

La Bibbia di Erri De Luca
19 aprile 2024 – Corso di aggiornamento
di Luciano Zappella

A differenza degli altri autori che abbiamo preso in esame, EDL è vivente (n. 1950) e non è ancora un classico. Non c'è ancora la necessaria distanza per una considerazione più ampia della sua opera; siamo ancora nella fase in cui o lo si idolatra o lo si odia. Perché allora parlarne? Anzitutto per il particolare rapporto con la Bibbia e in secondo luogo perché offre spunti didattici molto interessanti.

1. LA DIVERSITÀ DI ERRI DE LUCA

Il callo dell'estraneità

Cominciamo da alcune autodefinizioni di DL e da una poesia.

«Non sono un profugo (...). Sono un ospite (...). Sono un passante di superficie» (*Sulle tracce di Nives*, p. 81);

«L'ebraismo che ha riempito i miei risvegli viene da qui. Leggo la parola "gher", straniero, e riconosco: quello sono io» (*E disse*, p. 87);

«La montagna è per me un luogo deserto dove si vede il mondo com'era senza di noi e come sarà dopo. (...) Ci vengo perché qui si approfondisce il sentimento di essere estraneo» (*Sulle tracce di Nives*, p. 62);

Ero solitario per temperamento, sgomento, ostinazione» («Variante di parabola» in *Il più e il meno*, p. 12)

La poesia si intitola *L'Ospite incallito* (2008)

Sul cartellino la mia faccia e il nome
sotto la scritta EMERGENCY, qualifica: guest, ospite.
Va a pennello. Quello sono stato e resto.
Faccio il conto: ospite fisso a casa della rivoluzione
fino alla coda, la parte più dura a scorticare,
uscito senza chiudere la porta.
Ospite dell'ebraico antico, di guerre e lingue d'altri,
di qualche giusta causa, in Sudan per esempio
a riportare indietro l'osso di una notizia buona
tra chi ripara gratis la macchina del cuore,
l'autoclave del sangue scassata dalla nascita
o da febbri reumatiche, cuori presi al volo appena in tempo.
Un ospedale di italiani pratici, i migliori nostri,
sulla sponda allisciata del Nilo, ramo Azzurro.
Ospite pure nell'amore se già ce n'era un altro
e ce n'è sempre un altro.
Ospite di montagne salite sulla punta delle dita
senza rumore che pure l'ombra al seguito disturba,
ospite di un villaggio in Africa a trent'anni
e di un deserto per una notte di vent'anni dopo
steso allo scoperto sotto le fiammelle
accese dall'attrito degli occhi con le stelle.

Ospite a diciott'anni di una città di origine
che mi ha lasciato andare tra gli innumerevoli
partiti per sollievo dell'anagrafe,
ospite sopra un'isola d'infanzia dove ho saputo di preciso
l'indifferenza meridionale della natura a noi.
Ospite con le pagine del tempo di un lettore,
iscritto a niente, **ospite incallito**, ancora oggi entrando a casa vuota
da un viaggio, mi scappa di chiedere: «Permesso?»

La poesia si intitola *L'ospite incallito*, quasi a dire che EDL ha sviluppato il callo dell'ospite. De Luca si definisce ospite di libri come lettore, ospite di lingue altrui come traduttore, ospite dei luoghi legati all'infanzia (Napoli e Ischia), ospite delle montagne come scalatore, ospite negli spazi dell'esclusione come volontario, ospite della rivoluzione come (ex)militante dell'estrema sinistra. In De Luca c'è l'avvertimento dell'estraneità e al contempo il bisogno di appartenenza rispetto ad alcuni ambiti specifici, che sono: **a)** i genitori (il fatto che sia attirato dalla montagna più che dal mare è un lascito paterno); **b)** Napoli (nato e vissuto a Napoli, se ne allontana a diciott'anni); **c)** l'impegno politico); **d)** la fede (non credente ma non ateo); **e)** la Scrittura (lettore appassionato della Bibbia ma non biblista; cresciuto nel cattolicesimo, ma per sensibilità più vicino all'ebraismo, senza però appartenervi).

Le tappe della sua formazione

Potremmo dire che DL nasce tre volte.

1. L'origine dell'"Io" è l'infanzia napoletana nel dopoguerra di un personaggio-narratore chiuso nei vicoli della città, soffocato dal rumore, estraneo al mondo ma anche alla sua gente, che trova spazio ed evasione solo nei libri e **2.** durante le vacanze estive a Ischia.

