e degli altri semplici, né il pensiero del filosofo di Sta-

¹¹ Per un ragguaglio esaustivo sulla ricezione letteraria della Maddalena cfr. Y. GIRAUD, *L'image de la Madeleine du XV^e au XIX^e siècle*. Actes du colloque international, 31 mai-3 1990, Éditions universitaires, Fribourg 1996; A. MONTANDON e M. GEOFFROY, *Marie-Madeleine figure mytique dans la littérature et les arts*, Presses Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1999. Al confronto immaginario fra Giuda e la Maddalena, emblematicamente depositaria di un'esperienza di religiosità autentica, le tragedie primonovecentesche spesso affidano l'eterna tensione tra fede e ragione che senza soluzione di continuità attanaglia il traditore fino all'epilogo tragico del suo dramma.

gira: è la mezza mente che, posta tra i due mondi, oscilla tra due fini e rasenta il tradimento...

GIUDA. Non osò affermare!

MARIA. Rasenta, perché egli non sa dire né *Amen*, né *Penso*. Corre a me e vuole un Messia, un uomo nuovo; corre ai farisei e crede che sia *nuovo* una necropoli che egli chiama patria, una formola che egli chiama nazione.¹²

Giuda si avvia a diventare l'emblema dell'uomo alla costante ricerca di una Verità indimostrabile; il suo io diviso tra fede e ragione lo allontana sempre più dalla predicazione insensata del Cristo e lo avvicina alla tragedia dell'uomo moderno e al suo intimo dramma di non riuscire più a credere in una verità soprannaturale.

MARIA. Lo porti nella metà dell'anima che hai migliore. Nell'altra porti il sinedrio.

GIUDA. Parli come se tu fossi lui.

MARIA. È in me, come è in te, nell'istante in cui tu pensi il pensiero di tutti. Ed a me soggiunse: Parla di patria Giuda di Kerioth. Se egli si uccide, somiglia a quel tumido Uticense che stimò di non sopravvivere a repubblica morta da gran tempo; se mi uccide, somiglia a quel Cassio iracondo che tentò rifare una repubblica disfatta sopra un uomo ucciso. Anime vuote che tengono le parole per cose, e in difetto di fede e di pensiero trattano il pugnale.

GIUDA. Parole le nostre! La patria, l'indipendenza di un popolo, l'oppressione, parole! Che è la Verità? gli domandai. Mi disse: Le anime vuote non si riempiono con le definizioni. Va nel deserto, e ripensala solo. – Poteva dirla da prima: maestro è il deserto.

MARIA. Tutto è frivolo agl'intelletti incerti. – Ripensala, Egli disse; e poiché a ripensarla ti mancano i secoli, Egli ti dava lo spazio: il deserto.¹³

¹² G. BOVIO, *Cristo alla festa di Purim*, in *Opere drammatiche*, cit. p. 44.

¹³ Ivi, p. 45.

Sono parole potentissime che ci restituiscono in estrema sintesi il sentiero evolutivo che il personaggio si appresta a compiere nel dramma contemporaneo. Sotto gli occhi increduli ed estasiati degli spettatori, il traditore alza la voce contro i Romani e contro il destino che lo ha condannato a imperitura memoria, senza mai più concedergli la possibilità di difendersi.

L'apoteosi delle parole di Cristo riferite dalla Maddalena culmina nell'ardimentoso accostamento di Giuda a Catone Uticense. Sublimare un gesto come quello del suicidio, l'unico punto fermo e il tangibile capo d'imputazione che aveva inchiodato Giuda alla sua colpevolezza per secoli, e accostarlo perfino a una figura di somma rettitudine, incorruttibile e imparziale come Catone significa fare di Giuda il massimo emblema della libertà sociale, politica e di pensiero in assoluto. Così immaginava Bovio la rivalse del suo personaggio mentre provocava prevedibili dissensi – e non per la prima volta –¹⁴ da parte delle associazioni e dei circoli cattolici.

Il cardinale Guglielmo Sanfelice, vescovo di Napoli, tentò invano di impedirne la rappresentazione cercando di persuadere Bovio e gli attori circa la sconvenienza del suo spettacolo, ma non ottenne né il loro accordo, né l'appoggio dell'autorità prefettizia da cui dipendeva il controllo etico delle *pièces* teatrali.¹⁵ Sanfelice procedette

¹⁴ Cfr. G. BOVIO, *Verbo novello: sistema di filosofia universale*, Tipografia de' soci Cannone, Bari 1864; A. CARLINI, *La mente di G. Bovio*, Laterza, Bari 1914. L'attività filosofico-letteraria del Bovio fu più volte nel mirino della Chiesa. Già il suo saggio di filosofia universale d'ispirazione hegeliana, scritto per dare all'Italia una nuova filosofia di carattere laico e antimetafisico, fu condannato e censurato dall'autorità ecclesiastica di Trani.

¹⁵ A. GUICCIOLI, *Diario di un conservatore*, Edizioni del Borghese, Milano 1973, p. 167: «Hanno presentato per il visto un dramma di Bovio, *Cristo alla festa di Purim*, un sudiciume, una cosaccia insensata e settaria. Qui a Roma, assolutamente, non bisogna permetterne la rappresentazione: ne parlerò a Crispi [...] Mi esprime con parole lusinghiere la sua piena fiducia e manifesta la sua intenzione di provvedere nel migliore modo possibile per i problemi di Roma. Mi chiede egli stesso se fu presentato per il visto il dramma di Bovio. Egli desidera che non sia rappresentato, ma prima di proibirlo vuole che io tenti di indurre il capocomico a non insistere». Il prefetto di Roma registrava, in data 18 settembre 1894, di aver

per questo con la pubblicazione di una lettera di aperta condanna nei confronti della rappresentazione, ritenuta sacrilega fin dal titolo scelto dall'autore.¹⁶

vietato la messa in scena del dramma dopo un confronto l'allora Primo Ministro Francesco Crispi il quale, per evitare la più scomoda e antidemocratica pratica della censura contro il deputato Bovio, chiese al prefetto di persuadere l'autore e la compagnia del capocomico Zacconi a non insistere.

¹⁶ La festa di Purim è la più gioiosa tra le festività ebraiche, è la più amata dai bambini. Cade a metà del mese ebraico di Adar e ricorda il sovvertimento delle sorti e il conseguente scampato pericolo per il popolo ebraico dal furore di Amano. La storia di Purim (in ebraico Purim significa 'sorti') accaduta circa 2500 anni fa, ci viene raccontata nel *Libro di Ester*, libro che fa parte dell'Antico Testamento e che in questa occasione si legge pubblicamente. La festa è rivestita un carattere di gaiezza popolare e nel tripudio, a memoria del prodigio, era costume erigere un patibolo e attaccarvi una figura adombrante Amano, che veniva bruciata con tanto di imprecazioni. Nei primi secoli del Cristianesimo, in luogo del fantoccio di Amano, si bruciava la Croce. Insomma, seppur per istituzione la festa fosse buona, le usanze la tramutarono in una specie di baccanale osceno e ciò, fra le altre cose, indusse il Cardinale Sanfelice ad alzare la voce contro la sua rappresentazione: «Figli carissimi, [...] un nuovo e più cocente dolore viene improvvisamente a funestare il mio cuore di Cristiano, di Vescovo, di Principe di Santa Chiesa. Sento che si voglion tradurre sulle scene alcuni tratti dell'Evangelo, e s'invita il popolo ad intervenire al teatro, dando all'opera un titolo, che quand'anche non si volesse dire sacrilego, non si può non dire sconvenientissimo. Il grave dovere che m'incombe, l'amore che sento vivissimo per le anime vostre, il timore che questo pubblico oltraggio alla Religione faccia aggravare ancora più sopra la città nostra la mano ultrice della divina Giustizia, non mi permettono in nessun modo di tacere. Ed io, dimenticando i miei privati dolori, vincendo la mia debolezza, levo alto la mia voce e fo primieramente appello alle Autorità Civili, che tanto stimo e a cui sono pur grato, perché vogliano risparmiare al popolo napoletano tanto scandalo, ed a me tanto dolore [...] ai miei figli in Gesù Cristo e specialmente ai signori e alle signore, e li scongiuro, per quanto hanno di più caro, a non volere col loro intervento imprimere questa macchia criminosa alla gloria della nostra Fede: *Non inferamus*, vi dico con le parole di Giuda Maccabeo, *non inferamus crimen gloriae nostrae* (I Macc. IX. 10). Anzi, se la mia voce può arrivare insino ad essi, io prego anche l'autore e gli attori del nuovo dramma a desistere. Quando nol volessero fare pel danno che arrecano a sè ed a questa città religiosissima, il facciano almeno per non inasprire più crudelmente la piaga onde sanguina il povero mio cuore». La lettera è datata Napoli, 10 maggio 1894 e fu stampata sulla «Libertà cattolica» lo stesso giorno.

Alla lettera pubblicata sulla «Libertà cattolica» rispose su «Il Mattino» lo scrittore e drammaturgo Roberto Bracco, il quale replicò alle accuse mosse dal cardinale con l'insinuazione che Sanfelice si fosse limitato a giudicare il titolo dell'opera, senza appurare gli intenti profanatori di un contenuto che sembrava fosse stato del tutto ignorato.¹⁷

Contro il dramma boviano si sollevò anche la voce cattolica di Vincenzina De Felice, direttrice del periodico femminile «Vittoria Colonna» che a pochi giorni dalla prima napoletana del *Cristo alla festa di Purim* annunciava l'uscita, nel fascicolo successivo, di un inserto dedicato all'opera di Bovio.¹⁸ Dall'aspro commento della scrittrice vien fuori chiaramente che il disappunto maggiore riguarda – come ci si doveva aspettare – l'inconsueta figura dell'Isariota che mai nessuno fino ad allora aveva mai osato rappresentare in queste vesti:

¹⁷ Una ricognizione dell'alterco giornalistico venne dalla relazione pungente di V. DE FELICE, *Il trionfo di Cristo e l'opera del Bovio "Cristo alla festa di Purim"*, in «Vittoria Colonna. Periodico scientifico, artistico, letterario», IV, 1894, pp. 321-337: «Jeri il cardinale di Napoli con parole quasi eccitatrici, e invocando la mano ultrice ne' giornali scomunicava l'opera mia, e l'opera nondimeno fu rappresentate. Ha fatto bene? Non lo so, egli usava della libertà sua, io della mia. Ha fatto meglio il Governo, che ha tutelata la libertà dell'uno e dell'altro, la libertà della scomunica e la libertà del pensiero. E se qualcuno avesse menomato la libertà del cardinale, che esercitava un suo diritto, io mi sarei levato nel Parlamento a difendergliela, perché questo significa vivere in paese libero. Ma non basta, signori. Bisogna imprimere nell'anima della nazione la coscienza di questa libertà, che dev'essere come una nuova religione, una educazione civile, che ce la faccia stimare più preziosa di ogni altro bene, e dev'essere sacra per il cardinale quanto per l'ultimo»; è il discorso tenuto alla Camera dal deputato Bovio il 12 maggio – in risposta alla lettera del Cardinale – che la De Felice riportò poi sulle pagine del suo periodico «Vittoria Colonna».

¹⁸ Ivi, p. 315: «Nel prossimo fascicolo faremo la storia della sacrilega profanazione compiuta al Sannazzaro. Ora, sul paginato, abbiamo appena lo spazio per protestare in nome di tutte le scrittrici del Vittoria Colonna, in nome di tutte le donne d'ingegno e di cuore, contro l'attentato atroce compiuto sotto gli occhi nostri, in isfregio della Religione dello Stato Italiano della Fede immacolata di milioni di cattolici. Protestiamo con tutte le forze dell'anima, ferita nelle più sacre sue credenze, unendo il nostro grido di protesta alta e solenne, a quello del nostro Pastore, del Clero, delle associazioni e dei Circoli Cattolici; e speriamo che il nostro buon diritto, riconosciuto finalmente, faccia cessare lo scandalo, deplorato da tutti gli onesti».

Nessun autore storico (storico e non pazzo) dette a Giuda la veste del filosofo, l'abnegazione dell'eroe, esaltandone il tradimento per viste politiche (ecco il velen dell'argomento, reintegrare la più losca figura di traditore, perché diventi virtù eroica il tradimento politico dei moderni) ma tutti dipinsero il discepolo indegno, qual fu, vilissima anima, che per sete d'oro (trenta danari!) vende il suo Signore, inaugurando così la lunga interminabile generazione degli Ebrei vampiri, onde tutte le nazioni, e l'Europa nostra su tutte, soffersero e soffrono.¹⁹

Non contenta e avvantaggiata dall'affollato dissenso che la recita produsse da parte di una 'certa' critica, la De Felice selezionò accuratamente i giudizi più duri nei confronti del Bovio,²⁰ quelli cioè che non si limitavano a contestarne la profanazione del dogma religioso, ma ne confutavano anche il valore artistico e l'impianto tragico.

Una delle valutazioni più severe nei confronti del *Cristo alla festa di Purim* fu notoriamente quella di Baldassarre Labanca, filosofo e storico delle religioni in combutta con il Croce,²¹ che in un lungo

¹⁹ Ivi, p. 327.

²⁰ Moltissimi furono i pareri positivi e la tragedia invero ebbe un grandioso successo al suo esordio. Fra gli altri, E. DE DOMENICO, *Da Napoli*, in «Per l'Arte», VI, 2 febbraio 1894, p. 141, scriveva: «Certa cosa che uscendo dal teatro, mi sono sentito cristiano, poiché Giovanni Bovio, pensatore, ha umanizzato il figliuolo di Dio, ed, artista, ha divinizzato il figliuolo dell'uomo. Nel lavoro profondità, condensazione di pensiero; luminosità di arte, la quale fa sì che il pensiero di lui, ragionato che abbia alla mente, parli al cuore, e lo vinca, e lo seduca, e lo rapisca e lo sollevi in alto, alle più sublimi idealità del sentimento, Cristo non appare sulle scena, ma si sente la voce di lui, la quale, in quel momento, a me – e credo a molti, e credo a tutti – parlava, parlava dentro. La mia ammirazione, il mio entusiasmo sono ammirazione ed entusiasmo di quanti hanno assistito alla rappresentazione dell'alto, che, certamente, ne sarebbe stato causa, anche se opera, non di Giovanni Bovio, ma d'uno sconosciuto. Non il nome dell'autore, ma il lavoro si è imposto e s'imporrà agli spettatori e alla critica».

²¹ Spunti importanti sugli studi di Labanca si trovano in B. LABANCA, *Ricordi autobiografici*, Tip. Sannitica, Agnone 1913; M. L. CAVALLI ARCAMONE, *Lettere inedite di B. Croce ritrovate nella Biblioteca B. Labanca di Agnone*, in «L'Abruzzo»,

articolo apparso su «La Riforma», nel maggio 1894, basò il suo dissacrante giudizio proprio sull'antistorico profilo di un Giuda che ritenne perfino il frutto di un errore interpretativo del Bovio: come se il poeta non potesse di fatto arrogarsi la libertà di allontanare il suo personaggio dalla fissità del suo profilo biblico.

Veniamo a Giuda. La persona più sbagliata storicamente del dramma è quella di Giuda. Il nome di Giuda ricorre spesso nella storia degli israeliti: il regno di Giuda, la tribù di Giuda, la città di Giuda, Giuda di Mesopotamia, Giuda di Cheriot, Giuda di Galilea, o di Gamala. Il Bovio ha scambiate continuamente il Giuda di Cherioth col Giuda di Gamala. Sembra che della distinzione storica dei due Giuda non abbia avuta coscienza. Il Petruccelli, nelle *Memorie di Giuda*, anche fa della confusione in proposito; ma qua e là nomina Giuda di Gamala; laddove il Bovio non lo nomina mai. Pone il Giuda di Cherioth, che scrive Carioth, tra gli attori, senza più. Ora, la parte che egli fa sostenere a questo Giuda appartiene sicuramente all'altro Giuda, cioè al Giuda che il N. T. dice di Galilea (Atti V, 37), ed il celebre storico Gioseffo dice di Gamala, nella *Gaulonitide* (Guerre Giudaiche 1). Gamaliele, che ne parla nel N. U., e Gioseppo, nelle sue opere storiche, convengono che Giuda, di Galilea o di Gamala, odiava il dominio romano, e che fondò una setta, per abbattere i Romani in Palestina. Di più, aggiungono, che il menzionato Giuda, nel dì della rassegna, sotto Augusto, promosse la rivoluzione per la indipendenza della Patria, e che perì con tutto il popolo a lui devoto. Giuda di Cherioth, l'apostolo di Gesù, ed il traditore di Gesù, figlio di Simone non appare, a quel che se ne sa con più certezza, come un liberatore della patria, come un

IV, 2-3, 1966, pp. 151-164. Lo studioso cattolico e giobertiano dedicò gli ultimi due decenni della sua vita allo studio intorno alla raffigurazione di Gesù nella letteratura; esito di questo intenso periodo di studi furono *La "Vita di Gesù" di Ernesto Renan in Italia*, E. Loescher & Company, Roma 1900; *Gesù Cristo nella letteratura straniera e italiana*, Fratelli Bocca, Torino 1903 e *Gesù di Nazareth*, A. F. Formiggini, Modena 1910.

vendicatore dell'oppressione romana, come un traditore di Gesù per amore della patria, verso della quale il cittadino di Nazareth mostravasi se non indifferente, non disposto a rivoluzione. [...] Giuda, l'apostolo, è per tutti e quattro gli Evangelisti un traditore di Gesù. Forse Matteo lo degrada troppo, facendone un cassiere ladro, e capace di tradire il suo maestro per 30 sicli (prezzo d'uno schiavo; Mat. XXVI, 14 15). Giovanni vuole considerare il tradimento, come sembra, quale suprema necessità, in cui Giuda compiva le parti di Satana (Giov. VI, 70, 71). Come che sia di ciò, egli è indubitato che il Giuda di Cherioth, così come lo rappresenta il Bovio, viene confuso col Giuda di Gamala; in guisa che ciò che scrive non corrisponde punto punto a quello che la storia ci fa sapere dell'uno e dell'altro.²²

Da una colonna all'altra, i giornali discutevano sul dramma bovio. In particolare, si rifletteva sulla liceità di questo Giuda che tra fatti e situazioni inverosimili faceva perdere le tracce dell'anacronistico traditore dal carattere silenzioso e sinistro. Certamente, il grande successo del dramma dovette molto proprio al protagonismo concesso alla figura di Giuda, come rilevò anche Vincenzo Pennetti che su «La Tavola Rotonda» aveva scritto:²³

²² B. LABANCA, *Il Cristo alla Festa di Purim*, in «La Rassegna», n. 141, 21-22 maggio 1894: «Giovanni Bovio, nel giugno 1887, pubblicò un dramma intitolato *Cristo alla festa di Purim*. Il dramma passò inosservato per circa 7 anni, fino al maggio 1894. Era meglio che continuasse a rimanere inosservato, e che non si mettesse in iscena. Il lavoro non fa onore al Bovio, ch'è uomo di ingegno, ed ha date prove di poter scrivere cose importanti, e certo meno scadenti del *Cristo alla festa di Purim*. So che nel Sannazzaro ha raccolto molti applausi, molti applausi, e vi si sono sentiti parecchi scoppi di fragorose acclamazioni. So che alcuni giornali di Napoli hanno proclamato il dramma di Bovio d'ispirazione altamente artistica, opera dovuta ad una gran potenza di sentimento, radiosa divagazione geniale. Quando se ne giudicherà con freddezza da persona competente, probabilmente vi si troverà qua e là dei felici pensieri, molte frasi a sensazione, ma di arte pochissima, o punto».

²³ Prima ancora della sua messa in scena, scriveva L. BRUGI, *I Moribondi di Montecitorio*, L. Roux & C. editori, Torino 1889, p. 50: «Nello scorso anno dette il Bovio alle stampe un bozzetto drammatico intitolato *Cristo alla festa di Purim*.

Le scene bibliche in un atto, di Giovanni Bovio, continuano ad ottenere, ogni sera un solenne trionfo. Qual è il segreto di questa produzione? E perché, talvolta, il teatro rimane come preso da un senso di stupefazione, e l'anima si abbandona, tutta, alla parola di Maria di Magdala, e lo spirito segue, angosciosamente tormentato, il tormento di Giuda di Kerioth [...] Giuda di Kerioth è una stupenda figura di ebreo che cerca, in Gesù, il liberatore del suo popolo e trova invece in Lui, il maestro che si perde dietro l'umanità. Giuda tentenna tra il vecchio e il nuovo, ma il concetto da cui è mosso a tentennare, se non è grande come il concetto cui s'ispira Cristo, è però nobile del pari.²⁴

Pennetti centrò il nodo della questione 'dogmatica' notando con un certo compiacimento – e senza reputarlo un inconveniente – che la distanza fra le argomentazioni di Giuda e quelle del Cristo si fosse ridotta sensibilmente. Mentre il «Bollettino della lega sacerdotale» gridava allo scandalo perché il Giuda nel suo dramma «è riabilitato»,²⁵

In esso l'autore, facendo tesoro degli studii di Salvador, Rénan, Strauss e altri, lascia che la figura di Giuda metta nell'ombra quella di Cristo».

²⁴ V. PENNETTI, *Il Cristo alla festa di Purim di Bovio*, in «La Tavola Rotonda», IV, 21, 20 maggio 1894, p. 7. Che il Pennetti avesse centrato in qualche modo l'intento di Bovio lo testimonia una lettera di ringraziamento che l'autore fece pubblicare su «La Tavola Rotonda», IV, 26, 17 giugno 1894, p. 1: «Egregio amico, Tra le critiche cortesi e le tiepide invettive che accompagnano questo Cristo, a me pareva unica risposta degna la pubblicazione delle altre parti della trilogia. E da questo proposito non recedo. Voglio notare soltanto due cose: se non avessi dichiarato io stesso, nella prefazione alla prima edizione che io parlavo del Cristo Uomo, nessuno, e il prete meno di tutti, se ne sarebbe accorto [...] Il monsignor tale, il teologo e professore tal altro, e gl'incliti parrochetti che predicano contro me alle feminette in cento chiese, mettendo il piede fuori della dommatica e civettando di altre cose, si chiariscono cattolicamente conservatori e grammaticalmente anarchici. Vogliono bene a Cristo: Lo lascino in croce: è così grande che non chiede la loro difesa. Nel difenderla è il sacrilegio. Grazie frattanto del vostro articolo ed una stretta di mano» (la lettera di Bovio è del 12 giugno 1894).

²⁵ «L'Eco Amerina», III, 1, pp. 105-109, periodico mensile d'ispirazione cattolica, riporta un resoconto delle recensioni di condanna nei confronti del dramma di

il dibattito si condensava attorno alla sua figura che più di ogni altra si era allontanata in modo sconveniente dalla tradizione biblica. All'opera di demolizione contribuì fra gli altri il canonico e letterato Pietro Merighi che su «La Scuola Cattolica e la scienza italiana» aveva speso parole durissime nei confronti di Bovio e del suo Giuda:

Povero Giuda! mi rincesce per te ed anco per l'amicone Bovio, tuo caldo patrocinatoro alla fine del secolo 19°! Non sai dire né Amen, né Penso! [...] Giuda, con tutto il suo spolvero patriottico, guasta la coda del fagiano. Giuda che è in sostanza il protagonista dell'opera, vi fa una figura barbina, perché non gli è assegnata la sua caratteristica azione; che sarebbe la seguente. Mentre il Centurione e la Maddalena si ritirano dal lato ov'è Cristo, si dovrebbe veder Giuda, là al fondo della scena, sguisciare tutto arzilla e gaio con in pugno il sacchetto dei trenta danari, vero emblema e tipo del patriottismo passato, presente e futuro. Invece, l'autore te lo pianta li grullo e imminchionito col capo chino, dopo aver sclamato: «Ecco la voce là presso le isole dell'Egeo gridò a Tamo: "Ecco il gran Pane muore!"» Povero uditorio, corto a greca erudizione e lingua! Che diascolo avrà inteso per quel gran Pane che muore? – Forse forse che cessava fin d'allora lo spaccio del pane grosso e a buon mercato, per colpa di Cristo e de suoi seguaci, che non avevano secondato gli sforzi filantropici di lui Giuda, che voleva emancipare l'operaio e l'agricoltore, come aveva già prima proclamato con uguale chiarezza d'idee e di stile: «Ahi! qua il solco, qua il seme, qua la spiga, qua il diritto!». Insomma, nuova oscurità, lettori miei carissimi.²⁶

Merighi non le manda a dire e lamenta il protagonismo di un

Bovio. Fra queste, quella del «Bollettino della lega sacerdotale», nella quale si legge: «il Giuda di Bovio nientedimeno è un eroe della patria? che ama sovranamente la Giudea e ne ambisce la grandezza e la gloria... e incitato da ardente amor patrio gli si ribella e lo consegna ai nemici».

²⁶ P. MERIGHI, *Bovio e il suo Cristo alla festa di Purim*, in «La Scuola Cattolica e la scienza italiana», II, IV, VIII, pp. 94-95.

Giuda «imminchionito» che perde la sua caratteristica funzione di traditore per fare una «figura barbina» nei panni di un filosofo che sragiona e vaneggia. Un filantropo che farnetica senza tener conto della bassa leva dell'uditorio; questa era in sintesi la posizione dei cattolici più intransigenti che, non potendo arginare il successo della messa in scena, tentarono di screditarlo alludendo al basso livello sociale delle platee o peggio ancora, alla decadenza attuale in fatto di lettere del paese,²⁷ mentre dal canto loro i sostenitori di Bovio riferivano la presenza di «tutta la Firenze viva, intellettuale, ben pensante» e delle «pie e colte gentildonne fiorentine».²⁸

Dietro l'idea che questo Giuda volesse «emancipare l'operaio e l'agricoltore» si nasconde l'allusione per così dire 'ideologica' al personaggio e non solo secondo il parere prevenuto dei cattolici più intransigenti. Un anonimo recensore del *Cristo* di Bovio scrive sul milanese «Il Teatro» a proposito del suo socialismo:

Non sarà il traditore che ci hanno dipinto i preti, il bieco, il volgare sicario che vende un uomo per un pugno di denari [...] ma la ribellione di un popolo, di un'età, di un mondo; sarà la vendetta di una classe contro chi vuol distruggerla [...] Non è più la questione religiosa, è quella sociale che ci si svolge dinnanzi [...] oggi come allora vi sono degli oppressi e degli oppressori: il *Cristo alla festa di Purim* sarà compreso e gustato da tutti quelli che soffrono!²⁹

Ad alimentare il sospetto che dietro il traditore rivoluzionario si celassero le ragioni storico-politiche che agitavano l'anima del deputato di sinistra fu anche una recensione più tardiva che sulle colonne della «Rassegna nazionale» si chiedeva se l'idea madre del

²⁷ Fu un'argomentazione addotta contro il successo dello spettacolo boviano anche da R. BONGHI, *L'uso e l'abuso della scena*, in «La cultura», 40, 22 ottobre 1894.

²⁸ V. BRANCA, *Notizie artistiche e teatrali. Cristo alla festa di Purim di Giovanni Bovio*, in «La Riforma», 25 giugno 1894; si veda anche M. NANI, C. SORBA, *Una zuffa di simboli: il Cristo di Bovio e il suo pubblico*, cit. p. 158.

²⁹ V. A. [Sic] *Cristo alla festa di Purim*, in «Il Teatro», 8 agosto 1894, p. 14.

Bovio non fosse proprio quella di «sceneggiare il contrasto presente, contrasto fierissimo che minaccia diventar guerra, fra le classi dirigenti, naturalmente conservatrici e riluttanti a maggiori innovazioni sociali e i novatori zelanti che si agitano per l'emancipazione delle classi povere e diseredate».³⁰

Che il giudizio artistico-letterario sull'opera fosse stato sacrificato dalla più viva necessità di riflettere sul fenomeno sociale generato dal dramma, lo confermano le parole dello stesso Bovio che nella prefazione alla quinta edizione aveva avvalorato questa tendenza, bacchettando gli avversari con tali parole: «la critica doveva indagare la ragione recondita onde il pubblico accoglie nell'anima questa favilla e la cresce in fiamma. Ma gli avversari hanno voluto parlare a me di lingua, di stile, di arte che essi conoscono come Calandrino conosceva Talet!».³¹

Ha ragione Nani quando sostiene che le interruzioni della recita per i troppi applausi, le sistematiche chiamate alla ribalta della compagnia, le ovazioni a Bovio e le manifestazioni anticlericali mostrassero di fatto che occorrerebbe portarsi al di fuori dei teatri per comprendere la fortuna dei drammi e delle arene.³² Vale la pena di ricordare, giunti a questo punto, anche l'originale trovata di Alfredo Oriani che affidò il proprio giudizio sul dramma boviano a un dissacrante alterco da taverna fra cinque giovani interlocutori: un filosofo scettico, un mistico, un poeta, un artista e un socialista. La sua novella *Il Cristo alla festa di Purim*, pubblicata nel 1895 discute non senza una punta di sarcasmo sul successo del dramma, mentre ne avveniva la messa in scena in un teatro della città.³³ Il nodo della questione muove inevitabilmente la loro conversazione su Giuda per valutare l'attinenza del personaggio al canone drammatico. Nell'intreccio

³⁰ G. AIROLI, *Zola e Bovio*, in «La Rassegna nazionale», 15 dicembre 1894.

³¹ G. BOVIO, *Prefazione alla quinta e alla sesta edizione*, in *Opere drammatiche*, cit. p. 28.

³² M. NANI, C. SORBA, *Una zuffa di simboli: il Cristo di Bovio e il suo pubblico*, cit. p. 158.

³³ A. ORIANI, *Il Cristo alla festa di Purim*, cit. p. 207.

di interessi storici, letterari e filosofici, l'assoluta novità artistica del Bovio consiste per gli interlocutori nell'aver ideato questa «figura» che ha in sé un potenziale tragico enorme, sebbene inquinato da sentimenti sconvenienti e molesti, soprattutto alle orecchie di chi come Oriani si predispondeva ad anticipare gli ideali nazionalisti di estrema destra.³⁴

Che importa una idea nell'arte, se non vi crea una figura? L'arte è vita. Bovio aveva trovato l'opposizione drammatica, Cristo e Giuda, l'eroe e il traditore, questa necessità di tutte le tragedie, questo segreto di tutte le catastrofi, dalle quali si sprigiona una idea. Ma che cosa diventa Giuda nella scena di Bovio? Un patriota in ritardo, che congiura in piazza fra due legionari romani e una etéra greca, i quali parlano come lui, tutti in un modo, a concetti aforistici, con formule liriche; non personaggi bensì maschere, dalle quali soffiano il pensiero [...] Ma Giuda rimasto solo sulla piazza disegna a sé medesimo il proprio ritratto in un monologo ritmato come un recitativo, e che comincia con una invocazione all'etéra già lontana. Nella leggenda cristiana Giuda è il traditore, ma siccome il tradimento è fatto, ad un Dio, Giuda vi diventa meno di un uomo vendendo inesplicabilmente il maestro per trenta denari, duecento

³⁴ Ivi, p. 209. Cfr. V. PESANTE, *La lettura gramsciana delle opere di Alfredo Oriani*, in *Antonio Gramsci e le tradizioni politiche dell'Emilia Romagna*, a cura di R. Zanghieri, Clueb, Bologna 1999, pp. 113-128; I. Rossi, *Alfredo Oriani: Al di là della morale di fine Ottocento*, in «Poetiche», XVI, 2, 2014, pp. 345-371. Storico e poeta, Alfredo Oriani morì nel 1909 e la sua opera fu scarsamente apprezzata fino alla Prima Guerra Mondiale, quando nell'ambiente nazionalista trovò i suoi massimi estimatori. Gli esponenti del nazionalismo italiano elevarono Oriani a guida spirituale del loro movimento, trovando nei suoi scritti la giustificazione storica e ideale dei programmi di grandezza nazionale e di espansione coloniale. Dopo la fine della Grande Guerra il fascismo si appropriò del pensiero di Oriani e tese a valorizzarlo e a diffonderlo con la pubblicazione delle opere complete, edite in 30 volumi da Cappelli e curate da Mussolini. Un certo apprezzamento per il pensiero di Oriani venne anche dal Gramsci dei *Quaderni* che riflettendo sulla mancanza in Italia di una letteratura nazional-popolare, vedeva in Oriani uno dei pochi autori consapevoli di questa esigenza.

cinquanta franchi moderni, ed impiccandosi subito dopo per il rimorso.³⁵

Perseverare nella ricostruzione delle vicende socio-politiche che accolsero la *tournée* del 1894 sarebbe certamente utile a comprendere le intime ragioni del dramma, ma ci condurrebbe inevitabilmente fuori tema.

Al netto delle contese ideologiche che sottendono a tali polemiche, resta da prendere atto che il Giuda-personaggio stia diventando un'occasione d'identificazione per un pubblico che ha iniziato a riconoscersi e a solidarizzare con lui, ma anche un'occasione di riflessione tassonomica sul teatro del primo Novecento. Oriani tocca un punto nevralgico della spinosa questione della fortuna di Giuda quando attribuisce una certa 'rinuncia' artistica protratta per secoli sul personaggio alla vischiosit  della sua *mise en scène*. Ripercorrendo frettolosamente la sua ricezione letteraria, lo scrittore rintraccia il primo 'fallimento' creativo su Giuda perfino nella poesia di Dante che commise il grave errore di paragonare il deicidio dell'Iscriota al cesaricidio di Bruto e Cassio.

Ma Giuda perch  tradir ? Questa oscura domanda ha sempre pesato sul sentimento cristiano; il traditore nella prima parte della vita di Cristo rimane insignificante, quindi la sua negazione scoppia improvvisa ed assurda per dissiparsi subito dopo entro l'ombra. Nell'arte la figura di Giuda non fu mai disegnato, e Dante stesso, il poeta dei poeti, il pi  pensatore dei poeti come dice Bovio, vi ha fallito mettendolo in fondo all'inferno in una delle bocche di Satana fra Cassio e Bruto. Dante, che applica sul Satana biblico la triplice maschera del cerbero virgiliano, e nella gamma divina delle espiazioni pareggia deicidio e regicidio!³⁶

³⁵ Ivi, p. 207.

³⁶ Ivi, p. 209.

D'altronde, già Boccaccio (lo abbiamo visto) aveva manifestato un certo scetticismo sulle modalità della pena e sulla collocazione scelta per l'Iscriota nella *Commedia*. Giuda è un personaggio talmente sdruccevole talmente sdruccevole da irretire perfino Dante, al punto da non riuscire in alcun modo a immortalare il suo dramma in una declaratoria lirica che faccia sintesi sul peccato del tradimento.

Il teatro primonovecentesco, suggestionato dalla narrativa europea, ha provato a liberare Giuda dalla sua maschera di 'tipo fisso' che si era limitata finora a perpetrare sulla scena il rituale del tradimento. Trasformarlo in 'personaggio di carattere' ha significato anche conferirgli un copione più articolato, fatto di concetti reversibili e complessi che hanno frastornato il pubblico fino a confonderlo sulla sua effettiva colpevolezza.

Perché Giuda applica a Cristo questa parola moderna e nel più moderno significato? [...] Lascia, lascia, tutto questo sarebbe nulla: non è Giuda che parla, ma Bovio, il quale nel 1894 crede di poter giudicare ognuno di quei quattro apostoli con una sola parola. E sempre l'uomo, che nella propria Filosofia del Diritto scriveva: «Spartaco ebbe un successore, Cristo», ed ecco pareggiata una guerra servile di Roma a tutto il cristianesimo. Ma Giuda sente una fatalità di tradimento intorno a Cristo: la battuta questa volta è buona, se non che Giuda dovrebbe sentirla in se stesso per alzarsi a figura drammatica rivale di Cristo, e invece arzigogola sul tradimento, il quale è secondo lui nell'aria, nella folla, nei discepoli, nei fratelli stessi di Cristo se il genio può averne, per finire al solito in una lirica, dubbiosa bestemmia.³⁷

Basterebbe per Oriani non dimenticare che l'emittente del discorso teatrale non sia il personaggio, ma l'autore per non incedere nel rischio di trovarsi smarriti al cospetto della profanazione del mistero della Passione. Dietro le parole di Giuda si nasconderebbero,

³⁷ Ivi, p. 210.

dunque, le parole di Bovio che ha inteso reinterpretarne il dramma secondo i personali principi filosofici e politici. L'autore sarebbe responsabile e proprietario di determinati segmenti discorsivi del testo la cui doppia appartenenza deve essere tenuta ben presente dal lettore e dallo spettatore.

Nella prefazione alla settima edizione, stanco di autotutelarsi dalle calunnie dei contestatori, Bovio chiamò in sua difesa lo studio critico di Ferruccio Quintavalle.³⁸ Mantenendosi al di là del giudizio letterario e drammaturgico, pur lodandone il pregio artistico, lo storico aveva confutato quelle stesse accuse che – assecondando la voga cattolica del tempo – avevano attaccato il dramma sulla base del mancato rispetto del vero storico. Quintavalle riteneva, al contrario, che un autore drammatico non dovesse mai tenersi schiavo delle minime circostanze di tempo e di luogo: «ritengo anzi che debba godere una certa indipendenza necessaria alla libertà d'azione nel dramma stesso. Ma son del pari persuaso ch'egli debba evitare di contraddire ai fatti importanti, di alterare i caratteri, di manomettere insomma la verità storica».³⁹ Al netto della libertà inviolabile che lo studioso riconosce come congenita all'atto creativo di ogni drammaturgo, egli invita comunque alla cautela quando si rischia di ledere l'integrità di importanti personalità storiche.

Voi non potete imporre limiti all'artista nella scelta degli argomenti, se non estetici e morali, e solo dovete guardare se lo scrittore non è venuto meno alle esigenze dell'arte, se non ha offesa un'alta personalità degna di rispetto, se non ha contraffatto alla verità storica.

³⁸ F. QUINTAVALLE, *Il Cristo di Giovanni Bovio*, Taddei, Ferrara 1894; G. BOVIO, *Prefazione alla settima edizione*, in *Opere Drammatiche*, cit. pp. 29-30: «È inutile la polemica. Basterebbe a dispensarmene l'opuscolo pubblicato in Ferrara dal Quintavalle, giacché raro tocca ad uno scrittore la fortuna di un commento come quello; ma anche senza quest'ampia, dotta e serena difesa, il discutere mi sarebbe parso soverchio».

³⁹ M. P. TOSCANO, *Giovanni Bovio. Cristo alla festa di Purim*, in «L'Ape biblica», X, 4, 1895, p. 80.

Ora, che il Bovio non abbia contraffatto alla verità storica e che non sia venuto meno alle giuste esigenze dell'arte, a me pare che niuno, che sia in buona fede, possa dubitare.⁴⁰

Poiché Cristo incarna una personalità storica prima ancora che la Trinità dogmatica, a questo principio si era appellato Toscano che nel periodico cattolico «L'Ape Biblica» aveva rilevato proprio nel personaggio di Giuda il principale oltraggio alla figura del Messia.⁴¹

Insomma Giuda tradisce per principio e per dovere, perché vede che Gesù non è il Messia d'Israele [...] Il tradimento di Giuda è dunque per Bovio il risultato della lotta tra il principio spirituale ed universale di Gesù, ed il sentimento nazionale e particolarista di Giuda intorno al regno di Dio. Ma sotto il velo del drammatico dialogo, parmi vedere spuntare questi due pensieri: che Giuda fu

⁴⁰ Ivi, p. 81.

