



Un articolo sul «Times» riapre il dibattito sull'apostolo suicida. Se tradì, il suo tradimento non fu tutto, o solo, in quel bacio

Tre ipotesi su Giuda

Un teologo inglese, John Gosling, prende la penna per celebrare il giorno di San Pietro. Stranamente, però, invece di tessere le lodi del primo papa, si diffonde in un'arringa (ambigua e tutta via eloquente), in difesa di Giuda. Tra il più illustre e il più infame degli apostoli — scrive — non c'è poi una così grande differenza. Entrambi sono uomini d'azione, vogliono che «le cose avvengano». Come membro (insieme con Giacomo e Giovanni) di una sorta di segreteria del partito di Gesù, Pietro ha una posizione dirigente. Però Giuda tiene i cordoni della borsa, «e noi sappiamo quanto grande sia l'influenza dei funzionari del Tesoro nella vita di una comunità».

Anche Pietro, a suo modo, tradisce Gesù, poiché lo rinnega tre volte. Poi, però, ne accetta il perdono, riprende il cammino della fede e lo percorre fino al martirio. Giuda, invece, si pente, ma cade nella disperazione e si uccide. Perché?

La risposta di Gosling non è nuova. Il primo ad avanzare l'ipotesi che Giuda fosse,

fra gli apostoli, il più radicale di tutti, è stato (salvo errori) Thomas De Quincey. Nel «consegnare» Cristo al mantello della casta sacerdotale — secondo lo scrittore ed ora anche secondo il signor Gosling — Giuda si proponeva non di porre fine alla predicazione evangelica, ma al contrario di imprimere un'energica svolta. Doveva, insomma, passare dalle parole ai fatti, dalla propaganda all'azione armata, dare il via (diremmo oggi) ad una guerra di liberazione nazionale per scacciare i romani dalla Palestina.

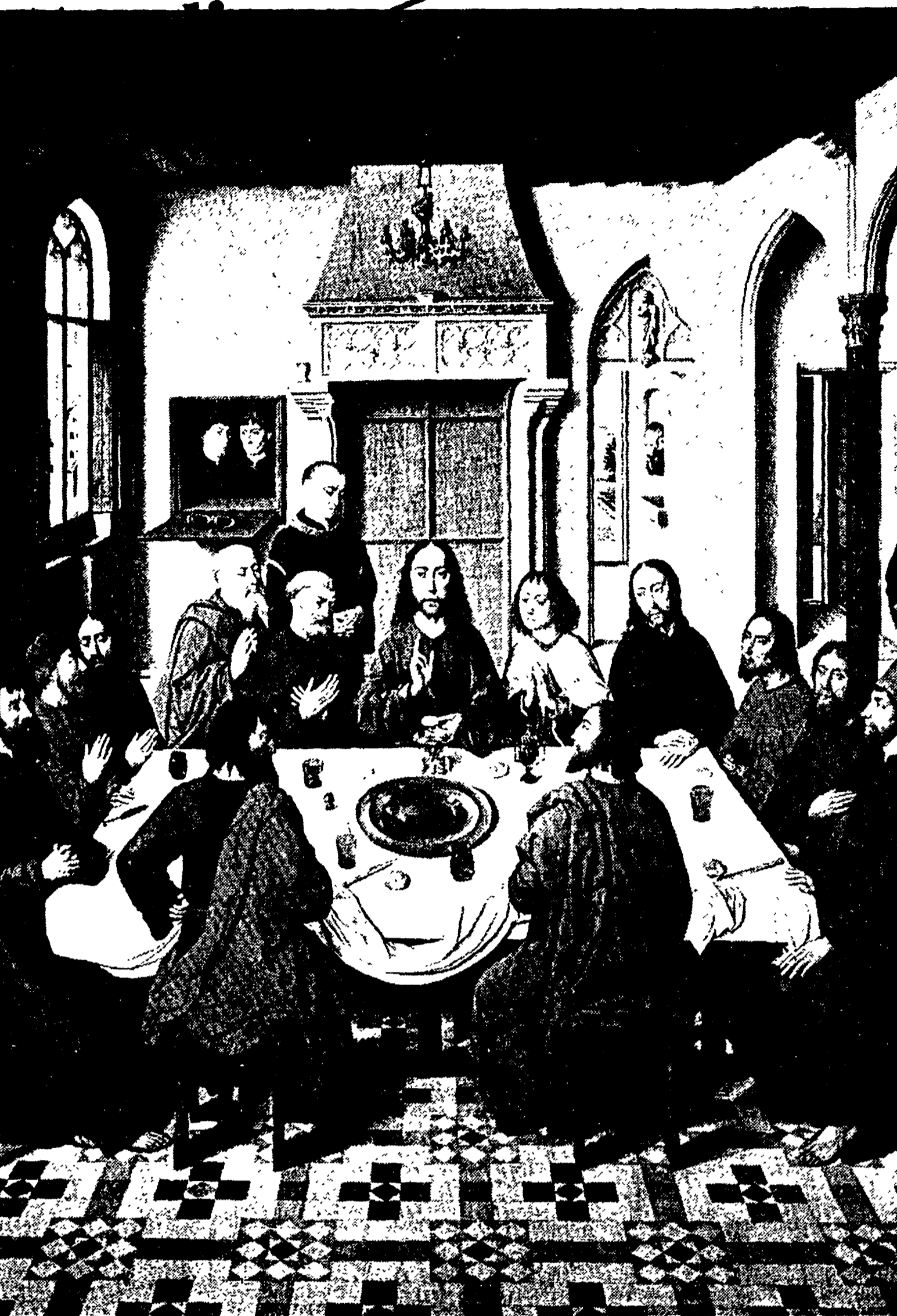
Cristo, però, delude l'attesa di Giuda. Non chiama le dodici legioni di angeli, come pure avrebbe potuto fare (sono parole sue, Matteo, 26:53). Costringe Pietro a rimettere la spada nel fodero (Giovanni, 18:11), anzi, garantisce addirittura il sicario a cui l'apostolo ha tagliato l'orecchio (Luca, 22:51). Insomma, invece di scatenare l'insurrezione generale, non accetta la provocazione di Giuda, si lascia arrestare e si prepara a morire sulla croce.