3. La seconda nascita è nel 1968, DL ha diciotto anni. Questa è l'origine dell'io adulto. Se ne va da Napoli, lasciandosi alle spalle la sua famiglia e i libri del passato. Parte per Roma, anni di gioventù in cui l'«io» lascia il posto al «noi», un "noi" generazionale e politico. È il noi di una comunità riunita intorno a un'eredità comune (la colpa dei padri), una volontà comune (realizzare l'uguaglianza), un'azione comune (abbattere i poteri). Dopo lo scioglimento di Lotta Continua il pronome «noi» lascia di nuovo il posto all'«io». Ma siccome le rivendicazioni politiche deluchiane non sono puramente teoriche, continuano a trovare applicazione in una vita da operaio (a Napoli dopo il terremoto del 1980, all'aeroporto di Catania, in esilio a Parigi, ecc.)

4. Nel 1983, la scoperta della Bibbia. La terza nascita. Il testo fondatore è una rivelazione, nel senso fotografico del termine: risuona nel deserto letterario, politico ed emotivo che l'autore sta attraversando. Il testo lo obbliga a un confronto con l'io non credente, che nega la trascendenza, ma ha bisogno di credere in qualcosa, di appartenere a una comunità, sia essa politica o culturale. A questo punto, De Luca è nato di nuovo. Questa è l'origine dell'io dello scrittore. Ci torniamo tra poco

Lo scrittore polygraphos

I primi quattro libri mostrano che la scrittura letteraria, il commento biblico e la traduzione biblica nascono quasi contemporaneamente: *Non ora, non qui*, un racconto, esce nel 1989, *Una nuvola come tappeto*, divagazioni bibliche, esce nel 1991, *Aceto, arcobaleno*, un racconto, nel 1992, la traduzione di *Esodo/Nomi* nel 1994. I campi dell'analisi biblica e della scrittura interagiscono in un modo che va avanti e indietro. L'intera opera di DL non separa la parte narrativa da quella esegetica e da quella traduttiva.

L'opera di EDL è multiforme, è un insieme di più generi che risuonano tra loro. Da un libro all'altro, la memoria del lettore viene sollecitata, creando un'opera che si ripete, si precisa, si completa. È la stessa cosa che avviene nel testo biblico, in cui l'intertestualità è intra-testualità poiché l'attività ermeneutica è intertestuale rispetto ai diversi libri ma intratestuale rispetto all'insieme biblico. D'altra

parte, nella Bibbia il singolare e il plurale vanno insieme (*Bibbia* deriva dal singolare latino *Biblia* che deriva dal plurale greco *ta biblia*).

La scoperta della Bibbia

Ci facciamo guidare da alcuni testi di DL.

«La Bibbia è un libro che si incontra solo per accidente, per urto (...) Il mio incontro con la Bibbia è avvenuto dopo l'autunno dell'80, dopo la fine del comunismo, ovvero di quella comunità di cui avevo fatto parte.

Sono andato via di casa a diciotto anni senza libri, non portavo mai libri con me in quegli anni, fino ai trent'anni; poi ho trovato la Bibbia, che ora porto con me quando mi sposto.

La Bibbia è un'avventura per anime in fiamme e in travaglio, non per i quieti».

Come per altri scrittori, la Bibbia per De Luca è il testo fondatore di una cultura, di una letteratura e di una identità. Ma al contrario di altri scrittori, la presenza della Bibbia in lui è totalizzante. Lo è per il fatto che De Luca si è accostato alla Bibbia non solo da lettore, ma anche da traduttore, da commentatore e da ri-scrittore. Non rivendica particolari specializzazioni, non adotta un approccio di tipo storico o di analisi filologica, ma invita il lettore ad andare alla ricerca di un significato. La cosa è interessante perché i testi propriamente biblici di De Luca, cioè le traduzioni e i commenti, possono coinvolgere e appassionare diverse tipologie di lettori: lo specialista o il profano, il cristiano o l'ebreo, il credente o il non credente.

Leggo perciò visito, ma non esploro. La fonte è data e formulata dall'inizio. "Bereshit", in principio, è il suo primo vocabolo. Quel principio non smette di accadere davanti a chi ne legge il seguito. Ogni mattino su qualunque pagina mi trovi, risalgo a quel principio. Non sono per me articoli di fede, non riconosco le severe tesi né le più libere premesse delle ipotesi, simili per me a un terreno di gioco. (...) *Leggo da ospite in visita a un deserto*. Leggo alla maniera con cui vado in montagna, al culmine della quale non mi sono avvicinato a niente. Mi sono solamente allontanato dalla mia residenza in superficie. *Il mio resta esercizio solitario*, che si ripiega con la chiusura del libro. Riconosco però la forza che spinge un'epoca a ricercare origini. Un fiume è torbido alla foce, limpido alla fonte. L'epoca che va a rileggere le scritture che hanno preceduto la sua civiltà lo fa per aggiornarsi sul futuro («Oroscopo», 23 aprile 2019: <http://fondazionerrideluca.com/web/oroscopo>).