⁴¹ Ivi, pp. 83-84: «Giuda si era convinto poco a poco che Gesù non era il Messia, che il suo fine era universale, non particolare, ch'ei pensava alla salvezza dell'umanità, non a quella d'Israele, quindi lo considerò come traditore del popolo, e lo tradì per punirlo del suo tradimento e per impedire che il popolo ne fosse vittima [...] Il ritratto del Giuda di Bovio sta nelle seguenti parole relative appunto al tradimento. Parlando di Gesù, Giuda dice: — “Qualcuno tradisce, egli disse, e fiammeggiò su me una occhiata carica di saette. — Tu tradisci il tuo popolo, volevo rispondere, e la coscienza non aiuto la parola. Tradisce. Qualcuno tradisce, egli disse, e fiammeggiò su me una occhiata carica di saette”. — Tu tradisci il tuo popolo, volevo rispondere, e la coscienza non aiuto la parola. Tradisce egli, ed è grande; dimentica la patria, se non la tradisce, ed è maestro; la insulta, quando non la dimentica, ed è Dio: lo traditore! Io ebreo che vo' liberi gli ebrei! E a lui sembrò reo, e reo quasi a me! Si capovolge la coscienza del mondo! Non basta: Giuda vede il tradimento dappertutto. Non solo Gesù tradisce se ed il popolo, ma i discepoli tutti tradiscono Gesù. Anzi, il tradimento è nell'aria, nella natura, nella folla, nell'umanità: — “Se dietro al patibolo il traditore sono io, la complicità si addensa dal genere umano sino a Tuo Padre!” Turbamento dell'animo che il Quintavalle chiama: «l'itterizia del tradimento”. — E Gesù crede pure il tradimento di Giuda frutto di una lotta di idee: — “Giuda venne a me per tirarmi, non per seguirmi, ed è il più lontano dalla mia via. È la mezza mente che posta fra due mondi oscilla tra due fini e rasenta il tradimento”».

la vittima del particolarismo ebreo vinto da Gesù, – e che il suo tradimento fu la vendetta anticipata del Giudaismo contro il Cristianesimo trionfante. Tali il carattere di Giuda e la cagione del suo tradimento, quali risultano dal lavoro boviano.⁴²

A fare il punto sulla situazione sarà alcuni anni dopo Benedetto Croce che, discutendo sulla scrittura di Bovio, escluse dalla sua produzione drammaturgica ogni afflato artistico e vitale. Pur ritenendo che il suo *Cristo alla festa di Purim* fosse fra i drammi meglio riusciti, egli attribuiva proprio alla fissità dei suoi personaggi la mancata plasticità di un dramma antico che non parla al presente se non per trasporre la filosofia dell'autore: «hanno una certa lor poesia, ma a scatti e a sentenze, senza gradazioni».⁴³

Potrebbe dirsi che i personaggi non fanno se non scambiarsi l'un l'altro le loro rispettive epigrafi, o prepararle a sé stessi. Anche i loro gesti sono epigrafi. «Questi – dice Socrate indicando Meleto – a suo rischio tenta sottrarmi alla vita, quando è arrivato il giorno di compendiarla in una formula riassuntiva». Ciò che si chiama creazione di caratteri, non c'è in quei drammi: si trovano sempre a fronte le posizioni mentali della dialettica della vita, quale il Bovio le concepiva: l'idealista, il suo avversario terreno, la mezza anima, l'anima fedele. Il primo si chiama Cristo, o Paolo, o Socrate: gli altri Giuda, Seneca, Lucano, Meleto, Licone; l'anima fedele, Maria di Magdala, Epicari, Teodota. Il dialogo può sembrar gonfio; e tale sarebbe se parlassero creature umane: ma parlano Idee, e le Idee, si sa, sono solenni.⁴⁴

Nel quadro d'insieme i personaggi del dramma appaiono a Croce come blocchi di marmo: mezzi busti parlanti per assiomi che hanno

⁴² *Ibidem.*

⁴³ B. CROCE, *Giovanni Bovio e la poesia della filosofia*, in «La Critica. Rivista di letteratura, Storia e Filosofia», vol. 5, 1907, p. 432.

⁴⁴ *Ibidem.*

attraversato la storia con lo stigma della pietà e dell'interrogazione. La posizione del critico può anche essere condivisibile in fatto di gusto letterario, ma se è vero che i personaggi boviani hanno il limite di esprimere lo stigma della loro radice storica per mezzo di una inverosimile retorica dottrinale, è vero anche che lo stesso ragionamento non si possa applicare al suo Giuda di cui vengono esaltate virtù patriottiche e morali sottaciute da tutti i Vangeli canonici. Occorre guardare all'evoluzione letteraria del personaggio – come in parte fece Oriani, seppur con intento dissacratorio – per rendersi conto di quanto Giuda stesse invero abbandonando la sua fissità di traditore per assumere le peculiarità di personaggio innegabilmente più complesso di quello che la tradizione biblica e poetica ci avevano consegnato fino a questo momento. D'altronde, il principale ganglio d'imputazione da parte della censura cattolica va ricercato proprio in questa complessa e inedita stratificazione dell'antagonista di Cristo.

È necessario, allora, ricorrere alle parole di Guidotti che pure si è cimentata con uno studio sul personaggio drammatico di Giuda, per fare chiarezza sulla pregnanza del tragico nel dramma storico e religioso primonovecentesco e comprendere come esso agisca anche sul nostro personaggio:⁴⁵

È mia convinzione che l'attualità del tragico sulla scena non si realizza attraverso la modifica (finanche, talvolta, allo stravolgimento) dell'ambientazione, della cronologia e dei costumi come icona di un tempo e di un luogo diversi, nel tentativo di dimostrare che ambienti o epoche più familiari allo spettatore possano giustificare la ripresa di un testo a torto considerato troppo lontano nel tempo dalla sensibilità contemporanea: se c'è, la modernità è insita nel testo stesso, nell'insieme di tutte le sue componenti, quindi nella ricchezza di molteplici letture [...] nella presenza in esse, dichiarata esplicitamente, del rimando al modello. I titoli, le citazioni, i

⁴⁵ A. GUIDOTTI, *Il Giuda di Enrico Pea*, cit. pp. 5-30, ha infatti curato la più recente edizione del *Giuda* di Enrico Pea con una corposa introduzione sul personaggio teatrale.

personaggi vogliono che si colga subito il punto di partenza, sia esso un personaggio o un soggetto. L'«angoscia dell'influenza» è qui ribaltata in «volontà della ripresa». Anche questo è un tratto della modernità, della necessità tutta novecentesca di evidenziare il modello e stabilire con esso una sorta di dialogo a distanza.⁴⁶

Ciò che la studiosa riferisce in generale a proposito dei recuperi storico-mitologici della tragedia novecentesca italiana riguarda in qualche misura anche il riuso teatrale dell'Iscriota che non a caso ha instillato molte riflessioni narratologiche sulla riscrittura scenica degli eventi pasquali. Guidotti conclude, infatti, che non sempre sia possibile parlare di 'riscrittura' nel significato che si dà solitamente al termine, ossia di riadattamento di un modello attraverso la ripresa di fatti o persone in modo lineare:

La riconversione comunque non deve mai essere semplice riposizionamento del personaggio o della storia in strutture nuove, piuttosto deve esaltare la capacità del modello di proporre un linguaggio spendibile dentro un'altra opera originale e autonoma, ma anche saper traghettare la validità di quel linguaggio in un nuovo contesto.⁴⁷

C'era da aspettarsi che la messa in scena di questo nuovo prototipo di traditore avrebbe accresciuto i *rumors* nazionali, allarmati dalle colonne inorridite dei giornali cattolici che tentarono in tutti i modi di demolire il Giuda del Bovio a colpi di penna. Una sorte simile sarebbe toccata di qui a poco anche a Enrico Pea se non si fosse lasciato intimorire, al contrario di Bovio, dalle censure e dalle scomuniche allibite della comunità religiosa versiliese. È probabile che Pea, considerata la giovane età, non fosse stato raggiunto dal clamore mediatico generato dalla *tournee* della compagnia di Zacconi; tanto meno probabile è che possa aver assistito alla *pièce*

⁴⁶ A. GUIDOTTI, *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento. Modelli della tradizione e riscritture originali*, ITS, Pisa 2016, p. 7.

⁴⁷ Ivi, pp. 5-6.

boviana dopo il trasferimento in Egitto, nel 1897, ancor più perché lì «certe compagnie drammatiche d'Italia hanno tentato di fare ciò, che impunemente si compie nel nostro paese contro il sentimento cattolico, ma ne sono stati proibiti». ⁴⁸

Eppure, il *Giuda* (1918) di Enrico Pea, nel quale ci pare di poter riconoscere il primo esempio di risemantizzazione scenica intenzionalmente incentrata sull'Iscriota, ha in comune con quello del Bovio proprio l'indole inedita del rivoluzionario deluso dall'imbelle temperamento del Maestro. ⁴⁹ In più, prima di addentrarci nel dramma peiano e solo a titolo di mera suggestione, oltre la quale per ora non è possibile andare, ⁵⁰ c'è da considerare che Pea come Bovio tenne

⁴⁸ Lamentava così l'anonimo recensore in un contributo dal titolo *Povera Patria nostra*, in «Gerusalemme. Periodico dell'alleanza Cristiana», XVIII, 11, 8 luglio 1894, l'opera censoria dei prefetti italiani e la mancata indignazione dei cattolici in reazione alla messa in scena del Bovio: «a Firenze è andata ad assistere all'empia rappresentanza la canaglia pagata dalla setta massonica, ed ecco perché si è voluto l'inno di Garibaldi, e la recita era ogni tanto interrotta dalle grida rivoluzionarie, che sono oggi di moda. I lettori agonizzano per tanta empietà, protestano, fanno riparazioni, ma chi dovrebbe muoversi e impedire tanto sacrilegio, guarda, ascolta e ride. Ecco come siamo trattati noi altri figli della chiesa; e gli ipocriti liberali e i così detti sabaudisti rimangono colla faccia invetrinata, e danno addosso a noi altri, se gridiamo, che siamo barbaramente oppressi. In mezzo ai Turchi il dramma di Bovio non si potrebbe rappresentare. In Alessandria d'Egitto e in Cairo più volte certe compagnie drammatiche d'Italia hanno tentato di fare ciò, che impunemente si compie nel nostro paese contro il sentimento cattolico, ma ne sono stati proibiti. Qui le autorità tacciono, quasi che la guerra a Cristo non esigesse il loro zelo per ispengerla e vendicarla. Questo fatto, unito a cento e mille altri, scoprono a qual grado di decadimento siamo giunti nella nostra penisola. Si è voluto e si vuole fare a meno di Cristo, ed eccoci falliti e rovinati sotto tutti i rapporti spirituali e materiali. E dire che le popolazioni non rinsaviscono ancora! Infatti la corruzione prende proporzioni sempre più vaste».

⁴⁹ E. PEÀ, *Giuda, Tragedia in tre atti*, cit. p. 10; dello stesso autore varrà la pena prendere in considerazione, per riferimenti espliciti al personaggio neotestamentario anche *Il servitore del diavolo* (apparso prima a puntate su «Pegaso», 1929 e pubblicato nel 1931) e *Il romanzo di Moscardino* (1931).

⁵⁰ Non ci è stato possibile fino ad ora rilevare quale fosse il grado di conoscenza o di considerazione entro il quale Pea tenesse il pensiero e la produzione letteraria

molto a rivendicare la novità della sua trovata scenica nell'espedito recitativo del Cristo assente:

Io non volevo, ad esempio, che sulla scena apparisse Gesù. [...] io non avrei nemmeno pensato che Gesù potesse parlare un linguaggio così fiorito e molle, se pure avesse potuto avere siffatta parte nel dramma da cui lo volevo escluso come personaggio da vedersi parlare e camminare in scena. [...] Ma queste azioni di Cristo come sfondo, le volevo, mentre Giuda arrotava i ferri all'ambizione della sua speranza.⁵¹

A corroborare questa sorprendente affinità si somma l'idea peiana di un *sequel* drammatico che portasse a compimento il suo progetto religioso con il prospetto di altre due opere teatrali come *Rosa di Sion* e *Prime Piogge d'Ottobre*. Nella prefazione alla settima edizione, anche Bovio aveva messo a tacere le polemiche dei suoi avversari promettendo di far parlare per lui le successive rappresentazioni del *Paolo* e de *Il Millennio*, sebbene questa trilogia non fu più messa in scena.⁵²

del Bovio. Solo una fugace attestazione di stima vien fuori dal suo diario quando il versiliese racconta di una circostanza in cui, in occasione del centenario di Viareggio, si trovò a contemplare la bella epigrafe sotto il mezzo busto del poeta P. B. Shelley che era stata affidata proprio a Bovio, nel 1920; cfr. E. PEA, *Viareggio e Shelley. Memoria, 1945*, in *Memorie e fughe 1926-1958*. Con una premessa di M. Ciccutto e un ricordo di Pea di G. C. Fusco, a cura di E. Lorenzetti, ETS, Pisa 2001, pp. 62-68: «e ora, davanti al giovane volto del poeta pagano P. B. Shelley, dietro cui il palazzo di Paolina, tinto a mattoni, con le colonne marmoree del balcone superbo, mi riparlava di un volubile impero, rivedevo il mare ai miei piedi sulla distesa spiaggia, che al tempo del "rogo" doveva essere ad arco di mezza luna da Pisa a La Spezia. Ecco che la bella epigrafe di Giovanni Bovio, precisava i cent'anni: 16 agosto 1822. Ora rileggevo l'epigrafe ad alta voce a Percy Bysshe Shelley/cuor dei cuori/nel MDCCCXXII/annegato in questo mare/arso in questo lido/lungo il quale/meditava al prometeo liberato/una pagina postrema/in cui ogni generazione/ avrebbe segnato/le lotte le lacrime la redenzione/sua».

⁵¹ E. PEA, *Vita in Egitto*, a cura di E. Lorenzetti, Ponte alle Grazie, Firenze 1995, p. 16.

⁵² G. BOVIO, *Prefazione alla settima edizione*, cit. p. 30: «vada ciascuno per la sua via. Io credo che la verità, anche in tempi difficili, è più forte della folla; e

Pea affiancò costantemente l'attività di drammaturgo e di promotore di spettacoli a quella di romanziera e di poeta. Il teatro è lo strumento espressivo al quale si affidò per tutta la vita, complici le memorie dell'infanzia legate agli spettacoli dei maggi, la suggestione delle fole e degli strambotti della letteratura popolare che fu per lui un'importante fonte d'ispirazione. Delle sue fatiche teatrali la critica, Montale *in primis*, lamentò un giudizio alquanto al ribasso per «un uomo a cui mancò ogni forma di *engagement*, sia nella politica che nella cricche letterarie». ⁵³

Il dato più singolare e sottovalutato dalla stessa critica, che pure costantemente ha documentato come decisivo il tassello della 'conversione' nella tormentata coscienza del Pea, risiede nella ventura di essersi imbattuto nella traduzione biblica del lucchese dissidente Giovanni Diodati, «il cui stile gli ricordava il modo nel quale un contadino racconta le fole della sua terra [...] per la presenza di una patina dialettale». ⁵⁴ Un dato che non è possibile sottovalutare se si considera che proprio il tradimento di Giuda fu posto al centro di recondite dispute cristiane al tempo della Controriforma. Pea prestava ascolto volentieri alla voce del suo traduttore, quell'uomo vissuto qualche secolo prima e suo conterraneo, nel quale si identificava per il suo spirito esule e ribelle. A lui si deve il merito di aver trascritto e prodotto nel XVII secolo un testo che stabilì lo *standard* per il protestantesimo italiano e che si distinse per la chiarezza e per la ricerca della fedeltà alla fonte. A voler tener conto del condizionamento che il testo protestante deve aver esercitato in Pea per la suggestione del Giuda sovversivo, basterebbe ricordare che Diodati scelse di legare la sua traduzione neotestamentaria all'autorità scritturale di Erasmo,

quando tra sei mesi non più si parlerà di conciliazione e di transazioni, io, dopo il *Paolo*, avrò pubblicato *Il Millennio*, che più d'un uomo e di una cosa potrebbe mettere a posto».

⁵³ E. MONTALE, *Finirà la quarantena per i libri di Enrico Pea*, in «Corriere della sera», 12 settembre 1965, p. 11.

⁵⁴ F. GOLIA, «Dove terra ha cielo». *Il teatro di Enrico Pea e la favola del Cristo incantatore*, in «Forum Italicum», LVII, n. 1, 2023, pp. 104-112; la citazione è a p. 106.

precorritore di alcuni temi essenziali della riforma luterana al punto da essere paragonato all'Iscriota.

Giuda è una delle opere più tormentate nell'ambito della produzione drammaturgica dell'autore che trasfonde nel congiurato biblico i suoi umori anarchici e libertari della gioventù e con il quale instaura un rapporto duraturo e travagliato, costantemente ripensato in continua tensione fra l'abiura e la mimesi⁵⁵.

Assai distante dalla tradizione evangelica, l'azione si svolge a Gerusalemme nei giorni immediatamente precedenti alla Passione. La 'riabilitazione' del protagonista sembrerebbe in un primo momento realizzarsi in virtù delle disillusioni postunitarie che devono aver suggestionato positivamente il Pea al punto da immaginarlo a capo del popolo ebraico contro la dominazione imperiale.

Un breve colloquio fra la madre di Giuda e il Sommo Sacerdote apre il dramma con la rievocazione e, in un certo senso, con il rovesciamento del tipico momento dell'Annunciazione: il concepimento di Giuda è immaginato come il frutto delle violenze subite dal vecchio re Ircano, esautorato da Erode. Egli è, dunque, figlio illegittimo di una stirpe reale che si appresta a compiere l'opera del predestinato a regnare sulla Palestina, riportandola alla sua antica indipendenza.⁵⁶ La predicazione pacifista di Gesù – introdotta nella seconda scena del primo atto – è vissuta per questo come un intralcio alla sua sommossa: Giuda è colto da una profonda dissociazione fra il suo proselitismo verso il Messia e il suo desiderio di liberazione

⁵⁵ A. GUIDOTTI, *Il Giuda di Enrico Pea*, cit. p. 10, sostiene che «la costante coazione a riflettere su questo personaggio da parte di Pea risulta componente indispensabile per la comprensione del dramma». Molti sono infatti i testi successivi alla tragedia nei quali Pea torna a riflettere in termini antinomici sulla figura di Giuda, uno di questi sarà *La Passione di Cristo. Sacra Rappresentazione*, Pezzini, Viareggio 1923, ma anche il romanzo *Il servitore del diavolo*, Treves, Milano 1921.

⁵⁶ A. GUIDOTTI, *Il Giuda di Enrico Pea*, cit. p. 11. Dopo la conquista di Pompeo (65-62 a.C.) la regione era divenuta un protettorato romano e il malcontento della popolazione, vessata dalle tasse, generò il forte clima di tensione fra Ebrei e Romani che ci introduce la personale vicenda di Giuda in cui sono riposte ora tutte le speranze del Sommo Sacerdote e del popolo.

che procede di pari passo con lo sdoppiamento fra l'attrazione per la sensualità di Marianna, l'«adultera» disinibita e attraente, e la purezza della vergine Rebecca, sua promessa sposa.

Il *focus* del dramma di Pea allontana definitivamente Giuda dal suo ruolo di cospiratore neotestamentario e condensa l'alterco con Gesù nell'episodio della scampata lapidazione di Marianna a opera del Messia. Un soldato riferisce i dettagli dell'episodio pseudo-evangelico e finisce per rimanere vittima del suo stesso racconto: viene ucciso da Giuda, sopraffatto da un impeto di gelosia per i dettagli forniti sull'inaudita bellezza dell'adultera⁵⁷. Le aspettative riposte dal Sacerdote sulla regale sommossa finiscono per esaurirsi nelle smanie di vendetta di un uomo vittima dei suoi bassi istinti e delle sue visionarie cospirazioni. Il Giuda di Pea è di fatto più assoggettato alle moderne pulsioni psicanalitiche che alle recondite insidie del demonio e finisce per trasformare il più terribile inganno della storia in uno *cherchez la femme*.

Il vero *deus ex machina* della *pièce* è infatti la gelosia,⁵⁸ il meccanismo propulsore delle azioni che genera la deriva dei personaggi più insospettabili. Si scoprirà, infatti, per sua stessa ammissione⁵⁹, che sia stata la vergine Rebecca a far accusare ingiustamente Marianna di adulterio e che quest'ultima sia riuscita poi a sfuggire alla morte

⁵⁷ E. PEA, *Giuda*, cit. p. 23: «IL SOLDATO. Ma questa Marianna è ancor più bella. Ha il portamento di Giuditta ebrea e gli occhi hanno virtù di chieder grazia come quelli di Ester Principessa. E chi potrà colpirla con le pietre?».

⁵⁸ Questo incrocio fra *eros* e violenza rinvia inesorabilmente alla vita di Pea e all'ingombrante figura del nonno che adottò lo scrittore, rimasto orfano molto presto. Una personalità 'ossimorica', violenta e generosa, saggia e crudele che confluì dichiaratamente in *Moscardino*, uno dei suoi romanzi più noti, tradotto in inglese da Ezra Pound, ma che suggestionò senz'altro anche l'ideazione del temperamento di questo suo Giuda.

⁵⁹ E. PEA, *Giuda*, cit. p. 24: «Padre! Padre, salvala, salvala. Ho mentito, ne avrei rimorso. Non ho visto nulla. Padre mio non ho visto. Ho mal creduto. Per gelosia ho mal creduto!». La vergine Rebecca, figlia del Sommo Sacerdote, è colta dal rimorso e supplica per questo il padre di poter salvare Marianna dall'ingiusta condanna alla lapidazione, provocata dall'infamante accusa di adulterio messa in circolo da lei stessa.

grazie all'intervento portentoso del Nazareno. L'evidente suggestione evangelica dell'episodio della Maddalena agisce come antimodello e fa crollare ogni certezza per cui alla fine risulterà essere Rebecca la vera traditrice, responsabile dell'improvviso e irreversibile precipitare degli eventi. *Eros*, violenza e *thanatos* sembrano, dunque, rappresentare nel *Giuda* di Pea una sorta di indissolubile triangolo entro il quale si snodano i rapporti e le pulsioni dei personaggi, mentre chiudono il terzo e ultimo atto di un dramma destinato ad allontanarsi irreversibilmente dalla tradizione biblica.

Quando finalmente Giuda si avvia deciso a capo dell'insurrezione armata, convinto di poter contare sull'impresa rinnovatrice di Giovanni Battista – che interpreta come sovversiva nei confronti dei Romani –⁶⁰ il fatale arrivo di un soldato ne annuncia al contrario la docile morte per mano di Erode. Pea innesca così l'espedito dell'ineluttabile preludio al finale tragico che si dissolve in poche battute e disattende tutta la forza drammatica riposta in premessa nell'eroe rivoluzionario. La sua ritirata è rapidissima: ferito a morte nella sommossa contro i Romani, Giuda riappare per morire fra le braccia di Rebecca, vittima come lui di basse disposizioni e di calcoli sbagliati.⁶¹ Scrive in proposito Golia:

Nell'ultimo atto del dramma, la morte relega inesorabilmente il protagonista al mutismo e all'abisso dell'inanimato, trasformandolo in un blocco di pietra che si confonde con la scena del teatro, in un'immagine statuaria ed estetizzante. L'eroe si rivela – come scriverà Piero Gobetti a proposito dei personaggi delle favole storiche del

⁶⁰ Ivi, p. 19. «Giovanni è mandato da Dio per fiaccare il bastardo! È il nostro santo e tiene acceso in tutte le contrade il fuoco che presto avvamperà»; Giuda ritiene che Giovanni Battista sia in combutta con i Romani in virtù delle sue famigerate ostilità con Erode.

⁶¹ Ivi, p. 28: «IL SACERDOTE. E il popolo? IL SOLDATO. Prostrato ha chiesto il corpo del folle Giovanni. IL SACERDOTE. Non imprecano contro gli oppressori? IL SOLDATO. (*Scrolla il capo negativamente*). IL SACERDOTE. E non hanno nel sangue la rivolta? IL SOLDATO: (*c.s.*) IL SACERDOTE. Perché lo portan qui salmodiando? IL SOLDATO. Per dargli sepoltura».

teatro di Pea – uno di quei “fantasmi” nei quali “il poeta ha incarnato e insieme seppellito l’idea”.⁶²

L’interesse di Gobetti per il teatro sacro di Pea si concretizzò nella pubblicazione dei due drammi successivi, *Prime Piogge d’Ottobre* (1919) e *Rosa di Sion* (1920) che per primo ritenne di poter considerare, assieme al *Giuda*, una vera e propria trilogia. Del suo studio critico sul teatro di Pea, ci piace rilevare che sia stato fra i pochi assieme a noi a credere che i drammi sacri del Pea non derivassero, come i più ancora vogliono, dal genere maggesco e popolare che pure influenzò buona parte della sua produzione narrativa. Egli riconosce al teatro di Pea un significato potentissimo, seppur circoscritto «nei brevi limiti della polemica sentimentale contro il mondo borghese e della battaglia contro il filesteismo». ⁶³ A conferma della sua convinzione circa l’autodeterminazione del teatro di Pea, lo studioso scrive:

Si può prescindere dall’opera della maturità e da quella della giovinezza e figgere lo sguardo nel suo teatro, come se si indagasse una parentesi autonoma [...] le anime semplicitte che chiedono di vedere chiaro, come per incanto, non troveranno certo in questa dura esperienza il loro candido mondo [...] e nel teatro di Enrico Pea certo molti sono i grovigli. [...] Enrico Pea ha evitato da maestro, con i suoi procedimenti sintetici ogni intonazione didascalica e narrativa della favola storica [...] i suoi personaggi sono liberi dai significati complessi e contorti che la maturità culturale di Pea ha visto nella favola storica. Eppure parlano come se quei concetti e quei dati storici fossero il loro linguaggio naturale, finché la precisione degli affetti non gli strappa al loro stesso ambiente, per farli vivere in un’altra armonia.⁶⁴

⁶² F. GOLIA, “Dove terra ha cielo”, cit. p. 110.

⁶³ P. GOBETTI, *Il teatro di Enrico Pea*, in *Rosa di Sion*, cit. p. 46.

⁶⁴ Ivi, pp. 39-41.

Gobetti aveva da poco concluso la cura e la traduzione dal russo di *Figlio dell'uomo e altre novelle* del poeta Leonida Andreev⁶⁵ per la casa editrice milanese Sonzogno che nel frattempo si predisponeva a pubblicare anche la traduzione del *Giuda* dello stesso autore a opera del Decio Cinti.⁶⁶ Quest'ultimo doveva essersi già imbattuto nella lettura di opere incentrate sul tradimento se a questo punto della sua premessa era in grado di affermare con una certa sicurezza che il carattere inedito del *Giuda* di Andreev risiedesse nell'amore che egli nutrì in segreto per il Cristo:

La tragica ed enigmatica figura di Giuda sedusse non pochi poeti e prosatori, ma nessuno forse pensò mai di attribuire l'odioso delitto di cui si macchiò l'Iscriota all'immenso amore non riconosciuto ch'egli avrebbe nutrito per Gesù. Il Giuda dell'Andreev è un fanatico pazzoide, dall'anima tortuosa e complessa – mostruosa come il suo fisico – nella quale i migliori sentimenti si esagerano mostruosamente, insieme coi peggiori. A questo suo strano personaggio, l'artista sa dare un sorprendente risalto e una tragicità grandiosa e indimenticabile. [...] Fra le altre figure, potentemente per quanto sinteticamente tratteggiate, questa interpretazione nuova del traditore di Cristo ha un'imponenza michelangiolesca.

Quello che per Cinti costituiva l'aspetto più interessante del personaggio si predisponeva a diventare il tratto distintivo di molte riscritture narrative novecentesche su Giuda. La drammaturgia di inizio secolo resiste ancora alla seduzione di raccontare un tradimento pianificato per amore del Cristo, ma ne ridimensiona l'aggravante della premeditazione. La spiegazione dei trenta denari di cui l'umani-

⁶⁵ L. ANDREEV, *Figlio dell'uomo e altre novelle tradotte direttamente dal russo da Piero Gobetti e Ada Prospero, con uno studio critico sull'autore*, Sonzogno, Milano 2019. Per la stessa casa editrice era uscita anche la raccolta delle opere drammatiche (G. BOVIO, *Cristo alla festa di Purim*, in *Opere drammatiche*, a cura di C. Romussi, Sonzogno, Milano 1914).

⁶⁶ L. ANDREEV, *Giuda Iscriota*, trad. di D. Cinti, Sonzogno, Milano 2019.

tà è stata paga per secoli non soddisfa più l'inquietudine primonovecentesca che cerca ora le sue risposte sul tradimento nell'oscillazione di Giuda fra la delusione dello spirito nazionalista e l'ansia di voler risolvere il mistero del divino. Il delitto del discepolo si tramuta per questo nel risultato di una nevrosi distruttiva e autodistruttiva, innescata dal disincanto nei confronti della divinità o, come dice Di Grado: «è l'effetto di un amore tutto terreno, frustrato dall'inatingibilità del suo oggetto, e di un dolore altrettanto elementare, di grezza e sorda consistenza»⁶⁷.

Mentre il teatro di Pea prende le distanze dal gusto dominante del dramma borghese, l'autore accusa D'Annunzio di sublimare la materia popolare, giudicando inverosimile la rappresentazione de *Il martirio di San Sebastiano*: «drammatizzato al solo scopo di nudarlo, bello di morbose nudità ambigue».⁶⁸ Lo fa nel suo diario-testamento *Vita in Egitto* che è una sorta di registro della sua esperienza creativa, di fondamentale importanza per rintracciare nella biografia di Pea il cosiddetto 'spartiacque' degli anni Trenta, profeticamente assunto da Contini, Montale e Olobardi come il «processo frenante» rispetto alle opere giovanili.⁶⁹ Ma *Vita in Egitto* è per noi anche un documento indispensabile per comprendere l'impulso dissacratore del suo *Giuda*, la genesi che si nasconde dietro l'inedita e violenta rappresentazione del tradimento.

In Egitto, Pea avviò un vero e proprio circolo politico-culturale attorno alla Baracca Rossa⁷⁰ dove conobbe Ungaretti che per primo

⁶⁷ A. DI GRADO, *Giuda l'oscuro. Letteratura e tradimento*, cit. p. 19.

⁶⁸ E. PEA, *Vita in Egitto*, cit. p. 17.

⁶⁹ Cfr. G. LUTI, *Prefazione*, in *Vita in Egitto*, cit. p. IX; G. CONTINI, *Il lessico di Enrico Pea*, Parenti, Firenze 1939.

⁷⁰ Cfr. L. BETTINI, *Periodici e numeri unici anarchici in lingua italiana pubblicati all'estero (1872-1971)*, in *Bibliografia dell'anarchismo*, vol. I, t. 2, Crescita politica editrice, Firenze 1976, pp. 81-88. Pea si trasferì in Egitto nel 1896, quando iniziò la sua attività di fabbricante di mobili, costantemente intervallata dalla frequentazione della Baracca Rossa, luogo d'incontro di ribelli, idealisti ed emarginati, destinata a diventare celebre per il ruolo giocato nella vita di molti intellettuali fra cui l'amico Ungaretti, decisivo per il contatto con i fratelli e scrittori francesi, Leone ed Enrico

lo incoraggiò a coltivare la scrittura, senza approvare però l'idea del *Giuda* teatrale. L'influsso esercitato dal traditore su Pea fu tale da segnare l'intera esistenza come si evince dall'ammissione incipitaria del suo diario.

L'idea di un Giuda Iscariota che avesse dentro di sé tutt'altri spiriti di quelli fissati nel carattere millenario di Giuda dalle Scritture, la ebbi in Egitto di buon'ora come ispirazione e non per aver letto libri torbidi, propriamente su questo argomento, prima che l'idea mi balenasse subitanea nella mente, quasi che qualcuno me la suggerisse d'improvviso negli orecchi [...] La ebbi proprio così quell'idea, d'improvviso, che mi stupì: cosa a cui non avevo mai pensato. Ora non potevo staccarmela dal cervello e si faceva un'idea fissa.⁷¹

Un documento di straordinaria importanza, dunque, tanto per comprendere le motivazioni che spinsero Pea a scrivere il dramma, quanto per inquadrare il traditore nel contesto letterario e drammaturgico internazionale del primo Novecento. L'ammissione di non aver tratto l'idea dalla lettura di «libri torbidi» suggerisce indirettamente l'ipotesi della discreta circolazione a questo punto di una certa narrativa 'dissidente' sull'Iscariota che Pea dovette se non leggere, quantomeno conoscere durante la sua frequentazione degli ambienti anarchici egiziani, dove trascorse ben diciannove anni. D'altronde, il filone narrativo del partigiano giudaico, che Pea si apprestava inconsapevolmente a perseguire con il profilo del suo personaggio, già caratterizzava i lineamenti europei dei *Giuda* di Pierre Dupont (1899), Carl Sternheim (1901) Karol Hubert Rostworowski (1913), fagocitati dalle tesi protestanti del teologo finlandese Johan Ludvig

Thuile ai quali Ungaretti lo affidò affinché lo consigliassero al meglio per l'ideazione del copione incentrato sul tradimento di Giuda, male accolto dallo stesso poeta che non riteneva la drammatizzazione il codice più idoneo all'idea peiana.

⁷¹ E. PEA, *Vita in Egitto*, cit. p. 1.

Runeberg, che di qui a poco Borges trasformò nel personaggio di Nils Runeberg in *Tres versiones de Judas*.⁷²

Quella nei confronti del traditore fu per Pea una vera e propria ossessione, tale da scandire perfino la sequenza temporale della sua ricostruzione biografica in un 'prima e dopo Giuda' orientandolo nel marasma confuso dei ricordi annessi della sua vita.

Questi ricordi non procedono per ordine. Tra un ricordo e l'altro vi sono tralasciati tanti pezzi di vita che la memoria, ora, via via, salta [...] per correre dietro a quel che le preme di più, e fermare, magari con copia di particolari, i fatti che nei vari tempi da me sono stati vissuti nell'alone dominato dall'ossessione di Giuda. Perché la trista figura ha signoreggiato per anni sulla mia intelligenza, accendendola d'ambizione.⁷³

La «trista figura» che «signoreggia» la sua ispirazione è anche lo spartiacque della sua produzione artistica e il suo superamento segna la conversione a una spiritualità pacificata che l'autore stesso preferisce definire «il ritrovamento della mia coscienza».⁷⁴

Il cantiere della scrittura del *Giuda* irrompe a intermittenza e scandisce il flusso di memorie egiziane, mentre Pea confida al lettore l'eccitazione mista alla fissazione di concepire una tragedia che avrebbe riabilitato uno dei personaggi più disonorati dalla storia. È un tono smalzato e autentico che ci accompagna nel disordinato arsenale del suo dramma con l'entusiasmo tipico del neofita che annuncia il suo colpo di genio: raccontare la vera storia di Giuda.

⁷² L. BORGES, *Finzioni*, cit. p. 140: «Dio interamente si fece uomo, ma uomo fino all'infamia, uomo fino alla dannazione e all'abisso. Avrebbe potuto scegliere uno qualunque dei destini che tramano la perplessa rete della storia; [...] scelse un destino infimo: fu Giuda». Borges immagina che un teologo svedese, Nils Runeberg (chiaramente ispirato al teologo dissidente) pubblichi nel 1904 un libro *Kristus och Judas*, che riprenda le tesi apocriefe del *Vangelo di Giuda*; la terza versione del libro.

⁷³ E. PEA, *Vita in Egitto*, cit. p. 60.

⁷⁴ E. PEA, *La Passione di Cristo*, Morcelliana, Brescia 1950, p. 11.

Non potevano essere stati trenta denari a scatenare una tragedia così, ecco, la fantasia che lavorava e già come in rivelazione avevo trovato la paternità di Giuda: gli avevo dato per padre un re. Un re disgraziato, l'ultimo che aveva tenuto sul capo la corona della nazione d'Israele [...] la trovata che mi rendeva tanto orgoglioso era questa: la paternità di Giuda Iscariota, da me attribuita a Ircano II.⁷⁵

Il ricorso all'appiglio storico per l'ideazione della figura paterna è rivendicato da Pea come il tratto di maggiore originalità: l'aver pensato a un traditore non più apolide e ramingo, ma a un uomo ben radicato nella sua microstoria. Un figlio, prima ancora che discepolo, le cui azioni avrebbero avuto ripercussioni sulle persone a lui più vicine.

Certamente, l'idea di un padre per Giuda, violento, potente e al contempo assente fino alla morte dovette sembrare allo scrittore qualcosa di grandioso se si considerano gli anni in cui Pea si trovava a scrivere. La formazione di una nuova coscienza moderna si delineava, nell'immaginario del primo Novecento, di pari passo con il conflitto generazionale canalizzato nella rivolta dei figli contro i padri. I parricidi degli intellettuali decadenti sono uniti dal rifiuto dei loro ideali, incapaci di offrire nuove soluzioni esistenziali. Il complesso edipico interpretava così in chiave psicologica la rivalità che intercorre tra padre e figlio il cui superamento, secondo i più tipici dettami freudiani, risiedeva proprio nell'identificazione con il padre e la rinuncia al desiderio nei confronti della madre. Poco tempo prima, lo stesso Freud aveva rilevato come fra le diverse categorie di dramma quello psicopatologico fosse il più rappresentativo della tragedia moderna per la persistente tensione di impulsi contrastanti

⁷⁵ E. PEA, *Vita in Egitto*, cit. p. 60; cfr. F. DEL BECCARO, *Presenza di Enrico Pea, ne Il mondo di Enrico Pea*, a cura di G. Bellora, Pacini Fazzi editore, Lucca 1981, p. 18. A sostegno dell'entusiastico compiacimento dell'autore sull'ideazione della figura di Ircano II, c'è da aggiungere che una tragedia dal titolo *Ircano* figurò proprio fra i progetti irrealizzati dello scrittore.

degli eroi protagonisti. Egli proponeva come archetipo di questo genere di dramma proprio la tragedia sofoclea di Edipo, di cui si servì poi per addentrarsi nella dimensione del subconscio.⁷⁶

Lungi dal voler psicanalizzare un personaggio inevitabilmente contaminato dal retaggio storico-culturale che ne ha tramandato per secoli il profilo di traditore, il Giuda di Pea finisce in conclusione per identificarsi a pieno con la figura del padre Ircano, sostenendone la causa del popolo maccabeo con irruenza e fino alla morte. Egli dovette inevitabilmente essere suggestionato dal prototipo edipico se si considera, poi, che sempre in un passo del suo diario, durante una delle fasi di 'delirio creativo' su Giuda, ammette di aver vagheggiato l'ideazione del suo dramma solo dopo la magistrale interpretazione di Ermete Novelli, proprio nelle vesti di Edipo Re:⁷⁷

Ma io non ascolto più, non guardo più d'intorno. Vedo i comici naufraghi nell'alba di quel lunedì, Ermete Novelli che conoscevo nelle vesti di Edipo Re, ora me lo trovo davanti solenne nel camice

⁷⁶ Da S. FREUD, *Personaggi psicopatici sulla scena* in *Opere*, 5, Bollati Boringhieri, Torino 1972, pp. 231-236, si evince che le due tragedie più eloquenti siano *L'Edipo Tiranno* di Sofocle e *l'Amleto* di Shakespeare. L'eroe è grande soprattutto perché affronta un grande conflitto con la divinità o contro l'ordinamento della società umana. Se il conflitto è essenzialmente tra impulsi diversi all'interno della psiche dell'eroe si ha il dramma psicologico. Il dramma da psicologico diventa psicopatologico quando il conflitto non è tra due impulsi consci, ma tra uno conscio e l'altro inconscio. Abbiamo qui, allora, la tragedia moderna, il cui primo esemplare sarebbe *l'Amleto*.

⁷⁷ A. NAGY, *Attori italiani a Budapest*, in «Corvina. Rivista Di Scienze Lettere ed Arti Della Società Ungherese-Italiana», agosto, 1939, p. 880: «il 16 dicembre recitò *Edipo Re* di Sofocle, interpretando il protagonista sul piano della patologia, per cui la critica trovò da osservare che l'interpretazione appariva anacronistica, pur concedendo che seguendo quel criterio, il Novelli era riuscito ad avvicinare il protagonista all'uomo moderno, offrendo una stupenda sintesi tragica dell'eterna umanità». Il *Giuda* di Enrico Pea sarà impersonato da Annibale Ninchi. Non sappiamo come e dove Pea abbia avuto modo di assistere alla *performance* di Novelli, è certo che l'attore interpretò *Edipo Re* a Budapest, nel dicembre del 1903.

di Giuda Iscariota.⁷⁸ È il teatro che mi perseguita: è il personaggio maledetto che si è impossessato di me e mi accompagna dovunque, e, dovunque, anche se non lo cerco mi appare.⁷⁹ [...] Dopo aver spadroneggiato per tanto tempo nel cervello di uno solo, nel mio cervello, Giuda si rifiutava adesso, personaggio maledetto, di aderire e legarsi con adattamento a quei modi fatalmente conciliativi di la-

⁷⁸ Annibale Ninchi fu un grande interprete del teatro di poesia che in quegli anni si affermava in Italia come alternativa al teatro borghese. Magistrali furono le sue interpretazioni di drammi antichi nei teatri all'aperto (all'aperto si tenne anche la rappresentazione del *Giuda di Pea*), mentre nel 1912 inaugurò la stagione del teatro Romano di Fiesole con *Le Baccanti* di Euripide, rimesso poi in scena nel 1922 al teatro Greco di Siracusa assieme all'*Edipo Re* di Sofocle con la Compagnia drammatica italiana.