Per Giuda è la fine di un

grandioso progetto terreno, mondano, politico. La sua troppo audace iniziativa è miseramente fallita. Anzi, è stata controproducente. Non gli resta che il suicidio (un gesto, a pensarci bene, più consono a un greco o a un romano che a un israelita dell'epoca).

Il Times del 29 giugno, giorno di San Pietro apostolo, pubblica l'articolo del signor Gosling. Scoppia subito una polemica che tuttavia non durerà a lungo perché spazzata da altre faccende più urgenti e attuali (la sofisticazione dei vini, i pro e i contro delle macellazioni rituali ebraica ed islamica, l'uso del termometro per smascherare i bambini che si diano malati per non andare a scuola). Enoch Powell, il deputato ultra-conservatore dell'Irlanda del Nord, si lamenta in una raffinata analisi dei Vangeli per arrivare alla conclusione che il supposto tradimento di Giuda non è altro che un atto «rituale», il quale «doveva essere messo in scena affinché gli avvenimenti fossero conformi alle Sacre Scritture».

«Ultima cena» di D. Bouts



Tutta la Passione, insomma, non sarebbe altro che una sacra rappresentazione (la prima di una lunga serie), in cui ciascuno recita non a soggetto, ma secondo un testo ben preciso stabilito dai profeti e confermato da Gesù. C'è anche un problema di cattiva traduzione. Nel dire «uno di voi mi tradirà» (Matteo, 26:21), Gesù — secondo Powell — non usò il futuro, come nel testo greco (prodese), ma il «giussivo», una forma verbale propria delle lingue semitiche che esprime un ordine, sia pure blando. Insomma, il Redentore «impose» a Giuda di «tradirlo» e Giuda obbedì. Altro che traditore, dunque. Egli fu un fedele esecutore della volontà divina.

Del resto — aggiunge Powell per rincarare la dose — Gesù era un uomo pubblico, che non si celava in covi segreti e non scambiava parole d'ordine con i suoi discepoli. Non c'era alcun bisogno che Giuda lo baciasse per rivelare l'identità del personaggio più noto di Gerusalemme e dintorni. L'Iscriota, insomma, non aveva nulla da «vendere» al Sinedrio, in cambio del trenta denari.