Non gli interessa accostarsi al testo da un punto di vista scientifico, storico-critico o archeologico. Gli interessa entrare nella scrittura sacra e trattenere per sé «una caparra di parole dure, un nocciolo d'oliva da rigirare in bocca». Gli interessa visitare un'origine, a partire da una suggestione e cioè che «Il futuro del fiume non è la sua foce, ma la sua sorgente». Leggere la Bibbia significa fare questa esperienza di risalita alla sorgente, al Bereshit", in principio, del primo vocabolo. Leggere la Bibbia significa rinnovare questo principio che non smette di accadere davanti a chi ne legge il seguito. «Leggo alla maniera con cui vado in montagna, al culmine della quale non mi sono avvicinato a niente. Mi sono solamente allontanato dalla mia residenza in superficie».

Ognuno di noi che sfoglia le Scritture sacre è l'ultimo venuto tra i lettori; ognuno di noi passa tra quelle righe come tra le vigne già spogliate, che non ci appartengono ma alle quali veniamo ammessi perché, da ultimi, siamo i più poveri. Eppure, un resto di saggezza è ancora a portata di raccolto per chi percorre attento i passi che i vendemmiatori e le generazioni precedenti hanno percorso. Anche all'ultimo lettore è dato di trovare il frutto rimasto, in modo da poter aggiungere la sua nota in fondo all'infinito commento. Allora ci potremmo accorgere, con lo stupore che è stato quello di Siracide, che il raccolto è stato abbondante e con lui potremo dire: "come il vendemmiatore anch'io che sono solo un lento racimolatore, ho riempito il tino" (*Nocciolo d'oliva*, pp. 120-121).

Anche se il suo è un esercizio solitario, DL è perfettamente consapevole che non si può leggere la Bibbia senza inserirsi in una catena di letture e di lettori. La Bibbia è sacra proprio per questo, perché

generazioni di lettori hanno dedicato il loro tempo a quel libro. Chiunque legga la Bibbia è sempre l'ultimo anello di una catena, o come dice la Bibbia uno spigolatore, che come Rut, va a raccogliere ciò che è avanzato e così facendo aggiunge qualcosa. DL si considera uno "spigolatore", nel senso che l'operazione di traduzione e di riscrittura cui sottopone il testo biblico si colloca in una linea di continuità con una tradizione di lettura – quella rabbinica in particolare – che aggiunge qualcosa di già contenuto ma di non ancora detto.

Da lettore, la scrittura sacra ha valore di uso. Non di scambio: non la porto al mercato, non la metto sul banco del giorno per ricavarne la frasetta oroscopo. Non aggancio la sua antichità al carretto della giornata in corso. Si consuma senza residui una intimità tra i versi capitati e i miei pori. Così rispondo alla domanda: a che ti serve?

Nei risvegli, a testa chiusa e vuota, irrompe nel cranio l'Ebraico antico, vento in una stanza che scompiglia, arruffa, spolvera le ciglia. Entro nel suo deserto, nei suoi luoghi senza geografia visitabile, mi aggiungo alla schiera degli innumerevoli che in ogni epoca hanno aperto le stesse pagine, staccandosi dal loro tempo per leggerne un altro. È concreta manna: ogni mattino assume un gusto differente. Anche lo stesso verso, ripassato a distanza di tempo, trasforma il suo sapore.

Non posso consigliare l'uso. La scrittura sacra, che preferisco non chiamare Bibbia, è un incontro bisognoso di occasioni e circostanze. Gli incontri non si possono raccomandare. Quello che per me ha valore di manna, per un altro può essere incommestibile. («Sorgente», 17 aprile 2018: <http://fondazionerrideluca.com/web/alla-sorgente>)

Rispettare il carattere sacro del testo significa anche mettere al riparo la Bibbia da un uso strumentale, trasformandola in un prontuario di principi morali o un repertorio di frasi a effetto. La sua lettura ha piuttosto a che fare con il gratuito, come la manna. Leggere la Bibbia significa fare l'esperienza del gratuito che si rinnova continuamente.

2. LA SCRITTURA NEGLI SPAZI DELLA SCRITTURA

De Luca non ha solo tradotto dei libri biblici (solo dell'AT), ma ha scritto anche dei commenti, molto vicini alla tradizione ebraica del *midrash*. Si tratta di 12 testi. Li vedete elencati qui.

Come si rapporta De Luca al testo biblico? Assume il racconto così com'è o lo integra con una componente di finzione? La sua risposta oscilla tra un «è vano bussare a spiegazioni se non sono state scritte», a un «ho tirato a indovinare le parole di Miriàm/Maria, in qualche pagina» e un «si ingrandisce un dettaglio da loro [*gli evangelisti*] appena accennato». In sostanza, DL si muove tra i due poli della letteralità (il racconto così com'è) e della letterarietà (la componente di finzione). Si trova qui la concretizzazione del principio enunciato alla fine de «L'ospite incallito»: «spetta al poeta (...) aggiungere una linea a quello che [*la divinità*] non disse».