⁷⁹ Cfr. L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano 2014, p. 8; negli stessi anni in cui si delineava in Italia l'operazione drammaturgica pirandelliana che, seppur in modo eversivo metteva in scena la tematica borghese, il versiliese definiva un teatro tutto personale, nel quale pure rinveniamo suggestivamente le tracce del genio siciliano della prefazione ai *Sei personaggi*. In *Vita in Egitto* egli propone, infatti, un'autentica dichiarazione d'intenti della sua tragedia, scaturita dalla voce ossessiva e ricorrente di un protagonista isolato e bistrattato che lo perseguitava affinché potesse rivivere sulla scena per riscattarsi agli occhi degli uomini. Giuda-personaggio tormentava così l'autore inducendolo a commettere l'oltraggio di inscenare un dramma sacrilego. La lunga fase di gestazione, affidata al libro di memorie egiziane, è riferita come segnata da una vera e propria "stregoneria" messa in atto dal diavolo in persona (il suggeritore) che assume i contorni del traditore e suggerisce a Pea le immagini e le parole con cui avrebbe voluto essere descritto e perfino le sembianze che desiderava assumere (cfr. F. GOLIA, "Dove terra ha cielo", cit. p. 108). D'altronde, secondo M. TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 63, 2011, p. 90, «il narratore modernista infatti, pur essendo un attento lettore di Nietzsche (è il caso di Svevo ad esempio), non abdica alla conquista della verità, ma è consapevole che una verità superiore non è mai raggiungibile. Per questo motivo, Svevo, Pirandello, Pea ricorrono molto spesso, lo si è già visto, ad un narratore omodiegetico: quest'ultimo infatti, in quanto parte della vicenda che sta raccontando, è condannato ad una visione parziale, limitata e circoscritta; ossia gli è preclusa la onniscienza di cui invece godevano i narratori ottocenteschi». Sulla scia di Luperini, lo studioso ravvisa una certa comunanza fra la letteratura di Pea e quella dell'asse modernista Svevo, Pirandello, Tozzi e Borgese.

voro in collettività, così ora metteva bastoni fra le ruote nei dettagli e nelle forme, via via che si stendeva la matassa del dramma.⁸⁰

L'orgogliosa esternazione di Pea riconduce alla figura paterna l'idea vincente del suo dramma giovanile e non tiene conto stranamente della portata creativa di una figura 'iniziatica' come quella della madre del traditore che, sebbene sia delineata qui in modo piuttosto astratto, è destinata ad assumere un ruolo di prim'ordine in altre tragedie contemporanee.

L'apertura del dramma con il racconto delle violenze subite dalla donna definiscono subito i contorni di un altro martirio consumato sulla scena: quello della madre che sacrifica la sua vita per un figlio ribelle e ingrato.⁸¹

Se è vero che Pea non si autocompiace dell'innesto materno come per quello paterno, è vero anche che nel suo diario l'autore restituisce una consapevolezza incredibile del potenziale tragico insito alla

⁸⁰ E. PEA, *Vita in Egitto*, cit. pp. 15-17: «la mia collaborazione con il romanziere Jean-Lèon Thuil [*sic*] non ebbe lunga durata. [...] Sorgono pur sempre divergenze che separano, in temperamenti così soggettivi: tali eravamo noi alle prese con Giuda Iscariota. [...] io non volevo ad esempio che sulla scena apparisse Gesù. Il mio collaboratore, invece, la prima scena che ideò fu proprio quella di Gesù in mezzo ai discepoli [...] non avrei nemmeno pensato che Gesù potesse parlare un linguaggio così fiorito e molle [...] un Gesù accademico di Francia. Non romano, non semita. Era come un San Sebastiano ibrido di senso e di fede, sadico, non eroico. Come una Pisanella di dannunziana peccaminosità. Io volevo il dramma di Giuda». Lo scrittore si riferisce alla sua collaborazione con Leone Thuile al quale lo affidò Ungaretti, affinché lo consigliasse al meglio per l'ideazione del copione di *Giuda*. Pea spiega che le divergenze con il poeta e drammaturgo francese vennero da alcuni dettagli, determinanti, tuttavia, per conferire al suo Giuda quell'effetto di irrequietudine e verosimiglianza da lui tanto ricercata.

⁸¹ Cfr. E. PEA, *Giuda*, cit. p. 20. L'indole iracunda e ribelle di Giuda non si frena di fatti neanche di fronte al sacrificio della madre. Egli contravviene alla promessa di fedeltà e di matrimonio con la vergine Rebecca, benedetta dalla donna, mentre la tradisce con Marianna. Ancora più indicativa dell'irriverenza di Giuda verso la povera madre è l'imperturbabile reazione alla notizia della sua morte: il figlio non si scompone e «serenamente» prega Iddio e la sua giustizia.

figura delle madri quando, sempre a proposito della messa in scena dannunziana, si lascia andare a tali considerazioni:

Volevo parole aderenti: un dramma duro, sobrio di parole. Le parole necessarie e la trama lineare. L'«empia regina Atalia» avrei voluto, piuttosto che un santo dannunziano, drammatizzato al solo scopo di nudarlo [...] perfino la Madre che chiama Sebastiano figliuolo, gode e soffre davanti a quello spettacolo? Pare che goda: invece di piangere pare che rida. Le parole che dice ricercate tanto mai preziose e lustre, non sono proprio quelle che sorgono dal cuore. Non quelle che si addicono ad una madre sconvolta dal dolore, nel mirare suo figlio lì, legato ad una colonna e crivellato dalle frecce degli arcieri.⁸²

La mancata aderenza al vero dei dialoghi con cui D'Annunzio inscena la passione tutta al femminile di San Sebastiano diventa anche il pretesto per polemizzare con i baluardi contemporanei del teatro nazionale, bisognoso di quel rinnovamento che ormai permeava l'Europa intera. A indignare Pea è soprattutto la compostezza inverosimile della madre del santo; il suo riferimento all'antimodello raciniano di Atalia, snaturata fino al punto di anteporre la sua smania di potere all'amore per il figlio Ocozia, la dice lunga sulla prospettiva da cui l'autore pensa al personaggio materno della sua tragedia.

Il vero contributo che il dramma contemporaneo può derivare dal recupero del sacro risiede chiaramente nella messa in scena di personaggi spogliati della loro inviolabile santità per rivelare l'essenza fragile e dannatamente incoerente dell'essere umano. Per questo,

⁸² E. PEA, *Vita in Egitto*, cit. p. 17: «E le sorelle del Santo che stanno intorno alla Madre per confortarla, corifee discinte, intonano un coretto che è di lode alle proprie mammelle, per convincere il santo ad avere pietà di loro e della Madre e a rinnegare le capricciose ideacce per le quali è lì legato a una colonna e crivellato dalle frecce degli arcieri». Pea rincara la dose parlando delle sorelle, nelle quali ravvisa la stessa 'mollezza' del Santo e un'inverosimiglianza tale da fare apparire le loro parole delle bestemmie alle sue orecchie.

una madre come Atalia, vinta e trasfigurata dall'ambizione, appare agli occhi dello scrittore versiliese perfino più credibile di una madre come quella di Sebastiano, che non si scompone di fronte al martirio del figlio. Da una lettura più approfondita di *Vita in Egitto* affiora chiaramente come il resoconto confuso dell'incubazione del personaggio di Giuda venga spesso interrotto dal variegato inventario delle figure materne che Pea ha incontrato durante gli anni egiziani.

Le vicende narrate sulla famiglia del greco Spiridione, padre di Ianco e di Gorgi, due amici e frequentatori della Baracca Rossa, gli offrono ad esempio il pretesto per riflettere sulla misera considerazione in cui tengono la loro madre, ridotta al ruolo di serva,⁸³ mentre dalle icone ortodosse sparse sui muri con la Madonna e il Bambino signoreggiano «facce contorte stilizzate alla greca», quasi a confermare l'assoluta esteriorità di un cristianesimo vissuto in modo solo formale. Anche la madre dell'epilettico amico Pipicco, il cui ricordo affiora «senza conclusione apparente»⁸⁴ e interrompe la meditazione sul *Giuda* «riabilitato alle platee»,⁸⁵ suscita allo scrittore considerazione universali sull'intima essenza del rapporto madre-figlio.⁸⁶

⁸³ E. PEA, *Vita in Egitto*, cit. pp. 32-33: «imperfetti cristiani dunque questi nati levantini o levantini rifatti. Impastati di sistemi locali: più realisti del re d'Egitto, tengono le donne al di sotto degli stessi musulmani. "E che razza di cristiani son mai questi", pensavo allora tra me trovandomi la prima volta in casa dei miei amici figliuoli di quello Spiridione cretese, che ho detto, al cospetto della padrona di casa (loro madre) che serviva, con le serve arabe, agli ospiti il caffè e le paste [...] lei, madre come le serve, restava a capo chino davanti a me e agli stessi figliuoli, non madre a giudicare dal contegno che i miei amici tenevano davanti a lei. Né moglie legittima, né padrona di casa, come si potrebbe intendere da noi [...] I figli di Spiridione cretese, pur modernizzati alle scuole francesi dei gesuiti, entrati in casa rierano dunque orientali all'usanza del padre. E la madre, anche se chiamata per richiesta di qualcosa dai figli, rispondeva a ciascuno di loro: "Comandi?", come si usa in Egitto, e lo stesso che fosse stato anche il figlio, un marito o un padrone».

⁸⁴ Ivi, p. 61.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ancora più sorprendente, dunque, deve essere stato per Pea l'effetto generato dall'umanizzazione di una personalità infamante come quella del traditore alle

Quanto amore han le madri per i figliuoli. E di quanto ne risono qualche volta contraccambiate dai figli, non esiste eccezione che invece è regola nei figli di staccarsi ad un certo momento e intiepidirsi di pietà, di dovere, di tolleranza [...] nella madre mai si raffrena con il tempo quell'ondata di indivisibile bene che tutta la percosse fino al gaudio del primo concepimento. E nei dolori del parto poi, sempre col sangue cementata la sua con la vita del figlio. A questo patto naturale mai vien meno la madre, ché il figlio per lei non ha né tara né età, mostro che sia per infermità della capricciosa natura [...] tutte le stesse di qualunque razza ché dalla parole mamma unica è la radice del mondo. Tutte le stesse. Di qualunque razza e nazionalità le madri, salvo i modi, allargano le proporzioni dell'amore per i loro figliuoli.⁸⁷

Dalla numerosa rassegna di madri incrociate lungo il percorso egiziano, protratta fino alle ultime pagine del suo diario, viene fuori in sintesi un modello universale del materno, rispetto al quale quello dannunziano dovette apparire ai suoi occhi quanto mai intollerabile.

Rientrato definitivamente in Italia, nel 1914, Pea cercò di realizzare con il patrocinio dell'amico e Maestro Puccini il sogno di un teatro popolare all'aperto sul confine di Forte dei Marmi. Il teatro del Bosco Apuano durò poco, giusto il tempo di una stagione sufficiente a mettere in scena per la prima volta il suo *Giuda* 'blasfemo' e portare così a compimento quella che sentì come una vera e propria missione: «l'ambizioso sogno di riabilitare Giuda».⁸⁸

Non schiavitù di date, in questi ricordi. Né voglia di racconto nel modo come generalmente s'intende. Non schiavitù di date, ma una data c'è, che per me più conta: quella dell'estate 1918, quando a Giuda cadde la maschera. E a me venne d'incanto la guarigione.

prese con la sacralità della relazione madre/figlio, se si considera l'atteggiamento di noncuranza che Giuda riserva alla madre nella sua tragedia.

⁸⁷ Ivi, pp. 86-87.

⁸⁸ Ivi, p. 30.

Ma già ero al mio paese, allora, e l'Egitto incominciavo a vederlo con la memoria, così, a pezzi, come adesso noto.⁸⁹

Nella discolpa narrativa del suo *Giuda* veniva a tematizzarsi anche il sentimento politico del Pea ribelle e anarchico che sopravvisse nelle tragedie successive.⁹⁰ È ancora a un'intima *Confessione* di Pea che dobbiamo ricorrere per notizie più dettagliate circa la messinscena del suo dramma.⁹¹ Dalla voce stessa dell'autore sappiamo che il copione del *Giuda* fu depurato di tre quarti dello scritto dalla censura di Lucca⁹² e che questo ne rese molto difficile il riadattamento scenico,

⁸⁹ Ivi, p. 61: «era come una ricaduta. Come malattia che sembri scomparsa inn estate, con l'andar via della febbre. Ma poi, ad un tratto, un freddo improvviso. Un'acquata presa. Una scalmana qualunque: la febbre riprovocata. E tutto riè come prima. Ed anche peggio ché il male è fondo: connaturato con l'organismo. Perciò oggi, nel ridire le cose di quando Giuda si era impossessato di me, le rivivo al modo di allora. Ma saltuariamente. Disordinate: via via quel che affiora ridico senza tener conto del procedere e del seguire, onde le persone e le trame spesso abbandonate e senza conclusione apparente, qualche volta sono come gli alberi del paesaggio, in compagnia del nemico che sapete». Pea non ne fa mistero, avverte più volte di aver vissuto la fase di gestazione del suo dramma come una vera e propria malattia. Più volte lo scrittore fa riferimento esplicitamente al 'nemico' quale entità che pare gli abbia messo in cuore l'idea delirante della sua tragedia. Egli si riferisce molto probabilmente al demonio che qui non chiama per nome, ma che tiene ben presente al punto da porlo al centro di una sua intera tetralogia comprendente *Moscardino*, *Il volto santo*, *Magometto* e *Il servitore del diavolo*, sospesa tra narrazione, mitologia fantastica e autobiografia.

⁹⁰ Cfr. G. IOLI, *Postfazione*, in E. PEA, *Rosa di Sion*, cit. pp. 47-66. Si tratta di un sentimento ben sedimentato negli anni giovanili della drammaturgia peiana che contraddistingue anche le due tragedie *Prime piogge d'Ottobre* e *Rosa di Sion*, definite per primo da Piero Gobetti come una vera e propria trilogia.

⁹¹ E. PEA, *Confessione di Pea*, in *La Passione di Cristo*, cit. pp. 7-12.

⁹² A. BARSOTTI, *Il teatro novecentesco di Enrico Pea e i Maggi*, in «Il ponte», XXXIV, 7-8, 1978, p. 854: «in questi anni Pea incontrò non poche difficoltà col regime e con alcuni esponenti di esso in quanto impresario di 'maggi'. Ciò anche in conseguenza dell'atteggiamento generalmente ostile del fascismo nei confronti del teatro dialettale e popolare».

al punto che Pea contravvenne ai tagli per la prima rappresentazione e per questo gli fu fatto divieto delle successive messe in scena.

Non era possibile tenere conto delle parti cancellate dalla censura, sopra il testo già stampato, tanto fitti erano i tagli operati in ogni singola pagina. Il dramma, oscuro di suo,⁹³ mutilato a quel modo, non avrebbe avuto più addirittura né capo né coda. Né c'era tempo, lì per lì, di porvi in qualche modo rimedio, ché le parole singole, i periodi e gli incisi cancellati dalla censura di Lucca annullavano materialmente tre quarti del totale scritto: praticamente, il dramma così ridotto, sarebbe stato irrepresentabile. Ne derivò che, contravvenendo in questa prima recita ai tagli della censura, si ebbe divieto assoluto per le rappresentazioni che, successivamente alla prima, avrebbero dovuto aver luogo.⁹⁴

Il *Giuda* di Pea divenne un vero e proprio caso politico tanto da indurre il deputato socialista Guido Marangoni a fare interpellanza alla camera in nome della libertà di pensiero. L'istanza fu poi ritirata ottenendo che al *Giuda* fosse concessa la rimessa in scena.⁹⁵ Le recite

⁹³ È singolare il fatto che lo stesso Pea riconosca alla sua letteratura un certo grado di 'incomprensibilità' che poi è la caratteristica che induce M. TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, cit. p. 90, a seguire l'indirizzo di Luperini nella scelta di ascrivere la produzione peiana all'asse modernista della narrativa contemporanea.

⁹⁴ E. PEA, *Confessione di Pea*, in *La Passione di Cristo*, cit. pp. 9-10.

⁹⁵ *Atti Parlamentari della Camera dei Deputati*, in «Legislatura», XXIV, prima sessione, discussioni, tornata del 3 ottobre 1918, p. 17095: «Il sottoscritto chiede d'interrogare i ministri dell'interno e dell'istruzione pubblica, per sapere il loro pensiero sulle ragioni che hanno consigliato la proibizione del dramma "Giuda" di Enrico Pea dopo la sua prima fortunatissima rappresentazione nel teatro all'aperto di Forte dei Marmi». È opportuno precisare che l'onorevole Guido Marangoni, deputato socialista al Parlamento dal 1909 al 1921, fu particolarmente sensibile alle arti e le lettere e che fu uno dei più importanti critici d'arte italiani di quell'epoca. Direttore dei Civici Musei di Milano e socio onorario delle Accademie di Brera e di Venezia, fu l'ideatore della Biennale d'Arte decorativa di Monza, città in cui fondò anche l'Istituto d'Arte (<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/3n040-00050>; *Censura Teatrale e Fascismo [1931-1944]. La storia, l'archivio*,

ripresero con il copione quasi integrale a Pisa, Livorno, Venezia e Genova, ma ovunque l'opera creò scompiglio e divise il pubblico al punto che il versiliese – pur ricavandone beneficio in termini 'pubblicitari' – si decise a sospendere gli spettacoli: «quattro città, quattro battaglie: l'opera era vilipesa ed esaltata, nelle platee e nella stampa, ma non per meriti d'arte, né per demeriti in quel senso».⁹⁶

La testimonianza autoriale sulle circostanze che accolsero il dramma di Giuda è fondamentale per comprendere l'evoluzione dell'atteggiamento collettivo e culturale rispetto al personaggio neotestamentario. Soprattutto, è indicativa di un interesse intellettuale che, prescindendo dal valore del testo – come ammesso candidamente dallo stesso autore – ha fagocitato un dibattito sorprendente, dietro il quale si sono nascoste battaglie ideologiche che nulla hanno avuto a che fare con il tradimento. L'esplosione a catena generata dalla prima del *Giuda* fu tale che Pea, irretito dai numerosi ammonimenti da parte della fazione cattolica, maturò nei confronti del dramma un vero e proprio ripudio.

Non dico che subito avessi il proposito di ripudiare il dramma, come più tardi feci, ch     difficile disamorarsi della propria opera ambiziosa, specialmente se porta la fatica di anni, come la mia

l'inventario, a cura di P. Ferrara, Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, Roma 2004).   inoltre utile tener presente che la censura di allora faceva ancora riferimento alla legge sulla pubblica sicurezza che Crispi port  in Parlamento nel 1888, relativa, tra l'altro, alla censura teatrale. Crispi, che condivideva il principio della censura preventiva affidata ai prefetti, non intendeva modificare le disposizioni in vigore, ma rafforzarle sotto il profilo giuridico, essendo fissate fino ad allora solo per decreto. Una lunga battaglia parlamentare caratterizz  l'approvazione del disegno di legge.

⁹⁶ E. PEA, *Confessione di Pea*, in *La Passione di Cristo*, cit. p. 10: «mi sentivo difendere e portar su da gente di parte, alla quale nemmeno appartenevo. Ed avversato, per opposte ragioni. A Livorno il cattolico "Fides", con la dottrina del suo direttore, tracci  un quadro chiarissimo anche sulle infondatezze storiche del dramma, oltre a deprecare un'opera tanto offensiva. E per contro la polemica si divulg  con il quotidiano del tempo, la cui politica stava dalla parte di "Giuda". A Pisa altre diatribe. E a Venezia [...] Annibale Ninchi si dovette convertire in tribuno, dalla ribalta del teatro Goldoni, per sedare lo sdegnato mormorio degli spettatori».

portava e proprio mentre raccoglie consensi pratici e il battimano delle platee [...] mi vergognai alla fine del favore e degli utili che ottenevo a tanto facile prezzo e troncai le recite per non riprenderle mai più.⁹⁷

Un' «avversione nei confronti del personaggio»,⁹⁸ fagocitata dalle ingiurie che seguirono alla prima del 18 agosto 1918, spinse Pea a un esame di coscienza e lo indusse a chiedersi: «Che diritto hai tu di scandalizzare il prossimo? Di speculare su ciò che è fisso da duemila anni?». ⁹⁹ Decisivo fu poi, secondo quanto riferisce l'autore, l'ammonimento di don Raffaello Galleni, vecchio parroco di Forte dei Marmi e suo maestro che «con passione di padre» gli aveva detto:

Che ti sei messo a fare? Chi ti ha consigliato così male? Meglio tu avessi perso gli occhi: ed era commosso fino alle lacrime, e alle mie proteste che avrei ritirato il dramma aveva soggiunto: – Ma ora bisognerà riparare. Ecco da quale spinta sono nate “La passione di Cristo” e “L'Anello del parente folle”.¹⁰⁰

Nasce da qui, dunque, l'idea del ‘dramma riparatore’: *La Passione di Cristo*. Nel 1923, a distanza di cinque anni dalla messa in scena del *Giuda*, il nuovo dramma rappresenta l'atto ufficiale e necessario di abiura nei confronti della sua prima tragedia, con il ripristino dell'assetto evangelico che ricolloca ora il Messia nel ruolo di protagonista. Già l'introduzione del dramma, la scena dell'Annunciazione immersa in una nebulosa che Barsotti ha ricondotto alla struttura

⁹⁷ Ivi, pp. 9-11.

⁹⁸ Ivi, p. 11. Pea riporta numerosi aneddoti legati alle rappresentazioni in una commistione di ammonimenti morali misti a presagi che lo suggestionarono al punto da innescare in lui il germe di quella che viene erroneamente definita come ‘conversione’, ma che lo stesso Pea indicò come un vero e proprio esame di coscienza («il ritrovamento della mia coscienza»).

⁹⁹ Ivi, p. 12.

¹⁰⁰ *Ibidem*

maggessa,¹⁰¹ rovescia la dissacrante palinodia incipitaria del *Giuda* che si apriva con la rivelazione della sua nascita per effetto di una violenza subita dalla madre.

La reintegrazione del Messia – che in *Giuda* restava sullo sfondo – è contingente alla rimodulazione del traditore che pur nella sua dimensione di anonimia culturale e familiare, privato dei genitori e sottratto alla discendenza regale continua, tuttavia, a mantenere una certa postura polemica e un'estensione narrativa notevolmente sproporzionata rispetto all'originaria afasia neotestamentaria.

GIUDA. Dubito, sì, del suo canto dubito. Del suo canto che inebria e rende folli, me, te, tutti... dove passa incanta [...] Io Magdala, sono stato trascinato dalla mollezza delle sue parole [...] si vive in terra di Giudea duramente, e incantati da Lui si oblia, come presi dall'oppio ingannatore [...] non è il pianto che giova alla Patria. Non è carezzando i bimbi ricciuti che si solleva il popolo contro chi l'opprime. Magdala, il tuo Gesù è galileo, ma potrebbe essere greco o romano: non l'ho mai inteso parlare della sua patria!¹⁰²

Ne *La Passione* il traditore accusa il Maestro di essere un millantatore incurante della sua patria nel suo sfogo con la Maddalena che mantiene il suo ruolo di interlocutrice privilegiata del Giuda teatrante. La donna rinuncia definitivamente al suo passato di adultera che permaneva invece nelle fattezze dell'emblematico personaggio di Marianna (l'adultera della prima tragedia), per incalzare la coscienza del traditore.

Neppure il «messia bastardo»¹⁰³ che nel primo dramma ammaliava le masse con la sua predicazione e trasformava i cuori dei suoi interlocutori ci pare sia tanto diverso dall'idea di Cristo che sopravvive

¹⁰¹ A. BARSOTTI, *Il teatro novecentesco di Enrico Pea e i Maggi*, cit. p. 854, ravvisa anche nell'alternanza di poesia e prosa l'influsso tipico della struttura delle fole e dei maggi.

¹⁰² E. PEA, *La Passione di Cristo*, cit. pp. 31-32.

¹⁰³ E. PEA, *Giuda*, cit. p. 25.

nelle parole del ‘nuovo’ Giuda. Sembrerebbe, anzi, che la blasfemia di questo traditore sia perfino acuita dal riferimento di stampo marxista alla sua predicazione quale «oppio ingannatore»,¹⁰⁴ sebbene tale sovversività sia destinata a dissolversi nel finale in un disperato e obbligato confronto con la sua coscienza.

Il Giuda della *Passione* regredisce così allo stato di angoscia dei dannati lirici dei secoli precedenti e si avvia all’imbocco dell’abisso infernale da cui verrà inghiottito, preda di un rimorso che Pea immagina come personificato dalla triplice entità delle Virtù Teologali. Invano, quelle che al traditore paiono come «falsi angeli» e «spiriti maligni» cercano di richiamarlo alla saldezza della sua Fede, alla vessillo della Carità, alla consolazione della Speranza: egli non riconosce loro alcuna autorità e si abbandona alla più cupa disperazione.

GIUDA. Creature, non importa chi siete!...

Sorreggetemi.

La terra trema!...

Si spalanca un abisso.

M’inghiotte.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ci pare però che gli unici indizi della simpatia di Pea per le teorie del filosofo tedesco siano destinati a esaurirsi nella suggestione della comunanza del nome del suo terzo figlio, Marx. È evidente l’affinità del discorso sovversivo di Giuda con la più nota confutazione marxista della filosofia hegeliana, che nella sua versione integrale recita «*die Religion ist der Seufzer der bedrängten Kreatur, das Gemüth einer herzlosen Welt, wie sie der Geist geistloser Zustände ist. Sie ist das Opium des Volkes*» («la religione è il sospiro della creatura oppressa, il sentimento di un mondo senza cuore, così come è lo spirito di una condizione senza spirito. È l’oppio del popolo»; A. M. MCKINNON, *Reading “Opium of the People”: Expression, Protest and the Dialectics of Religion*, in «Critical Sociology», XXXI, 2005, n. 1-2, pp. 15-38; la citazione è a pag. 15). Tratta da *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, lo scritto risale all’autunno del 1843, ma fu pubblicato negli «Annali franco-tedeschi», nell’unico numero del febbraio 1844, poiché la rivista fu duramente colpita dalla censura e dal dissidio tra Marx e Arnold Ruge, l’altro condirettore (cfr. M. MUSTO, *Prima dei Grundrisse, in I Grundrisse di Karl Marx. Lineamenti fondamentali della critica dell’economia politica 150 anni dopo*, a cura di M. Musto, Edizioni ETS, Pisa 2015, p. 18).

¹⁰⁵ E. PEÀ, *La Passione di Cristo*, cit. p. 60.

Il Giuda disperato gode ancora di un certo protagonismo e finisce di nuovo per rubare la scena a Cristo che perfino durante il calvario viene oscurato dal confronto fra Giuda e le furie, travestite da angeli del demonio:

UN ANGELO. Chi viene a turbare l'agonia di Cristo? Amen.

[...]

GIUDA. O voi che ovunque mi seguite, ombre dei miei rimorsi!...
Aiutatemi a morire!...

UN ANGELO. Silenzio!

GIUDA. Se anche tacesse la mia lingua, o voi che m'inseguite, vedreste dalla mia faccia sconvolta, i segni della guerra che dentro il cuore mi brucia.

UN ANGELO. Silenzio!

GIUDA: Silenzio... è quello che mi spaventa. Ecco il supplizio dei ladri più fortunati di me.

UN ANGELO. Angioli, fate che i piedi di Giuda non calchino questa terra sacrata.

[...]

UN ANGELO. Si ferma. [Giuda] Qualcuno gli parla che non ha sembianze d'umano...

UN ANGELO. è un consigliere interessato...

UN ANGELO. lavorano in due per dannarsi. L'amico ha legato la corda

A un albero mal cresciuto.

[...]

UN ANGELO. Ora che penzola stecchito, gli ha preso l'anima, e se ne va.¹⁰⁶

La *Passione di Cristo* fu rappresentata per la prima volta al Teatro Mercadante di Napoli, la sera delle Ceneri del 1923, poi a Pisa, in Piazza dei Miracoli, domenica 21 settembre dell'anno successivo.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 92-93.

In via precauzionale, Pea aveva inviato una copia manoscritta della sceneggiatura al Cardinale Pietro Maffi, lo stesso che aveva posto un veto sull'autore dopo la rappresentazione del *Giuda*.¹⁰⁷ In una missiva di riconoscenza per il testo ricevuto, il cardinale si congratulava con Pea per il ravvedimento rispetto alle «intemperie di cielo e vicende di terra che tutto dissiparono»,¹⁰⁸ mentre una seconda lettera segnalava al versiliese alcuni piccoli disappunti lessicali «per due o tre parole che potrebbero far nascere osservazioni».¹⁰⁹ Pea mise a punto scrupolosamente le direttive del prelado, rassegnato all'idea di aderire a un teatro sacro allineato alla censura che ben presto abbandonò.

C'è, quindi, da prendere atto che, fatto salvo un certo protagonismo, il teatro primonovecentesco non è ancora pronto ad accogliere per Giuda interpretazioni diverse da quelle del bieco traditore. La riabilitazione del dramma sacrilego di Pea passa infatti attraverso l'immolazione di Giuda: la sua dannazione e il suo suicidio sono il sacrificio necessario per una cultura nazionale ancora impreparata a prevedere per lui un esito diverso dall'impiccagione.

Il Giuda folle dal destino segnato: il modello di Andreev fra Donaudy e Ratti

Il traditore primonovecentesco è, dunque, ancora un uomo mediocre che assapora un certo titanismo solo mentre incarna il ruolo dell'uomo vinto dalla potenza del destino che lo vuole vile e incastrato nel disegno teologico del suo tradimento. Trattando temi

¹⁰⁷ E. PEA, *La Passione di Cristo*, cit. pp. 11-12: «e l'ordine del Cardinale Maffi ai parroci della regione perché i fedeli stessero lontani dai miei scritti. E la voce di quella donnetta: (parole riportate anche recentemente da Pietro Pancrazi, che era presente alla rappresentazione del "Giuda") che, da lontano, m'indicava alle altre: "Quello è il diavolo in persona!" Cose da nulla, sembrerebbero. Ma sufficienti a richiamare, a domandare nel loro assoluto linguaggio: – che diritto hai tu di scandalizzare il prossimo? Di speculare su ciò che è fisso da duemila anni?».

¹⁰⁸ Ivi, p. 187.

¹⁰⁹ Ivi, p. 188.

sociali, analisi e caratteri individuali con forte introspezione, il teatro contemporaneo predilige la crisi dell'io complesso e stratificato nell'esperienza del mondo e delle sue rappresentazioni simboliche. La linea di confine fra la drammaturgia risorgimentale e quella primonovecentesca colloca per questo il tradimento di Giuda in secondo piano e se ne serve per raccontare il crollo della coscienza moderna, costretta a misurarsi con sensi inediti e aumentati di responsabilità, colpa, dubbio, ragione e fede. Nella crocifissione si riverbera in controluce non più il mistero del martirio di un Dio fatto uomo, ma il riflesso degli interrogativi dell'uomo verso Dio.

Che il dramma biblico in cinque atti *Giuda* (1923) di Alberto Donaudy, fratello del più noto librettista e compositore Stefano, sia stato concepito per la lettura prima ancora che per la scena lo dimostrano i lunghi dialoghi che conferiscono un andamento per lo più narrativo a un'opera data alle stampe affinché fosse «letta prima ancora che udita».¹¹⁰ Il richiamo esplicito dell'autore che per sua stessa ammissione avverte di aver attinto a piene mani dal racconto *Giuda Iscariota* del drammaturgo russo Leonida Andreev,¹¹¹ serve a chiarire già in apertura che la portata 'innovativa' del suo personaggio – «nato per il male, ma non privo di un'anima e di una coscienza»¹¹² – risiede nella narrazione della fatalità di un destino già

¹¹⁰ Nella dedica proemiale all'attore Cesare Dondini, scomparso prematuramente, A. DONAUDY, *Giuda. Dramma biblico in cinque atti*, Casella Editore, Napoli 1923, p. 5, scrive: «La dò alle stampe prima che alle scene [...] preferisco quindi che essa sia letta prima che udita; in modo che libera dalle forche caudine del capocomicato, chieda prima alla critica un più sereno e ponderato giudizio». Il dramma fu poi rappresentato al teatro Carignano di Torino il 15 gennaio 1924 e all'Augusteo di Milano il 9 aprile 1925, con un discreto successo, testimoniato dalle numerose repliche.

¹¹¹ Il racconto di Andreev è incluso in una raccolta dal titolo *I sette impiccati* (Рассказ о семи повешенных); cfr. L. ANDREEV, *Giuda Iscariota*, cit.; S. D'AMICO, *Leonid Andreev, Storia del teatro drammatico*, vol. 4, Garzanti, Milano 1970, pp. 60-68.

¹¹² A. DONAUDY, *Giuda. Dramma biblico in cinque atti*, cit. p. 6.

segnato che lo rende di fatto «uno strumento in mano alla necessità cristiana della Redenzione».¹¹³

In Italia, Andreev godeva di una certa fortuna negli anni Venti e i suoi drammi divennero argomento di dibattito, sollecitando gli interventi di due interpreti autorevoli e puntuali come Tilgher e Gobetti, quest'ultimo, peraltro, ben consapevole dell'oggetto dei suoi studi per le traduzioni che ne aveva curato.¹¹⁴

Scritto a Capri nel 1907, il racconto di Andreev ha come protagonista un uomo dalle fattezze sgradevoli, preso di mira dai discepoli, in particolare da Simon Pietro che ne deride le sembianze mostruose.¹¹⁵ Un Giuda orrido, paragonato a un polpo dagli enormi occhi (di cui uno bianco e morto) e otto tentacoli. Un traditore dai difetti perfino esasperati: meschino, dedito a piccoli furti, adulatore e seminatore di discordie apre un racconto strano che si avvia pian piano al suo

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ Cfr. R. GIULIANI, *La fortuna di Andreev in Italia*, in «Europa Orientalis», 1, 1982, pp. 45-52. Incluso nel repertorio di prestigiose compagnie, come la Melato-Sabbatini e la Gramatica-Gandusio-Piperno, riscosse grande successo di pubblico e consenso di critica. Di primaria importanza fu anche l'attività svolta in quegli anni da Tatiana Pavlova, attrice e regista russa stabilitasi in Italia dal 1919, allieva di Pavel Orlov. Prima dal Valle di Roma, poi dal Filodrammatici di Milano e infine dalle principali scene italiane, la Pavlova sollecita l'interesse per il teatro russo, proponendo accanto a commedie 'leggere', volte all'intrattenimento, il 'teatro d'arte', fra cui annovera autori come Andreev, di cui la Pavlova (nel 1925 a Roma) curò la regia di *Quello che prende gli schiaffi*, recitandovi anche accanto a Ernesto Sabbatini, Evi Maltagliati, e altri (cfr. D. RUOCCO, *Tatiana Pavlova: diva intelligente*, Bulzoni, Roma 2000).

¹¹⁵ L. ANDREEV, *Giuda Iscariota*, cit. p. 11: «Le parole di Pietro, che il Maestro approvava certamente, dissiparono l'imbarazzo che pesava sui presenti. Ma quelli fra i discepoli che dai casi dell'esistenza erano stati condotti, nel passato, verso il mare, e che pure avevano visto dei polpi, furono turbati dalla somiglianza che Pietro aveva sì spiritosamente stabilita fra quei mostruosi molluschi e il nuovo discepolo, e si ricordavano degli occhi enormi, dei tentacoli numerosi ed avidi, della placidezza simulata del mostro, che repentinamente afferrava la preda, l'avviluppava, la schiacciava e la inghiottiva, senza che nulla alterasse la spaventosa immobilità dei suoi occhi». Pietro descrive Giuda come un essere tentacolare dagli occhi sgranati e immobili, lo deride con l'approvazione divertita della folla e del Cristo stesso.

epilogo. Gesù lo tiene con sé, ma senza mai dargli confidenza, sempre distaccato mentre costringe i discepoli a una convivenza difficile con lui. È un Giuda che muove sicuramente qualcosa nell'animo del lettore mentre gli suggerisce la possibilità di essere incolpevole e intrappolato in un destino già segnato. Tutto ciò che il discepolo vorrebbe è sentirsi amato a sua volta dal Maestro che corteggia con gesti e parole eclatanti e salvandogli perfino la vita. Così, in un dialogo con Tommaso:

Perché egli non mi ama? Perché ama gli altri? Non sono io forse migliore, più bello e più forte degli altri? Non gli salvai la vita laggiù, mentre gli altri fuggivano come timidi cani? – Povero amico mio, tu non hai completamente ragione. Non sei bello, e la tua lingua è perfida quanto il tuo volto è sgradevole alla vista. Tu menti, calunni [sic] incessantemente; come vuoi dunque meritare l'affetto di Gesù?

Gesù disattende continuamente le aspettative d'amore del discepolo e ignora le sue attenzioni. È un automa che va incontro al suo destino senza batter ciglio, come a eseguire le azioni di un copione già scritto. Giuda, dal canto suo, è consapevole dell'infamante sorte che lo attende e si sente per questo legato a un destino che lo unisce indissolubilmente alla morte del Cristo: insorge e protesta inutilmente mentre gli va incontro per consegnarlo al martirio.

Ad un tratto si udì una voce triste e rude. – Sai dove vado Signore? Vado a darti in mano ai tuoi nemici. Un gran silenzio prolungato sembrò stringere la pace della sera e il silenzio delle ombre immote come lame nere. Non rispondi Signore? Mi comandi di andare? Di nuovo, il silenzio pesò nell'aria. – Permettimi di rimanere, Non puoi? Oppure non osi? O forse non vuoi?... E ancora il silenzio, un silenzio immenso come lo sguardo dell'eternità. È grande il mistero dei tuoi begli occhi. Ma il mio è forse meno profondo?... Comandami di rimanere!... Ma tu, invece, taci, taci ancora [...]. Vieni a liberarmi! Toglimi questo fardello più pesante del piombo!

Più pesante di una montagna! Non senti che il petto di Giuda di Kerioth scricchiola sotto il gran peso.¹¹⁶

Giuda prega affinché il Messia possa impedirgli di andare a tradirlo, ma è consapevole che ciò non possa avvenire: si muove per questo come un fantoccio anche quando nel Getsemani va a perpetrare la scena del bacio; come un burattino che non può fare a meno di mettere in moto un ingranaggio perverso, mentre interiormente implode in una sofferenza incredibile, soggiogato da un destino che non ha il potere di cambiare.¹¹⁷

Pur rappresentando l'eccezione narrativa di un periodo intenzionalmente vissuto per il dramma, il *Giuda* di Andreev sembrerebbe a tutti gli effetti pensato per la rappresentazione:¹¹⁸ il dettagliato resoconto delle ambientazioni, i segmenti narrativi suddivisi per scenari, i particolari temporali e le pause che scandiscono i dialoghi serrati li fa quasi apparire sulla scena.

La preghiera di Giuda, poi, ricorda non troppo casualmente quella che Cristo rivolge al Padre nell'orto degli Ulivi quando, sapendo di andare a morire, lo implora di cambiare il suo destino. Anche la supplica di Giuda cade nel vuoto e non ha alcun potere sugli eventi che si predispongono a renderlo complice della Passione. Il proposito di tale accostamento ci pare poi confermato dallo stesso Andreev che al momento della flagellazione si lascia andare a una

¹¹⁶ L. ANDREEV, *Giuda Iscariota*, cit. pp. 62-63.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 68.

¹¹⁸ C. D'ANGELI, *Forme della drammaturgia*, cit. pp. 40-41: «quando si dà corpo, concretezza ed evidenza materiale al testo drammatico; mentre non è altrettanto evidente se ci si attiene [...] solo al testo drammatico. La specificità del dialogo drammatico riguarda sostanzialmente l'interferenza e quindi la subordinazione all'azione: le parole drammatiche sono equivalenti dell'azione, il che significa che devono avere un forte spessore di concretezza». Riflettendo sulla 'teatralità' delle opere narrative improntate al dialogo, ma non destinate alla messa in scena, l'autore evidenzia che il vero scarto fra il dialogo drammatico e il dialogo narrativo si manifesti in larga misura nel momento della messa in scena.

meditazione sul comune e antitetico dolore che obbliga i due uomini a bere lo stesso calice:

E in mezzo a tanta folla furono soli, inseparabili fino alla morte, uniti dallo stesso dolore, Colui che stava per subire ogni obbrobrio e i peggiori tormenti, e colui che lo aveva tradito. Come due fratelli, il Tradito e il traditore bevevano alla stessa coppa di sofferenze, e quel liquido fuoco bruciava ugualmente le labbra pure e le labbra impure.¹¹⁹

Giuda e Gesù sono gli unici a conoscere il futuro che li attende. Essi sono tacitamente accostati a una verità che rende Gesù amabilissimo agli occhi del traditore poiché conosce la portata del suo sacrificio. Giuda, al contrario, non può che risultare sgradevole al Maestro che ne ignora costantemente l'interesse e la cura poiché conosce a sua volta quale sia il suo compito. Al netto della tensione fortissima, resa dalla lotta inutile di Giuda contro il suo destino infamante, resta la sensazione di un margine di libertà ridottissimo entro cui i personaggi si muovono all'interno dell'ingranaggio mostruoso e caotico attivato dall'alto.