Quest'ultima affermazione è stata subito impugnata da un certo signor R. A. Weale che, a giudicare dall'indirizzo elegante (Athenaeum, 7 Pall Mall, SW1, London) dev'essere un ricco gentiluomo. Citando un'opera del celebre filantropo Albert Schweitzer, Premio Nobel per la pace («Il mistero del Regno di Dio», 1906), il signor Weale afferma che tradimento vi fu e che esso consisteva nella rivelazione dell'unico vero segreto di cui gli apostoli erano a conoscenza, e che si erano impegnati a mantenere, e cioè la natura del Cristo.

A queste «versioni» di Giuda se ne possono aggiungere altre. Lo scrittore russo Leonid Andreev, nel racconto «Giuda Iscariota» suggerisce che il «tradimento» sia stato un gesto di gelosia, fatale conseguenza di un amore eccessivo, possessivo, esclusivo nutrito da una persona introversa, scontenta e tendente alla depressione (Andreev se ne intende: a soli 23 anni aveva assaggiato egli stesso l'amaro sapore del mancato suicidio). Chi ha visto «Jesus Christ Superstar» avrà notato una singolare «contaminazione», nel musical americano l'interpretazione di Andreev si fonde con quella di De Quincey-Gosling, con in più una circostanza non secondaria: Giuda ama appassionatamente Gesù, è un rivoluzionario, è un negro (si tratta ovviamente di una forzatura, ma ispirata forse dalla possibilità che l'Iscriota sia nato non in Giudea, bensì

nel paese di Moab, non fra ebrei, dunque, bensì fra pagani).

La spiegazione più suggestiva e inquietante resta comunque quella che lo scrittore argentino Jorge Luis Borges attribuisce al teologo svedese Nils Runeberg («Artificio», 1944). Ad essa Runeberg arriva per gradi. Prima ipotizza che Giuda si sia volontariamente abbassato ad essere delatore e a bruciare fra le fiamme dell'Inferno per «bilanciare» o «compensare» in qualche modo il sacrificio del Dio incarnatosi nell'uomo.

Confutato dagli altri teologi, Runeberg corregge tale interpretazione e ne propone un'altra: Giuda tradisce non per danaro o per invidia ma per «un iperbolico e quasi illimitato ascetismo». E spiega: l'asceta comune avvilisce e mortifica la carne. Giuda mortifica la propria anima. Pensa che la felicità come il bene, è un attributo divino, che gli uomini non debbono usurpare. «Con gigantesca umiltà», sceglie la dannazione.

Infine, Runeberg arriva a una terza conclusione — «estravagante e mostruosa»: il Cristo non è Gesù, è Giuda. Se Dio si abbassa a diventare uomo, il suo sacrificio dev'essere «perfetto», non «attuato da omissioni». Pensa che esso si «limiti» all'agnonia di una sera sulla croce sarebbe «blasfemo». Il Dio incarnato deve peccare e perdersi. Prefigurando la Passione di Cristo, dice Isaia (53, 2-3): «Egli è cresciuto... come una radice da un suolo arido, senza grazia, senza bellezza... Disprezzato, rifiuto dell'umanità, uomo di dolori, assuefatto alla sofferenza... vilipeso».

La tremenda profezia — pensa Runeberg secondo Borges — può significare una sola cosa: «Dio si fece uomo totalmente, ma uomo fino all'infamia, fino a diventare un reprobato e a precipitare nell'abisso. Per salvarci, poteva scegliere uno qualsiasi dei tanti destini che tramano la peripetosa rete di questa vita». Potrebbe essere Alessandro o Pitagora o Rurik o Gesù. Scelse un infimo destino. Fu Giuda».

Nell'articolo che ha dato la stura a questa «fantasia cristologica», Gosling scrive: «Forse non amiamo Giuda perché c'è in noi tanta della sua falsa, infondata speranza». Sì, forse, anzi certamente, non lo amiamo. Però la sua immagine cupa, tormentata, disperata, continua ad affascinarci, proprio come quella (curiosa coincidenza) di Iago, un altro che non è ciò che è, o ciò che sembra, e le cui azioni contengono un enigma indecifrabile.