E disse, In nome della madre, La faccia delle nuvole, come pure il racconto «Dal fresco di una cantina di un sepolcro» in *Nocciolo d'oliva* (pp. 27-31), sono accumulati dal fatto di essere delle fiction esegetiche (Non a caso, questi tre testi sono inseriti nella collana «I Narratori» della Feltrinelli.). De Luca ripete spesso di non essere autore delle sue storie, ma un semplice redattore. Però è un fatto che il Mosè di *E disse* e la coppia Miriàm/Maria e Iosèf di *In nome della madre* e de *La faccia delle nuvole* sono l'esito di un processo di letteraturizzazione. Da cosa di capisce? Dal fatto che una ragazza dell'epoca, ammesso che sapesse e potesse scrivere, non avrebbe mai scritto di sé, tantomeno in questi termini. La sua è un'autobiografia letteraria, una sorta di autofiction. La voce narrativa è quella di Miriàm/Maria, ma le parole sono di De Luca. La sintassi mariana è in realtà una sintassi deluchiana. È altrettanto evidente che la Miriàm/Maria di De Luca non ha nulla a che fare con la Madonna della tradizione popolare (il nome ebraico ne è già indizio evidente). Nessuna mariolatria, quindi, ma neppure nessun intento dissacratorio. Anzi, De Luca si cela nel personaggio di Miriàm/Maria per

restituirne le sfumature, la sua capacità di ragazza diventata improvvisamente donna di auscultare la metamorfosi del suo corpo, e la sua «sapienza di parto» (*In nome della madre*, p. 9).

De Luca presta la sua voce autoriale alla voce autodiegetica (autonarrante) di Mosè, di Miriàm/Maria e di Iosèf proprio per decifrarne i movimenti interiori. Non penso che il suo intento sia di esplicitare ciò che il narratore biblico ha voluto lasciare indeterminato. Sarebbe una mancanza di rispetto per il carattere sacro del testo, per lui così importante. La sua è piuttosto la testimonianza scritta di ciò che la lettura “interlineare” (tra gli spazi bianchi) e “intertestuale” (nella varietà dei testi) della scrittura sacra ha suscitato in lui.

In *E disse*, *In nome della madre* e *La faccia delle nuvole* De Luca non riscrive il racconto di Esodo o le narrazioni evangeliche né opera delle mere parafrasi. Crea dei personaggi di finzione, che però sono l'esito della lettura della scrittura sacra. C'è un circolo virtuoso: dalla lettura della scrittura nasce la finzione letteraria, una finzione che a sua volta sprona a una nuova lettura del testo, nella sua inesauribilità di senso. Vale per l'Antico Testamento come per il Nuovo. Sono personaggi di finzione che tuttavia continuano ad appartenere a quel mondo. La loro alterità è rispettata, come pure la loro distanza temporale.

Penultime notizie circa Ieshu/Gesù

Faccio solo un esempio di fiction esegetica.

Penultime notizie circa Ieshu/Gesù (2009) è il testo nel quale De Luca si sofferma monograficamente su Gesù. I dodici capitoli, divisi in sei parti, tracciano un percorso tra Antico e Nuovo Testamento, raggruppato intorno ad alcune parole-chiave: amore, deserto, infanzia, scandalo, eucaristia. Il tratto tipico dell'esistenza di Gesù messo in risalto da De Luca è la prevalenza del fare sul dire. Più che l'amore per la parola, Gesù praticava la parola amore. Soprattutto attraverso le guarigioni, che aumentavano la sua fama, ma al contempo alimentavano l'equivoco: il miracolo non sana solo il corpo, ma è urgenza di un cambiamento interiore, di conversione (*metanoia*).

Quella predicata da Gesù è una rivoluzione dei cuori, che costituisce anche il cuore della rivoluzione monoteistica, diffusa «dall'uso del verbo amare. [La divinità] amava e chiedeva di essere riamata. Bussava alla più forte delle risorse umane. Nessuna delle divinità precedenti pretendeva tanto» (p. 73). Quella che De Luca definisce «La caloria pulita dell'amore» trova la sua espressione più compiuta nella preghiera dello *Shema Israel*: «Ascolta, Israele, Iod è il nostro Elohim, Iod è uno. E amerai Iod tuo Elohim in tutto il tuo cuore e in tutto il tuo fiato e in tutta la tua forza» (*bekol-levabeka uvekol-nafsheka uvekol-me'odeka*) (Deuteronomio 6,4-5). «Amerai», al futuro, perché si tratta di un progetto, un traguardo che è fuori portata:

la divinità chiede amore perché esso colma chi lo dà, non chi lo riceve. Chiede amore non per riceverlo, ma per addestrare la creatura a darlo. Così il monoteismo ha fatto breccia nel fitto degli idoli e ha sbaragliato la loro concorrenza accampandosi in cuore, fiato e forze della persona» (p. 78).