– Giuda! Esclamo Gesù – e il lampo del suo sguardo illuminò il mostruoso ammasso di ombre insidiose che era l'anima dell'Isca-riota, ma non ne scandagliò il fondo – Giuda, è dunque con un bacio che tu tradisci il figlio dell'uomo? Ed egli vide quel caos mostruoso oscillare e mettersi in moto. Giuda di Kerioth rimase muto e austero, come la morte nella sua fiera e fredda maestà, mentre nell'intimo del suo essere profondo tutto gemeva, tuonava, urlava, scoppiava in migliaia di voci impetuose e ardenti: – Sì! Con un bacio d'amore io ti tradisco!¹²⁰

La disperazione attanaglia il traditore in una morsa di pulsioni

¹¹⁹ Ivi, p. 71.

¹²⁰ Ivi, p. 68.

interiori che gorgoglia e fa emergere in superficie le più bizzarre venature schizofreniche. Il «caos mostruoso che si mette in moto»: il rotolo della sorte che ineluttabile si svolge, muove Giuda contro la sua volontà.

Lo stesso automatismo sembra guidare anche il tipico momento della flagellazione riferita attraverso lo sguardo inconsueto di Giuda che «applicò l'occhio alle fessure della porta»¹²¹ della stanza in cui era stato sospinto il corpo scuoiato del Nazareno. Della violentissima e dettagliata fustigazione, gli occhi del traditore colgono il particolare della sua imperturbabilità. Non la solita e santa mansuetudine dettata dalla coerenza evangelica: è un atteggiamento di maggiore indolenza quello del Cristo di Andreev, qualcosa che lo fa apparire quasi senza vita. Un burattino per l'appunto, che segue la stessa eurtmia di Giuda e si avvia al tradimento, abbandonandosi inerme al dispiegarsi della storia.

E scorse infine Colui che veniva percosso. Lo colpivano al viso, lo colpivano alla testa, lo spingevano da un'estremità all'altra della stanza, come se fosse un involto inerte [...] sembrava veramente, dopo averlo osservato con attenzione per qualche minuto, che non si trattasse di un essere vivente, ma di un fantoccio pieno di crusca, senza scheletro, senza sangue. A quando a quando, quel fantoccio si curvava, e se cadeva, battendo il capo sulle pietre del pavimento, non si aveva l'impressione dell'urto di un corpo duro su un altro corpo duro, ma piuttosto quella di un contatto molle e inoffensivo. E dopo aver guardato a lungo, pareva di assistere soltanto ad un giuoco, bizzarro e prolungato.¹²²

Il traditore è il detentore assoluto di una Verità che a tratti sembra sfuggire perfino al Cristo, freddo e distaccato come un fantoccio anche quando è sottoposto dai Romani a una costante sofferenza carnale. Giuda, invece, soffre di una sofferenza palpabile: è lui la

¹²¹ Ivi, p. 72.

¹²² Ivi, p. 73.

vera vittima della Passione, come si evince dalle espressioni con cui sentenza sugli eventi («tutto è compiuto»; «tutto è compiuto. Osanna! Osanna!»; «tutto si ferma») che riproducono con un certo sgomento quelle del Cristo e sono indicative di una onniscienza che nelle Scritture è concessa solo a Dio. Le stesse parole sussurrate dalla bocca di Gesù prima di morire tuonano ora dalla bocca sacrilega e gemente del traditore.¹²³

Per tutto il tempo che precede e che segue l'arresto, questo Giuda spera sempre che a un certo punto le cose volgano al meglio. Immagina che la folla si ribelli e liberi Gesù e che i discepoli fedeli agiscano e lo salvino, ma nulla di tutto questo accade: inesorabilmente Cristo sale al Golgota e lì muore con Giuda. Come il corpo del Cristo sulla croce, gli arti dell'impiccato si allungano e si assottigliano, si incrociano e ricadono come cenci bagnati.¹²⁴ «e fu così che in due giorni Gesù di Nazaret e Giuda di Kerioth, il traditore, lasciarono la terra, uno dopo l'altro».¹²⁵

«Un fanatico pazzoide, dall'anima tortuosa e complessa»,¹²⁶ così definì Cinti il Giuda di Andreev, che sfugge in effetti a qualsiasi tentativo di accostamento ai traditori moderni. Se il *Giuda* di Pea – contemporaneo alla traduzione italiana del racconto russo – mantiene un certo grado di coerenza sistemica, acuito dalla sua irascibile alienazione, quello di Andreev amplifica l'ancoraggio all'indole

¹²³ *Gv.* 19, 25-29: «stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria di Clèofa e Maria di Màgdala. Gesù allora, vedendo la madre e lì accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: “Donna, ecco il tuo figlio!”. Poi disse al discepolo: “Ecco la tua madre!”. E da quel momento il discepolo la prese nella sua casa».

¹²⁴ L. ANDREEV, *Giuda Iscariota*, cit. p. 82: «Giuda riapre gli occhi esitando, vede la croce che si solleva, vacillante, e che viene piantata in una buca. Vede le braccia di Gesù che hanno dolorose contrazioni; vede le piaghe che si allargano, il ventre incavato, che si gonfia a un tratto sotto le costole. Le braccia si allungano, si allungano di continuo. Diventano sottili e bianche, si disarticolano alla spalla»; così Andreev descriveva il lento incedere della morte sul corpo del Cristo.

¹²⁵ *Ivi*, p. 97.

¹²⁶ D. CINTI, *Premessa*, in L. ANDREEV, *Giuda Iscariota*, cit. p. 3.

controversa a stento riferita dalla tradizione biblica per creare un personaggio drammaticamente nuovo e caricaturale, psicotico e visionario, contorto e incredibilmente verosimile, pur nella sua follia.

Il Giuda di Andreev non si uccide per il rimorso del tradimento commesso, né tanto meno possiamo immaginare che lo faccia perché non crede di poter essere perdonato. Il traditore agisce di concerto con Gesù e per questo non brama il suo perdono, ma si impicca proprio in virtù di quella euritmia che gli impedisce ora di sopravvivere alla morte del Cristo e proseguire regolarmente la sua vita. Giuda è sopraffatto da un dolore diverso da quello dei discepoli, per questo lamenta con sgomento il seguito della vita regolare entro la quale li coglie quando appare a loro prima di suicidarsi.

In quel momento Giuda di Kerioth entrò, facendo sbattere la porta. Tutti dapprima trasalirono, non comprendendo quel che accadeva [...] c'era qualcosa di autoritario nella voce rauca dell'uomo di Kerioth [...] – ma vi ha forse proibito di morire? Perché siete vivi ora che egli è morto? Perché i vostri piedi si muovono? Perché la vostra lingua pronuncia parole futili? Perché i vostri occhi vivono, ora che Gesù è morto, immobile, muto? Come osi gridare, Pietro, mentre egli tace? Voi domandate a Giuda che cosa dovevate fare [...] bisognava morire! Morire! E lo stesso suo Padre avrebbe avuto un grido di sgomento, al vedervi giungere tutti insieme! [...] Giuda tacque, alzò il braccio e vide ad un tratto, sulla tavola, i rimasugli di un pasto. Colto da uno stupore bizzarro, esaminò i piatti con curiosità, come se vedesse i cibi per la prima volta in vita sua, e domandò lentamente: – Avete mangiato, dunque? E forse avete anche dormito?¹²⁷

Egli irrompe fra loro mentre sono nascosti in attesa che il pubblico risentimento nei confronti del Maestro si dilegui. Come il Cristo che nel Vangelo appare ai dodici a porte chiuse per manifestare i

¹²⁷ Ivi, p. 94.

segni della sua Resurrezione, Giuda irrompe «facendo sbattere la porta»¹²⁸ per rimproverare la loro incomprensibile viltà. È una vera e propria palinodia dell'episodio evangelico quella che Andreev sceglie di porre in chiusura del suo racconto che scopre ora nel miscredente Tommaso perfino l'unico illuminato: egli non oppone resistenza al traditore, ma risponde con docilità alle provocazioni autoritarie dell'Isariota. Subito dopo, Giuda si avvia risoluto sul monte «alto e ostile» dove già da tempo aveva scelto di togliersi la vita. Nulla lascia presagire che Cristo risorgerà, né Giuda sarà minimamente colto dal dubbio circa il suo destino di morte, mentre dall'alto del monte, come il Cristo sulla croce, i suoi occhi ormai senza vita fissano immutabilmente il cielo.¹²⁹

¹²⁸ Ivi, pp. 91-92. Cfr. *Gv.* 20, 19-29: «la sera di quello stesso giorno, il primo dopo il sabato, mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei, venne Gesù, si fermò in mezzo a loro e disse: "Pace a voi!". Detto questo, mostrò loro le mani e il costato. E i discepoli gioirono al vedere il Signore. Gesù disse loro di nuovo: "Pace a voi! Come il Padre ha mandato me, anch'io mando voi". Dopo aver detto questo, alitò su di loro e disse: "Ricevete lo Spirito Santo; a chi rimetterete i peccati saranno rimessi e a chi non li rimetterete, resteranno non rimessi". Tommaso, uno dei Dodici, chiamato Didimo, non era con loro quando venne Gesù. Gli dissero allora gli altri discepoli: "Abbiamo visto il Signore!". Ma egli disse loro: "Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il dito nel posto dei chiodi e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò". Otto giorni dopo i discepoli erano di nuovo in casa e c'era con loro anche Tommaso. Venne Gesù, a porte chiuse, si fermò in mezzo a loro e disse: "Pace a voi!". Poi disse a Tommaso: "Metti qua il tuo dito e guarda le mie mani; stendi la tua mano, e mettila nel mio costato; e non essere più incredulo ma credente!". Rispose Tommaso: "Mio Signore e mio Dio!". Gesù gli disse: "Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno!"».

¹²⁹ Ivi, p. 98: «Quella sera stessa, tutti i credenti seppero la fine tragica del traditore, e il giorno successivo tutta Gerusalemme ne fu informata. La Giudea sassosa e la verde Galilea conobbero ugualmente l'evento, e dal mare all'altro mare che è ancora più lontano la notizia della morte del traditore si diffuse. Essa non andava nè più veloce, nè più lenta del tempo; e poiché il tempo non ha fine, non si cesserà mai di parlare del tradimento di Giuda e della sua orribile morte. E tutti, i buoni come i malvagi, malediranno la sua infame memoria; e, fra tutti i popoli

Quanto Donaudy dichiara in premessa alla sua tragedia, a proposito del grande debito nei confronti dello scrittore russo, deriva certo dalla necessità di assumere una posizione (di dissociazione) netta rispetto alla blasfemia del *Giuda* di Pea: la censura che ne aveva falciato pagine copiose non avrebbe di certo risparmiato neanche il suo *Giuda* che usciva proprio lo stesso anno dello scritto ‘riparatore’ di Enrico Pea.¹³⁰

Prevenire ogni rischio di accostamento all’opera peiana significò per Donaudy rifugiarsi nell’affiliazione al racconto di Andreev che in quel periodo godeva di una certa fama in Italia,¹³¹ ma anche orientarsi nella scelta di una conclusione più fedele a quella scritturale, depurata finanche dell’indugio di Andreev, colpevole di aver omesso il lieto fine della Resurrezione. Un coro di voci intona all’unisono «È risuscitato! È risuscitato!»¹³² e mette al sicuro un dramma che a tutti

che furono e che sono, Giuda di Kerioth, il traditore, resterà eternamente solo nel suo destino atroce».

¹³⁰ Cfr. *Censura Teatrale e Fascismo (1931-1944)*, cit. pp. 3-111: «Tutte le opere da rappresentare a teatro, o da trasmettere per radio nel nostro Paese, dovevano ora essere approvate dal Ministro dell’Interno, che poteva avvalersi del parere di una apposita commissione presieduta dal capo della polizia». Enrico Pea pubblicava *La Passione di Cristo* nel 1923. All’indomani del 28 ottobre 1922, le norme per regolamentare la censura teatrale erano ancora quelle emanate da Crispi nell’ormai lontano 1888. E nel 1926, il nuovo testo unico di pubblica sicurezza aveva confermato ancora una volta la delega ai prefetti in materia di morale e ordine pubblico degli spettacoli. Disposizioni più specifiche sui divieti da produrre vennero invece introdotte nel 1929, con l’obiettivo di uniformare i criteri di censura delle prefetture.

¹³¹ Andreev, inoltre, aveva già scongiurato il pericolo della censura italiana che non aveva interferito in alcun modo con la traduzione di Decio Cinti del 1919. Vicino agli ambienti culturali ‘forti’, il Cinti è stato un traduttore, lessicografo e storico italiano che ha legato indissolubilmente il proprio nome a quello di Filippo Tommaso Marinetti, di cui fu per molti anni segretario privato. Simpatizzante del movimento futurista, fu traduttore di numerose opere marinettiane dal francese e autore di diverse opere lessicografiche, frutto del programma di bonifica linguistica dalla politica del tempo, fra queste il *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, Sonzogno, Milano 1940; il *Dizionario delle parole difficili*, Sonzogno, Milano 1940. Fu anche autore di numerosi saggi storici sull’età imperiale e sulla casata dei Savoia in Italia.

¹³² A. DONAUDY, *Giuda*, cit. p. 86.

gli effetti intende ridurre al minimo la responsabilità del tradimento del discepolo. Donaudy conosceva bene quali fossero i rischi connessi all'emulazione del *Giuda* russo e scelse di mettere in chiaro fin da subito il suo intento di scrostarlo da tutti quei macabri orpelli che lo avevano reso «uno slavo più che un giudeo».¹³³

Secondo l'Andreev, l'Iscriota amò Gesù più di quanto l'amarono tutti gli altri discepoli; e fu anzi un tale amore, non mai compreso e sempre mal ripagato, che prima gli suggerì e poi lo spinse al delitto. Definizione originalissima e arbitraria per quanto si voglia, ma certo ortodossa. A Giuda non è così negato, neanche dall'Andreev, il libero arbitrio. Secondo lui, egli operò con coscienza di nuocere e non per bisogno di nuocere: non solo liberamente, ma anche deliberatamente. Ebbene – io pensai – se di questo personaggio, fatto spoglio di tutto ciò che di pazzoide vi fu incrostato dall'Andreev e che ne fa spesso uno slavo più che un giudeo; se di quest'uomo nato per il male, ma non privo di un'anima e d'una coscienza (e il suo immediato pentimento fu infatti la prova migliore) si facesse uno strumento in mano alle necessità cristiane della Redenzione, e si rendesse quindi, il suo, un atto non volitivo, ma necessario, in contrasto al grande amore che gli era germogliato al contatto di Gesù, qual formidabile urto non si otterrebbe? Ecco ciò che m'ha indotto a scrivere questo mio nuovo lavoro.¹³⁴

L'autore stesso, segnando lo scarto fra il suo Giuda e quello di Andreev, riferisce il bisogno di esprimere l'impressione suscitata in lui dal racconto russo «con altri mezzi e con altre possibilità, dopo averla fatta passare attraverso il crogiolo della propria sensibilità e del proprio cervello»,¹³⁵ salvo poi approdare allo stesso risultato.

Fra i moltissimi punti di contatto rispetto al modello andreeviano, l'effetto del prolungato lamento dei discepoli per la disattesa

¹³³ *Ivi*, p. 6.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

espulsione di Giuda è certamente quello più evidente. Incastrato nella congiura ingiuriosa contro il Messia, fra uomini che mal tollerano la sua presenza, anche questo traditore spera invano che le cose volgano al meglio e che Dio esaudisca la preghiera di cambiare il suo destino. Il suo tradimento non è, tuttavia, la reazione al disprezzo da parte di Gesù e dei discepoli, ma un atto intenzionalmente compiuto, *oborto collo*, in obbedienza a un progetto superiore di cui si sente parte.

Dal consueto confronto fra il traditore e la Maddalena – destinataria privilegiata del perdono divino che Giuda invece si vede negato – nascono le pagine più dolorose del dramma di un uomo che si sente ingiustamente escluso dal piano di salvezza universale:

GIUDA. Non eri tu forse una prostituta? (*Ella abbassa il viso, nascondendolo fra le mani.*) Lo eri! Non puoi negarlo! Come io ero un vagabondo... Non c'è che una differenza tra noi; ed è che tu fosti subito un'altra, mentre io...

MARIA DI MAGDALA. (*Rialzando il viso*) Un'altra, è vero questo... L'amore di Gesù mi ha salvata! [...]

GIUDA. E perché Egli non ha salvato anche me? Ambedue avevamo diritto alla Sua misericordia! Di ambedue la vita aveva fatto due miserie umane! E anch'io Lo cercai come te; anch'io percorsi come te tutte le strade, prima d'incontrarlo; anch'io fui vilipeso e scacciato, insultato e manomesso prima di raggiungerlo! Come te anch'io avevo sete di Lui... E, allora, perché?

MARIA DI MAGDALA. Ma non t'ha accolto Egli forse? E non è fra le accuse che più Gli si fanno quella d'aver accolto di preferenza gli umili, i reietti e i caduti? E, dunque, che altro poteva Egli fare? GIUDA. Salvarmi! Mi ha accolto, sì, ma per lasciarmi quello che ero. E, dunque, era meglio che m'avesse scacciato anche Lui! Nulla avrei saputo così del bene e del male, perché nulla io potevo saperne. Ingannando o derubando i miei simili, io avevo sempre ereditato d'essere in un mio diritto, anzi in un mio privilegio. Mi sentivo più furbo, e quindi mi credevo più forte degli altri. Ero un miserabile allora, ma ero almeno me stesso! E, invece, chi sono io ora? Che

cosa Egli ha fatto di me? Mi ha dato una coscienza, ma senza estirpare il mio male. Oggi io lo discerno, quel male; ma sento sempre in me come una forza invincibile che me lo fa compire lo stesso. E credimi, sorella, non c'è al mondo una maledizione più grande! (*Commovendosi gradatamente*) Eppure, vedi... Dacché Egli fu buono e misericordioso con me, dacché fu il solo a non cacciarmi via come un cane, ma mi accolse pietoso e volle che Lo seguissi, io — che non avevo mai amato nessuno in vita mia — non potei non amarlo. E Lo amo adesso come forse tu sola lo puoi; tu che eri come me nel peccato, e quindi lo sai di quanto amore sono capaci coloro che si sentono soli e abbandonati dagli uomini: di quanto amore geloso, caparbio, quasi cattivo sono capaci... Ebbene, se n'è accorto Egli forse? Ha Egli mai ripagato questa mia devozione?¹³⁶

La condizione di peccatrice redenta funge da contraltare al vincolo storicistico in cui Giuda vede invece impantanato il suo personaggio. Egli lamenta per questo il senso di ingiustizia che nasce dal non vedersi concessa, come all'adultera, la stessa possibilità di riscatto. Donaudy acuisce questo senso di sopraffazione con l'inserimento del particolare legato alla conoscenza pregressa fra i due personaggi che sono accomunati da un passato di prostituzione e vagabondaggio dal quale solo la Maddalena si vede ora affrancata.¹³⁷

L'a-partè dell'Iscriota trova posto all'interno di un impianto dialogico che resiste integro rispetto al testo russo: Giuda abbraccia il suo destino di traditore e la portata storica del suo inganno. Si incammina consapevole, seppur indignato, all'imbocco della sua *damnatio memoriae*, mentre l'azione si avvia alla sua conclusione.

¹³⁶ Ivi, pp. 56-57.

¹³⁷ Ivi, p. 37. È emblematico il modo in cui Donaudy sceglie di instaurare il confronto antitetico dei due personaggi che partendo da un passato di balordaggine e oziosità approdano ad un esito sostanzialmente diverso: Giuda resta ancorato al vizio e tenta di sedurre e la Maddalena che invece è redenta, provando a risucchiarla nel vortice della prostituzione e offrendogli il denaro preso dalla cassa dei discepoli.

Perché vuoi che per interi secoli pesi solo su me tutto il dolore del mondo? [...] mi basterà un segno della tua presenza. Un grido nella notte, lo sbattere d'un uscio, l'abbaiare d'un cane... Mi basterà questo. Ecco: ora mi metto in ascolto (Sta in un'attesa ansiosa, con le braccia tese, gli occhi fissi quasi senza respiro.) Nulla! Mai nulla! (Gli occhi gli lampeggiano d'ira e il viso gli si fa duro, torvo, minaccioso.) E sia!¹³⁸

Il dramma contemporaneo del tradimento è anche la tragedia della metacognizione, della meditazione di 'Giuda su Giuda'. Il traditore non è più orientato alla disperazione per aver venduto Gesù, ma compiangi se stesso per un destino che non può cambiare. Soprattutto, ci piace rilevare anche una certa componente metas scritturale che induce il traditore a porsi in atteggiamento dialettico verso quella diffamazione narrativa che si predispondeva a intrappolarlo per secoli dentro le parole fuorvianti che avrebbero raccontato il suo gesto:

GIUDA. «Bisogna che ciò c'è scritto si compia», disse un giorno la Sua voce profetica. Ed affinché la profezia si compisse, egli volle accanto a sé quell'essere miserabile e abietto che io ero allora, quel vagabondo cresciuto come l'erbaccia tra i sassi, mentitore e calunniatore, cupido e sordido, avido di denaro e assetato d'amore! Tante altre miserie aveva egli raccolte sulla Sua strada; ma di tutte aveva voluto la salvezza... E di me solo no! Egli lo calpestò, il mio amore! Egli si valse di me come d'uno strumento vilissimo! Dovendo morire per la salvezza di tutti, Egli non trascurò che uno solo... Ecco la mia tragedia! Ecco la tragedia di Giuda di Kerioth, ch'è tremenda come la Sua, se non è più tremenda!

GIACOMO. Tu vorresti con ciò giustificare il tuo tradimento?

GIUDA. Io vorrei solo che il mondo non si chiedesse un giorno, stupefatto, come si può vendere un uomo per quei trenta denari ch'io m'ebbi. Vorrei che per l'eternità non si perpetuasse con un

¹³⁸ Ivi, pp. 61-62.

brivido la certezza che vi fa un uomo sulla terra che poté tradire baciando! Se per secoli e secoli la mia me moria sarà maledetta fra tutte, vorrei che da qualcuno almeno si pensasse che, per la redenzione del mondo, anch'io fui necessario!¹³⁹

La previsione distopica dell'oltraggio che la memoria collettiva avrebbe ricavato dal tradimento scritturale induce Giuda stesso a interrompere la finzione teatrale per invitare il pubblico a compiere uno sforzo di identificazione, suggerendo una chiave di lettura diversa dell'episodio evangelico.¹⁴⁰

Giuda si predispone gradualmente ad assumere il ruolo di vittima sacrificale e marca una difformità sempre più grande rispetto al gruppo anonimo e indistinto dei discepoli. Gli undici sono rappresentanti come una massa informe che segue Gesù senza mostrare un minimo di iniziativa: nessuna capacità di intervenire e modificare consapevolmente la storia.

Anche Donaudy relega nel finale il ribaltamento del cenacolo con l'ingresso trionfale di Giuda fra gli apostoli riuniti a porte chiuse. Come nel racconto di Andreev, il traditore lamenta la loro vigliaccheria di aver lasciato solo il Cristo sulla croce e soprattutto, non si capacita di come ora possano proseguire la loro vita regolarmente. Donaudy lascia il lettore in preda al dubbio che il vero delitto non risieda nel tradimento conclamato, ma nel fluire della vita che per i discepoli continua a scorrere irrispettosa nei confronti della tragedia e del dolore di chi l'ha subita.

¹³⁹ Ivi, pp. 83-84.

¹⁴⁰ C. D'ANGELI, *Forme della drammaturgia*, cit. p. 79, spiega bene questo principio scenico quando, a proposito di un terzo livello di metateatralità riferisce di un terzo modo di manifestarsi della metateatralità e cioè quello in cui la finzione teatrale viene interrotta e i personaggi si rivolgono al pubblico, invitandolo a fare attenzione a certi aspetti della loro azione o raccontando loro retroscena che non hanno a che fare con la dimensione della finzione, ma con la loro vita di interpreti. Il caso più semplice è quello del prologo: fin dal teatro classico, vi si aprono spazi in cui il personaggio che recita il prologo chiama in causa direttamente il pubblico.

GIUDA. Uno solo non è fuggito dei dodici, uno solo è rimasto: il traditore! Il traditore e una peccatrice: colei che or ora usciva da qui.¹⁴¹

Che cosa siete voi tutti, che avete potuto prendere cibo, dopo ch' Egli è morto? Voi che sentite ancora la necessità di vivere, dopo ch' Egli è morto? Voi che non capite ancora che il mondo non ha più luce per i nostri occhi, dopo ch' Egli è morto? (Si guarda intorno. Tutti sono adesso nuovamente a capo chino.) Ma vedo che nessuno di voi mi risponde. Forse nessuno mi comprende ancora... E allora addio! Speravo che tu almeno, Pietro, volessi espiare con me... Perchè a che serve la vita, se non si può darla per tornare accanto a chi si ama? Ma nessuno vuole... (Avviandosi) Vengo, Gesù... Vengo io solo. Tu non scacciarmi però... [...]

SIMON PIETRO. Eppure, egli ha detto una saggia parola poc' anzi: Così fu perché Egli volle. Quando io brandii la spada per difenderlo, Gesù mi disse: «Fermati!» E fu anche dopo un Suo gesto che noi tutti ci demmo alla fuga... che segno è questo se non il più certo che era nella Sua volontà divina che noi fossimo vili perché vivessimo ancora per Lui?». ¹⁴²

¹⁴¹ A. DONAUDY, *Giuda*, pp. 81-82: «Ma chi altri di voi sfidò l'ira e i dileggi di tutto un popolo vile? Chi altri Lo seguì! Chi altri Lo pianse? Dopo quella peccatrice, un traditore! Ho riacquistato il diritto di stare in mezzo a voi! [...] Tu poi fuggisti per il primo, Giacomo. La paura aveva messo le ali ai tuoi piedi... (*A Simon Pietro*) Colpevoli? Tutti. E certo io più di tutti. Ma che faceste voi perché io non lo fossi? Mentre mi dibattevo nell'ossessione delittuosa, che già mi possedeva come un tremendo male che non perdona, voi non pensavate che a voi futilmente, litigando per le vostre inutili beghe. [...] Così fui solo a lottare, solo a difendermi, solo nell'ora terribile, combattuto fra il mio male inesorabile e il mio inesorabile amore, invocando inutilmente da Dio il miracolo della salvezza... Ah, se allora ci fosse stato uno solo di voi accanto a me, ad aiutarmi! Ma neanche accanto a Lui ci fu uno solo di voi! Quella notte, a Ghetsèmani, mentre la Sua vita era in pericolo, voi v'addormentavate placidamente nell'orto, come se nulla Lo minacciasse... Ed io no! Io vegliavo intanto... Intanto che voi dormivate, io pativo per Lui, nell'attesa dell'ora fatale, la più tremenda delle agonie! Ecco come Lo amaste voi! Ecco come L'ho amato io!».

¹⁴² Ivi, p. 84.

L'onta della predestinazione contagia nel finale anche i discorsi di Pietro che, persuaso dalle parole di Giuda, giustifica sotto il segno della «volontà divina» la natura della loro presunta viltà. Mentre l'Iscriota si va a uccidere per raggiungere il Cristo e non sopravvivere a Lui, i discepoli si allineano al progetto della predicazione già prevista dal Maestro quando pianificava con loro la cristianizzazione del mondo.

La riluttanza all'epilogo blasfemo, mista alla difficoltà di trovare un'alternativa al finale luttuoso dell'impiccagione, spinse l'autore ad un'adesione più fedele alla tradizione.¹⁴³ D'altronde, lo stesso Donaudy aveva rilevato che il vero dramma di Giuda risiedesse «nella solitudine e nella miseria umana senza conforto», come scriveva nelle parole di un'accorata dedica al ragionier Tullio Cavagnaro, accompagnando il dono del suo scritto a circa dieci anni dalla sua pubblicazione.¹⁴⁴

Il dramma di Donaudy fu rappresentato al teatro Carignano di Torino il 15 gennaio 1924, a distanza di sei anni dall'irriverente messa in scena del Pea che doveva certamente aver presente, non foss'altro per la scelta di far interpretare il suo Giuda allo stesso Annibale Ninchi che qualche anno prima «tuonava con la sua calda voce superba»¹⁴⁵ cattive parole a Gesù nelle vesti del traditore diretto dal Pea. Insomma, è difficile pensare che anche Donaudy, seppur distante dall'audacia blasfema del *Giuda* di Pea, non ne avesse in qualche modo subito il fascino.

Non possiamo certamente ritenere casuale la reviviscenza del personaggio di Giuda nel dramma italiano che fra il 1918 e il 1923

¹⁴³ C. D'ANGELI, *Forme della drammaturgia*, cit. p. 13, scrive in riferimento agli elementi costitutivi della tragedia: «È invece indubbio che, a caratterizzare la natura della tragedia (non soltanto classica), concorra un elemento di irreparabilità, per essere più precisi, di conflitto irreparabile che quasi sempre, ma non necessariamente, sfocia nella catastrofe».

¹⁴⁴ Sono parole che accompagnano una dedica autografa dell'autore, apposta su una copia in nostro possesso del suo *Giuda* donata a Tullio Cavagnaro che fu ragioniere e amministratore del patrimonio privato del Re Vittorio Emanuele III.

¹⁴⁵ E. PEA, *Confessione di Pea*, in *La Passione di Cristo*, cit. p. 9.

contava ben cinque riscritture sul tradimento. Lo aveva notato anche Francesco Prandi che in occasione di un'appassionata recensione al *Giuda* di Donaudy – il cui successo fu tale da richiedere ben sedici rappresentazioni in una sola stagione – rifletteva proprio sulla scelta del soggetto che aveva conosciuto una strana e larga fortuna in quello stesso anno: «Giuda (avete presente Francesco Valerio Ratti?) sembra portar fortuna al suoi volgarizzatori, in quest'anno comico 1923-24». ¹⁴⁶

Che i critici di questo periodo fossero assuefatti dalla frequenza drammatica di *Giuda* sulle scene lo testimonia anche una recensione di Mario Capoccia su «Le Opere e i Giorni». L'entusiasmo del giornalista per un dramma che sembrava predisporre a un successo di pubblico non è rivolto tanto all'originalità per la riscrittura di un testo che si richiama per sua stessa ammissione allo scritto andreeviano, quanto più l'aver rilevato un dato che allo stesso scrittore russo e a tutti i drammaturghi italiani era fino ad allora sfuggito, e cioè che si possa come *Giuda* «amare il Cristo, e non avere fede, e tradire». ¹⁴⁷

Non sappiamo quanto intenzionalmente Donaudy intendesse proporre con il suo *Giuda* questo tipo di tormento; certamente egli ebbe modo di leggere e di apprezzare l'interpretazione che ne dà il recensore, come evinciamo da una lettera di ringraziamento rivolta a Mario Maria Martini. Al direttore della «Rassegna mensile di politica lettere e arti» Donaudy rivela di ammirare il resoconto di Capoccia sul dramma, soprattutto per «l'acutezza con cui l'aveva penetrato». ¹⁴⁸

¹⁴⁶ F. PRANDI, *Giuda. Dramma biblico in quattro atti [sic] di Alberto Donaudy*, in «Le scimmie e lo specchio», 1924, p. 53. Predisponeva ad un buon successo della messa in scena anche il consenso riscosso dal testo teatrale che l'autore pubblicò prima ancora della rappresentazione, quasi a volersi sincerare dopo l'esperienza del Pea di non provocare eccessivi dissensi o turbamenti per la *performance* di questo *Giuda*.

¹⁴⁷ Ivi, p. 74.

¹⁴⁸ M. CAPOCCIA, *Recensione al "Giuda" di Alberto Donaudy*, in «Le Opere e i Giorni», novembre 1923, pp. 73-74. Così scrive lo stesso autore nella lettera indirizzata a Mario Maria Martini per ringraziare il giornalista e scrittore, direttore della *Rassegna mensile di politica lettere e arti*, della recensione apparsa sulla rivista

Il fatto che Giuda ricompaia costantemente sulla scena fa sì che gli stessi critici comincino a riflettere anche sull'evoluzione del teatro dei primi del Novecento in relazione alla necessità di raccontare un dramma che per secoli era passato sotto silenzio. Sono sintomatici a tal riguardo gli estremi di questa stessa recensione che si apre e si chiude nel segno di un assioma narratologico sul Giuda-personaggio: «Giuda è la figura più drammatica che si incontri negli evangelii»¹⁴⁹ – riferisce in apertura – laddove quel «drammatica» esprime la specificità di un soggetto particolarmente adatto alla scrittura scenica e non la natura tragica insita al protagonista. E nel finale conclude con una considerazione di più ampia portata sulla comparazione fra la «lineare semplicità» del dramma biblico di Donaudy e la massa indistinta delle altre «faticose ricostruzioni del mistero di Giuda»:¹⁵⁰ ulteriore conferma dell'irradiazione narrativa del tema biblico.

Una fetta minoritaria dei drammaturghi d'inizio secolo approfitta, dunque, della ridefinizione del personaggio di Giuda per rimettere al centro una riflessione sul tragico di matrice classica, proprio nel momento di massima affermazione del dramma borghese. Capoccia stesso aveva effettivamente tratto dal *Giuda* il pretesto per affrontare questioni teoriche sul teatro contemporaneo e conclude il suo esame su Donaudy asserendo con una certa convinzione che il suo pregio, nel folto panorama di drammi religiosi, risiedesse non nella riscrittura, bensì nella creazione *ex novo* del suo protagonista: «questa non è ricostruzione, è creazione».

«Le Opere e i Giorni» (1922-1938), particolarmente elogiativa nei confronti del testo donaudyano.

¹⁴⁹ Ivi, p. 73.

¹⁵⁰ Ivi, p. 74: «ma credo che il mio entusiasmo sia perfettamente giustificato: pensate a tutte le altre ricostruzioni del mistero di Giuda, pensate ed alcuni drammi recenti sullo stesso argomento e vi parrà di respirare tutta l'aria del cielo e tutte le immortale freschezza di certi episodi del Vangelo, tornando alla lineare semplicità con cui questo dramma è impostato e guidato alle sua conclusione. Pensate alle affannose ricostruzioni storiche di altri episodi e di altre figure – viene in mente Lorenzino de' Medici e tutta l'arte di questo dramma vi apparirà nella sua migliore evidenza. È vero: questa non è ricostruzione, è creazione».

Sia Prandi che d'Amico, poi, notano una certa affinità d'intenti fra il *Giuda* di Donaudy e quello di Ratti, al quale rinviano per il discreto successo che la messa in scena andava riscuotendo in quello stesso anno.¹⁵¹

Non un riferimento al copione di Pea, eppure proprio il Ratti sembrerebbe ispirarsi non poco al versiliese, realizzando ciò che Pea aveva creato solo in potenza: dare cioè al padre di Giuda, scellerato e malvagio, un volto e una voce. Se il personaggio di Ircano II, sacerdote e poi re di Giudea,¹⁵² era rimasto sullo sfondo di uno scenario nel quale Pea si era limitato a rievocarne le azioni perverse, Ratti si spinge fino al punto da affidargli un prologo che ne rivela sin da principio l'avidità di denaro e il crudele disprezzo nei confronti del figlio. Sfigurato dal vaiolo, Giuda torna dopo anni, ma non viene riconosciuto: è un'anima incompresa e maledetta dalla sua stessa gente e costretta per questo a fuggire senza mai trovare pace. L'autore gli consente perfino la prodezza di un miracolo, compiuto a beneficio di una donna che vede risorgere il proprio bambino: un prodigio che viene interpretato come una sortilegio e che indigna suo padre fino al punto da predirgli le disgraziate sorti che lo attendono.

SIMONE: E tu ascolta! Il Signore ha voluto punirmi e farmiti rivedere! Il Signore ha fatto cieco anche me perché non ti ravvisassi...

¹⁵¹ Cfr. R. FERRARA, *Federico Valerio Ratti. Poeta, letterato, filosofo, drammaturgo e giornalista*, Geco, Torino 2014. Nato a Firenze nel 1877, fu compagno di viaggi in gioventù di Ercole Luigi Morselli; scrisse drammi accolti da buon successo (*Il solco quadrato*, 1911, ma rappresentato nel 1922; *Bruto*, 1924; *Socrate*, 1927), nei quali rilesse in chiave eroica il mito, la leggenda o l'evento storico, contrapponendo l'anarchica libertà dello spirito alla ferrea razionalità della legge.

¹⁵² Cfr. *Giuseppe Flavio, Antichità giudaiche*, vol. I, a cura di L. Moraldi, Utet, Torino 2018, pp. 1134-1135, riferisce che fu sacerdote giudaico (sec. I a. C.) e che nel 67 a. C. fu re dei Giudei per tre mesi finché fu detronizzato dal fratello Aristobulo I. Dopo la conquista romana di Gerusalemme (63 a. C.) Ircano fu nominato etnarca, titolo a cui dovette rinunciare poco dopo (ma rimase, tuttavia, sommo sacerdote) per intervento di Gabinio. Nel 40 a. C. fu reso inabile al sacerdozio da Antigono Asmoneo che gli mozzò le orecchie. Ircano fu ucciso dopo il 36 a. C. da Erode.

E per questo t'ha mutato voce e ti ha dato finalmente la tua faccia vera, mutilata, mostruosa, la faccia tua negra simile all'anima tua! Ma tu, scellerato, tu, abbiotto, tu che m'hai vilipeso fanciullo,¹⁵³ e che, uomo, sei tornato a beffarmi, tu sarai castigato per sempre! Con le parole del Signore sarai castigato: con la penurie, con la fame, con la lebbra! Fuggirai senza posa e senza meta, sempre in terrore senza che nessuno t'insegua! La mattina cercherai la sera, la sera il mattino.... Non avrai pace né nei tempi, né nei luoghi, mai, mai, mai... finché tu viva.... sì... finché un cerchio di fuoco non ti serri, non ti tormenti, non ti abbruci anche te... finché tu stesso, col tuo pungiglione fitto nel capo, non ti uccida! E il ricordo di te sarà il terrore delle madri, la paura di te sarà il pianto dei fanciulli..., e il nome tuo sarà d'abominio tra gli uomini tutti! Così per sempre! Per sempre! Per sempre!¹⁵⁴

Ratti si muove nella stessa direzione andreeviana quando circo-scrive il dramma dell'Iscriota alla ricerca della verità e al dolore

¹⁵³ F. V. RATTI, *Giuda*, Vallecchi, Firenze 1923, p. 43: «Un giorno, guardando le grandi nuvole bianche che passavano pel cielo come avanzi di eserciti disfatti, non vidi e non salutai mio padre, che mi cacciò e mi maledisse! Ero ancora fanciullo e fui messo in errore pel mondo. Chiesi pane, mi fur date percosse alle terga; chiesi amore, mi fu dato veleno nelle vene; chiesi sapienza, mi fu data menzogna nell'anima!». In verità, dalle parole di Giuda emerge una narrazione alquanto fumosa dell'episodio che avrebbe determinato la rottura fra lui e il padre, a sostegno dell'atteggiamento prevenuto e poco paterno di Simone nei confronti del figlio. Giuda racconta che il pretesto nacque dalla mancata corrispondenza ad un saluto che il padre gli aveva rivolto mentre lui era distrattamente intento a guardare il cielo. Insomma, una cosa da poco. Quasi a voler creare una sorta di rovesciamento dell'estrema bontà del padre misericordioso, pronto ad accogliere il figliol prodigo, tornato da lui dopo aver sperperato tutti i suoi averi. Inoltre, a sostegno della patina perversa di cui il Ratti intende rivestirlo: quando gli viene prospettata con l'inganno l'idea che suo figlio fosse diventato un ricco sovrano medita di riappacificarsi con lui per poi maledirlo e scacciarlo non appena si rende conto che Giuda fosse in realtà un mendicante straccione, sfigurato dalla malattia.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 40-41.

della predestinazione.¹⁵⁵ La sua tragedia in quattro atti, *Giuda*, fu pubblicata nel 1923 come «il simbolo del pensiero anelante e doloroso, della inappagata sete di verità al quale si contrappongono, in Cristo, lo spirito e l'amore che acquieta ogni inquietudine e ogni ansia».¹⁵⁶ Trovano sempre più spazio, nella mente e nelle parole del traditore le modernissime sublimazioni della ragione umana che cerca disperatamente di comprendere il mistero dell'incarnazione e che aspetta invano che una parola del Cristo possa illuminare il suo pensiero. Nel quadro d'insieme, Giuda appare qui una figura disegnata con vigorosa maestria proprio per la sua disperata umanità.

GIUDA. di sapere ho bisogno, io! Di sapere, Maria!...