Dopo aver buttato all'aria i banchi degli esattori nel cortile del tempio, intorno alla figura di Gesù si rinnova il fraintendimento:

«lo prenderanno per un capopopolo, l'ennesimo tribuno di una delle tante rivolte micidiali scaturite dalla nazione più ribelle tra quelle conquistate dai romani» (p. 58). Ma proprio durante la cena pasquale, in un clima di «attesa di eventi terreni»,

Ieshu/Gesù pianta la sua variante. Si stacca con un colpo di forbici dalla presa urgente della storia con i suoi subbugli di sommosse e guerre, scioglie la persona umana dalle contingenze, dal dettaglio di un tempo rovinoso e la piazza dentro una nuova alleanza. (...) Ieshu/Gesù impugna quel cibo e lo trasforma in alleanza tra il singolo e il disperso sulla faccia del mondo e l'eternità. (...) L'eucarestia di questa ultima cena è una primizia irripetibile. Il pane azzimo di quella Pasqua ebraica diventa altra sostanza, corpo di uno nato a Bet Lèhem, casa di pane (pp. 58-59).

In un altro passaggio, De Luca immagina così gli anni dell'apprendistato da falegname di Gesù:

Gesù nasce in una stalla, ma cresce in una bottega di artigiano. Le sue *mani* diventano larghe a forza di stringere manici, sono ammaccate a forza di martello, hanno unghie spezzate, sono dure di schegge incarnite, di calli lubrificati con lo sputo. La sua *saliva* prodigiosa prima di sanare lesioni, si seccava sul palmo migliorando la presa delle dita. L'interno delle sue mani ha il colore cupo del tannino che penetra nei pori mischiandosi al sudore. La sua faccia ha *occhi* abituati a stare stretti contro i frantumi di lavorazione che schizzano anche al volto. Il suo *naso* fiuta le resine, le colle, il grasso e il bitume e la canapa e il sudore di ascelle (p. 21: «Indagine su un falegname»).

Durante questo periodo «non gli fu risparmiato nessun grado dell'addestramento, compreso le martellate sulle dita» (p. 23). L'insistenza su questo aspetto consente a De Luca di evidenziare come il legno sia diventato per Gesù parte della sua vita e strumento della sua morte, come se pagasse il pegno di essere stato falegname sul legno di quelle croci che suo padre Iosèf ha sicuramente fabbricato per gli odiati romani, come se gli anni nella bottega di Nazareth lo avessero in qualche modo addestrato all'appuntamento finale in cui Gesù passa dalla «parte del legno», diventa cioè lui stesso il legno che porta su di sé. I chiodi che aveva piantato «a carriole fino a saperli conficcare in tre colpi senza neanche guardare la testa da battere» (p. 23) adesso sono conficcati nel legno tenero della sua carne:

Quando li ebbe nella carne, i chiodi, quando li senti entrare, si trovò per la prima volta dalla parte del legno. Come li conosceva quei colpi, il rintocco del ferro, il fiato che accompagna la battuta. Li aveva abbandonati per un poco e ora li ritrovava uguali. (...) Toccava a lui adesso, Ieshu, finire come un legno disteso e immorsato, messo in opera da una volontà di offerta e sacrificio.

La sua vita era materia prima. La docilità del legno era la sua. (...) Sulla cima ora spuntava un uomo albero, innestato a sangue.

Gli alberi non possono scappare, quando arrivano i tagliatori, restano ad accoglierli e a farsi battere. Anche lui come loro non era scappato. Piantato a chiodi sopra un legno in quell'ora aveva pensieri da albero (p. 24).

A questa descrizione così liricamente drammatica De Luca aggiunge un ulteriore elemento di finzione, questa volta olfattivo: la resina delle conifere non è altro che la cristallizzazione delle loro lacrime versate per nostalgia delle foreste e il legno della croce di Gesù è di conifera, un legno fresco e stillante resina che gli «carezzava il naso col ricordo dei boschi».

Così mentre si disfaceva il giorno più breve della sua vita, nelle narici entrava con forza di anestesia il succo della resina, la ferita dell'albero si legava al suo sangue e gli ultimi respiri tornavano ai boschi profumati. Perciò sorrise e crollò il capo di lato sulla spalla con uno scroscio di respiro forte, come chioma di albero abbattuto (p. 25).

Come si vede, è l'umanità di Gesù l'elemento che viene maggiormente messo in risalto da De Luca. Anche dopo la resurrezione Gesù mantiene connotati umani: «sudò sangue, morì con tutto il corpo resistendo alla morte con nervi, fiato, febbre, piaghe, mosche intorno all'agonia. Resuscitò per intero, carne, ossa e promessa di essere solo il primo dei destinati alla resurrezione» (p. 51). Così pure quando appare ai discepoli «è corpo intero il suo, carne e ossa di resurrezione, è vita restituita che mastica e inghiotte volentieri» (p. 22).

3. LA SCRITTURA DALLA SCRITTURA

La Natura Esposta (2016) è in un certo senso un prolungamento narrativo di «Indagine su un falegname», uno dei capitoli di *Penultime notizie circa Ieshu/Gesù*.

La vicenda, narrata in prima persona dal protagonista, prende l'avvio in un paesino di montagna, vicino al confine italiano, e ruota intorno a uno scultore dilettante, senza formazione accademica, che

si guadagna da vivere vendendo ai turisti estivi le sculture di legno che produce d'inverno. Da qualche tempo, però, insieme a due suoi amici d'infanzia, si dedica a un'altra attività: accompagnare i clandestini che vogliono attraversare l'accidentato confine montuoso. Nella città dove decide di andare a svernare incontra un prete che gli chiede di occuparsi di una statua di marmo, un crocifisso a grandezza naturale. Gli riassume la storia:

“Lo scultore è un giovane artista dei primi del 1900. Compone questo suo capolavoro appena tornato dai fronti della Prima guerra mondiale. Riceve la rischiosa e inaudita commissione di scolpire in marmo un Cristo nudo. Il dopoguerra fu un tempo di rivolgimenti e la Chiesa sentì l'esigenza di corrispondere ai tempi. Devi sapere che nelle crocifissioni il condannato veniva issato nudo. Un tempo si ammetteva questa raffigurazione del supplizio. Un crocifisso nudo, in legno, fu scolpito perfino da Michelangelo. Dopo il Concilio di Trento la Chiesa si mette a coprire le nudità”.

Mentre mi parla, ammiro il capolavoro che non è nudo affatto.

“Il giovane scultore esegue l'opera in un solo anno di lavoro accanito e insonne. Ma già l'anno seguente è cambiato il tempo e anche il vescovo. Quello nuovo ordina di coprire la nudità con un panneggio. Lo scultore si oppone, viene estromesso. Un altro aggiunge il brutto panno che si vede adesso. Lo scultore poco dopo muore in montagna” (p. 26).

Il crocifisso a cui si fa riferimento è quello di Santo Spirito. Ma di Michelangelo è la famosa statua del Cristo della Minerva (1519-1520), che non fa riferimento al Cristo crocifisso ma al Cristo risorto. Anche qui Cristo compare nudo, ma con un panneggio aggiunto posteriormente. Cosa che non succede con la presunta prima versione, che si trova oggi a Bassano Romano, e che Michelangelo aveva abbandonato dopo la scoperta di una venatura nel marmo proprio sul volto di Cristo.

Ma torniamo alla vicenda. Il delicato incarico affidato allo scultore dilettante consiste nel rimuovere il panneggio e ripristinare così l'originaria nudità, mettendo in risalto la «natura»: «La natura, il sesso, dalle parti mie la nudità di uomini e di donne la chiamiamo così» (ivi, p. 27).

È fuori di dubbio che una materia che poteva scendere nel pruriginoso viene invece innalzata a «racconto teologico» (così EDL) e, aggiungo io, cristologico. La ragione dello scandalo non sta tanto nella nudità del crocifisso, quanto nel motivo dell'erezione. Eppure, come ha mostrato Leo Steinberg (1920-2011), la cosiddetta *ostentatio genitalium* è un tema ben presente nell'arte rinascimentale tra Quattrocento e la metà del Cinquecento. Leo Steinberg dice che la sottolineatura del carattere mortale e quindi sessuato del figlio di Dio è una «testimonianza manifesta del concetto che il Credo considera centrale: la discesa di Dio nell'umanità». La motivazione è prettamente teologica: «i Cristì nudi (...) – sulla croce, morti o risorti che siano – al pari del Bambin Gesù, non sono vergognosi, ma letteralmente e profondamente, senza vergogna». Pertanto,

l'organo sessuale esibito dal Bambino Gesù, lungi dall'asseverare un'aggressiva virilità, costituisce il riconoscimento del fatto che Dio ha assunto in sé l'umana debolezza; è un'affermazione non già di superiore valentia, bensì di condiscendenza all'affinità, un segno dell'autoumiliazione del Creatore, che si abbassa alla condizione della sua creatura.

La tumescenza fallica del Gesù deposto dalla croce è già un segno della resurrezione, una sorta di *signum victoriae*. Lo si vede, per esempio, nell'*Ecce Homo* (1532) di Maerten van Heemskerck (1498-1574) o nel *Cristo morto* (1475-1478) di Andrea Mantegna (1431-1506). Queste raffigurazioni verranno presto sterilizzate con l'enfatizzazione del perizoma del Cristo in croce, che è – dice Steinberg – uno stratagemma per aggirare la proibizione di raffigurare l'organo sessuale: in pratica, si celebra la magnificenza della parte coperta con la sontuosità di ciò che la copre.

Se ne trovano esempi in Hans Schäufelein e in Wolf Huber, ma anche Lucas Cranach, Albrecht Dürer e altri.