MARIA MADDALENA. Sapere! Sapere!... Sempre la tua parola... sempre la tua febbre! Ma che... che vuoi sapere, che tu non sappia... che noi tutti non sappiamo?... Perché? perché è mistero per te quel che noi è chiaro? Perché è tenebra per te quel che per noi è luce? [...]

GIUDA. Perché? Perché non ci ha Egli dato facoltà sui malati, come Lui? Non ci ha Egli dato facoltà sui demoni, come Lui? Perché non ce la dà sulla morte? [...]

MARIA MADDALENA. Giuda!... Il tuo orgoglio, la tua febbre ti perderanno....

GIUDA. Non è l'orgoglio, Maria... Non è ambizione di onori... è un'altra febbre, un'altra! È che io penso, Maria!... Penso! E gli altri no. Ecco la cosa terribile.

¹⁵⁵ Ivi, p. 43: «Ma che? Che avevo fatto io, nascendo? Che avevo fatto io prima di nascere, perchè meritassi ogni angoscia, ogni tormento e la solitudine senza speranza? Perché? Perché?... Il 'perché' voglio sapere! La verità.... la mia verità! Quella che mi strazia, che mi soffoca, che mi uccide!...». La consapevolezza di un destino infausto coglie in questo caso Giuda fin da principio. Prima ancora di conoscere Gesù, Giuda maledice il suo destino, segnato fin dalla nascita.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 178-179. Sono parole che Renato Simoni scrisse sul «Corriere della Sera» e che lo stesso Ratti registrò in appendice alla sua tragedia.

MARIA MADDALENA. Pensi e soffri, povera creatura. E sarebbe così facile aver pace! [...] Non v'è spazio per il pensiero [...] il nostro cervello è una piccola, una povera cosa.¹⁵⁷

Al confronto immaginario fra Giuda e Maddalena, emblematicamente depositaria di un'esperienza di religiosità autentica, viene affidata l'eterna tensione tra fede e ragione che senza soluzione di continuità attanaglia il traditore fino all'epilogo tragico del suo dramma. Anche Tilgher riconobbe in questa scena «di grande bellezza» il momento in cui il vero contrasto entra in azione come un urto di forze avverse. Sebbene la fede trionfi, essa «riconosce il diritto ad esistere, la necessità, la nobiltà spirituale del termine avverso e abbattuto».¹⁵⁸

La capacità di Giuda di porsi in atteggiamento dialettico rispetto alle parole di fede della Maddalena e la sua costante ricerca della verità, generano lo scarto fra lui e gli altri apostoli, indicati sempre più come un blocco di mediocri anime semplici «che accettano la parola divina e non la discutono».¹⁵⁹ L'autore fa emergere la contraddizione e la debolezza del loro scialbo proselitismo verso il Messia rendendo al

¹⁵⁷ Ivi, pp. 88-89.

¹⁵⁸ Ivi, p. 172; la recensione di Adriano Tilgher, apparsa su «Il Mondo» è riportata dall'autore in appendice alla sua tragedia.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 183; scriveva così Praga in una recensione alla tragedia del Ratti su «L'illustrazione italiana»: «Il Ratti si è chiesto: perché Giuda tradi? E poiché il Vangelo tace – il Vangelo ch'è opera di pietà e di amore, e narra e non indaga, né spiega e vuol spiegare ma soltanto vuole indurre a credere e a sperare – ognuno di quelli che hanno volto il loro pensiero al personaggio supremamente interessante dell'Iscairiota cercando di penetrarne l'animo e di spiegarne gli atti ha data una spiegazione sua del tradimento, ha trovato del tradimento un movente diverso. Chi lo trovò in ragioni politiche; chi nella perfidia dell'animo soltanto e nella smania di lucro (i trenta denari famosi!), chi, persino, in una passione d'amore, in un tormento geloso. Nobile ed alta, acuta insieme e profondo è la visione del Ratti. Giuda è l'uomo intelligente tra i semplici. Pietro, Giovanni, Matteo, Filippo, Andrea, il buon Tommaso che tutto ciò che nella vita è materia vuol e "toccare con mano" per dirsi convinto, sono del puri credenti che accettano la parola divina e non la discutono, ne sono penetrati e se ne inebriano, l'accolgono per così dire più

contrario il suo Giuda «un'espressione simbolica della più angosciata umanità»,¹⁶⁰ mentre gli conferisce un valore di eroicità universale.

Giuda è sì colpevole dell'arresto del Messia, ma resta al suo fianco fino alla fine e crede di poter evitare la sua morte rivelando al mondo la potenza di una Verità che sente di aver finalmente compreso. Ma ormai è tardi. Vano si rivelerà il tentativo di salvarlo *in extremis*, auto-denunciandosi e gridando la sua innocenza: perfino nell'agonia della flagellazione Gesù non proferisce parola, nonostante le istigazioni di Pilato. Disperato e folle di dolore, Giuda si uccide prima ancora del calvario di Cristo e solo dopo aver ascoltato le parole rivelatrici della Maddalena: «Credevi veramente che la verità fosse una parola?... Non è una parola, Giuda!... [...] Tu gli chiedevi la tua verità: Egli ti ha dato la sua! Tu gli chiedevi una parola per il tuo tormento: Egli ha dato il sangue per la salvezza di tutti».¹⁶¹

Il breve 'censimento' di Grabher sulla presenza di Giuda nella letteratura italiana, seppur consapevolmente circoscritto, ravvisa senza alcun indugio una matrice comune fra le opere di Ratti e Donaudy, ricondotte entrambe all'influsso di Andreev e alle più caute esternazioni di Giovanni Papini che nel 1921 pubblicava la sua *Storia di Cristo* con una riflessione dedicata al *Mistero di Giuda*.¹⁶²

È invece nella sublimazione del personaggio di Maddalena che ci pare sia possibile ravvisare l'assoluta novità della tragedia del Ratti, che pure rievoca dinamiche e relazioni già tracciate dal Pea,¹⁶³ ma decide di valicare il confine entro cui era relegata la potenza del

nel cuore che nella mente; Giuda è lo schiavo del suo pensiero, ha un cervello che pensa ed indaga, è assetato di verità».

¹⁶⁰ Ivi, p. 171; sono parole di Fausto Maria Martini apparse su «La Tribuna» e riportate dall'autore in appendice alla sua tragedia.

¹⁶¹ Ivi, p. 155.

¹⁶² C. GRABHER, *La figura di Giuda nei moderni scrittori e una sua singolare interpretazione medievale*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 63, VII, 1959, p. 31.

¹⁶³ Basti ripensare all'episodio della scampata lapidazione di Marianna, mistica rievocazione della Maddalena in Pea che Ratti rielabora fino al punto da rendere la donna il polo spirituale dell'*entourage* biblico, affidandole perfino il ruolo mariano dell'intercessione e della rivelazione della misericordia divina.

perdono divino per estendere anche a lui il privilegio che tutti i peccatori si videro accordato. Pur nella scelta del suicidio, al traditore è garantita la salvezza per bocca dell'adultera. Il processo di redenzione della prostituta biblica già adombrato dalla Marianna del Pea è qui acuito dalla sua intercessione per Giuda, esercitata nonostante il disappunto dei discepoli: lei è l'unica ad aver sperimentato su di sé la potenza del perdono e per questo anche l'unica a immaginare per Giuda lo stesso trattamento. «Salvo, per sempre! Salvo!... Salvo per l'Eternità!»,¹⁶⁴ su queste parole cala suggestivamente un sipario che agita le temerarie certezze della *damnatio Judae* e fa vacillare le solide verità cristiane.

MARIA MADDALENA. Giuda....Il tuo orgoglio, la tua febbre ti perderanno....

GIUDA. Non è l'orgoglio, Maria. non è ambizione di onori....E un'altra febbre, un'altra! È che io penso, Maria!... Penso! E gli altri no. Ecco la cosa terribile.

MARIA MADDALENA. (*dolcissima*) Pensi e soffri, povera creatura. E sarebbe così facile aver pace! Non v'è luogo a pensare, oggi, Giuda. Non v'è posto per il pensiero.... Fa.... fa che sia giorno di gioia.... di sola gioia anche per te.... Il nostro cervello è una piccola, una povera cosa....

GIUDA. è l'unica che io abbia, con la quale misurare le altre...¹⁶⁵

Renato Simoni ha giudicato il *Giuda* del Ratti come la sperimentazione drammaturgica più riuscita sul tradimento: Giuda è l'eroe positivo della conoscenza e la sua febbre di sapere «non è superba, non tende a conquistare un formidabile possesso; vuole la conoscenza per uscire dal tormento che nasce in lui dal non comprendere le oscure cause della vita».¹⁶⁶ Ad accorgersi della dilagante voga di portare Giuda in teatro e dell'affiliazione del dramma di

¹⁶⁴ F. V. RATTI, *Giuda*, cit. p. 160.

¹⁶⁵ Ivi, p. 89.

¹⁶⁶ Ivi, p. 179.

Ratti a quello di Andreev fu anche Silvio d'Amico che in occasione di una recensione sulla messa in scena del *Donaudy* al teatro Valle di Roma scriveva:

Posto l'ovvio principio che non vale la pena di trattare un soggetto cognito se non a patto di ricrearlo in una visione personale, ne è venuto di conseguenza che il modo più semplice e più adottato per esser nuovi è quello di capovolgere le situazioni tradizionali. Sicché notavamo già tempo addietro che ogni Giuditta ama Oloferne, il figliuol prodigo raccontando le sue pene non fa altro che indurre il fratello maggiore a seguirne l'esempio, Ulisse è seccatissimo d'essere tornato in patria, Lucrezia è innamorata di Sesto, e Giuda ama di sviscerato amore Gesù. Quest'ultimo è, come tutti sanno, il punto di partenza di Andreev nel suo racconto famoso. Giuda di Kerioth. S'ebbe già occasione di accennarvi fuggevolmente parlando dell'altro Giuda, apparso un anno fa sulle scene italiane, quello di Federico Valerio Ratti: il quale, sebbene fosse visto in tutt'altro modo (un Giuda ragionatore, che chiede invano a Gesù una «verità», non accorgendosi che il Maestro gliene dà un'altra), ricordava in qualche particolare secondario il racconto di Andreev.¹⁶⁷

Per quanto il ragionamento di d'Amico fosse perfettamente calzante alla risemantizzazione di personaggi storico-mitologici, non ci pare che sia possibile trattare Giuda alla loro stregua per il ruolo cruciale che egli ricopre nella 'storia delle storie'. Se anche Giuditta, Ulisse, Lucrezia e il figliuol prodigo capovolgessero la loro acclarata condotta, la ripercussione di questa virata narrativa agirebbe a stretto raggio e limitatamente sulle sorti dei personaggi coinvolti nella loro microstoria. Stravolgere la storia di Giuda significa invece rovesciare le sorti dell'umanità, salvo mantenere inalterati due principi inviola-

¹⁶⁷ S. D'AMICO, *Giuda di Donaudy al teatro Valle il 18 settembre 1924*, in *Silvio d'Amico. Cronache 1914-1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, vol. 2, Firenze University press, Firenze 2002, pp. 415-417.

bili: che Gesù non si trasformi in antagonista e che il finale continui a coincidere con la sua morte e resurrezione.

Il Giuda di Raffaele Mastrostefano

Abbiamo già avuto modo di constatare con Bovio e con Pea quanto proprio l'eccessivo stravolgimento della vicenda biblica provocato nel nostro paese tanto in fatto di censura quanto in termini di turbamento per gli stessi scrittori. Tuttavia, solo l'audacia di riscritture estreme come queste (che gli intellettuali, tutti, si guardavano bene dal rievocare) hanno consentito al personaggio di Giuda di acquisire quel basamento tragico di cui i Vangeli lo avevano privato e a cui si ispireranno gli scritti successivi. I Giuda novecenteschi torneranno sempre sul luogo del delitto, ma per raccontare le ragioni di un uomo tormentato, un traditore dall'ammiccante retorica che riveste un ruolo decisivo per la storia della salvezza.

Molto ci sarebbe da discutere, poi, sul fatto che ai Giuda di Ratti e di Donaudy non fosse toccata la stessa sorte di quelli del Pea e di Bovio. Eppure, la loro narrazione si era allontana e non poco dalla relazione evangelica del tradimento. Sappiamo anche che al 1923-24 la censura non fosse ancora centralizzata e che i diversi prefetti, ai quali era delegato il compito di applicare i parametri di controllo sulle opere teatrali, tendessero a farlo in modo non sempre unanime. Tale difformità di giudizio, unito alla maggiore 'cautela' dei due drammaturghi, costò alla tragedia del Ratti un certo disappunto da parte della critica statunitense che, pur apprezzando l'affascinante messa in scena dell'autore fiorentino, rilevò la miope negligenza dell'operato italiano e in specie del Vaticano, in fatto di censura teatrale.

Benché in questa tragedia – che è una delle produzioni più affascinanti sieno state viste sul teatro italiano – la figura di Giuda sia completamente in contrasto con la versione degli Evangelii e con l'interpretazione della chiesa cristiana, il Vaticano non ha condannato la sua opera e forse le migliaia di spettatori che hanno ascol-

tato il dramma, sono uscite dal teatro un po' più cristiane di quello che erano prima.¹⁶⁸

Le difformità di valutazione delle prefetture continuarono a sussistere, perpetuate dall'organizzazione decentrata del controllo e dalla genericità delle norme. Nel processo di trasformazione istituzionale, la gestione teatrale, precedentemente affidata al Ministero dell'interno, non era più funzionale, data la frammentarietà e la qualità tradizionale del controllo rispetto ai nuovi obiettivi del governo.¹⁶⁹ L'organo più adatto per amministrare il settore in modo coerente con i nuovi programmi apparve il neo Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, nato nel settembre 1934, che già aveva accorpato le materie inerenti alla stampa, alla cinematografia e alla radio per gestirle in un'unica ottica culturale e propagandistica. Così, nell'aprile 1935 – «per dare nuovo impulso alle arti sceniche e agevolare la rinascita» –¹⁷⁰ venne istituito presso il Sottosegretariato un Ispettorato del teatro che riunisse tutte le competenze in materia teatrale, compresa la censura, prima sparse fra i diversi ministeri.¹⁷¹

¹⁶⁸ F. V. RATTI, *Giuda*, cit. p. 178. La recensione, firmata da Claire Alexander è riportata in italiano nella ristampa dell'edizione del 1923 e apparve sul «Chicago Tribune» nello stesso anno.

¹⁶⁹ Cfr. *Censura Teatrale e Fascismo (1931-1944)*, cit. p. 21.

¹⁷⁰ Ivi, p. 24.

¹⁷¹ *Censura Teatrale e Fascismo (1931-1944)*, cit. p. 21: «L'organo consultivo venne immediatamente nominato, ma proprio il capo della polizia Arturo Bocchini, paventando tempi decisionali troppo lunghi, a causa dell'eterogeneità dei componenti, preferì incaricare un solo funzionario – Leopoldo Zurla – dell'arduo compito. La commissione comunque era formata da un rappresentante del Ministero per l'educazione nazionale (Guido Ruberti e, in sua sostituzione, Gino Tenti), dall'avvocato generale presso la Corte di appello di Roma, da un rappresentante del PNF (Arturo Marpicati e, in sua sostituzione, Luigi Volpicelli), dal capo della divisione polizia amministrativa, da un rappresentante del Sindacato nazionale fascista autori e scrittori (Cesare Giulio Viola e, in sua sostituzione, Corrado Govoni), ACS». Tra i promotori della legge 559 del 1931 vi furono anche gli autori e gli attori, esasperati dai lentissimi iter burocratici e dalle incongruenze del sistema. Compagnie teatrali e autori drammatici, stanchi di dover sottostare nelle loro peregrinazioni ai

Fu questo il clima che accolse, neppure troppo calorosamente, il *Giuda* di Raffaele Mastrostefano (1938) che molto deve ai Giuda primonovecenteschi, al punto che Grabher lo aveva definito «scaden-tissimo» e «facile riecheggiamento»¹⁷² dei traditori scenici precedenti.

Basterebbe invece citare poche righe di un'entusiastica recensione apparsa su «La Civiltà cattolica» per rendersi conto di quanto il processo di allineamento di Mastrostefano alle bacchettate censorie avesse negato alla sua opera ogni impulso riabilitante:

Per essere questo un lavoro d'arte, non si può esigere dall'autore una rigorosa identità esegetica del Giuda del Vangelo con quello da lui portato sulla scena. Certe libertà che disdicono in un'opera scientifica, possono invece star bene in un lavoro di fantasia e rispondere alle sue particolari esigenze. Intesa questa libertà entro i suoi giusti limiti, osserviamo che il Mastrostefano se n'è servito, ha fatto bene a servirsene, ma non ne ha abusato fino al punto, per esempio da tentare anch'egli la riabilitazione del traditore. Il suo *Giuda* rimane sempre il traditore del divino Maestro. D'altra parte l'anima e il delitto dell'ex-apostolo spalancano un tale un abisso di mostruosità e di mistero che in ogni tempo ha tentato artisti e psicologi ad attingervi con una sciagurata dovizia. Ora, questo dramma rivela subito un uomo d'ingegno e di bella facoltà poetica, che cimentandosi con la non facile arte del dramma, ha saputo uscirne, da par suo. Luigi Antonelli,¹⁷³ riferendosi ai lavori omonimi dell'Andreieff, del Ratti e

provvedimenti spesso contraddittori delle prefetture, avevano provocato una legge che a tanti successivi giudizi di censura sostituiva quello unico e salomonico del Ministero. Accanto ad esigenze di coerenza e funzionalità amministrative, però, aveva spinto in questa direzione anche un altro motivo – politico e culturale assieme – connesso con la volontà del regime di realizzare, negli anni Trenta, un progetto di propaganda di massa attraverso l'impiego di tutti i media.

¹⁷² Raffaele Mastrostefano. *Giuda tragedia in tre atti*, in «La Civiltà Cattolica», 90, 1939, IV, p. 357.

¹⁷³ Ivi, p. 81; G. LIVIO, *Il teatro in rivolta*, Mursia, Milano 1976; G. OLIVA, *Sul pirandellismo di Antonelli*, in Luigi Antonelli. *Il lirico e il fantastico*. Atti del convegno nazionale, C.A.M.A., Milano 1992. È sintomatico che Luigi Antonelli,

del Donaudy, è di parere che questo del Mastrostefano sia «il più metafisico dei Giuda apparsi sui nostri teatri». Questo è vero, finché per metafisica s'intenda la soda concettosità che compagina il dramma, e in nessun amletiche o ad involuzioni labirintiche che formano l'humus di tanti drammi nordici.¹⁷⁴

Provando a fare la tara dal fervido entusiasmo cattolico, emerge chiaramente che l'accusa principale mossa ai Giuda della tradizione precedente si sia concentrata sulla tendenza generale a una riabilitazione sconveniente dalla quale Mastrostefano si era tenuto ben donde lontano, al punto da rimarcarne la colpevolezza e da renderlo quanto mai ostinato nell'impenitenza.

Giuda viene introdotto al solito sulla scena come un giustiziere bellicoso e neppure varrà la pena di ripercorrere la sua opposizione irrimediabile con il Cristo assente, se non per segnalare che un sussulto di creatività si possa riconoscere al finale del dramma, nell'espedito del mancato ravvedimento. Qui è Agar, la donna che questo Giuda salva dalla lapidazione, ad assurgere al consueto ruolo di coscienzioso alterco con la natura giustiziera del traditore che finisce per allontanare a causa dell'aridità dei suoi sentimenti («GIUDA. Il Rabbi distruggerà la vecchia Legge! Quel vecchio mondo che io odio! Lui riuscirà dove io sono fallito! AGAR. Tu, Giuda, devi solo amare!»).¹⁷⁵

estimatore e collaboratore pirandelliano, in linea con la definitiva rottura verso il teatro borghese – che pure lascia il segno in queste tragedie primonovecentesche per le inedite dinamiche familiari che impegolano Giuda – abbia rintracciato nella personificazione scenica del *Giuda* di Mastrostefano il più alto risultato fra i drammi incentrati a inizio secolo sul più celebre tradimento della storia per la moderna tensione condensata nella rivolta della sua anima delusa e il suo disprezzo per il dominio dello spirito.

¹⁷⁴ Raffaele Mastrostefano. *Giuda tragedia in tre atti*, in «La Civiltà Cattolica», cit. p. 357.

¹⁷⁵ Raffaele Mastrostefano, *Giuda. Tragedia in tre atti, presentata la prima volta a Roma il 12 dicembre 1938*, Angelo Signorelli Editore, Roma 1939, p. 22.

Come la Marianna di Pea e come le prostitute del Donaudy e del Ratti, Agar riesce a vedere in Gesù la portata di una nuova legge fondata sulla Carità che Giuda, accecato dalla sua sete di vendetta e di potere, non riconosce («AGAR. Nel mio cuore, incontrerai Gesù e ritroverai te stesso. GIUDA. Io ti strapperò a lui, per rifarti mia! [lunga pausa]. Io odio il fantasma di Jahvè, che si pone fra me e la vita! [...] Gesù mi ha tradito quando si è assiso nel Tempio, al di sopra di Caifa»)¹⁷⁶.

Maggiore è la drammaticità lirica del secondo atto, condensato nel confronto teso fra Giuda e la figura di un padre amorevole, Simone, il quale contrappone un'autentica professione di fede in Cristo ai propositi sovversivi del figlio che finisce per disprezzare a causa della durezza del suo cuore («SIMONE. Ma la tua vita è ormai tutta un tradimento. Giuda, nemico del mio Signore, che sia maledetta l'aridità della tua anima!»)¹⁷⁷.

È l'avvio definitivo verso una *débâcle* che è prima di tutto emotiva – innescata dalla lacerazione di rapporti viscerali –¹⁷⁸ e che lo induce a cedere alle lusinghe del malefico cospiratore Iason il quale ne ottiene la complicità, approfittando della sua disperazione.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 30-31.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 46-47: «Come potrei dimenticare quel giorno ormai lontano, quando Gesù pianse? (Pausa) Eravamo bambini di pochi anni; giuocavamo sulle zolle umide di pioggia. A un tratto mi ferì gli occhi un po' di calce, sulla quale, imprudentemente, ero saltato. Ero cieco, disperatamente piansi. Ma il leggero tocco di una mano, sulla fronte e sulle orbite mi fece trasalire in quella mia tenebra. Era lui; erano le sue piccole mani». Comune alla tragedia di Pea è la scelta di inserire dei riferimenti alla fanciullezza del discepolo, attingendo con suggestiva probabilità alle fonti apocriefe del *Vangelo dell'infanzia*: l'unico a riferire della pregressa frequentazione fra Giuda e Gesù, conturbata da episodi che presagiscono il futuro tradimento.

¹⁷⁸ Scrive R. MASTROSTEFANO, *Giuda*, cit. p. 75, riportando in appendice alla sua tragedia alcuni giudizi della stampa: «Simone e Agar, in diversa forma, rendono l'ondeggiamento violento fra due poli psichici: l'amore per Gesù – che è prevalente – e l'amore per Giuda che rimane sconfitto dal primo. Essi continuamente manifestano la inconciliabilità dei due affetti che, senza posa, cozzano nell'anima dei due personaggi, i quali trovano la loro concretezza proprio in questa impossibilità di unificazione del loro mondo interiore che è il loro dramma».

IASON. L'amore di Gesù ti priva anche del padre! [...] Occorre che il falso Messia senta nel modo più acuto e terribile, tutto lo strazio del fallimento della sua opera sediziosa [...] Tu non vedrai più il Rabbi, se non un'altra volta sola: quando ce lo consegnerai!..E ti daremo un compenso per la tua opera (*con tono beffardo*).

GIUDA. (*Scattando*) Che?! (*Afferrando Iason per il petto*) Compenso? Compenso! Vile ipocrita! Mercante ignobile!..Credi forse che io sia tuo sicario?... Credi forse che Giuda sia un servo prezzolato di Cajafa?

IASON. [...] Calmati! Voglia o non voglia, tu ora sei dei nostri! Ti farò dare trenta denari; Il prezzo di uno schiavo (*con una risata stridula sulla soglia*) e tu li conserverai come ricordo della tua vendetta.¹⁷⁹

Il dramma si avvia a essere più introspettivo nel terzo atto che sottopone Giuda a un susseguirsi serrato e fitto di dialoghi vorticosi, fino al confronto in solitaria con le voci furiose del suo rimorso («VOCE. Tu hai tradito il tuo maestro, il tuo benefattore! ALTRA VOCE. Maledetto! Il tuo rimorso ti ucciderà!»).¹⁸⁰

Inibito dai trascorsi angusti dei Giuda precedenti, Mastrostefano non lascia aperto alcuno spiraglio di redenzione e inscena un tradimento senza pentimento. L'Iscriota confida ad Agar di sentirsi egli stesso vittima di un presunto inganno del Cristo che lo avrebbe reso uno strumento per la realizzazione del Suo piano divino e per questo motivo, più risentito che pentito, si toglie la vita.

GIUDA. Sì che mi pento, ma perché senza volerlo ho servito i suoi fini [...] egli sapeva benissimo che la morte gli avrebbe servito! [...] E questo proprio egli voleva! Ha trovato me...

AGAR. [...] tu vivrai nella più spaventosa solitudine!...

GIUDA. E chi ti dice che continuerò a vivere? Schiacciato, distrutto dalla sua morte che a Lui dona molto di più dell'immortalità... io rimarrò per sempre abbarbicato alla sua sanguinosa figura ![...]

¹⁷⁹ Ivi, pp. 48-52.

¹⁸⁰ Ivi, p. 63.

Anch'io morirò... insieme con Lui!... Nulla più mi congiunge a questa vita!... Le nostre morti (*con riso sinistro*) saranno legate insieme come le nostre vite!" Anch'io morirò volontariamente! [...] Dove sei ora? Ora fuggi?... Lotterò con te... sì, per sempre! (*esce barcollando da destra*) per sempre!¹⁸¹

Dopo aver trascinato il lettore nelle tortuose insenature della sua anima, l'Iscriota annuncia il suicidio per seguire follemente il suo Maestro oltre la morte e proiettare nell'eternità il suo selvaggio impeto di lotta. L'irrimediabile antitesi Giuda-Gesù si esaspera qui nell'antinomia di un traditore che è sempre reprobato, fino al punto da perdersi nelle insidiose crepe dell'arbitrio umano, del quale finisce irrimediabilmente vittima.

La madre di Giuda: Mario Soldati e Joseph Tusiani

Le tragedie considerate fino ad ora ci hanno consentito un certo grado di immedesimazione con il traditore e per la prima volta ci hanno permesso di entrare nelle ragioni di Giuda, fino a comprenderle. La sua esuberanza retorica, contraltare del Giuda afasico pre-novecentesco, è stato il vero tratto distintivo di un personaggio insolitamente dotto e intelligente, più di tutti i discepoli: figure semplici dalle conversazioni dozzinali, in grado di elevarsi solo quando Giuda si è unito a loro con discorsi sovversivi e universali.¹⁸²

¹⁸¹ Ivi, pp. 66-67.

¹⁸² Il profluvio retorico di Giuda si è svincolato dallo scenario della Passione e dalla relazione con il Cristo per acquisire gradualmente i connotati del monologo in testi ultra contemporanei che per questo non prenderemo in considerazione; è emblematico il caso dello «squinternato monologo» di P. PUPPA, *Parole di Giuda*, Metauro, Firenze 2007, dove le parole del traditore proiettano sul legno della croce il sentimento di odio e di amore verso Cristo e i discepoli e riflettono una solitudine disperata e insanabile. Ma si pensi anche al più recente S. SILECCHIA, *Ciò che amavo di più*, Youcanprint, Lecce 2021, in cui Giuda è raffigurato solo, come ogni

Questa prospettiva ci sembra abbia agito anche nella scelta singolare di un'opera a soggetto religioso rimasta nel cassetto del giovanissimo Mario Soldati. *La madre di Giuda* (1923) fu pubblicato nel 2010 ad opera di Giacomo Jori, assieme al testo al testo coevo *Pilato* (1924), per riportare in auge il teatro della coscienza del famoso scrittore e sceneggiatore italiano.

Rintracciare le radici di quella spiritualità fagocitante di opere religiose ha significato per Jori andare oltre la consolidata idea del venturiano «gusto dei primitivi»,¹⁸³ che si diffondeva nella Torino di Soldati durante gli anni più aspri della cultura gobettiana; ha significato invero indagare «la matrice di quella religiosità, di quelle domande sul credere»¹⁸⁴ che trovano espressione in questi due componimenti e che lo stesso Soldati aveva rivelato in sede d'intervista: «la religione per me è stata nell'adolescenza la vera cosa importante [...] io credevo, sono stato molto credente e questa mia fede mi viene dalla mia famiglia, da mia nonna soprattutto e insieme dai Gesuiti».¹⁸⁵

Comprendere quale fosse lo spirito che mosse Soldati nella stesura del suo dramma, finito di scrivere il 4 marzo 1923, significa tener conto sì della fede genuina che alimentava il suo spirito di adolescente, ma anche di una suggestione visiva che gli venne dalla conoscenza di una sacra rappresentazione che per sua stessa ammissione finì per

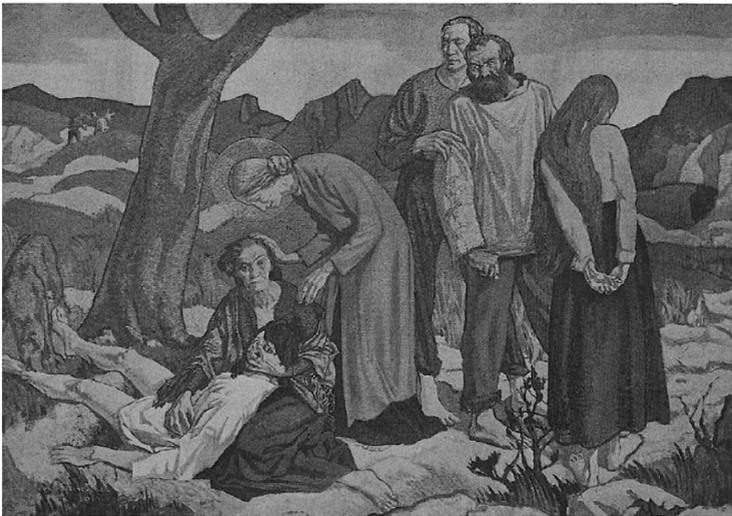
uomo nel suo travagliato percorso, che usa la sua libertà per decidere il rapporto della sua esistenza con Gesù.

¹⁸³ Cfr. Mario Soldati, *La scrittura e lo sguardo*, a cura di G. B. Bertetto, M. Guglielminetti, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1991. Risale al 1926 il saggio che fece epoca di L. VENTURINI, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926, che al culmine del dibattito intellettuale del Ventennio, recuperava gli artisti primitivi e la loro poetica (i toscani del Trecento e Quattrocento) esaltandone il valore mistico e rivelatore dell'espressione artistica, con un approccio di sapore tipicamente neoromantico. E varrà la pena di precisare che Soldati si laureò in Storia dell'Arte proprio con Lionello Venturi, discutendo una tesi su Boccaccio Boccaccino, pittore rinascimentale.

¹⁸⁴ M. SOLDATI, *La madre di Giuda. Pilato*, a cura di G. Jori, Nino Aragno editore, Torino 2010, p. XVII.

¹⁸⁵ Così riferisce Mario Soldati a D. LAJOLO, *Conversazione con Mario Soldati in una stanza chiusa*, Frassinelli, Milano 1983, pp. 9-10.

paragrafare nel suo copione teatrale. Il dipinto *The Mother of Judas* di Clive Gardiner (1891-1960) fu riprodotto sulla rivista «The studio» nel luglio del 1921 e raffigurava il cadavere di Giuda fra le braccia inermi della madre. La Vergine la consola accarezzandole la testa,¹⁸⁶ mentre Giovanni e Pietro assistono alla scena mesti e sgomenti e attendono Maria assieme alla Maddalena che è rappresentata di spalle, turbata dallo scenario straziante che si sta consumando.¹⁸⁷



C. GARDINER, *The Mother of Judas*. Si riproduce dal fascicolo della rivista «The Studio», luglio 1921, p. 4.

¹⁸⁶ Cfr. M. SOLDATI, *La scrittura e lo sguardo*, cit. Sono noti gli interessi di Soldati per le arti grafiche, suggellati dalla laurea in Storia dell'Arte nel 1927.

¹⁸⁷ M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. p. 8: «l'ispirazione di questa sacra rappresentazione è tolta da un quadro, riprodotto nel numero del luglio 1921 della rivista inglese "The Studio", quadro intitolato *The Mother of Judas*, del pittore Clive Gardiner, della collezione del capitano I. Audley Harvey».

Il retroterra di questo *tableau vivant* fu senz'altro il fitto inventario di narrativa e drammaturgia sacra sul tradimento che si impose nel territorio nazionale ed europeo tra fine Ottocento e inizi Novecento, di cui Jori ripercorre rapidamente i momenti salienti notando come – al netto della fugace ideazione materna del Giuda peiano – la madre del traditore non fosse menzionata in alcuno scritto a eccezione del *Vangelo arabo dell'Infanzia*, di cui pure abbiamo fatto cenno in riferimento alle riscritture medievali e moderne.

Se nella tragedia di Pea la madre è ancora una figura astratta alla quale viene risparmiata una certa sofferenza, poiché perisce prima di poter assistere alla morte violenta del figlio, qui il motore del tragico è intercettato da Soldati proprio nell'espedito innaturale degli eventi che soggiogano la maternità quando sopravvive al frutto del proprio grembo.

Non è necessario andare a cercare le motivazioni che spinsero Soldati a spostare il *focus* narrativo su una figura fino a ora trascurata dalle risemantizzazioni su Giuda. È lo stesso autore a riassumerne il dramma e a dichiararne la suggestione autobiografica nella dedica incipitaria alla madre dolorosa:

Questa Sacra Rappresentazione
 in cui assume vita il cristiano concetto
 per il quale Maria, Madre di Dio,
 è consolatrice
 de le madri terrene nei loro infiniti dolori,
 a mia madre non pretendendo così di consolarla
 ma cercando di mostrarle
 come comprendo
 o tento comprendere
 i suoi dolori, le sue ansie, le sue pene
 dedico.
 arra d'ineinguibile amore.¹⁸⁸
 (4 marzo 1923, Torino).

¹⁸⁸ M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. p. XXIX: «fino all'età in cui ho avuto i primi amici, perciò almeno fino ai 14, 15 anni, ero di una timidezza quasi

Dobbiamo tornare, allora, al movente edipico che abbiamo rintracciato, senza troppe nevrotizzazioni, nel dramma di Pea per notare con suggestiva comunanza al pensiero di Jori, che sia «singolare caso di destino storico questo *Giuda* se si tiene conto che in certi rami della tradizione medievale, il traditore di Cristo è affiancato a Edipo». ¹⁸⁹

Sebbene non fosse mai stata pubblicata, la *fabula sacra*, come la definì Soldati, incontrò il pubblico «solo per un momento»: ¹⁹⁰ quando fu rappresentata a Torino presso il Teatrino S. Giovanni Evangelista, il 21 aprile 1923. ¹⁹¹ Il testo è in versi di endecasillabi «non privi di finezze che si rastremano, al culmine del dramma, nella pronuncia di Giuda e della madre in arie drammatiche di novenari e settenari». ¹⁹² È ambientato in una sola notte che si estende dal momento del tradimento a quello della Passione su uno scenario «a metà tra novella gotica e fantasmi del teatro tragico». ¹⁹³ Dalla locandina, conservata da Soldati fino alla sua morte e pubblicata da Jori a corredo di un'edizione esemplare per completezza documentaria, evinciamo che a vessillo della rappresentazione fu declamato il canto III dell'*Inferno*. ¹⁹⁴ Non poche, infatti, saranno

morbosa. Ero un isolato, grazie anche alla possessività di mia madre che mi soffocava, voleva che facessi il contrario di quello che mi piaceva fare». Soldati forniva spesso aneddoti curiosi sul rapporto morboso con una madre talmente apprensiva che segnò la sua adolescenza.

¹⁸⁹ Ivi, p. XXIX; l'autore stesso rinvia poi a V. J. PROPP, *Edipo alla luce del folklore*, Einaudi, Torino 1975, p. 88.

¹⁹⁰ R. MANICA, *Introduzione*, in M. SOLDATI, *Incendio*, Mondadori, Milano 2007, p. XXIV.

¹⁹¹ Ivi, p. 208. Jori fa sapere di aver ricavato questi dati da G. TUNINETTI, *Cultura e gruppi cattolici*, in *Storia di Torino*, VII, Einaudi, Torino 2001, pp. 221-241.

¹⁹² M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. p. XXX.

¹⁹³ Ivi, p. XXXII.

¹⁹⁴ Si tratta di una coincidenza che non possiamo certamente ritenere casuale se si considera che il vile che «fece per viltade il gran rifiuto» (*Inf.* III, 60) si contende ancora oggi l'acclarata identificazione di Celestino V con quella di Ponzio Pilato. Tra i primi a sostenere che dietro l'ignavo ci fosse invero l'anima del governatore romano, Pascoli lo ritenne più meritevole di tale identificazione in virtù della sua forte indolenza nella circostanza della Passione. La declamazione del canto

le reminiscenze dantesche dell'atto unico che apre al pubblico con un assolo drammatico della madre di Giuda «in una rozza stanza terrena a pareti grigiastre»;¹⁹⁵ così la donna aspetta il ritorno del figlio, vicina al focolare ormai spento. L'ispirazione lirica del dramma materno si incunea già nelle indicazioni sceniche della didascalia che introduce la «sacra rappresentazione in un quadro» e avvia il dramma con un fermo immagine struggente, prima ancora che la donna inizi a parlare:¹⁹⁶

Finita la narrazione dell'Evangelista il suono prima celestiale si fa più terreno e la luce aumenta e si vede per la porta de la tenda mezzo tirata la luna imbiancare la stanza e proiettare l'ombra dell'albero de l'orto sulla parete opposta. La madre di Giuda è sul sedile presso il focolare spento.

Aspetta il figlio Giuda che non torna.

È tutta notte che l'attende.

E già ella vaneggia. Inferma,
*non può sollevarsi e non ha che pianti.*¹⁹⁷

La didascalia che si fa verso ci restituisce il trasporto di uno scrittore *in nuce*, letteralmente rapito dal potenziale tragico connaturato all'amore materno che indaga «mentre esamina la sua adolescenza, e da essa si congeda».¹⁹⁸ Il futuro sceneggiatore è bravissimo a

in apertura del suo *Giuda*, che pure ha molto a che fare con la figura di Pilato, sembrerebbe suggerire una suggestiva presa di posizione interpretativa da parte di Soldati rispetto alla vicenda infernale. C'è da aggiungere, poi, che l'identificazione dell'ignavo con Pilato chiamerebbe indirettamente in causa anche il personaggio dantesco di Giuda, collocato nella profondità più estrema dell'abisso infernale. Mi permetto di rimandare a I. TAMBASCO, *Il tradimento di Giuda fra Cristianesimo e narrazioni medievali*, in «Campi Immaginabili», XXI, I-II, 2023, pp. 39-48.

¹⁹⁵ M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. p. 9. Sono le indicazioni sceniche della prima didascalia per l'atto unico.

¹⁹⁶ Ivi, p. 8.

¹⁹⁷ Ivi, p. 11.

¹⁹⁸ Ivi, p. XXX.

cambiare angolatura e mostrarci l'episodio del tradimento dalla prospettiva materna; è senza dubbio questo il pregio maggiore del piccolo e prezioso scritto che in un impeto di suggestioni pascoliane traspone liricamente anche gli stralci prossemici del trafiletto didascalico che descrive la postura della vana attesa della donna.¹⁹⁹ Tutto il dramma ruota attorno alla trepidante angoscia dell'anziana madre che aspetta il figlio nella notte. Non una madre qualunque e non una notte qualunque: è la madre di Giuda che, presaga delle sventure del figlio incline al peccato, prega Gesù – certa della sua bontà – affinché possa restituirgli l'uomo che nella stessa notte lo aveva tradito.