Un giorno l'artigiano scopre su un mensile datato 24 dicembre 1921 la cronaca della visione privata della statua con la foto originale della statua senza veli. Per l'artigiano incaricato di svelare la statua è una ri-velazione. Si rende conto che lo scultore

ha dotato il crocifisso di una natura potente, così è più forte il contrasto con la morte, con il suo abuso. Spinge a vestire il corpo ignudo, esposto al vento. Non per coprirgli la natura, ma per mettergli sulle spalle una coperta, avvolgere i piedi in un panno di lana. È un sentimento terrestre, non c'entra niente con la fede, con la devozione per l'immagine sacra. (...)

Dev'essere l'effetto che fa l'arte: supera l'esperienza personale, fa raggiungere al corpo, ai nervi, al sangue, traguardi sconosciuti. Davanti a questo moribondo nudo si sono commosse le mie viscere. Mi sento un vuoto in petto, una confusione di tenerezza, uno spasmo di compassione. Ho messo la mano sui suoi piedi, per riscaldarli (pp. 33-35).

Qui si verifica a un duplice processo di identificazione. Lo scultore primonovecentesco ha voluto diventare *alter Christus*, ha voluto assumerne la sofferenza fisica, fino alla morte, e prestare il suo corpo per conferire alla statua la maggior verosimiglianza possibile:

assistiamo a una identificazione fisica tra soggetto e autore. Non ha usato modelli, non ha scaricato su un altro la sofferenza della posizione per copiarla a distanza. Voleva conoscere dall'interno. Si è perseguitato, più che allenato per raggiungere il traguardo dell'*imitazione*. (...) Ha prestato il suo corpo al crocifisso. Questa dev'esser stata la sua vertigine, *imitarlo* permettendosi l'intimità di scambiare il suo corpo con lui (pp. 58 e 65).

A sua volta, l'artigiano protagonista si mette prima nei panni dello scultore, per poi lasciare il posto all'identificazione con lo scolpito: «Batto di scalpello tutto intorno e i colpi mi rintronano nel corpo, come se scalpellassi il mio bacino» (p. 35). «Divento quello che sto facendo» (p. 93). La prima cosa che fa è mettersi nudo di fronte a uno specchio: «Ripeto la forma stirata del corpo in torsione, la mia natura si curva seguendo la tensione dei muscoli ventrali» (p. 28). Come Cristo ha assunto forma umana, anche nella "natura" maschile, così lo scultore si denuda per assumere *forma Christi*, il quale, per dirla con l'apostolo Paolo, «svuotò se stesso... divenendo simile agli uomini» (Filippesi 2,7). L'identificazione raggiunge poi il culmine con la sua decisione di farsi circoncidere, diventare cioè tutt'uno, anche fisicamente, con una storia che inizia con Abramo (p. 66) e passa per Gesù: «mi dimetto dalla natura precedente (...) Mi sento iscritto a una confraternita» (pp. 66 e 68). Quella del protagonista è una laica *imitatio Christi*, dettata non dalla fede ma dalla compassione nei confronti del Crocifisso di marmo: «La figura non mi sta chiedendo, non si sta muovendo verso di me. È il mio impulso che supera la distanza di spettatore e mi fa avvicinare. Non la conoscevo prima di ora» (p. 34).

Il lavoro prosegue con un contatto sempre più stretto, perfino fisico, con la statua. Finisce per coinvolgere tutti i sensi, in particolare il tatto. Un esame tattile dei tre chiodi svela sulla testa altre tre lettere incise (אדמ). «Lo scultore ha voluto essere scrittore. Ha seminato lettere sulla superficie per aggiungere un rigo a quella storia» (p. 116). Grazie a un rabbino che lo scultore ha consultato viene a sapere che

“Sono alef, dalet, mem, formano il nome Adàm. È lui l'autore, questo intende lo scultore con il messaggio. Adàm, la specie umana intera, ha battuto quei chiodi, lasciando la firma. Nei vangeli si riporta la frase: 'Perché mi hai abbandonato?'. È la ripetizione di un verso di Davide in un salmo. In ebraico si può leggere senza punto interrogativo: 'A cosa mi hai abbandonato'. Come un atto di accusa, guarda a cosa mi hai abbandonato. A cosa: in ebraico, per valore numerico equivalente, si può leggere: 'A un Adàm mi hai abbandonato'. Ecco il suo nome sui chiodi”. (...)

La sua identificazione fisica con il crocifisso gli aveva imposto la conoscenza dell'alfabeto ebraico. Aveva inciso una scrittura sulla statua, ma lontano dagli occhi. Non per lo spettatore che osserva, ma per chi si avvicina, attraversa il confine della distanza e arriva a toccare con mano. I segni sono per chi è disposto a farsi contagiare (p. 116).