LA MADRE DI GIUDA. O figlio! O figlio! alta è la notte: al fine
del corso suo è già la luna e in cielo
le stelle impallidiscono. Figliolo,
o dolce Giuda mio, perché non torni?
che mai t'accadde? Deh, rispondi, figlio!
Ah, maledetta mia vecchiezza... Gelida
sono nel corpo – e nel cuore di fuoco.
E spento il focolare. Giuda, torna,
torna alla madre! – maledette gambe

¹⁹⁹ D. LAJOLO, *Conversazione con Mario Soldati in una stanza chiusa*, cit. pp. 9-10: «Pensa, lei voleva a un certo punto della sua vita che io diventassi un uomo importante, pubblico, non so che idee avesse ancora su di me, ma io ero come un automa nelle sue mani, per anni e anni ho fatto tutto quello che voleva lei, mi ha guidato, instradato, 'caricato'... Mi ha fatto superare molte prove. Quando ad esempio a scuola c'era per fine anno la cerimonia della solenne, pubblica Distribuzione dei Premi, io dovevo, come alcuni altri, recitare poesie, monologhi, pezzi scelti come la Cavallina storna [sic] e altri ancora. Dovevo farlo, mi costava una fatica terribile, non era piacevole per me. Ma lei, mia madre, mi costringeva a farlo». Il testo perde gradualmente l'impostazione didascalica per abbandonarsi alla suggestione lirica dei versi ancor prima di introdurre la madre in scena. «Aspetta il figlio Giuda che non torna» ricalca musicalmente il verso pascoliano de *La cavalla storna*, che lo stesso Soldati lega aneddoticamente alla madre nell'intervista. Ciò assume ancora più valenza se si considera il motivo comune dell'attesa vana: lì del figlio che attende il padre defunto, qui della litanica figura della madre che vaneggia il ritorno di Giuda.

che tremano e non reggono la stanca
 persona mia... Figliolo! ah, se potessi,
 io correrei per la città deserta
 e per le bianche vie e griderei
 e griderei al vento ed a la luna
 per ritrovarti, figlio, per baciarti
 ancora, Giuda.. Amore... figlio mio...
 Nulla, non senti? Di', non senti, figlio?
 La morte? Ah no! Perduto nel peccato?
 Ah! no... Giuda! Rispondi. Ma non vedi
 che più non vivo se non so che vivi?
 [...]
 O Dio, o Messia, o Figlio de l'Eterno,
 o Cristo Figlio del Dio vero e vivo,
 Gesù, maestro del mio dolce Giuda,
 aiutami, o Signore, come il giorno
 che a tutti il pane nel deserto hai dato.²⁰⁰

L'esistenza della madre è subordinata a quella del figlio e ne patisce la cattiva fama: viene infatti definita impropriamente «megera»²⁰¹ da un coro di uomini ebbri che la donna intercetta dalla sua casa. Fra questi c'è Malco che aveva assistito alla scena del tradimento e

²⁰⁰ M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. pp. 11-12.

²⁰¹ Ivi, p. 13: «UNA VOCE DI EBBRO. (*Ancor lontana*) Chi ci chiama?/LA MADRE DI GIUDA. Io, la madre di Giuda!/LE VOCI DEI TRE EBBRI. La megera! – Ci hai del vino per le nostre bocche?/Vino vogliamo! – E tu vuoi darlo a noi?/ – Bene – Veniamo... (*Riprendono il canto e si avvicinano*)/LA MADRE DI GIUDA. (*Impaurita e tremante*) Vino? in questa casa?/Sia! per sapere tutto. Ma sapranno?/Ah! non importa. Entrate!/I TRE EBBRI. (*Comparendo nella porta*) Bene! – Bene!/LA MADRE DI GIUDA. (*Mostrando loro le anfore del vino sul cofano*) Qua il vino, quest'è l'anfora... Sentite.../I TRE EBBRI. (*Sempre nella porta*) Oh! – La megera! – Ci hai del vino buono?/LA MADRE DI GIUDA. Tanto ce n'ho! Ma ditemi una cosa.../I TRE EBBRI. (*Sempre sulla porta*) /E che vuoi tu? – Megera! – Dacci a bere!/LA MADRE DI GIUDA. E tanto e tanto ven darò del vino».

per questo motivo la madre disperata gli promette del vino, pur di ottenere novità sul figlio.²⁰²

La notizia del peccato di Giuda rimbalza da un personaggio all'altro e la verità sul tradimento raggiunge la donna come un pugnale al cuore, introducendo la comparsa sulla scena di un Giuda spettrale che incrocia pochi istanti la donna, prima di andare a morire.

Come un immenso spettro, nel vano de la porta, appare Giuda livido del chiarore lunare – Ella gli si getta contro con un grido sovrumano:

LA MADRE DI GIUDA. Abbracciami, figliolo!

E quindi ripete tra sé e sé, come per convincersene, in fretta, le parole:

(Non è vero)

Abbracciami, figliolo!

GIUDA. *La respinge da sé ed ella retrocede come colpita dal fulmine sino in fondo alla stanza, gli occhi sbarrati nel nulla. Ed egli allora cupo, nella più cupa disperazione:*

Madre mia, abbracciarti non posso e non potrò mai più.²⁰³

La madre di Giuda, come tutte le madri, è capace di un amore misterioso che perdona l'imperdonabile e difende l'indifendibile. Tenta per questo di abbracciare il figlio e fargli scudo dalla vendetta che lo attende, dall'occhio di Dio che ora Giuda si sente addosso e che lo perseguita, secondo il più tipico *cliché*, in preda a ogni forma di rimorso.²⁰⁴ Ma Giuda la respinge, con gli occhi sgranati nel nulla

²⁰² Cfr. *Gv.* II, 1-25. È una suggestiva allusione dissacrante della scena di Cana dove Maria, la madre di Gesù, persuade il Figlio al compiere il miracolo del vino.

²⁰³ M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. pp. 20-21.

²⁰⁴ Ivi, pp. 23-24: «*La luna lo illividisce: egli sente il suo chiarore e n'ha paura: ... la luna mi guarda: è il suo occhio – io tremo, nascondimi, madre./Ah madre!/LA MADRE DI GIUDA. Cercando di stringerlo a sé./Mio amore!/GIUDA. Fa per abbracciarla, ma, vistala, si ritrae con un brivido: no! no!/Quell'occhio è il tuo occhio – per tutto[...]* Il Signore è giusto:/ne son maledetto!/Quell'occhio mi segue per tutto, lo vedo nel tuo, madre mia, lo vedo nel ciel, ne la luna, nel mondo creato da Lui./Mi segue. Non posso fuggire/Immobile resto./Dannato./Madre che m'hai donato/questa mia carne infame,/tu le dai fine, uccidi/chi tradiva il suo Dio,/chi tradiva il

(la stessa espressione della madre nel dipinto) e preso dalla più cupa disperazione va a morire. Con lo sguardo atterrito, la madre cerca in tutti i modi di rassicurarlo sul perdono che avrebbe ricevuto da Dio, se solo lo avesse chiesto.

GIUDA. [...] È l'occhio, quell'occhio, il suo viso,
fuggire non posso, Gesù

Gesù Cristo, Tu maledetto!

No, me maledetto... no... me.

Fuggire non posso... l'inferno...

...le fiamme... il suo viso... no! Via!

Più nulla... l'eterno... dannato.

LA MADRE. *Mantenendosi viva con supremo sforzo:*

Perdono v'è pure per te.

GIUDA. No! nulla. L'inferno, le fiamme, giustizia: perdono non v'è.²⁰⁵

Giuda è sopraffatto dal rimorso che non lo lascia andare. Ovunque vada sente il peso del pentimento che grava sulla sua coscienza e, come Caino e Adamo, non può più nascondersi dall'occhio di Dio.²⁰⁶

suo Padre, /il suo Amico, il Maestro, /uccidi me, mia madre!». La topica immagine del rimorso che attanaglia Giuda, fino ad ora resa con il motivo classicheggiante delle furie che perseguitano l'eroe tragico, è qui insolitamente resa dal riferimento all'occhio divino che ossessiona il traditore e non lo lascia andare. Sulla questione riflette in modo esaustivo già Jori che la definisce «declinazione sofferta e personale dell'esame di coscienza gesuita, del Dio tutto occhio biblico» (ivi, p. XXXV).

²⁰⁵ Ivi, p. 22.

²⁰⁶ M. SOLDATI, *Rami secchi*, Rizzoli, Milano 1989, pp. 19-27: «leggo un saggio di Italo Mancini pubblicato in "Nuovi Argomenti" e intitolato Sulle forme di cristianesimo, dove è citata una frase abbagliante della Mère Angélique. La Mère Angélique Arnauld, sorella del Grand Arnauld e di Robert Arnauld d'Andilly, appartiene con Pascal, Racine e anche Molière, al mondo di Port-Royal: a questo sublime tentativo di fondere e superare insieme cattolicesimo e protestantesimo. La Mère Angélique, badessa di Port-Royal, visse dal 1591 al 1661. Ecco che cosa scrive, in una lettera del 9 gennaio 1623 al fratello Robert: "Il buon Monsignore di Nantes mi ha insegnato una sentenza di Sant'Agostino che mi consola molto: è troppo ambizioso colui al quale gli occhi di Dio spettatore non bastano". Per noi,

La tensione aumenta quando il traditore la maledice per averlo messo al mondo e le dice di volersi uccidere («GIUDA. Il male ha gelato le lacrime:/non escono più da' miei occhi/la bocca non può domandare/perdono a quel Dio ch'ho negato,/che ha bestemmiato ed ucciso./No, madre, perdono non v'è»).²⁰⁷ La madre, allora, «gli si attacca come una piovra»²⁰⁸ supplica il figlio di restare, ma Giuda le nega ogni forma di amore e si divincola, rovesciandola al suolo.²⁰⁹

Un'atmosfera dalle forti suggestioni dantesche avvia Giuda alla sua tragica conclusione mentre avverte in lontananza già il freddo della ghiaccia infernale di Cocito in cui sono immersi i traditori della *Commedia*.²¹⁰ Il dramma si compie tutto nello sguardo della donna

invece, questa citazione basta quasi a tutto: è quasi protestante, insomma giansenista; nel suo significato più profondo contiene la modernità dell'esistenzialismo e in ogni caso dimostra quanto fosse mostruosa la pretesa di Manzoni che Dio lo ascoltasse e lo aiutasse... In altri termini Manzoni credeva di credere ma in fondo non credeva, era soprattutto superstizioso e temeva l'inferno. Leopardi, al contrario, credeva di non credere e invece credeva». In M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. p. XXXV, Jori ravvisa il sostrato di tale aspetto della religiosità 'superstiziosa' del Soldati adolescente nella prospettiva fideistica che l'autore affida alle riflessioni sul suo ultimo romanzo, *El paseo de Gracia* (1987), approdo delle giovanili domande sul credere.

²⁰⁷ M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. p. 25.

²⁰⁸ *Ibidem*. Sono indicazioni tratte dalla didascalia.

²⁰⁹ *Ibidem*. Sono ancora indicazioni tratte da una didascalia che confermano la tendenza di Soldati a liricizzare perfino i suggerimenti tecnici, considerando il suo copione come un 'unicum poetico'.

²¹⁰ In *Inf.* XXXI si spiega l'ordinamento dell'ultima zona infernale dove i peccatori di Caina e Antenora escono dal ghiaccio solamente con la testa. Nella prima, però, i dannati tengono il capo chinato, cosicché le lacrime escono dagli occhi e scivolano sul ghiaccio prima di congelarsi a loro volta; nella seconda, invece, le teste sono sollevate, perciò le lacrime restano nelle palpebre e qui si congelano, aggravando notevolmente la pena (in perfetta coerenza con la maggiore gravità della colpa). In *Inf.* XXXII, 37-48, si legge: «ognuna in giù tenea volta la faccia;/da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo/tra lor testimonianza si procaccia./Quand'io m'ebbi dintorno alquanto visto,/volsimi a' piedi, e vidi due sì stretti,/che 'l pel del capo avieno insieme misto./“Ditemi, voi che sì strignete i petti”,/ diss'io, “chi siete?”/E quei piegaro i colli;/e poi ch'ebber li visi a me eretti,/li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,/gocciar su per le labbra, e 'l gelo strinse/le lagrime tra essi e riserrolli».

che, udito un terribile grido, si solleva mentre sul muro opposto la luna proietta l'ombra del corpo del figlio pendente dall'albero e così «ella cade come un corpo morto».²¹¹

Come una visione, accompagnata da un dolcissimo suono di violini, Maria viene introdotta sulla scena mentre si china sulla madre. In un'atmosfera dal fortissimo impatto scenico ed emotivo, la Vergine avvolge con le sue braccia il blocco marmoreo di questa insolita Pietà.

Scritta e rappresentata in piena tempra bellica nel 1923, la tragedia riflette in controluce il dramma delle madri italiane vestite ancora di nero per la carneficina del conflitto mondiale; vividi e dolorosi simboli della tragedia al fronte che ispirano l'ostinazione materna di personaggi come donna Anna Luna, negli anni di quel Pirandello ancora ammirato da Soldati, mentre scriveva e poi dava alle scene *La vita che ti diedi*.²¹² L'intento di focalizzare il dramma

²¹¹ M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. p. 26. È evidente il riferimento a *Inf.* V, 142: «E caddi come corpo morto cade», che ascrive la reazione del poeta al tragico racconto dell'amore struggente di Paolo e Francesca. Dante è talmente sopraffatto dall'emozione provocata dalla narrazione della vicenda dell'uccisione dei due amanti che, nel finale, sviene.

²¹² Nell'intervista con Lajolo, riportata in *Mario Soldati e il Cinema*, a cura di E. Morreale, Donzelli editore, Roma 2009, pp. 86-90, si legge: «quando [Pirandello] ha visto che la sceneggiatura modificava completamente il suo soggetto, mi ha fulminato con quei suoi occhi che sembravano non vedere ciò che guardavano o che non guardavano ciò che vedevano – Ruttman e Cecchi erano entrambi presenti – e mi ha detto: “Soldati, pensavo che lei avrebbe mostrato più rispetto nei confronti del maestro”. Che risate! Io, un tempo, malgrado il fascismo, l'adoravo. Conosceva le mie opinioni politiche, ma questo non aveva importanza. Mi avrebbe avuto ai suoi piedi se solo avesse mostrato nei miei confronti un po' di simpatia, ma no, nulla. A quell'epoca, Pirandello era l'amante di un'attrice celebre, Marta Abba. In *Acciaio*, avrebbe voluto lei come protagonista. Quando ha fatto la proposta è calato un silenzio di tomba. Abbiamo scelto un'altra attrice, Isa Pola, la sola attrice professionista del film, dal momento che tutto il resto del film è composto da interpreti non professionisti, operai... Così, Ruttman e io ci siamo presi molta libertà nei confronti di Pirandello». Delle intricate vicende del suo rapporto con Pirandello sono noti gli alterchi che insidiarono la loro collaborazione per il film *Acciaio* (1933), nato da un'idea di Soldati e del regista Ruttman su un soggetto

intorno alla dialettica femminile risponde a un sistema di valori in sé coerente che resta in fin dei conti del tutto impenetrabile alle figure maschili, le quali esauriscono la loro pregnanza nella mera funzione di arrecare sofferenza alla madre. Così Malco e l'allegra brigata degli ebbri che speculano sul suo affetto e sulla sua disperazione per avere un po' di vino in cambio di spietate notizie sul figlio. Così Giuda che respinge la madre e la fa cadere a terra mentre lei lo supplica di non andare a morire. Nell'immensa gratuità di un amore smisurato fino al martirio, Soldati ravvisa il corrispondente umano dell'amore di Cristo. La 'Passione secondo Soldati' si allontana tanto dal tradizionale dramma tragico del Dio che si fa uomo, quanto dalla sovversiva tragedia dell'uomo-Giuda schiacciato da Dio, per essere trasposta nel calvario silente delle madri sotto la croce.

In nome della comune sofferenza per la morte dei figli, la Madre di Dio si rifugia presso la madre dell'assassino e la protegge poiché se diversa è la dinamica che ha provocato le due morti, il dolore è lo stesso («Le lacrime che verso sono tue./Le lacrime che versi sono mie»)²¹³ ed è talmente grande da lavare le colpe di Giuda che nel finale si dice salvo:

LA MADRE DI GIUDA. *Rialzandosi, con grande rispetto e umiltà e devozione:*

Maria?

Madre di Dio, io non son degna, o Madre, che tu ne la mia casa ponga piede...

di Pirandello da loro «completamente modificato». Da qui il motivo dei dissapori che si acuirono per la profonda differenza ideologica che ha inficiato l'ammirazione incondizionata di Soldati per lo scrittore siciliano, ancora vivida ai tempi delle loro tragedie materne. Scritto nel 1923, *La vita che ti diedi* è senza dubbio uno dei testi teatrali più brevi di Luigi Pirandello e uno dei pochi che lo stesso autore abbia definito 'tragedia'. È anticipato da tre novelle con al centro il tema materno, scritte fra il 1914 e il 1916 (*La camera in attesa*, *I pensionati della memoria* e *i Colloqui coi personaggi*). Fu rappresentata per la prima volta al Teatro Quirino di Roma, il 12 ottobre 1923 da Alda Borelli.

²¹³ M. SOLDATI, *La madre di Giuda*, cit. p. 27.

... io non son degna, io non son degna, o Madre, che tu ne la mia casa ponga piede...

...non son degna, non son degna. Giuda, il figlio mio ha ucciso il Figlio tuo, Gesù,

Maestro e Dio e Suo Signore.

E poi – rivoltati, Madre di Dio – con un capestro s'è appeso a quell'albero!

Egli ha peccato, è all'Inferno, è dannato.

MARIA. *Mentre la madre di Giuda piange e di nuovo pianissima si ode la melodia, soave dice:*

Madre di Giuda, la bontà di Dio è immensa e il tuo dolore ha vinto il male del figlio tuo!

Tu piangi su 'n capestro io piangerò quest'oggi s'una croce.

Con voce divinamente bella:

Le lacrime che verso sono tue.

Le lacrime che versi sono mie.

E queste braccia hanno portato Iddio, e queste braccia a te, madre di Giuda, io tendo, io tendo madre di Gesù.²¹⁴

La prospettiva della narrazione è radicalmente cambiata e l'obiettivo si è piegato ai piedi della croce e dell'albero: non più la crocifissione di Cristo, dunque, né la disperazione del Giuda traditore, ma il martirio delle due donne che nel finale si uniscono in un abbraccio «offerta ed espiazione, le lacrime spremute dai loro occhi e dai loro cuori dalla potenza de l'Eterno Amore».²¹⁵

Nell'iconostasi della madre annientata dal dolore Soldati rintraccia il nuovo movente tragico della vicenda di Giuda. Il contraccolpo del suicidio necessario, atto a bilanciare l'ingiustizia del tradimento e della morte di Cristo, diviene improvvisamente sproporzionato e penoso quando si incarna nel dolore di una donna per la morte di un

²¹⁴ *Ibidem.*

²¹⁵ Al potere lirico della didascalia di Soldati si affida la chiusura del testo che condensa nell'abbraccio delle due madri tutta la suggestività del sipario che cala «mentre muore dolcissimo il suono» (ivi, p. 28).

figlio, seppur insolente e ingrato. Quasi avremmo voluto trattenerne con lei il suo Giuda dall'andare a morire, consapevoli che quel tipo di dolore l'avrebbe annientata così come ha schiacciato Maria sotto il peso della croce.

Alle numerose coincidenze finora rilevate fra le narrazioni primonovecentesche, inspiegabilmente convergenti nella definizione di un Giuda non propriamente conforme alla tradizione, si somma la straordinaria somiglianza dei racconti che negli stessi anni prendevano forma nelle pagine mistiche di Maria Valtorta.

Pur nella consapevolezza di riferirci a una scrittura che è «veicolo letterario dell'indicibile»,²¹⁶ per usare le parole di Pozzi, sebbene non ufficialmente approvata dalla Chiesa e priva di ambizioni ricercate, riteniamo di non poterci esimere dal prenderla in considerazione, seppur semplicemente come forma letteraria «di cui si è servita l'autrice per narrare, a suo modo, la vita di Gesù».²¹⁷

Senza addentrarci troppo nei percorsi della tradizione letteraria in relazione al rapporto fra teologia, mistica e letteratura,²¹⁸ non possiamo

²¹⁶ G. POZZI, *Scrittrici mistiche: la voce e gli inchiostri*, cit. p. 24.

²¹⁷ Cfr. *Una vita di Gesù malamente romanzata*, in «L'Osservatore Romano», 6 gennaio 1960; «in seguito a frequenti richieste, che giungono anche a questa Segreteria, di un parere circa l'atteggiamento dell'Autorità Ecclesiastica sugli scritti di Maria Valtorta, attualmente pubblicati dal *Centro Editoriale Valtortiano*, rispondo rimandando al chiarimento offerto dalle *Note* pubblicate da *L'Osservatore Romano* il 6 gennaio 1960 e il 15 giugno 1966. Proprio per il vero bene dei lettori e nello spirito di un autentico servizio alla fede della Chiesa, sono a chiederLe che, in un'eventuale ristampa dei volumi, si dica con chiarezza fin dalle prime pagine che le *visioni* e i *dettati* in essi riferiti non possono essere ritenuti di origine soprannaturale, ma devono essere considerati semplicemente forme letterarie di cui si è servita l'Autrice per narrare, a suo modo, la vita di Gesù». Sono parole che il vescovo Dionigi Tettamanzi, segretario generale della C.E.I., scrisse in una lettera indirizzata nel 1992 al Centro Editoriale Valtortiano che cura i numerosissimi scritti della donna (<https://isoladipatmos.com/ci-sono-sacerdoti-che-propagandano-e-raccomandano-la-lettura-dellopera-di-maria-valtorta-ignorando-che-la-chiesa-lha-dichiara-fuorviante-e-pericolosam>).

²¹⁸ Si rinvia in generale ai contributi presenti in *Rivelazioni. Scritture di donne e per donne nell'Italia della prima età moderna*, a cura di E. Selmi, E. Ardisino, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2023; si faccia riferimento anche agli impre-

prescindere neppure dall'impressione che il pontificato di Pio XII, centrato sul magistero mariano, deve aver esercitato su tutte queste riscritture, per la necessità di ripensare anche Giuda in relazione alla sua filialità.²¹⁹

Costretta a letto per ventotto anni, vittima di un attentato subito da un giovane sovversivo,²²⁰ nel 1943 la Valtorta iniziò a scrivere a mano quelli che sosteneva fossero messaggi ispirati da Cristo. Al 1947 si contano circa 15.000 pagine da cui è tratto il materiale per il suo scritto più importante: *Il poema dell'uomo-Dio*.²²¹ Pubblicato nel 1956 dopo una certa resistenza da parte dell'autrice, nonostante l'approvazione di Papa Pio XII, l'opera fu messa all'Indice dal Sant'Uffizio.²²²

scindibili studi di Selmi, dei quali si segnala in particolare E. SELMI, *Le voci della mistica e i tormenti dell'ermeneutica*, in «Rivista di letteratura religiosa italiana», V, 10, 2022, pp. 15-24.

²¹⁹ Cfr. *Gv.* 2, 1-11. Il riferimento alle nozze di Cana, ricorrente in molte riscritture novecentesche e in particolare in quelle di Soldati e Tusiani (segnandone di fatto un'ulteriore affinità narrativa) è indicativo di un ripensamento di Giuda proprio in relazione a Maria, se si considera il ruolo di mediazione che la Vergine ebbe nell'episodio biblico. Fu Maria, resasi conto della mancanza del vino, a pregare il figlio di provvedere con la sua opera prodigiosa. Maria si interpone così per la prima volta fra le esigenze umane e il potere di Gesù di porvi rimedio.

²²⁰ Cfr. R. LAURENTIN, F. M. DEBROISE, J. F. LAVÈRE, *Dictionnaire des Personages de l'Évangile Selon Maria Valtorta*, Edition Salvator, Paris 2012, pp. 9-19. Nel marzo del 1920, quando aveva 23 anni, Maria stava camminando a Firenze con la madre quando un giovane delinquente la colpì alla schiena con una sbarra di ferro gridando "abbasso i signori e i militari". A causa di quell'incidente fu costretta a letto per alcuni mesi e, sebbene sembrasse essersi ripresa, le complicazioni derivanti da quell'infortunio la costrinsero a letto per ventotto anni, dall'aprile 1934 fino alla fine della sua vita, nel 1961.

²²¹ Cfr. M. VALTORTA, *Il poema dell'uomo-Dio*, Pisani editore, Milano 1956; l'opera è stata più recentemente divisa in dieci volumi e pubblicata con il titolo *L'Evangelio come mi è stato rivelato*, Isola del Liri, Frosinone 2013. La questione dei titoli dell'opera valtortiana è molto complessa; si rinvia per essa alla pagina appositamente dedicata e accessibile in rete (<https://mariavaltorta.com/gli-scritti/levangelo-come-mi-e-stato-rivelato>).

²²² Lo riportava «L'Osservatore Romano», 6 gennaio 1960, p. 1, che nella prima pagina conteneva anche un articolo scritto in forma anonima dal titolo *Una vita*

La sporadica discontinuità cronologica nella stesura e l'assoluta mancanza di schemi preparatori non precludono all'opera una struttura organica della narrazione che ripercorre l'infanzia della Vergine Maria e di suo figlio Gesù, i tre anni della sua vita pubblica, la Passione e la Resurrezione, oltre all'Assunzione di Maria.²²³ Un fittissimo intreccio di cronistorie inedite si interseca a quelle evangeliche e non risparmia parole e circostanze dettagliate sulla figura dell'Iscriota al quale la Valtorta dedica uno spazio molto esteso.²²⁴ D'altronde, far conoscere il mistero di Giuda, lo «sventurato dramma» del traditore, è uno degli scopi dichiarati dell'opera valtortiana, come ammonimento al lettore per il proprio ravvedimento. Ci pare che siano per questo rilevanti le parole con cui Gesù spiegherebbe alla donna le ragioni che lo hanno spinto a dedicare un così ampio spazio alla vicenda del traditore: parole impressionanti per l'impatto che producono a ridosso dell'indagine che qui compiamo.

Perché illustro la figura di Giuda? Molti se lo chiederanno. Rispondo. La figura di Giuda è stata troppo svisata nei secoli. E ultimamente snaturata del tutto. Ne hanno, in certe scuole, fatto quasi l'apoteosi come dell'artefice secondo e indispensabile della Redenzione. Molti, poi, pensano che egli piegò ad un improvviso, feroce

di Gesù malamente romanzata, nel quale si riteneva che il libro fosse stato messo all'Indice perché violava la regola 1385 del Codice di Diritto Canonico che richiedeva un *imprimatur* prima della pubblicazione. Il 15 giugno 1966 il Dicastero per la dottrina della fede (che sostituì il Santo Uffizio) abolì l'Indice e cessarono tutte le sanzioni contro la lettura dei libri in esso inseriti (cfr. A. PILLARI, *The Current Juridic and Moral Value of the Index of Forbidden Books*, Saint Paul University Press, Ottawa 2017, pp. 26-36).

²²³ A conferma del grande influsso mariano sui dicasteri papali ed ecclesiastici di questo tempo vi è inoltre la coincidenza con il dogma dell'Assunzione della Vergine, indetto proprio da Pio XII in quegli anni, il 1 novembre del 1950.

²²⁴ Il vastissimo spazio narrativo dedicato all'Iscriota ha ispirato la recente pubblicazione del volume M. VALTORTA, *Il mistero di Giuda*, Centro Editoriale Valtortiano, Frosinone 2021; il personaggio di Maria Valtorta ha ispirato anche il dramma di G. PIZZOL, *Io sono Giuda dall'opera di Maria Valtorta*, Ares, Milano 2023.

assalto del Tentatore. No. Ogni caduta ha premesse nel tempo. Più la caduta è grave e più ha una preparazione. Gli antefatti spiegano il fatto. Non si precipita e non si sale d'improvviso. Né nel bene. Né nel male. Vi sono coefficienti lunghi e insidiosi alle discese, e pazienti e santi alle ascese. E lo sventurato dramma di Giuda può darvi tanti insegnamenti per salvarvi, e conoscere il metodo di Dio e le sue misericordie per salvare e perdonare coloro che scendono verso l'Abisso. Non si arriva al delirio satanico, in cui hai visto dibattersi Giuda dopo il Delitto, se non si è tutti corrotti da aliti di Inferno, aspirati per anni con voluttà. Quando uno compie anche un delitto, ma tratto ad esso da un improvviso evento che ne sconvolge ragione, soffre ma sa espiare; perché ancor delle parti del cuore sono sane da veleno infernale.²²⁵

Se si considera che il germe del dibattito dell'ecclesia contemporanea sulla controversa figura di Giuda sia stato riaccessato dal discorso omiletico di don Primo Mazzolari, pronunciato il giovedì santo del 1958, sorprende che lo scritto valtortiano lamenti già all'altezza del 1944 un'alterazione di giudizio su Giuda che ci pare fosse più dibattuta sul versante letterario che su quello dogmatico.

Il Giuda valtortiano è in costante combattimento con la perversione del suo animo, sente di appartenere al male e se ne rammarica tristemente. Non si sente amato dai discepoli, né da Gesù che più volte lo rassicura sull'imparziale profusione del suo amore, ma egli ha in sé il demone della perversione e nonostante gli ammaestramenti vive l'ostinata perseveranza al peccato che, come sancisce una volta per tutte il Cristo del *Poema*, dipende solo ed esclusivamente dalla

²²⁵ Cfr. M. VALTORTA, *L'Evangelio come mi è stato rivelato*, VII, 468.7; tutte le citazioni sono tratte dall'edizione in accesso aperto, resa disponibile dal Centro Editoriale Valtortiano (<http://www.valtortamaria.com/operamaggiore/volume/7/cdlxviii-un-ravvedimento-di-giuda-iscariota-e-gli-episodi-che-illustrano-la-sua-figura>). Sono parole scritte da Valtorta il 23 settembre 1944, a conclusione di una visione nella quale riferisce di aver assistito a un dialogo fra Giuda e Gesù in cui il traditore, ravvisando in sé il germe ostinato della tentazione e del peccato, confida al Maestro il rammarico per la sua perversione.

sua volontà («Ma dimmi, Giuda. Cosa è che ti dà nelle mani del tuo demone? Io? I fratelli? Le donne di vizio? No. *È la tua volontà*»²²⁶).

A sorprenderci ancora di più del dettagliato resoconto narrativo è un evento della vita pubblica di Gesù in cui fa visita, con Maria sua madre, a Maria di Simone: la madre di Giuda. Il confronto fra le due donne, vagheggiato con suggestione da Soldati, si materializza davanti agli occhi della Valtorta il 10 luglio 1945, data alla quale la mistica fa risalire una drammatica confessione a Maria da parte della madre affranta e addolorata dalla scelleratezza del figlio.

«Cosa è tuo Figlio per te, Donna?», chiede piano Maria di Giuda. E Maria, sicura, risponde: «È la mia gioia». «La tua gioia!!!...», e poi uno scoppio di pianto mentre la madre di Giuda si curva su se stessa come per nascondere questo pianto. Tocca quasi con la fronte i ginocchi tanto si curva su se stessa. «Perché piangi, mia povera amica? Perché? Dillo a me. Io sono felice nella mia maternità, ma so capire anche le madri non felici... Sì. Non felici! E io ne sono una. Tuo Figlio è la tua gioia... Il mio è il mio dolore [...]. Dimmi il vero: che pensi tu di mio figlio? Siamo due madri, l'una di fronte all'altra; fra noi è Dio. E parliamo dei nostri figli. Tu non puoi che trovare facile parlare del tuo. Io... io devo far forza a me stessa per parlarne. [...] Ma è doloroso, doloroso è per una madre dover dire: "Temi di mio figlio. È un avido, un duro di cuore, un vizioso, un superbo, un instabile". E questo è. Io... io prego perché un miracolo, Lui che ne fa tanti, tuo Figlio lo faccia sul mio Giuda... Ma tu, tu, dimmi: che pensi di lui?». Maria, che è sempre rimasta zitta e con espressione di pietoso dolore davanti a questo lamento materno, al quale non può il suo animo retto dare smentita, dice piano: «Povera madre!... Che penso? Sì, tuo figlio non è l'anima limpida di Giovanni, né il mite Andrea, né il fermo Matteo che si è voluto cambiare ed è cambiato. È... instabile, sì, è così. Ma pregheremo tanto per lui, io e te. Non piangere. Forse nel tuo amore

²²⁶ Ivi, VII, 468.5.

di madre, che vorrebbe potersi gloriare del figlio, tu lo vedi più deforme di quanto non sia...» [...] Attira a sé la madre non felice e la carezza mentre questa, rotte le dighe di ogni ritegno, narra confusamente, affannosamente, tutte le durezza, le esigenze, le violenze di Giuda [...] Aiutami, aiutami con la preghiera, tu che sei santa, perché mio figlio non sia un indegno della grande grazia che Dio gli ha concesso! Se non mi vuole amare, se non sa essere riconoscente a me, che l'ho partorito e allevato, non è nulla. Ma che sappia amare, realmente, Gesù; [...] Se ciò non deve essere, allora... allora Dio gli levi la vita. Preferisco averlo nel sepolcro,... lo *avrei* finalmente, perché da quando ebbe la ragione ben poco fu mio. Morto, anziché cattivo apostolo. Posso pregare così? Che dici tu? «Prega il Signore che faccia per il meglio. Non piangere più. Ho visto meretrici e gentili ai piedi del Figlio mio, e con essi pubblicani e peccatori. Divenuti tutti agnelli per la sua Grazia. Spera, Maria, spera. Le pene delle madri salvano i figli, non lo sai?...». E con questa pietosa domanda cessa ogni cosa.²²⁷

Che le pene di una madre fossero sufficienti a salvare il figlio perduto era più persuaso il poeta e scrittore Joseph Tusiani.²²⁸ Se

²²⁷ Ivi, III, 214, 6-7.

²²⁸ Ivi, X, 605, 14-17: «Il rimorso l'avrebbe anche potuto salvare, se egli avesse fatto del rimorso un pentimento. Ma egli non volle pentirsi e, al primo delitto di tradimento, ancora compatibile per la grande misericordia che è la mia amorosa debolezza, ha unito bestemmie, resistenze alle voci della Grazia che ancora gli volevano parlare attraverso i ricordi, attraverso i terrori, attraverso il mio Sangue e il mio mantello, attraverso il mio sguardo, attraverso le tracce dell'istituita Eucarestia, attraverso le parole di mia Madre.[...] Mia Madre, ed era la Grazia che parlava e la mia Tesoriera che largiva perdono in mio Nome, glielo disse: "Pentiti, Giuda. Egli perdona...". Oh! Se lo avrei perdonato! Se si fosse gettato ai piedi della Madre dicendo: "Pietà!", Ella, la Pietosa, lo avrebbe raccolto come un ferito e sulle sue ferite sataniche, per le quali il Nemico gli aveva inoculato il Delitto, avrebbe sparso il suo pianto che salva e me lo avrebbe portato, ai piedi della Croce, tenendolo per mano perché Satana non lo potesse ghermire e i discepoli colpirlo, portato perché il mio Sangue cadesse per primo su lui, il più grande dei peccatori. E sarebbe stata, Ella, Sacerdotessa mirabile sul suo altare, fra la Purezza e la Colpa, perché è

egli non avesse redatto il suo dramma *Il pentimento di Giuda* nel 1948, sarebbe stato difficile credere che non fosse a conoscenza dei resoconti estatici della Valtorta. Così come, nato pochi mesi dopo l'unica rappresentazione del dramma soldatiano, il 14 gennaio 1924, è certo che egli non poté assistervi. Nell'evidenza delle dissonanze cronologiche, dalle quali evinciamo che non possa averne letto neppure il testo inedito, almeno non fino alla data della pubblicazione a cura di Jori del 2010, resta sconvolgente la sintonia interpretativa che queste riscritture ebbero sulla rielaborazione della storia del traditore.

L'elemento tragico ha resistito fino a questo momento nell'impossibilità di trovare una soluzione al tormento di Giuda che ha finito sempre con l'essere sopraffatto da un conflitto interiore che non si ricomponeva mai. Il suo protagonismo ha inevitabilmente alterato la figura del Cristo, paradossalmente eluso dalle scene o ridotto a mera voce parlante, per far sì che l'eroicità del traditore potesse compiersi senza urtare la sensibilità religiosa degli spettatori o peggio, senza invadere il campo delle verità dottrinali.

Ci pare, allora, che ciò che la riflessione antica chiamava 'catarsi' – finora negata all'eroe-traditore – possa compiersi unicamente nella direzione del superamento di questo giogo conflittuale: con la *reductio ad unum* della dualità di Giuda che si conforma ora alla predicazione del Cristo. Sostituire l'antagonismo con la complicità fra Giuda e Gesù priverebbe, tuttavia, il dramma del suo principale elemento di tensione, generato dal perenne duello del traditore con la divinità incarnata. Per questo motivo, spostare l'elemento tragico sulla sopraffazione materna ha consentito a Tusiani di ricongiungere definitivamente la dualità fra i due antagonisti senza privare la sua opera della necessaria tensione drammatica.

Madre dei vergini e dei santi, ma anche Madre dei peccatori. Ma egli non volle. Ha resistito a tutto. Ha voluto resistere. Come aveva voluto tradire. Come volle maledire. Come si volle suicidare». Le preghiere che la madre di Giuda rivolge alla Vergine non basteranno a guadagnare un finale diverso per Giuda che in linea con la dottrina ecclesiastica viene condannato all'eterna dannazione per il suo peccato.

Possiamo asserire con un certo convincimento che quella di Tusiani per Giuda fu, un po' come per Pea, una vera e propria «idea fissa» che il poeta di origini pugliesi volle però tenere per sè. Nel corso della sua vita, egli scrisse ben tre opere sul tradimento e la prima fu proprio il dramma *Il pentimento di Giuda*: una «fantasia drammatica in tre atti», come la definì l'autore, composta a New York il 18 giugno 1948.²²⁹

A voler ripercorrere le suggestive fila delle circostanze analoghe alla scrittura di *Soldati*, si tratta di una ricerca che anche per Tusiani iniziò molto presto, quando a soli ventiquattro anni scrisse anch'egli il suo primo dramma sul tradimento. Entrambi hanno alle spalle le macerie di un conflitto mondiale e un'esperienza in seminario improvvisamente interrotta,²³⁰ ma decisiva a infondere in loro il germe dei primi interrogativi che guastano la solidità di una fede atavica, «dell'infanzia santa/che non ancora dubita di Dio», trasmessa a entrambi per loro stessa ammissione dalle rispettive nonne.²³¹

A irrobustire le coincidenze vi è anche l'idea comune di suggellare il dramma con dei versi danteschi che Tusiani seleziona fra quelli del terzo canto del *Purgatorio*, certamente più in linea con l'idea salvifica del dramma: «orribili furon li peccati miei;/ma la bontà infinita ha sì

²²⁹ J. TUSIANI, *Il pentimento di Giuda*, New York, June 18, 1948, p. 8. Ancora inedito, il dattiloscritto è conservato presso il Centro documentazione "Leonardo Sciascia – Archivio del Novecento", diretto da Antonio Motta che ci ha concesso la consultazione e la citazione del testo in corso di pubblicazione.

²³⁰ Cfr. J. TUSIANI, *L'infanzia, la giovinezza, l'America, il dialetto, il presente. Conversazioni con Antonio Motta*, Quaderni del Sud, San Marco in Lamis 1999, p. 13. *Soldati*, lo abbiamo visto, ricondusse l'autentica semplicità della sua fede giovanile alla frequentazione del convento gesuita e all'atavica influenza della nonna, come pure Tusiani che contro la volontà della madre frequentò il ginnasio in un seminario comboniano fra il 1934 e il 1940.

²³¹ J. TUSIANI, *Un bimbo ed io*, in *Poesie per un anno (2014-2019)*, a cura di A. Motta e C. Siani, con la collaborazione di Marguerite Zappa, Centro Documentazione Leonardo Sciascia, San Marco in Lamis 2019, p. 17; cfr. D. LAJOLO, *Conversazione con Mario Soldati*, cit. pp. 9-10; J. TUSIANI, *L'infanzia, la giovinezza, l'America, il dialetto, il presente*, cit. p. 13; come *Soldati*, in più circostanze anche Tusiani riferì l'importanza che la fede della nonna esercitò su di lui in adolescenza.

gran braccia,/che rende ciò che si rivolge a lei».²³² Re Manfredi, morto in contumacia come un eretico scomunicato dalla Chiesa, confida, come il Giuda di questo dramma, nella misericordia del perdono divino. Ferito da due colpi mortali e gravato dalla consapevolezza dei suoi trascorsi di peccatore incallito, lo svevo si consegna piangendo a «Colui che volontier perdona» e si affida all'abbraccio amorevole e disponibile del Padre buono che accoglie le sue preghiere. Prima di congedarsi da Dante, in virtù dei precetti purgatoriali, Manfredi si raccomanda alle preghiere della sorella Costanza affinché possa intercedere per lui presso Dio.

La citazione scelta da Tusiani a suggello del suo dramma racchiude in sé il cuore del copione che è tutto costruito nel rilievo strutturale dell'intercessione femminile insito anche alla *Commedia* dantesca se si considera che dall'impulso di Santa Lucia ha avuto origine il moto soccorritore di Beatrice verso Dante. Al centro di questa catena ausiliaria c'era la Vergine, più volte evocata nel *Purgatorio* come esempio supremo di intercessione.