In giorni di lavoro frenetico lo scultore dà forma alla “natura” del crocifisso. Addirittura, in un supremo atto mimetico, fa un autoritratto della propria: «la mia natura circonscisa sta a pochi centimetri da quella che sto ricavando. La faccio a sua **somiglianza**. Mentre scolpisco ho l’impressione di togliere materia da un involucro di pietra intorno alla mia carne. Scalpello per rimuovere un imballaggio. Sotto la crosta di marmo c’è la mia forma» (p. 92). Il termine «somiglianza» rimanda a Genesi 1,26: «Facciamo l’uomo a nostra immagine, conforme alla nostra somiglianza».

A fine marzo il blocchetto della “natura” è scolpito. Si tratta ora di applicarlo alla statua. Operazione semplice, dopo un così lungo lavoro e dopo essersi «avvicinato all’opera da corpo a corpo, fino all’imitazione della circonscisione» (p. 120; corsivo mio). Senonché «la scultura non vuole la mia aggiunta» (p. 121). La voce del fratello gemello dello scultore, morto annegato a sei anni, torna a farsi sentire per dirgli «“Esegui il lavoro con orgoglio e sei stato respinto. Devi eseguirlo in tremito”» (p. 123).

«Applico la resina alle due superfici di contatto. Avvicino la natura alla sua congiunzione. Non controllo il tremito delle mani, tremo di attaccare male, di essere impreciso. Le due parti si attraggono da sole. Accosto. Unisco. Fine». (p. 123)

Ne *La Natura Esposta* De Luca si muove su due livelli, quello teologico e quello biblico (ci sarebbe anche e quello metanarrativo).

Lo stesso termine “natura” gioca sul filo del duplice senso cristologico (la natura umana e divina di Gesù Cristo) e anatomico (il pene di Gesù). Come si sa, i primi secoli della teologia cristiana furono contrassegnati da accese discussioni circa la natura di Gesù, umana (adozionismo, arianesimo, subordinazionismo) o divina (docetismo, monofisismo). De Luca, non credente ma aperto alla dimensione del sacro, non scrive una storia né provocatoria né gratuitamente dissacratoria, ma un racconto in cui la figura di Gesù esplose nella sua concreta umanità, vista come elemento che non può essere sminuito a vantaggio di una eccessiva spiritualizzazione. Se nel lessico cattolico il termine «esposizione» indica l’ostensione dell’ostia consacrata offerta all’adorazione dei fedeli, il titolo del racconto deluchiano sembra sottolineare il passaggio dall’esposizione del Santissimo (la sua divinità) all’esposizione della “natura” di Cristo (la sua umanità).

L’attività cui è chiamato consiste nel ripristinare la versione originale del crocifisso di marmo, privandolo del pannello. Dal momento che lo scultore primonovecentesco «ha voluto essere scrittore [e] ha seminato lettere sulla superficie per aggiungere un rigo a quella storia» (p. 116), il restauratore compie una sorta di esegesi tattile sulla statua che si svolge parallelamente a un’esegesi del testo biblico. Tale corpo a corpo con la sindone di marmo sembra riprodurre il corpo a corpo, anzi il *texte à texte*, di De Luca con la superficie del testo neotestamentario, la cui lingua originaria (l’ebraico) è stata “coperta” dal pannello della lingua greca. Ma significa anche ripristinare la natura ebraica di Gesù, perché, come dice il rabbino, «il corpo del crocifisso fa da ponte tra Antico e Nuovo Testamento. Per parte mia considero i quattro vangeli ancora libri dell’Antico. Il Nuovo comincia con la morte del crocifisso, con gli atti degli apostoli» (p. 67).

Conclusione

1. La Bibbia rappresenta per EDL un *incubatore di storie*. Ma è anche *fermento e nutrimento della sua scrittura*: personaggi, motivi, immagini, espressioni del testo biblico punteggiano, fecondandola, la scrittura deluchiana, da quella letteraria a quella saggistica, dall’intervento giornalistico al post sul blog del suo sito.

2. La lettura della Scrittura è per De Luca anche *appartenenza a una tradizione*, nello specifico quella ebraica: la Bibbia si spiega con la Bibbia, l’intertestualità, la lettura tra gli spazi bianchi. A differenza di quanto avviene nella tradizione ebraica, però, la lettura deluchiana della Scrittura Luca avviene in solitudine. Il suo resta un esercizio solitario svolto nell’ora prima del giorno.

3. Non essendo mosse da intenti edificanti, le riletture bibliche di De Luca *finiscono per scardinare il riflesso condizionato di una lettura moralistica* della Bibbia. De Luca riesce a far emergere dalla Scrittura sacra *il racconto della contraddittorietà dell’umano*, il groviglio di certe scelte, la difficoltà

di rispondere a un Dio che sembra giocare con gli esseri umani da lui scelti (Abramo, Mosè, Davide, Geremia, Giuseppe). In questo modo, il lettore scopre che la storia che sta leggendo non è pura archeologia, ma interrogazione del presente e provvista di futuro.