Le convergenze non si esauriscono a livello di mera suggestione, ma convergono anche nella scelta insolita di un teatro in versi endecasillabi che cedono il passo agli ottonari in corrispondenza del dialogo concitato delle due madri.²³³ In più, anche la scansione temporale degli eventi ci pare sia sovrapponibile, se si considera che il dramma di Tusiani prende avvio dal momento successivo al tradimento, quando Giuda, tormentato dal rimorso e perseguitato come in *Soldati* dall'«occhio crudele» della giustizia divina, medita per la prima volta il suicidio:

²³² *Purg.* III, 118-123: «Poscia ch'io ebbi rotta la persona/di due punte mortali, io mi rendei,/piangendo, a quei che volontier perdona./Orribil furon li peccati miei;/ ma la bontà infinita ha sì gran braccia,/che prende ciò che si rivolge a lei». Si tratta dell'incontro di Dante con Re Manfredi della dinastia Sveva, morto nella battaglia di Benevento nel 1266 e considerato dalla propaganda guelfa un vero e proprio eretico perché morto in contumacia, cioè fuori dalla comunione con la Chiesa.

²³³ Anche nel testo di *Soldati*, l'endecasillabo cedeva al ritmo del settenario e del novenario quando a parlare erano le due donne.

GIUDA. Non più sèrrati [ormai] occhio crudele,
 Occhio di morte, arresta il tuo sinistro,
 Corrusco balenar! Perverso io sono,
 E muoia! Ma ch'io più non vegga quella
 Croce pendere al vento e alla bufera.
 [...]
 No, quella croce, no! Ei m'ha guardato,
 Egli ha gridato: «Iscariota, muori!».²³⁴

Sempre suggestionato dall'archetipo dantesco, Tusiani ci introduce in un'ambientazione infernale dove un diavolo persuade Giuda sulla necessità di uccidersi. Lo schiamazzo diabolico di tre streghe²³⁵ lo confonde, mentre il demone riesce abilmente a passargli il capestro, non prima che il traditore possa esprimere il desiderio di avere un ultimo confronto con sua madre. A differenza del dramma soldatiano, qui è l'Iscariota a cercare rifugio nel conforto materno. La donna, apprese le intenzioni di Giuda, dà avvio a un moto ascendente che la conduce come una furia in una Babele di delazioni e guerriglie, fin sotto la croce. Un Cristo insolitamente afasico e sofferente le nega per ben tre volte la richiesta di perdonare il figlio, mentre invano la madre tenta di toccare il cuore del Dio morente:²³⁶

²³⁴ J. TUSIANI, *Il pentimento di Giuda*, cit. p. 8.

²³⁵ È da aggiungere, a corredo di una già spiccata similarità fra i due drammi, che anche Tusiani usi il termine «megea», sebbene sia riferito all'entità sinistra che importuna Giuda, mentre in *Soldati* era l'insulto impropriamente attribuito alla madre di Giuda dalla combriccola degli ebbri. Il loro schiamazzo, poi, è riconducibile, sempre a titolo di mera suggestione, a quello delle tre streghe tusianee che starnazzano formule sataniche alle orecchie del traditore, quasi a richiamare alla memoria il vociare delle furie ultrici, suggeritrici spietate della sua coscienza.

²³⁶ J. TUSIANI, *Il pentimento di Giuda*, cit. p. 18: «Signor, pietà di me!/Ch'io tanto pianga e t'ami/Per quanto ingrato egli è./Dall'alto di tua croce, /poiché se' vivo ancor,/Benigno volgi il guardo/Al figlio traditor». Prima di rivolgersi a Maria, la donna alza gli occhi per dirigere una preghiera al Cristo. Con pia mansuetudine la madre chiede che suo figlio venga perdonato, ma la sua preghiera resta senza alcuna risonanza da parte di Gesù che è ormai sulla croce. La donna, infatti, si era

MADRE DI GIUDA. Signor, l'hai detto tu ch'ogni peccato
 Verrà rimesso a chi di cuor si pente.
 Hai perdonato sempre a tanta gente,
 Perdona anche a mio figlio, al figlio mio
 Che laggiù muor... che forse... No, mio Dio!
 CRISTO. Meglio per lui se mai non fosse nato.²³⁷

La sua preghiera rimbalza sul corpo flagellato del Cristo, talmente rigido e distaccato da produrre nel lettore un senso di straniamento che è funzionale, tuttavia, a far emergere il potere salvifico della Vergine. Ai piedi della croce, Maria viene finalmente intercettata dalla madre del traditore che si aggrappa alle sue vesti e le chiede di intercedere per il suo perdono.²³⁸

MADRE DI GIUDA. (*Cadendo ai piedi della Vergine*)
 Madre pietosa, cuore addolorato,
 [...]
 Diglielo tu con parole leggiadre;
 Se tu lo preghi pel donato latte,
 Tutte le grazie a te saranno fatte
 [...]
 Buona Maria di Nazaret, ascolta

avviata frettolosamente sul Golgota nella speranza di intercettare la misericordia del Cristo morente.

²³⁷ Ivi, p. 24. Alla varietà del registro penitenziale della madre, corrisponde la stessa risposta serrata che recupera le parole inserite in *Mt.* 26, 21-25: «mentre mangiavano disse: “In verità io vi dico, uno di voi mi tradirà”. Ed essi, addolorati profondamente, incominciarono ciascuno a domandargli: “Sono forse io, Signore?”. Ed egli rispose: “Colui che ha intinto con me la mano nel piatto, quello mi tradirà. Il Figlio dell'uomo se ne va, come è scritto di lui, ma guai a colui dal quale il Figlio dell'uomo viene tradito; sarebbe meglio per quell'uomo se non fosse mai nato!”. Giuda, il traditore, disse: “Rabbi, sono forse io?”. Gli rispose: “Tu l'hai detto”».

²³⁸ Nell'immagine struggente della donna che si avvinghia alle vesti della Vergine ravvisiamo la stessa determinazione dell'anziana madre soldatiana che nel dramma si aggrappa alle vesti di Giuda per evitarne invano il suicidio.

La prece d'una madre. Ecco ti bacio
 I piedi, al lembo della veste tua
 Ecco m'appiglio e non ti lascerò.²³⁹

Il *pathos* generato dall'incontro delle due madri condensa, anche nel dramma di Tusiani, il momento di maggior tensione. La Vergine non esita un istante e subito lancia il suo sguardo al figlio morente per consegnare nelle sue mani la duplice afflizione:

LA VERGINE. Figlio di mamma afflitta,
 Figlio gentile e caro.
 È un pianto triste, amaro,
 Quello che senti tu.
 [...]
 Ora pietoso il ciglio
 Volgi all'ingrato e tristo;
 Mostra che il cuor di Cristo
 È immenso più del mar.
 CRISTO. Madre, dolente Madre,
 Il tuo voler si faccia:
 Il core mio non scaccia
 Chi corre in pianto a te
 (*Alla madre di Giuda*)
 E tu vattene in pace,
 Volgi alla gioia il viso:
 Quest'oggi in Paradiso
 Meco Giuda sarà.²⁴⁰

²³⁹ Ivi, pp. 25-26.

²⁴⁰ Ivi, p. 27; le parole che Gesù riserva a Giuda sono affini a quelle che convenzionalmente il Cristo morente rivolge al ladrone sulla croce (cfr. *Lc*, 23, 39-43: «Uno dei malfattori appesi alla croce lo insultava: «Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e anche noi!». Ma l'altro lo rimproverava: «Neanche tu hai timore di Dio e sei dannato alla stessa pena? Noi giustamente, perché riceviamo il giusto per le nostre azioni, egli invece non ha fatto nulla di male». E aggiunse: «Gesù, ricordati

Si chiude così il secondo atto, non prima che possa compiersi il martirio della Vergine che piange la morte del Cristo, straziata dal dolore («non posson dir le lacrime/quanto il mio duol sia forte/Non potrà dir la morte quanto io viva in te»²⁴¹). Alla crocifissione non farà seguito, come da copione, il tipico scenario della Resurrezione, né quello del confronto di Giuda con i discepoli, i quali neppure compaiono sulla scena: tutto il terzo atto è governato dal ricongiungimento di Giuda con la madre, appena prima che anche lui possa andare a morire. Il suicidio viene però fatalmente negato da un moto provvidenziale che spezza il ramo a cui era legato il cappio. Giuda è riverso a terra agonizzante; così lo trova la madre quando lo raggiunge, appena in tempo per annunciar-gli l'eclatante notizia del suo perdono da parte del Messia. Il traditore è morente fra le braccia della donna che qui è però inverosimilmente rassegnata e accetta placidamente la morte del figlio, mentre si lascia consolare dall'idea che almeno la sua anima sia salva: «e gli occhi che tu schiudi al Paradiso/io te li chiuderò qui sul tuo viso...»²⁴²

GIUDA. Madre, alla dolce Vergine Maria,
 Reca diman l'estrema voce mia...
 [...]
 Finché il figliuol suo non sia risorto,
 Siile vicina e recale conforto...
 [...]
 Quel che le disse Gabriel un dì,
 O madre, le dirai. Dirai così:
 Ave, Maria piena di grazia,
 Accogli l'alma che qui si strazia...
 Santa Maria, madre di Dio,
 Prega per me... nel morir mio...
 (*Muore*)²⁴³

di me quando entrerai nel tuo regno". Gli rispose: "In verità ti dico, oggi sarai con me nel paradiso»).

²⁴¹ Ivi, p. 28.

²⁴² Ivi, p. 33.

²⁴³ Ivi, p. 34.

La fede del Giuda morente fra le braccia della madre è tale da eguagliare perfino le parole di Gesù che dalla croce raccomandava a Giovanni di soccorrere lo strazio e l'afflizione di Maria.²⁴⁴ Tusiani rovescia così l'impianto del finale soldatiano, nella prospettiva che ora sia la Madre di Giuda a dover consolare la Vergine.

Un breve alterco fra un angelo e un diavolo chiude il dramma in pieno stile dantesco e ci predispone a un finale inedito che per la prima volta vede schiudersi davanti a Giuda le porte del Paradiso.²⁴⁵ L'angelo vince la sua battaglia in virtù del pentimento del traditore e ammonisce nel finale le genti che nei secoli futuri proveranno a raccontare la sua storia: essi dovranno tener conto che più potente del tradimento e della disperazione di Giuda fu l'amore di sua madre, poiché nel cuore di ogni madre, perfino quella di Giuda, è inscritto il calco perfetto dell'amore sconfinato di Dio.

Ma i secoli futuri narreranno
 La storia ch'oggi gli uomini non sanno;
 E quando avran saputo che Maria
 Al cuor del figlio è l'unica lor via,
 Comprenderan che, contro il tempo edace,
 Or l'anima di Giuda gode in pace.²⁴⁶

Forse consapevole della 'forzatura' dogmatica compiuta con l'espedito della salvezza del suo traditore e dei rischi connessi a una riscrittura così audace, Tusiani decise di non pubblicare il suo testo, né di metterlo in scena, per poi tornare sull'argomento pochi mesi dopo. Nel 1949 scrisse un poemetto di diciotto canti in un inglese ancora un po' acerbo, per il recente trasferimento nella città di New York.

²⁴⁴ Cfr. *Gv.* 19, 26-27.

²⁴⁵ Cfr. nota n. 105, p. 81. In *Purg.* V, Dante racconta in circostanze simili la vicenda di Bonconte da Montefeltro che macchiatosi in vita di diverse malefatte, pentitosi all'ultimo momento della sua vita, genera una disputa tra un diavolo e un angelo per la sua anima; alla fine l'angelo ha la meglio e ottiene che finisca salvo in Purgatorio.

²⁴⁶ J. Tusiani, *Il pentimento di Giuda*, cit. p. 40.

Thus Judas love indaga le più intime ragioni del tradimento mentre si allinea a tratti a la lunga schiera drammi primonovecenteschi. Rivoluzionario e ribelle, questo Giuda è insolitamente bello come i gigli e forte come una roccia, ma è, come tutti gli altri, impantanato nella più cupa miscredenza: «*Beautiful as the lilies of our valleys, strong as the rock from which we built God's temple, yet soaked in marshes of man's disbelief and gnawed by winds of heathen oracles*». ²⁴⁷

Alle nozze di Cana, conosce Gesù e ne resta ammaliato fino al punto da immaginarlo nel suo piano di liberazione a capo di Gerusalemme:

This is my plan: to go to him, and be
 One of the men who follow him; to watch
 This Jesus closely, scan and scent and soothe
 All his ambitions, and then wait till, roused
 By frenzy, blinded by success, the mob
 And he shall clash: that day Jerusalem
 Shall have a «King», the crowd intoxication,
 And the Romans a siege of blood and flame. ²⁴⁸

L'Iscriota vede nella sequela di Cristo la possibilità di realizzare il sogno di affrancare Gerusalemme dal dominio romano e tenta per questo di entrare nel 'cerchio magico' dei discepoli, tutti personaggi

²⁴⁷ Il poemetto in inglese e il più recente racconto del 2006 sono stati da poco pubblicati in J. TUSIANI, *Thus Judas Loved*, in *Giuda l'apostolo ignorato*, a cura di A. Motta, trad. di C. Siani, Centro documentazione Leonardo Sciascia-Archivio del Novecento, San Marco in Lamis 2024, pp. 14-15: «bello come i gigli delle nostre valli, Forte come la roccia su cui abbiamo costruito il tempio di Dio, Eppure impantanato nell'umana miscredenza/E attanagliato dal vento dei pagani oracoli».

²⁴⁸ Ivi, pp. 48-49: «il mio programma è questo: andare da lui, ed essere/uno di quelli che lo seguono, guardare/questo Gesù da vicino, scrutare e fiutare e compiacere/a tutte le sue ambizioni, e poi aspettare finché, eccitati/dalla smania, accecati dal successo, la folla/e lui si scontreranno: quel giorno Gerusalemme/avrà un "Re", l'ebbrezza della folla,/e i Romani un assedio di sangue e fiamme».

dall'intelligenza dozzinale.²⁴⁹ È un Giuda che si distingue dagli altri anche per erudizione e cultura, ma soprattutto (e qui ci allontaniamo

²⁴⁹ È significativo in proposito il passo in cui Gesù investe Giuda del compito di tenere la cassa in virtù di un'intelligenza superiore rispetto agli altri discepoli che, seppur notoriamente fedeli, non corrispondono alle aspettative nutrite dal Messia che ravvisa nel traditore il guizzo necessario a sostenere il peso di ragionamenti di più complessa portata. Ivi, pp. 72-73: «Jesus said: "Judas, winter will soon come/to freeze our land's sweet buds and scare away/our birds. The farmer stores his wheat, so we/Must put aside the little wealth we have/And make it last for the whole family./Peter, you see, is like a rock on which/the others lean – but knows no numbers nor/philosophy; and John, you see, is all/a dream — he has an island in his eyes/where angels make him write a word of fire;/and Thomas, you can see, can only count/on his ten fingers and would not believe/that one could count without one's hands; the others/are like our Peter – strong and generous,/But read no books. You then shall be the bird/That knows how much food there is left and thinks/Of all her fledglings in the chirping nest"./Judas Iscariot said: "I am happy/To serve" — and he was bright and generous./Not one but Jesus felt that the word 'serve' Had soon made Judas' inmost soul to blush:/he smiled and Judas loved him for that smile./That moment something fell in Judas' heart;/no hill had lost a stone, no blade of grass/had trembled: yet in Judas' heart a world/Had crumbled in that evening, cold with first/Presage of winter./With the clouds they moved — The Twelve — and/ Jesus went with them. O beauty/of little villages with white-washed houses,/built atop hills! O bell-resounding sadness/of flocks! O farewell flight of birds, migrating/to climes of blooming roses! Sad and humble,/the twelve Apostles would along the road». («Gesù disse: "Giuda, presto arriverà l'inverno/a raggelare i dolci germogli della nostra terra e mettere in fuga/i nostri uccelli. Il contadino ripone il frumento, e allo stesso modo noi/ dobbiamo conservare quel poco di ricchezza che abbiamo/e farla durare a beneficio di tutta la famiglia./Pietro, lo vedi, è come una roccia a cui/si appoggiano gli altri — ma è analfabeta e non sa/di filosofia; e Giovanni, lo vedi, è un/sognatore — ha negli occhi un'isola/dove gli angeli gli fanno scrivere parole di fuoco;/e Tommaso, lo vedi bene, sa contare solo/sulle sue dieci dita e non crederebbe mai/che si possa contare senza le mani; gli altri./Sono come il nostro Pietro — forti e generosi, Ma non leggono libri. Perciò tu sarai l'uccello/che sa quanto cibo rimane e che pensa/a tutti i suoi implumi nel nido cinguettante"./Giuda Iscariota disse: "Sarò felice/di servire" — ed era vivace e generoso./ Nessuno tranne Gesù si accorse che la parola 'servire'/aveva subito confuso Giuda nell'intimo:/Sorrise e Giuda lo amò per quel sorriso./In quel momento qualcosa crollò nel cuore di Giuda;/nessun colle aveva perso pietra, né foglie d'erba/avevano tremato: eppure nel cuore di Giuda era franato/un mondo quella sera, fredda dei primi/presagi dell'inverno. Si muovevano con le nuvole — i/Dodici — e Gesù andava con loro. O bellezza/dei paesini dalle case bianche di calce,/costruite in cima ai colli! O tristezza degli

da tutti i drammi contemporanei) è il più intimo confidente di Gesù, l'unico al quale il Messia ha rivelato il suo piano di salvezza perché è l'unico in grado di comprenderlo.²⁵⁰ Egli è per questo consapevole di assolvere a un ruolo cruciale per la storia dell'umanità, si appresta per amore del Cristo a correre risoluto verso l'opera che gli varrà il destino infamante di traditore, ma al contempo ne soffre terribilmente: «*Then it was Judas/mine that, dark-rent, gave lacerating cries,/ and these were echoes eddying in gloom/and leaving not the mind, — a vortex, vast/and soundless, in one center of despair*».²⁵¹ La sua complicità con Gesù è tale da annullare ogni distinzione e arriva fino al punto da comprendere il traditore nel mistero dogmatico della Trinità:

Jesus of Nazareth told Judas: «all
Have left. One day I, too, shall have to leave».
Judas asked: «Shall I come with you, my Lord?»
Jesus said: «Those shall come who learn to wait,
For waiting is the human link that binds
Me to my Father, you to me, and man To life.
My kingdom is all light that starts.»²⁵²

amenti/dai campani risuonanti! O volo di addio degli uccelli, migranti/verso climi dalle rose fiorenti! Tristi e umili,/i dodici Apostoli lungo la strada»).

²⁵⁰ Ivi, pp. 108-109: «*Peter and James and Thomas and the others, surrounding Jesus, asked: «when you will have Your throne, will you then give us wealth and power?»/ Jesus smiled. Only then Iscariot/lifted his eyes, in which his faith was burning,/and met the glance of Jesus. Said the Lord:/"Judas Iscariot has understood"*. («Pietro e Giacomo e Tommaso e gli altri/raggruppati intorno a Gesù chiesero: "Quando avrai/il trono, ci darai ricchezza e potere?"/Gesù sorrise. Solo allora Iscariota/alzò lo sguardo, nel quale ardeva la sua fede,/e incontrò lo sguardo di Gesù./Disse il Signore: "Giuda Iscariota ha capito"»). Giuda non è solo il più intelligente, ma la sua fede è la più radicata e la più profonda, come gli riconosce Gesù stesso.

²⁵¹ Ivi, pp. 74-75: «dunque era l'animo/di Giuda che, lacerato dal buio, mandava gemiti strazianti,/ed erano eco che turbinavano nelle tenebre/e non lasciavano l'intelletto, – un vortice vasto/E silente, incentrato in un punto di disperazione».

²⁵² Ivi, pp. 78-79: «Gesù di Nazareth disse a Giuda: "Tutti/se ne sono andati. Un giorno anch'io dovrò andarmene"/Giuda chiese: "Devo venire con te, mio Signore?"/Gesù disse: "Verranno quelli che imparano ad aspettare,/perché l'attesa

La sua salvezza nasce da un moto di profonda conversione di cui si dettaglia ogni circostanza. La madre inaspettatamente scompare dalla scena per lasciare il posto a un padre il cui ruolo è ridotto a quello di mera comparsa:²⁵³ assiste incredulo alla metamorfosi del figlio, trasfigurato dalla frequentazione del Cristo, e quasi non lo riconosce per il sovvertimento del suo antico spirito anarchico.

Judas continued: «Now my plan is greater
Than I myself had thought. Jerusalem
Shall be the world, and he the King of Kings,
Though this our city will remain a city
And he will die without a kingdom nor
One soldier to defend him. You will cut
The tree down, but its roots still more shall spread.
But who will be the first to strike?» «I will».²⁵⁴

Anche il cenacolo – convenzionale polo centrifugo del tradimento – diventa per i due ‘antagonisti’ l’occasione di un’intesa di sguardi complici.²⁵⁵ L’ineluttabilità del suo destino interferisce, tuttavia, con

è il legame umano che unisce/me a mio Padre, te a me, e l’uomo/alla vita. Il mio regno è tutta luce che comincia”».

²⁵³ Cfr. J. TUSIANI, *La parola difficile. Autobiografia di un italo-americano*, Schena editore, Fasano 1988, p. 7: «Nuova York! Nuova York! Avevo compiuto ventitré anni e ancor non conoscevo mio padre emigrato in America sei mesi prima che io nascessi. [...] Nuova York! Nuova York! Ma, dentro di me, io dicevo – Mio padre! Mio padre!». Occorre considerare che la stesura del poemetto coincide con il ricongiungimento del poeta a suo padre che fino ad allora non aveva mai conosciuto, emigrato a New York quando Joseph non era ancora nato. Nell’agosto 1947 Tusiani si trasferì negli Stati Uniti insieme alla madre e qui finalmente si ricongiunge con lui per non separarsi mai più.

²⁵⁴ Ivi, pp. 92-93: «Giuda continuò: ora le mie intenzioni sono più grandi/di quanto io stesso pensassi. Gerusalemme/sarà il mondo, e lui il Re dei Re,/anche se questa nostra città rimarrà una città/e lui morirà senza un regno né/alcun soldato in sua difesa. Tu abatterai/l’albero, ma le sue radici si estenderanno ancor di più./Ma chi sarà il primo a dare il colpo?» “Io”».

²⁵⁵ Ivi, pp. 108-109: «*All but Jesus and Judas ate: the two /looked at each other sadly, fondly, saying/“farewell” with all the soundless words of the soul./then Judas bent*

l'armoniosa affinità al Maestro e Giuda non può fare a meno di porsi con l'autore quegli interrogativi che necessariamente convergono sull'ingiustizia della predestinazione («*Yet one has to be Judas, — one, / not many. Was the Lord aware of me / Before I was of him? Of course: I am / Today, but he is Yesterday and Always / then, before time began, light chose a clod / As necessary ally — was it Judas? / I do not know — I only know I love him*»).²⁵⁶ Giuda soffre di un dolore atroce quando comprende che dal suo bacio avrà origine la Passione del suo amato Cristo; egli «*seeing all and believing all*»,²⁵⁷ fino a non riuscire a portare il peso di un tradimento che, seppur concepito come 'necessario', lo intrappola in una perenne sensazione di assurdità.

The shroud of hopeless, morningless distress
Had tangled earth and man within its grey,

his head in shame, and Jesus Said: / "one of you will give me to my foes". / Did they all hear from the lips of the / Lord that the march to his kingdom was to fail / because of one of them? «Lord, is it I?» / each asked, trembling. That night they were the wor / and Judas knew he could not face the world. / "Lord", he wanted to say, "the eye sees only / the mud and cannot tell the reason for it / unless the mind seek further: let my mind.

²⁵⁶ Ivi, pp. 112-113: «*«*ppure qualcuno deve essere Giuda – uno solo, / non molti. Il Signore sapeva di me / prima che io sapessi di lui? Certo: sono / l' Oggi, ma lui è ieri ed è Sempre. / Dunque, prima che il tempo cominciasse, la Luce scelse una zolla / come necessario alleato – era Giuda? / Non lo so – So soltanto che io lo amo». È molto significativo anche il passo successivo in cui, sempre posto fra i commensali del cenacolo, Giuda medita fra sé: «*Of brightness there was God who knew? / If shared / by a third mind, love's secret sinks into rule. / Now in the room the miracle was passing / from mouth to mouth in the form of a chalice, / each drank, in awe, of the wine that just tasted*». («Di luce vi era Dio che tutto sapeva? Se condiviso / da una terza mente, il segreto dell'amore diviene consuetudine. / Ora nella stanza il miracolo passava / di bocca in bocca sotto forma di calice»; ivi, pp. 124-125). Sono parole che suggeriscono indirettamente l'idea di un amore trinitario entro il quale Giuda sembra inserirsi in virtù della sua complice condivisione con il Padre ed il Figlio.

²⁵⁷ Ivi, pp. 134-135: «*and Judas now was coming with the blind / innocence of the stone, yet seeing all, / believing all, and suffering and dying / to render death and sufferance his own / before inflicting them on Jesus*». («E Giuda ora arrivava con l'innocenza / cieca della pietra, eppure vedeva tutto, / credeva a tutto, e soffriva e moriva / per fare sue la morte e la sofferenza / prima di imporle a Gesù»).

And Judas, who was both, was there enmeshed
 In it, — a worm that did not try at all
 To quiver and break through. He could not move
 Though watching, hearing, for he could not weep.
*The very last of all his human tears.*²⁵⁸

La sua mente è un turbine che si sconvolge in «vortici di beatitudine», sopraffatta da una coltre di angoscia senza speranza. Di fronte allo spettacolo lugubre della croce, scandalizzato dalla sofferenza del mostruoso groviglio di tendini senza carne, sanguinolente e tremante, Giuda si chiede: «*That was the son of God?*». ²⁵⁹ Mentre la sua fede granitica si lascia consolare dalla certezza della Resurrezione, l'indole umana imperversa sgorgante dal profondo della sua anima per ricordargli l'infamia che lo attende perché il Cristo possa essere glorificato: «*They shall see the third Day, and understand/the First. To you all glory, and to me/all infamy on earth!*». ²⁶⁰

La sua anima cammina nella luce, mentre la sua umanità arranca nel buio della dualità, come quella di ogni uomo che si smarrisce dinanzi alla sofferenza della croce. La contemplazione estatica della croce splendente («*I see the splendid Cross*») ²⁶¹ chiude il dramma e affranca finalmente il traditore dall'oscurità dell'inferno. Tusiani, tuttavia, sospende il giudizio sul suo peccato e mantiene aperta questa volta una conclusione che lascia al lettore la libertà di immaginarne l'epilogo.

²⁵⁸ Ivi, pp. 144-145: «la coltre di angoscia senza speranza, senza mattino/aveva avviluppato nel suo grigiore la terra e l'uomo,/e Giuda, che era tutte e due le cose, era lì invischiato/in essa – un bruco che nemmeno cercava/di venir fuori con un fremito. Non poteva muoversi/per quanto guardasse, sentisse, perché non riusciva a pia/le sue ultime lacrime umane/erano state versate nel/giardino – ed aveva/la divinità in sé perché aveva toccato/una lacrima di Cristo entro un bacio estremo».

²⁵⁹ Ivi, pp. 146-147: «questo era il figlio di Dio?».

²⁶⁰ Ivi, pp. 150-151: «costoro vedranno il Terzo Giorno, e capiranno/il Primo. A te tutta la gloria, e a me/tutta l'infamia della terra!».

²⁶¹ *Ibidem*: «vedo la Croce splendente»; sono le parole che chiudono il poemetto in inglese, le ultime pronunciate dal traditore.

Così, con lo sguardo rivolto al Golgota, Giuda tornerà ad affacciarsi alla mente di Tusiani molti anni dopo, per l'ultima volta. Risale a un soggiorno in Italia del 2006 *L'apostolo ignorato*, con cui lo scrittore conclude la 'trilogia giudaica' senza mai renderla pubblica, deliberando definitivamente l'assoluzione del suo Giuda.

Ecco il testo originale del racconto 'giudaico' [...] Spero che ti piaccia come piaceva a me mentre lo scrivevo. Non so se ti ho mai detto che ogni mia cosa, appena compiuta, mi sembra insignificante al punto che quasi mi pento del tempo perduto: resto, così, alla ricerca e in attesa di qualcosa di meglio, della prima pagina valida da offrire come prova della mia esistenza [...] Cosma [Siani] conserva dei versi inglesi degli anni '50 [sic. 1949], in cui già mi occupava e preoccupava l'impopolare tesi della salvezza di Giuda Iscariota.²⁶²

Il tradimento dell'Iscriota è per Tusiani un vero e proprio 'campo di ricerca' entro il quale ha iniziato a indagare molto presto per sbrogliare l'intricata matassa della tesi «impopolare» che si apprestava a dimostrare sessant'anni prima, quella cioè della sua redenzione. Il poeta invero sembra aver dimenticato perfino il suo precedente drammaturgico, come si evincerebbe dalle parole che riferisce al già citato amico e studioso Motta, in questa lettera di accompagnamento all'invio del più recente racconto. Qui l'autore pone il breve scritto in continuità con i versi inglesi del *Thus Judas Loved*, senza far cenno al testo teatrale che lo aveva preceduto. È forse in tale 'dimentican-

²⁶² Si tratta di una lettera inedita di Joseph Tusiani ad Antonio Motta, scritta New York il 13 gennaio 2006, di accompagnamento al manoscritto che Tusiani donò all'amico e conterraneo. Del ricchissimo e prezioso materiale inedito tusiano, custodito nel Fondo, l'Università di Foggia ha avviato un'operazione di catalogazione parzialmente approntata per il suo progetto di laurea da A. TANCREDI, *Strumenti per un canone garganico: gli inediti di Joseph Tusiani nel Centro Documentazione "Leonardo Sciascia"*, Università di Foggia-Dipartimento di Studi Umanistici, Foggia 2024, pp. 11-207.

za' che dobbiamo rintracciare la causa di una ripetitività, quella de *L'apostolo*, che vale comunque la pena di indagare per cogliere lo sviluppo narrativo di un personaggio che si era sedimentato in modo indelebile nella memoria del poeta.

Il racconto fu composto fra il 24 dicembre 2005 e il 4 gennaio 2006, nel pieno delle solennità natalizie che ispirarono all'autore inattese meditazioni pasquali sul tradimento. Sin dal cappello introduttivo viene dichiaratamente esplicitato l'intento riabilitante di un Giuda che viene trasformato qui nel «fervido banditore della Buona Novella fino al martirio».²⁶³

Già nel titolo scorgiamo un approccio inedito alla riscrittura sul tradimento, se si interpreta quell' 'ignorato' in direzione dell'accusa tusiana rispetto alla generale disattenzione che era stata riservata a Giuda dal Maestro e dagli apostoli, insieme allo scialbo discernimento popolare sul suo gesto infamante.

Il racconto si apre al momento della terribile notte vissuta nel Getsemani, quando l'Iscriota, spinto da un impulso più forte di tutto il suo essere, dopo aver indicato Gesù alle guardie, lo baciò. Già da questo punto della vicenda, la voce dell'autore incede a intermittenza per confutare l'esegesi tradizionale e far presente al lettore che «sarebbe stato sufficiente quel solo piccolo cenno a perpetrare il tradimento» e che furono invece l'estrema venerazione e l'amore di Giuda per il Messia a spingerlo oltre, con il segno del bacio, poiché lui «più degli altri apostoli»²⁶⁴ aveva capito che Gesù fosse realmente il figlio di Dio:

²⁶³ J. TUSIANI, *L'apostolo ignorato*, cit. p. 155: «Giuda Iscriota non finì suicida, impiccato a un ramo d'albero, come ancor oggi si crede. Si salvò all'ultimo momento del suo disperare e, assieme agli Apostoli ma a loro insaputa, fu fervido banditore della Buona Novella fino al martirio. Ecco la verità».

²⁶⁴ Ivi, pp. 155-156: «più degli altri apostoli, questo lo aveva capito, e nella divinità del Cristo, più degli altri, egli aveva creduto e credeva. Fu ora quel bacio impulsivo a rivelargli l'abisso in cui era sprofondata e da cui non poteva ormai più salvarsi. Da quel momento in poi il Cristo avrebbe rivelato la potenza della sua divinità morendo e risorgendo; ma lui, Giuda, che altro poteva fare se non rivelare

«Ecco il Maestro!» disse Giuda puntando il dito verso Gesù di Nazaret, e sarebbe stato sufficiente quel solo piccolo gesto a perpetrare il tradimento. L'Iscaiota, invece, spinto da un impulso più forte di tutto il suo essere, gli si avvicinò e, con venerazione che era allo stesso tempo amore, osò baciargli la guancia. «Giuda, con un bacio tu tradisci il Figlio dell'uomo», disse Cristo, sereno, senza ombra di rimprovero, quasi sorpreso dalla novità di quel particolare: che con tanta naturalezza e semplicità potessero conciliarsi amore e tradimento.²⁶⁵

La condanna a morte di Cristo e la presa di coscienza del peccato compiuto rende solo per un attimo il protagonista affine alla lunga schiera dei Giuda disperati che hanno popolato la moderna letteratura sulla Passione. Un breve monologo interiore lo persuade sull'opportunità del 'suicidio riparatore' per porre fine a un'esistenza ignobile. Da qualsiasi angolatura consideri il suo tradimento, Giuda non trova conforto e precipita, senza soluzione di continuità, nella più cupa disperazione.

Lacerato dal rimorso e amarissimamente pentito del suo crimine, come un ossesso, a squarciagola a più d'uno gridava: «Io, io l'ho tradito! Sono io, sono io il traditore». Voleva così gridare il suo peccato, forse in attesa che il vento gli rispondesse: «Nessuno, nessuno potrà mai perdonarti!» [...] Fra le pie donne che accompagnavano Cristo al supplizio c'era la madre di Giuda. «Mamma, mamma», le disse il figlio sconvolto dai singhiozzi, disperato, irrimediabilmente disperato, «devo io morire prima di lui! Deve vedere dall'alto della croce quanto è sincero il mio pentimento. Addio! Addio! E gli balenò in quell'istante l'idea dell'albero al cappio. Cercò invano di trattenere il figlio la povera mamma».²⁶⁶

l'impotenza della sua umanità morendo per sempre nella sua disperazione? No, neppure Gesù poteva perdonarlo».

²⁶⁵ *Ibidem.*

²⁶⁶ *Ibidem.*

Progressivamente però, il racconto di Tusiani prende le distanze dalla tradizione evangelica e si spinge oltre l'audacia delle riscritture letterarie, prevedendo anche per Giuda un piano di salvezza. Non stupisce per questo distinguere fra i personaggi dell'inverosimile resoconto pasquale la figura della madre che viene reintegrata con le fattezze di «una vecchina piccola, minuta, quasi curva [...] che aveva lei da sola tutta la fede del mondo».²⁶⁷ La donna assurge ancora di più a un ruolo cruciale per l'intercessione del figlio e suggestivamente rinvia alle profondità più intime del rapporto di Joseph con mamma Maria e con «mamma Lucia», come lui stesso chiamava la nonna.²⁶⁸

«L'amore materno, si sa, è quello che è: neppure i poeti sono riusciti a descriverlo nelle pieghe più riposte e sublimi» –²⁶⁹ incede la voce narrante dell'autore – prima di riproporre il confronto delle due donne sotto la croce. Così Tusiani conferisce al racconto una drammaticità più intensa, sublimata dal comune e straziante sentire delle due madri per la perdita dei loro figli. Come Gesù nel Getsemani, anche Maria presagiva l'arrivo della madre di Giuda («già

²⁶⁷ Ivi, p. 159: «dall'altra parte del colle Giuda poteva, ora, vedere tutto ciò che avveniva attorno alle tre voci funeree, di cui quella centrale del Re dei Giudei, occupava tutta la sua attenzione. Abbarbicata ad essa, la madre del condannato non aveva più lagrime da versare: singhiozzava soltanto e il ritmo dei suoi singhiozzi sembrava scandire gli ultimi minuti di vita di Gesù. A un certo momento, dal gruppo delle "Pie Donne" tenute a una certa distanza dalle guardie romane, si staccò una vecchina, piccola, minuta, quasi curva, ma risoluta e forte abbastanza da sfidare le daghe dei legionari di Roma. "È mia madre! È mia madre!" disse Giuda, che intanto si era arrampicato su una quercia e se ne stava come appollaiato nell'incavo di due rami, intorno a uno dei quali aveva gettato una corda la cui estremità si era poi passata con due giri intorno al collo, pronto al lancio nel vuoto. "È mia madre!" ripeté, quasi impaurito dalla scena inattesa. La vecchina riuscì a bisbigliare qualcosa nell'orecchio di Maria, la madre di Gesù, prima che un milite la respingesse bruscamente al suo posto. Dalla sua Croce il Cristo sembrò chinare i capo, assentendo, verso quella povera donna che aveva, lei sola, tutta la fede del mondo».

²⁶⁸ J. TUSIANI, *L'infanzia, la giovinezza, l'America, il dialetto, il presente. Conversazioni con Antonio Motta*, cit. p. 13.

²⁶⁹ Ivi, p. 156.

so perché sei qui»),²⁷⁰ ma ciò che non poteva conoscere, perché la tradizione scritturale non lo ha mai rivelato, era invece la profondità del suo amore per il Maestro. Il pentimento del traditore finisce per commisurarsi alla sua disperazione e ripone l'ago della bilancia nelle mani del Cristo a cui spetta ora la scelta del perdono.

«So che lo sai, ma non puoi sapere quanto è sincero il pentimento di mio figlio. È sincero quanto è grande la sua disperazione. Lui che crede nel tuo Figliolo, non crede ch'Egli possa perdonargli il suo peccato. Aiutami, Maria! Tu sola puoi aiutare un'altra povera mamma. Prima che sia tardi, Maria, aiutami, aiutami!». «Lo chiederò a Gesù», rispose Maria alla madre di Giuda. Ai piedi della Croce stava Maria [...] Fra Madre e Figlio non ci fu colloquio; non potevamo esserci. C'era solo una misteriosa intimità di sangue e lacrime [...] Per un attimo Maria aveva sollevato lo sguardo verso il Figlio crocefisso e ancora vivo, ma lo aveva subito abbassato, atterrita, sgomenta, incapace di riconoscere in quella mostruosa commistione di ferite aperte e brandelli di carne penduli il dolce bimbo che ella aveva stretto fra le braccia nella grotta di Betlemme. Com'era limpido, ora, il legame fra quella Croce e quella grotta lontana!».²⁷¹

Nel recondito legame fra la grotta e la croce rinveniamo, allora, anche le ragioni dell'intima ispirazione dell'opera tusiana. *L'Apostolo ignorato* fu suggerito al poeta nel periodo di Natale proprio dalla religiosa sacralità di Maria che nella pienezza della sua remissione torna ad abbandonarsi alla volontà del Padre, consegnando inerme il figlio prima alla vita e poi alla morte.²⁷² Il sacrificio ansante delle

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ivi*, p. 157.

²⁷² Cfr. J. TUSIANI, *Il giorno dopo Natale*, in *Poesie per un anno [2014-2019]*, cit. p. 42: «chini su una mangiatoia/intonando gioia e pace/a un figliol rimasto solo/a pensare alla sua croce». In questo accostamento fra il Natale e la Pasqua, rinveniamo la generale tendenza di Tusiani a considerare il dogma cristologico in modo organico; soprattutto, ci pare che con tale associazione il poeta intenda

due madri che affollano i vividi ricordi dell'infanzia garganica del poeta deve aver influito non poco nell'ideazione della riscrittura religiosa della Passione, sempre vissuta da Tusiani con l'occhio costantemente proteso alla sofferenza di Maria, se si considera anche la fantasiosa rielaborazione de *Lu cunte de Pasqua*, un atto unico in tre scene in dialetto che assieme a *L'ore de Gesù Bambine*, ripercorre e ancora mette in relazione i due eventi straordinari della nascita e della morte del Cristo, pochi anni prima dalla stesura del racconto giudaico. Qui, era nel commovente dialogo fra la piccola Esterina e la madre Rachele che si consumava quello che per Tusiani sembra essere davvero il più grande mistero della croce, lo *Stabat mater* silente di Maria, condannata a vivere nel perpetuarsi di un dolore inconsolabile: «*sta dda povera mamma lacremosa/che non ce àdda puté ma' rassignà*». ²⁷³

riferire la Passione dalla prospettiva di Maria che obbedisce alla volontà divina, contravvenendo per ben due volte alla sua natura di madre, accettando di generare un figlio per volontà divina per poi assistere alla straziante vicenda della sua morte. Il calvario di Maria, che Tusiani considera particolarmente nel suo dramma dialettale in J. TUSIANI, *Lu cunte de Pasqua. Atto unico in tre scene in dialetto garganico*, a cura di A. Motta, Quaderni del sud, San Marco in Lamis 2003, p. 26, è incentrato sulla drammatica sovrapposizione dell'immagine dalla culla che si riflette nella croce: «*MARIA. Quanne lu cummigghiave, me parevalde cummigghià tutte lu firmamentel su ssòle e stelle. Se llu scummigghiave, e llu vedeve e llu teneve 'nzinelddu curpicedde adduruse de rosa,/nomme pareva alluvèrè*».

²⁷³ Ivi, p. 8. 18-22: «*MATALENA. Chiagne,/chiagne e sedduzzecheja e sbavuttisce/ come se ddu martedde lu sentesse/inte li pede e inte le mani sòva,/come se stesse allu Calvarie ancora. RACHELE. Vàlla trova, Esterina, bellammamma/e se t'ajjapre Giovanne, li dice/che ssi mmenuta a ffa a Maria/n'ora de compagnia. [...] ESTERINA. Madonna mia, te l'aja propria dice:/ji ce crede che figghiate Gesù/n'ate dduj jurne ce àdda reveni. [...] MARIA. Cara Esterina sule tu ttì fede./L'apostele cchiù ccare de Gesù/ce ne so tutte fijute: dove stanne?*». Così, nella figura della piccola Esterina che accudisce con amore la madre, toccata dalla potenza del soprannaturale, intravediamo in filigrana il ricordo del piccolo poeta che ai sacrifici materni deve la solidità di quella fede atavica, «dell'infanzia santa/che non ancora dubita di Dio», costante rimpianto dell'età matura. La schiettezza del confronto domestico sulla crocifissione di Cristo converge sulla sofferenza di Maria che la riscrittura tusiana prefigura nel suo quotidiano e luttuoso calvario; a lei immagina di prestare soccorso con la solidale

Mentre il terremoto squarcia il velo del tempio, la quercia su cui Giuda disperato si era lasciato cadere col cappio al collo si spacca in più parti, riconsegnandolo alla vita. Da questo momento in poi, l'apparato evangelico resta necessariamente sullo sfondo mentre a Tusiani tocca riscrivere le sorti del traditore più famoso della storia. Gli aneddoti pasquali corredano in limine una vicenda che si avvia a percorrere autonomamente il sentiero di un immaginario narrativo che porta a termine quel percorso di redenzione novecentesca su Giuda.

Ottenuto il perdono, l'Iscriota assiste in disparte alla resurrezione del Cristo, un «giovinetto biancovestito»²⁷⁴ che prima di tutti riconosce, ma che non può incontrare. Avrebbe voluto correre a Gerusalemme e dare per primo la notizia ai discepoli, nascosti presso la casa di Giuseppe di Arimatea, ma non può: per una sorta di contrappasso, egli ora non deve rivelare se stesso, ma deve assistere in sordina alla nascita della Chiesa: «la sua espiazione consisteva nel non gridare ai quattro venti l'onnipotenza del perdono divino».²⁷⁵

Fugaci, ma inevitabili sono i consueti riferimenti alla predestinazione alla quale si allude con una serie di interrogativi retorici che provocano il lettore sull'effettiva innocenza di Giuda e ne amplificano il prodigio della conversione.

L'apostolo ignorato è anche l'apoteosi della cultura e dell'intelligenza di Giuda, un discepolo colto e addottrinato al punto da conoscere il latino e parlare la lingua dei classici; la sua saggezza va ben oltre l'intelligenza degli altri discepoli: «egli era il figlio di Dio. Più degli

vicinanza delle due donne. Nell'atto unico sulla crocifissione Tusiani condensa il più evidente preludio a *L'apostolo ignorato*, per la comune meditazione e riscrittura dell'evento cristiano, ripensato dalla prospettiva inedita di Maria e di Giuda.

²⁷⁴ J. TUSIANI, *L'apostolo ignorato*, cit. p. 159.

²⁷⁵ Ivi, p. 160: «avrebbe voluto correre a Gerusalemme per dare agli apostoli, sicuramente nascosti in casa di Giuseppe D'Arimatea, la notizia della resurrezione; ma non poteva, non doveva rivelarsi. Stava per nascere la Chiesa di Cristo, ma alla nuova chiesa dei 'Cristiani' egli doveva appartenere restandosene, però, in disparte. La sua espiazione consisteva nel non poter gridare ai quattro venti l'onnipotenza del perdono divino».

altri apostoli, questo lo aveva capito e nella divinità del Cristo, più degli altri, egli aveva creduto e credeva». ²⁷⁶

E c'era proprio bisogno che fosse lui ad additarlo alle guardie sguinzagliate nella notte? Non lo conoscevano tutti il Messia? Non lo avevano forse visto e ascoltato nei villaggi della Galilea e nelle piazze di Gerusalemme? Cosa c'entrava, lui, in tutto quello sfacelo di uomini e cose? O era stata la sua vanità a fargli immaginare un posto di prominenza nella setta antiromana di Barabba? Sì, lui, lui solo era menzionato nelle Scritture degli avi; ma l'onnisciente Dio delle Scritture accetta e rispetta il risultato finale del libero arbitrio umano. Rimaneva così, la sua colpevolezza, vista e annotata *ab aeterno* ("e parlava un perfetto latino Giuda Iscariota"). ²⁷⁷

La 'seconda parte' del racconto è meno vincolata all'ordito scritturale e più assoggettata alla creazione tusiana che sceglie di porre Giuda – resosi irriconoscibile – alla volta di Antiochia e al seguito del fondatore della Chiesa, partito per diffondere la notizia della Resurrezione. Nascosto in una sinagoga gremita di gente, accorsa ad ascoltare la testimonianza dell'apostolo, Giuda apprende così del perdono di Cristo ricevuto da Pietro per il triplice rinnegamento e si commuove per la comunanza della loro esperienza. È poi la volta di Efeso, una cittadina ricca di maghi e ciarlatani, dove Giuda precede perfino l'annuncio dell'apostolo che, giunto dopo di lui nella sinagoga, viene sopraffatto da richieste sospette:

Quando due giorni dopo, nella sinagoga, Pietro parlava della bontà con cui Gesù di Nazaret avvicinava e accoglieva i peccatori pub-

²⁷⁶ Ivi, p. 155.

²⁷⁷ Ivi, p. 158: «ma come era arrivato Giuda al passo fatale? Dopo aver detto addio alla madre a pochi metri di distanza dal Cristo che trascinava la sua pesantissima croce, egli uscì dalla folla, in cui si mischiavano sostenitori e denigratori del Messia, e volle raggiungere un punto elevato dall'altra parte della malfatata collina, da cui potesse osservare la conclusione dell'orrido colossale errore che egli aveva causato».

blici, un giovane lo interruppe gridando: «Perché non ci racconti la parabola del Figliol Prodigio?» Gridò un altro: «Parlaci del Discorso della Montagna». Quasi paralizzato dalle due domande, Pietro rimase senza parola. Nessuno, mai nessuno in quella città aveva menzionato quei due episodi della vita di Cristo. Come erano arrivate quelle notizie? Chi, prima del suo arrivo a Efeso, aveva fatto riferimento al figliuol prodigo che ritorna alle braccia del padre? E chi conosceva già le cosiddette 'Beatitudini'? Dalla porta socchiusa della sinagoga Giuda, a tutti sconosciuto, bisbigliò: «Perdonami, Pietro: non intendevo intralciare il tuo cammino».

Dalla subordinazione di figure come la Maddalena e Pietro alla portentosa fede del traditore si evince l'indole tusiana a porsi in costante dialogo con il mistero delle Scritture: se è vero che Giuda soccombe alla forza misteriosa del Libero Arbitrio è vero anche che non sia l'unico dei personaggi neotestamentari a esigere il perdono divino. Mentre le riscritture primonovecentesche affidano ai loro traditori dall'indole ribelle l'incombenza di polemizzare con le 'incongruenze' del racconto evangelico, qui è lo stesso autore, forse rincuorato dalla prospettiva della misericordia *sine die* del *Concilio*, ad accogliere con entusiasmo la possibilità di una riscrittura di Giuda, intervenendo personalmente in sua difesa, con argomentazioni addotte alle dogmatiche condanne. Non stupisce, tuttavia, che Tusiani scelga una situazione onirica per inscenare la parte decisiva e dottrinalmente più spinosa di tutto il suo racconto. È arrivato il momento dei bilanci, in cui si deve fare il punto sul tradimento e si devono per questo chiamare a raccolta tutti i personaggi. Allora, la madre di Giuda, Maria e lo stesso Simon Pietro gli appaiono in sogno a suggellare la legittimità del perdono ricevuto, mentre è l'autorità di Cristo stesso a sancire la sua salvezza e a decretare definitivamente la natura del suo peccato: non il tradimento del Benefattore, ma l'aver posto dei limiti al suo perdono («il tuo peccato non è stato il tuo tradimento ma la tua disperazione»).²⁷⁸

²⁷⁸ Ivi, p. 168.

Quella notte, non ebbe sonno facile Giuda Iscariota. Sognò più volte o forse fece un unico sogno, spezzato in mille frammenti apparentemente slegati ma l'uno all'altro congiunti da un unico filo conduttore. Gli passarono davanti volti di persone conosciute e amate. Rivide la madre [...]. Rivide la Madre di Gesù che gli diceva: «Giuda, caro Giuda, quando dall'alto della Croce Cristo mi diede Giovanni per figlio, io intesi anche il tuo nome, e anche tu, con Giovanni, mi accompagnasti a casa, più volte bisbigliando nel mio orecchio: 'Fra tre giorni la resurrezione... fra tre giorni la resurrezione'». E rivide, in quel lungo sogno, lo stesso Gesù che gli diceva: «Giuda, povero Giuda, come potesti tu, il più intelligente, il più dotto dei miei apostoli, dubitare della mia infinita misericordia, della mia divina immensa capacità di perdonare? Il tuo peccato non è stato il tuo tradimento ma la tua disperazione. Invece di gettarti immediatamente ai miei piedi (e lo avresti subito saputo leggendo nei tuoi pensieri), cedesti al diavolo tentatore con la decisione avventata del suicidio. E perché mai pensasti di toglierti la vita, che solo io posso dare e togliere? Solo per salvare (oh, sottile, perfida superbia umana) la tua reputazione dinanzi a te stesso. Secondo te, Giuda Iscariota, apostolo intelligente e colto non avrebbe dovuto abbassarsi a un tal grado di ignoranza ed illogicità da tradire il suo Maestro, il suo migliore amico, il suo Dio. Se mi avessi chiesto perdono – quello che fece poi mia madre per te – come sarei stato felice di perdonarti dall'alto della mia Croce. E diverse sarebbero state, in tal caso, le parole delle Sacre Scritture: 'Sarà il suo traditore il primo a ricevere il suo perdono».²⁷⁹

L'afflato della sua aspirazione al divino, radicato nella fede di un Dio misericordioso, si rivela in questa esposizione organica e autentica di Cristo sulla natura del peccato di Giuda. Qui Tusiani non ha dubbi: estromettere il traditore dalla larghezza del Suo perdono non sarebbe coerente con il disegno di salvezza connaturato

²⁷⁹ *Ibidem.*

al Cristianesimo e profuso da quella sapienza preconciare che il poeta ebbe modo di respirare personalmente nel candore degli anni da chierichetto di Padre Pio e nella religiosità autentica della militanza in un seminario missionario dell'Africa, dove rimase per ben cinque anni.²⁸⁰

Il dato più sorprendente del racconto consiste, tuttavia, nella straordinaria coincidenza del tratteggio di un profilo inedito di Giuda, «il più intelligente, il più dotto dei miei apostoli» (riferisce il Cristo, «il suo migliore amico»)²⁸¹ che trova clamorosamente riscontro nel testo apocrifo il *Vangelo di Giuda*, pubblicato nello stesso anno in cui fu conclusa la stesura de *L'apostolo* tusiano e di cui abbiamo già riferito nell'introduzione.

È improbabile che Tusiani possa averlo letto prima della stesura del suo *L'apostolo Ignorato* che dichiara di aver concluso ad appena quattro giorni dall'inizio dell'anno, il 4 gennaio 2006.²⁸² Seppure certamente suggestionato da una certa condotta mediatica d'inchiesta, il racconto tusiano prende visibilmente le distanze dall'onta del revisionismo scritturale dei *thriller* statunitensi, rinvigoriti dal ritrovamento del *Vangelo di Giuda*,²⁸³ con i quali pure condivide un finale in stile *noir* che travolge inaspettatamente Giuda e lo rende vittima paradossale dell'istinto omicida di un dissennato di nome

²⁸⁰ Di questi anni si trova traccia in particolare in J. TUSIANI, *Ricordo di un chierichetto*, in *Scrittori per Padre Pio*, a cura di A. Motta, Quaderni del sud, San Marco in Lamis 1997, pp. 17-24; J. TUSIANI, *L'infanzia, la giovinezza, l'America, il dialetto, il presente*, cit. p. 10: «pochi sanno che io trascorsi cinque anni in un seminario missionario. Innocente com'ero, volevo salvare anime nell'Africa remota».

²⁸¹ J. TUSIANI, *L'apostolo ignorato*, cit. p. 168.

²⁸² Ivi, p. 174; quantomeno, questa è la data che l'autore pone in calce al suo manoscritto.

²⁸³ È innegabile che tali riscritture agiscano di concerto a una certa condotta mediatica d'inchiesta, fomentata dall'idea che la verità ufficiale sia sempre una 'non verità', perché asservita ai poteri forti. In tale direzione, anche il *Vangelo di Giuda*, per il solo fatto di essere un testo apocrifo e non canonico, ha acquisito un certo margine di credibilità; come a dire che la sua non convenzionalità sarebbe da sola garanzia di quella autenticità entro cui cercare la vera storia di Gesù.

Ben-gibùl. Il «pazzo di Efeso», armato di pugnale, lo trafigge dandogli del traditore per aver rinunciato al culto pagano in favore di quello cristiano: «sei un traditore, sei nato traditore ed io ti faccio morire da traditore». ²⁸⁴ È un martirio a tutti gli effetti quello del traditore di Tusiani, perseguitato per la propria fede fino a essere ucciso.

Con il testo apocrifo *L'apostolo ignorato* condivide sì il profilo di un protagonista inedito per superiorità di ingegno e cultura, ma il suo personaggio è al contempo capace di un'umiltà tale da vivere all'ombra dell'autorità di Pietro, pur di preservare l'integrità del testo sacro. Ci pare evidente che l'intento de *L'apostolo ignorato* non fosse affatto quello di suscitare dubbi o di polemizzare con le Scritture, al contrario, Tusiani inventa la figura di un Giuda che pur avendo ottenuto il perdono e potendo per questo riscattare la sua reputazione, resta fedele al Cristo e alla coerenza del Vangelo fino alla morte.

Pur con i limiti di testi che non sempre evitano toni didascalici, gli scritti di Tusiani cedono all'audacia della tentazione di liberare Giuda dalla sua infamia plurisecolare. Egli segna, dunque, un passo in avanti rispetto alla letteratura e alla drammaturgia sul tradimento e lo fa collocando al centro della vicenda evangelica la figura di Maria che non si era fino ad ora mai intromessa nel rapporto fra il traditore e il tradito. La mediazione della Vergine, che Soldati aveva scelto come dolce consolazione per la disperazione della madre affranta, assume nel dramma e poi nel racconto di Tusiani una valenza cruciale per la risoluzione positiva del dramma. L'urto di forze avverse che attanagliano da sempre il traditore vengono qui ricomposte nella sintesi cristiana del perdono. Come a Cana – cui non a caso Tusiani allude – intuito il disagio degli sposi, Maria inaugura il suo moto di intercessione, spingendo Gesù a compiere il primo miracolo, ora la sofferenza di un'altra madre le dà la forza di incrociare per l'ultima volta lo sguardo insanguinato del figlio per domandargli il suo ultimo miracolo: il perdono di Giuda.

²⁸⁴ Ivi, p. 173.

E le sembrò, in quel momento, che con uno sforzo supremo il Figlio facesse vibrare tutta la croce come per dirle: «Fu per te, Donna, il mio primo miracolo, ed è per te l'ultimo». Con la sua misericordia, ecco, Egli perfino alterava le Sacre Scritture, e quasi gli parvero indegne di un Dio benevolo le aspre parole pronunciate nei riguardi di Giuda Iscariota: «Era meglio per quell'uomo non nascere affatto». E poi fu la fine. E poi fu il buio. E poi fu il terremoto che scisse il velo del Tempio e spezzò il ramo da cui si era appena lasciato penzolare il pentito e disperato traditore di Cristo.²⁸⁵

Quando la storia è forte come quella del tradimento, lo è anche la sua letteratura. Questo resoconto su Giuda, dall'epoca medievale alla contemporaneità, ci ha permesso di identificarci con lui, di combattere la sua lotta contro la divinità o contro gli altri, contro la società e talvolta anche contro noi stessi. Abbiamo provato compassione per lui, pietà e angoscia, quando lo abbiamo riconosciuto vittima di una trama che si è svolta a prescindere dalla sua volontà, mentre era soggiogato dal destino. Abbiamo conosciuto la sofferenza di un figlio costretto a difendersi dalle angherie del padre e il dolore di una madre che ha patito la sofferenza del figlio perverso, fino a consumarsi per lui. Tutti questi Giuda hanno in comune la responsabilità cosmica dell'uomo rispetto alla storia: ci insegnano, in definitiva, il paradosso della libertà e il peso delle nostre azioni e dei nostri pensieri che non si esauriscono mai in se stessi, ma generano un circuito che dà forma al nostro mondo.

²⁸⁵ Ivi, p. 158.

Indice dei nomi

- Achille 72n
Agostino d'Ipbona 35n, 43; 43n
Aiace 82, 82n, 83n
Airoldi Namer F. 119
Airoli G. 136n
Alberigo (Frate) 51n, 52n
Alexander C. 198n
Alighieri D. 14, 14n, 15n, 42, 42n, 43, 43n, 44n, 45, 46, 46n, 48, 49, 49n, 50n, 51n, 52, 52n, 53n, 54n, 62, 62n, 65, 70n, 72n, 74n, 75, 75n, 76, 76n, 77, 77n, 78n, 80, 81n, 83n, 90n, 96, 96n, 97n, 99n, 112n, 114, 115n, 116, 116n; 138, 138n, 139, 214, 225, 225n, 230n
Alighieri P. 51n
Amano (Re) 128
Amleto 157n
Andrea (Apostolo) 193n, 221n
Andreev L. 152, 152n, 170, 170n, 171, 171n, 172, 172n, 174, 174n, 176, 177, 177n, 178, 179, 180, 180n, 181, 185, 188, 191, 194, 196
Anna (Sacerdote) 45n, 46, 77n, 214

- Antonelli L. 199, 199n
 Antonucci M. 27, 27n
 Apollinare di Laodicea 61n, 87n
 Archiati P. 22, 22n
 Ardissino E. 217n
 Aretino P. 15, 16n, 56, 57, 57n
 Argeo 69
 Ariosto L. 69n, 70, 71, 71n, 72, 73
 Ariès P. 80n
 Atalia (Regina) 160, 161
 Atena 82n
 Attendolo G. B. 59, 59n

 Bagni P. 100n
 Barabba 244
 Barbarisi G. 89n
 Barlettai S. 46n
 Barsotti A. 163n, 166, 167n
 Bartoli L. 69n
 Bartolomeo (Apostolo) 124, 125
 Battistello da Caracciolo 104
 Belli G. G. 19, 19n
 Bellora G. 156n
 Ben-Chorin S. 3, 3n
 Benedetto XVI 9, 9n, 10n
 Bertetto B. 204n
 Berthier P. G. 76n
 Berto G. 29, 29n
 Bertoldi A. 18n, 89n, 95n, 96n, 97n, 98n, 105n, 106n, 107n, 111n
 Bettini L. 153n
 Bijaoui R. 120n
 Blasucci L. 69n.

 Boccaccino Boccaccio 204n
 Boccaccio G. 15n, 50, 51, 51n, 53, 54, 54n, 55, 57, 73n, 75, 75n, 87, 139
 Boccia C. 61n
 Bona R. 67n, 75,
 Bonconte da Montefeltro 52n, 81, 81n, 82n, 230n
 Borgese G. A. 158
 Borges J. L. 25, 25n, 155,
 Borzelli A. 58, 58n
 Bougeade P. 20n
 Bovio G. 21, 21n, 27, 117, 121, 121n, 122, 122n, 123n, 124n, 126n, 127, 127n, 128n, 129, 129n, 130, 130n, 131, 131n, 133, 133n, 134, 134n, 135, 135n, 137, 138, 139, 140, 140n, 141, 141n, 142, 142n, 144, 145, 145n, 146, 146n, 152n, 197;
 Bracco R. 129
 Bramante Donato 104, 104n
 Brambilla Ageno F. 78n
 Branca V. 135n
 Brandano (Santo) 15, 33, 34, 34n, 35, 35n, 36, 36n, 37, 37n, 44n, 45, 45n, 52, 52n
 Brera M. 21n
 Brod M. 24
 Brown D. 13n
 Brown R. E. 61n, 87n
 Brugi L. 132n
 Bruto (Decimo, Giunio, Albino) 44, 45, 138, 190n

- Bultmann R. 2n
- Caifa (Sacerdote) 5, 45n, 46, 104n, 201
- Caillois R. 20n
- Caino 54, 118, 212
- Caldwell T. 25, 25n, 26, 26n
- Cambi M. 44n
- Capoccia M. 188, 188n, 189
- Caporilli P. 30n
- Caravaggio 104n
- Carlini A. 127n
- Carlo Magno 81n, 115n
- Carlucci L. 28, 28n
- Carmignac J. 4n
- Casadei A. 44n, 71n
- Casadei F. 76, 76n
- Cassio Gaio Longino 44, 45, 126, 138
- Cassuto Morselli M. 112n
- Caterina da Siena 50, 54, 54n, 55, 55n,
- Catone (Uticense) 27, 43, 46n, 127
- Cavalli Arcamone M. L. 130n
- Celestino V (Papa) 46, 46n, 207n,
- Centini M. 2n, 11, 12, 12n, 23n, 24, 24n, 25n, 26n
- Centurione 134
- Cerbero 70, m75, 111, 138
- Chauvet Victor 118, 118n
- Chiariglione M. 44n;
- Chiavacci Leonardi A. M. 77n
- Cohen G. 119n
- Ciacci O. 46n
- Ciborea (Madre di Giuda) 37, 38, 39, 40, 148, 203, 204, 204n, 205n, 206n, 207, 208, 208n, 209, 210n, 211, 211n, 213n, 214n, 215, 215n, 216n, 221, 223n, 226n, 227, 228, 230, 239, 240, 241, 245;
- Ciccuto M. 146n
- Cigni F. 39n, 44n
- Cinti D. 152, 152n, 177, 177n, 180n
- Ciro di Pers 16n, 67n
- Claudiel P. 11n, 21, 24, 117
- Cockburn A. 9n
- Coggi R. 41n
- Consiglio G. 120n
- Contini G. 153, 153n
- Costa O. 120n
- Crispi Francesco 127n, 128, 165n, 180n
- Croce B. 17n, 85, 88, 88n, 130, 130n, 142, 142n
- Crossan J. D. 2n
- Cusani F. 99n
- Da Carbonara M. 42n
- Dagoberto I (Re) 81n
- Damiani G. F. 95, 95n; 96
- Daniele (Santo) 17, 67n
- Dauzat P. E. 36n, 58n
- Davide (Re) 41n
- De Asarta S. 6n
- Debroise F. M. 218n

- De Domenico F. 130n
 De Felice V. 129, 129n, 130
 De Gravisi F. 44n
 Del Beccaro F. 156n
 De Luna G. 10n
 De Quincey T. 23, 23n
 De Signoribus E. 28, 28n
 de Zamora A. 119n
 Diana (Dea) 123
 Di Grado A. 2n, 153, 153n
 Diodati G. 147
 Donaudy A. 21, 119n, 170, 171, 180, 180n, 181, 183, 183n, 185, 186n, 187, 188, 188n, 189, 189n, 190, 194;196, 196n, 197, 200, 201
 Dulk A. 24
 Dunn J. 36n
 Dupont P. 24, 154
 D'Amico A. 196n
 d'Amico S. 158n, 171n, 190, 196, 196n
 D'Ancona A. 23
 D'Angeli C. 174, 185n, 187n
 D'Annunzio G. 21, 21n, 153, 160

 Edipo (Re) 157, 157n, 158n
 Ehrman B. D. 8n, 9n
 Eisenman R. 23n
 Eliot T. 21, 117
 Enrico II (Imperatore) 81n
 Epicuro 123
 Erasmo da Rotterdam 84, 84n, 85
 Erinni (Furie) 53, 53n, 54, 68, 69, 69n, 70, 70n, 83n, 86, 87, 87n, 104, 110n, 169, 212n, 226, 226n
 Ermete Trismegisto 15n, 16n
 Erode (Re) 45n, 118, 148, 150, 150n, 190
 Ester 128n, 149n, 153n
 Etèra 123, 137
 Euripide 158n

 Fabbri D. 120, 120n, 121, 121n
 Fanfani M. 115n
 Favaro M. 72n
 Febre L. 15n
 Ferrara M. 165n, 190n
 Ferris N. 119n
 Ferroni S. 108, 108n, 112, 113, 114, 115
 Ficino M. 15, 16n
 Filippo (apostolo) 8n, 124, 125, 180n, 193n
 Fiorilli M. 55n
 Flavio G. 24n, 190n
 Fontanini G. 67n
 Formica F. 97n
 Fosca N. 51n, 52n, 77n
 Francesca da Rimini 14n, 51n, 214n
 Frattini E. 26n
 Freud S. 156, 157n
 Fusco G. C. 146n

 Gardiner C. 205, 205n
 Gensichen O. F. 24, 119n

- Genovese G. 72n
 Gentile S. 115n
 Geoffroy M. 125n
 Giacomo (Apostolo) 8n, 90n,
 124, 184, 186n, 233n
 Gianciotto Malatesta 14n
 Gianni F. 18, 89, 89n, 90, 90n,
 91, 91n, 92, 92n, 93, 94,
 94n, 95n, 100, 100n, 101
 Giovanni (Apostolo) 3n; 104,
 124, 193n, 205, 221, 230,
 232, 246
 Giovanni (Evangelista) 3, 6, 9,
 11, 17, 207;
 Giovanni Battista 150, 150n
 Giovanni XXIII (Papa Roncalli)
 6, 13
 Giraud Y. 125n
 Giuda di Galilea 131
 Giuda di Gamala 131, 132
 Giuditta 149, 196
 Giuliani R. 172n
 Giuseppe di Arimatea 243
 Gobetti P. 150, 151, 151n, 152,
 152n, 163n, 172, 204
 Goethe J. W. 23, 23n
 Golia F. 147n, 150, 151n, 158n
 Grabher C. 2n, 194n, 199
 Gregorio di Siena 77n, 78n
 Gregorio Magno 40
 Grignani M. A. 35n
 Gréban A. 119n
 Guerri D. 51n
 Guerriero E. 7n
 Guglielmetti R. 34n
 Guglielminetti M. 204n
 Guidotti A. 21n, 143, 143n,
 144, 144n, 148n
 Guignoux H. 119n
 Guimarães A. S. 7, 7n
 Hardy T. 30n
 Hauptmann C. 119n
 Hedberg F. 119n
 Hemingway E. 119, 119n
 Hollander R. 43, 43n
 Inglese G. 14n
 Ioli G. 163n
 Ircano II (Re) 148, 156, 156n,
 157, 190, 190n
 Ireneo di Lione 8, 12, 12n
 Isaia (Profeta) 95n
 Jacopo da Varagine 14, 37, 39
 Jacopo della Lana 72n, 114n
 Jens W. 25, 25n
 Joergensen J. 54n
 Jori G. 204, 204n, 206, 207,
 207n, 212n, 213n, 223
 Jouvenal R. 84n
 Jover M. 104n
 Kahle T. 24
 Kazantzákis N. 24, 24n
 Kierkegard O. 1, 1n
 Klassen W. 4, 5n
 Klopstock F. G. 98, 99, 99n
 Krosney H. 9

- Labanca B. 130, 130n, 132n
 Ladrone 50, 52, 94, 228n
 Lajolo D. 204n, 209n, 214n,
 224
 Lanza del Vasto G. 26, 26n
 La Trecchia P. 71n
 Laurentin R. 218n
 Lavagnino E. 104n
 Lavère J. F. 218n
 Lazzaro 86
 Le Goff J. 81n
 Leonardi Marietti C. 55n
 Liliano G. 16, 16n, 67, 67n, 71,
 73, 74, 74n, 79, 80, 82n, 83,
 85, 85n, 87, 87n, 108, 108n,
 111
 Livio G. 199n
 Lombardo P. 40, 41, 41n, 42,
 42n, 62, 62n, 94
 Lorenzetti E. 146n
 Luca (Evangelista) 3
 Lucrezia (Romana) 196, 196n
 Lucrezi B. 26, 26n, 29, 29n
 Luperini R. 158n, 164n
 Luti G. 153n
 Luti M. 44n
 López C. P. 37, 37n

 Madame de Staël 100n
 Maestri G. 112n
 Maestro Adamo 72n
 Maeterlinck M. 21, 118
 Maffi Pietro (Cardinale) 170,
 170n
 Maggioni G. P. 38n, 39n

 Malco 210, 215
 Malebranche (diavoli) 44n, 90,
 90n, 96
 Manfredi (Re) 225, 225n
 Manica R. 207n
 Manzoni A. 2n, 18, 19n, 99n,
 100, 118, 118n, 213n
 Marco (Evangelista) 104n
 Maria (Vergine, Madre di Gesù)
 10n, 39, 39n, 40, 82n, 125,
 126, 182, 205, 206, 211n,
 214, 215, 216, 217, 217n,
 218n, 219, 221, 222, 226n,
 227, 229, 230, 240, 240n,
 241, 242, 242n, 243n, 245,
 248
 Maria Maddalena 11, 11n, 86,
 123, 124, 125, 133, 142,
 167, 177, 182, 192, 193,
 195; 242n
 Marianna (adultera) 149, 149n,
 159n, 167, 194n, 195, 201
 Marinari A. 100n
 Marinella L. 63n
 Marinetti Filippo Tommaso
 180n
 Marino G. B. 16, 17n, 84, 85,
 85n, 86n, 87, 87n, 88, 88n,
 95, 95n, 96, 99, 103, 104,
 104n
 Martin H. J. 15n
 Martini F. M. 160n
 Martini M. M. 188, 188n
 Martin Lutero 15, 57, 84, 84n,
 85n, 148;

- Marucci C. 9n
 Marx C. 168, 168n
 Masselli L. 17, 17n, 56, 56n
 Mastrostefano R. 21, 21n, 119n,
 197, 199, 199n, 200, 200n,
 201n, 202
 Matteo (Evangelista) 41, 87n,
 95n, 101, 104n, 124, 132,
 193n, 221
 Mattia (Apostolo) 37, 48
 Mawer S. 26n
 May B. 118n
 Mazzini G. 20
 Mazzolari P. 10, 10n, 220,
 McKinnon A. M. 168n
 Mengaldo P. V. 49n
 Merighi P. 134, 134n
 Merini A. 28, 28n
 Messori V. 6n
 Mestica E. 115n, 116n
 Meterangelis F. 113n
 Meyer M. 8n, 12n, 24n
 Milton J. 98, 99n
 Minosse 51n, 106, 106n, 107n
 Moda A. 7n
 Momigliano A. 77, 77n
 Montale E. 147, 147n, 153
 Montandon A. 125n
 Monti A. 89n
 Monti V. 18, 18n, 88, 88n, 89,
 89n, 91n, 92, 92n, 94, 94n,
 95, 95n, 96n, 97, 97n, 98,
 98n, 99, 99n, 105, 105n,
 106n, 107, 107n, 108, 108n,
 110, 110n, 111, 111n
 Moraldi L. 39n, 97n, 190n
 Moreschini C. 4n
 Morgan A. 44n
 Mormone S. 100n
 Morpurgo S. 23n
 Morreale E. 214n
 Morselli C. 112n
 Morselli E. L. 190n
 Mosè 16n, 19, 38
 Motta A. 29n, 224n, 231n, 237,
 237n, 240n, 242n, 247n
 Muhsam E. 119n
 Musto M. 168n
 Nagy A. 157n
 Nani M. 121n, 135n, 136, 136n
 Napoleone Bonaparte 118
 Nardi B. 49n
 Narducci L. 67n
 Nicodemo 97, 97n
 Nicolò III (Papa) 48
 Ninchi Annibale 157n, 158n,
 165n, 187
 Noffke E. 9n
 Novelli Ermete 157, 157n
 Ocozia (Re) 160
 Ojetti U. 27n
 Oliva G. 199n
 Olobardi U. 153
 Oloferne 196
 Oriani A. 27, 27n, 136, 136n,
 137, 137n, 138, 139, 143
 Origene (di Alessandria) 38n
 Orlandi G. 34n

- Orlando (Ariosto) 69, 69n, 71, 72n, 73
- Orlenev Pavlev 172n
- Orvieto P. 2n, 9n, 20n
- Osier J. P. 39n
- Padoan G. 46n
- Pagnol M. 25, 25n, 119n
- Panas H. 25, 25n
- Paolo di Tarso (Santo) 17, 56, 123n, 142, 146, 147n
- Paolo Malatesta 51, 214n
- Paolo VI (Papa) 55
- Papeo M. 28n
- Papia Ierapoli 87n
- Papini G. 22, 22n, 194
- Parrino A. 42n
- Pascoli G. 46, 46n, 207n, 209, 209n
- Pavlova Tatiana 172n
- Pea E. 21, 21n, 117, 119n, 143n, 144, 145, 145n, 146n, 147, 147n, 148, 148n, 149, 149n, 150, 151, 151n, 153, 153n, 154, 154n, 155, 155n, 156, 156n, 157, 157n, 158n, 159, 159n, 160, 160n, 161, 161n, 162, 163, 163n, 164, 164n, 165, 165n, 166, 166n, 167n, 168, 168n, 170, 170n, 180, 180n, 187, 187n, 188n, 190, 194, 194n, 195, 197, 201, 201n, 206, 207, 224
- Pennetti V. 132, 133, 133n
- Percopo E. 61n
- Peroncini G. 46n
- Pesante V. 137n
- Petrocchi G. 59n
- Petrucelli F. 122, 122n, 131
- Peyrat J. 20n, 122
- Picard J. M. 15n
- Picco F. 88, 88n
- Pietro (Apostolo) 3n, 8n, 10n, 15, 48, 51n, 57n, 58n, 59, 59n, 60n, 61, 62, 62n, 63, 64, 65, 66, 66n, 78, 172, 172n, 178, 186, 186n, 187, 193n, 205, 232n, 244, 245, 248
- Pigeaud J. 81n;
- Pilato Ponzio 5, 5n, 6, 6n, 20n, 35, 39, 41n, 45n, 46, 46n, 49n, 78n, 79n, 104n, 118, 194, 204, 204n, 207n, 208n
- Pillari A. 219n
- Pio IX (Papa) 20
- Pio XII (Papa) 13, 218, 219n
- Pirandello L. 72n, 158n, 214, 214n, 215n
- Pizzol G. 219n
- Poletto G. 83n, 84n
- Pomilio M. 27, 27n
- Pompeo Gneo Magno 148n
- Pozzi G. 55n, 217, 217n
- Praga M. 193n;
- Prandi F. 188, 188n, 190
- Propp V. J. 207n
- Prospero A. 152n
- Prudenzio (Aurelio, Clemente) 35n, 104n

- Puccini Giacomo 162
 Puppa P. 22, 22n, 203n
 Pézard A. 70n

 Quartieri F. 81n
 Quintavalle F. 140, 140n, 141n

 Raboni G. 22, 22n
 Rachele (Vergine) 242, 242n
 Rathbone B. 119n
 Ratti F. V. 21, 119n, 170, 188,
 190, 190n, 191, 191n, 192n,
 193n, 194, 194n, 195, 195n,
 196, 197, 198n, 199, 201
 Remondini G. 59n
 Renan E. 20n, 122, 131n, 133n
 Renier R. 23n
 Romussi C. 123n, 152n
 Rossi I. 137n
 Rostworowski K. H. 24, 154
 Runeberg J. L. 25, 155, 155n
 Ruocco D. 172n

 Sanfelice G. 127, 128n, 129
 Sanfilippo C. 35n
 Santi F. 39n
 Sarpi P. 15n, 56, 56n
 Sarrica M. 27, 27n
 Satana (Lucifero, Demonio) 3,
 3n, 17, 35n, 40, 42, 43, 44n,
 48, 49, 52n, 70n, 80, 81n,
 91, 93, 102, 107, 123n, 132,
 138, 149, 163n, 169, 222n
 Saviane G. 27, 27n
 Scardicchio A. 89n, 92, 92n

 Scartazzini G. F. 115, 115n
 Schaeffer M. 100n
 Schonfield H. J. 7, 7n
 Scrocca A. 99, 99n
 Sebastiano (Santo) 21, 153,
 159n, 160, 161
 Segre C. 69n
 Selmi E. 217n, 218n
 Serrassi P. 16, 16n, 108n, 109n
 Sesto Tarquinio 196
 Shelley P. B. 146n
 Siani C. 29n, 224n, 231n, 237
 Silecchia S. 203n
 Simone (Iscariota, padre di Giu-
 da) 3n, 34, 37n, 39, 78n,
 131, 141, 141n, 149, 149n,
 156, 178, 190, 191n, 201,
 201n, 209n, 212, 221, 234,
 234n, 249
 Simoni R. 192n, 195
 Sofocle 82n, 83n, 157, 157n,
 158n
 Soldati M. 203, 204, 204n,
 205n, 206, 206n, 207, 207n,
 208n, 209n, 2010n, 211n,
 212n, 213n, 214, 214n, 215,
 215n, 216, 216n, 218n, 221,
 224, 224n, 225, 225n, 226n,
 248n
 Solerti A. 16n, 67, 67n
 Sorba C. 121n, 135n, 136n
 Spaggiari W. 89n
 Spera F. 34n
 Stazio Publio Papinio 48n
 Sternheim C. 24, 154

- Strauss R. 20n, 122, 133n
 Strindberg A. 21, 117, 122n
 Svevo I. 158n

 Tambasco I. 15n, 47n, 51n, 73n
 Tancredi A. 237n
 Tansillo L. 16, 58, 58n, 59, 59n,
 60n, 61, 61n, 62n, 63, 64,
 66n, 80, 87n
 Tasso T. 16, 16n, 67, 67n, 68n,
 70n, 73n, 74, 74n, 75, 75n,
 79n, 80n, 83n, 108n, 109n,
 111n
 Testore C. 104n
 Tettamanzi Dionigi (Vescovo)
 217n
 Tilgher A. 172, 193, 193n
 Thuile E. 154n; 159n
 Thuile J. L. 154n, 159n
 Tifeo 74n
 Tirteo Megarese (vedi Gianni F.)
 Tito Flavio Vespasiano 48, 48n,
 108, 110, 112, 113, 113n,
 114, 114n, 115, 115n
 Tommaso (Apostolo) 124, 173,
 179, 179n, 180n, 193n,
 232n, 233n
 Tommaso (Santo) 41n
 Torre L. 58n
 Torti Francesco (Abate) 89
 Tortora M. 158n, 164n
 Toscano M. P. 58, 58n, 59n,
 140n, 141
 Toscano T. R. 61n
 Tozzi F. 158n

 Tucan G. 119n
 Tuninetti G. 207n
 Tusiani J. 29, 29n, 203, 218n,
 222, 223, 224, 224n, 225,
 226, 226n, 228, 230, 230n,
 231n, 234n, 236, 237, 237n,
 238n, 240, 240n, 241n, 242,
 242n, 243, 243n, 245, 246,
 247, 247n, 248

 Ugo Capeto 78n
 Ugolino (Conte) 51n
 Ulisse 82n, 83n, 111, 112n, 196
 Ulivi F. 27, 27n
 Ungaretti G. 153, 153n, 154n,
 159n

 Valtorta M. 217, 217n, 218,
 218n, 219, 129n, 220n, 221,
 223
 Van den Broek R. 4n
 Vardiman E. 4n
 Vauchez A. 54n
 Venturini L. 204n
 Vescovo P. 34n
 Vicinelli A. 46n
 Vincenti G. 98n
 Vincenzo di Beauvais 36
 Virgilio (Publio Marone) 44n,
 65, 77
 Von Balthasar H. U. 7, 7n
 Von Hofmannsthal H. 21

 Westphal B. 2n
 Wurst G. 8n, 12n

Zacconi Ermete 121n, 122n,
128n, 144
Zicari F. 99n

Zullino P. 27, 27n
Zumbini B.98, 98n, 99n
Zurla Leopoldo 198n

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2024
presso Printi s.r.l.
Manocalzati (AV)