Arminio Savioli



A Città di Castello esposta l'opera grafica di Max Beckmann, uno dei maestri dell'espressionismo tedesco. Nei suoi volti l'orrore della guerra, la durezza della lotta di classe, l'amore per un'umanità sofferente

Autoritratto del mondo

Dal nostro inviato
CITTÀ DI CASTELLO — Dalla Germania degli anni Dieci e Venti ci arriva, come se avesse buciato i decenni con un battito di ciglia, uno sguardo incommensabile, duro, dolente ma senza panico, anzi dalla testa possente come montagna, fissandoti per consegnarti di là dal tempo un messaggio di amore e di passione per il destino sociale umano. È lo sguardo di un uomo che ha visto tutto l'orrore della prima guerra mondiale, tutta la crudeltà della lotta di classe nel primo dopoguerra in Germania con la sconfitta degli spartachisti, tutta l'ignominia dell'ascesa del nazismo. È lo sguardo enigmatico di Max Beckmann, uno dei grandissimi pittori e incisori del secolo che è stato capace di

mantenere in una centralità umana di mondo un uomo continuamente umiliato e offeso, in senso proprio dostoevskiano, torturato, masochista. Uno sguardo che ritorna in tanti stupendi autoritratti ma che stranamente luce anno dopo anno anche in tante e tante figure umane come se Beckmann nelle loro orbite avesse trapiantato l'energia consapevole del suo sguardo.

È una magnifica occasione questa offerta da Città di Castello che nelle sale del Palazzo Vitelli alla Cannoniera, sede della Pinacoteca comunale, presenta oltre cento opere grafiche (punteesche, xilografie, litografie) eseguite tra il 1911 e il 1925 delle quali circa novanta sono di mano di Beckmann e le altre, che aiutano a vedere e a capire la novità straordinaria di

Beckmann dentro lo sviluppo dell'espressionismo tedesco, di Otto Dix, Georges Grosz, Erich Heckel, Ernst Kirchner, Max Pechstein, Rudolf Grossmann, Edward Munch, Oskar Kokoschka e Francisco Goya, tutte provenienti dalle ricche collezioni grafiche dei Musei di Stato di Berlino. La mostra, che è stata organizzata dal Comune di Città di Castello in collaborazione con il Centro Thomas Mann di Roma e il Ministero della Cultura della Repubblica Democratica Tedesca, ospite quest'anno del XVII Festival delle Nazioni di Musica da Camera, resterà aperta fino al 15 settembre ed è accompagnata da un buon catalogo con saggi di Eugen Blume e Mario De Micheli.

Le stampe, per comodità didattica, sono state distri-

buite in tre sezioni fondamentali: 1) Immagini dell'Inferno con la serie per «Ricordi della casa dei morti» di Dostoevski del 1912, la serie de «L'Inferno» del 1919 e l'altra serie formidabile del «Viaggio a Berlino» del 1922; 2) I Ritratti di varia data; 3) I Ritratti come teatro che raccoglie quelle stampe dove il gusto per lo spettacolo, la maschera e il circo come metafora della realtà sociale si manifestano più fortemente anche derivando stili dal grande teatro d'avanguardia tedesco degli anni Venti. Non bisogna però prendere queste sezioni secondo uno schema rigido di vista, perché le immagini fluttuano da una sezione all'altra ed è bene mescolarle avanti e indietro proprio per ripercorrere quell'orrido caos tedesco ed

europeo dove lo sguardo tanto consapevole di Beckmann seppe analizzare i tipi umani (il borghese, la prostituta, il mutilato, il criminale), distinguere, scegliere, mettere in evidenza con un lavoro intellettuale/grafico poderoso fino a raggiungere una «spettacolarità» umana che dura oltre il tempo reale di osservazione.

Due fondamentali fattori concomitanti e interagenti dettero le ali allo sguardo e all'immaginazione critica, di Beckmann incisore e pittore: primo, la presenza così attiva e attivante degli altri giustificieri della società borghese tedesca Dix, Grosz, la Kollwitz, Heartfield e gli altri del gruppo della «Nuova Oggettività» che continua l'espressionismo ma lo rimette a fuoco da sinistra sulla so-

cietà; secondo, la straordinaria fioritura che non ha l'eguale in Europa, per tecniche ricche e diffuse, dei vari modi dell'incisione su legno, su metallo e su pietra che s'erano affermate, come un mezzo totale e autonomo di espressione del mondo e dell'io, con gli artisti del gruppo «Il Ponte» già nel 1905 (un mezzo che guardava a van Gogh, Gauguin e Munch e a un tempo all'arte medievale tedesca e al primordiale dell'arte africana nera). E per Beckmann il crogiolo dove tragicamente si fusero in un «metallo» linguistico nuovo esperienze umane e plastiche fu offerto dalla grande guerra mondiale. La carneficina della guerra fu decisiva per la qualità dello sguardo per tutti gli artisti tedeschi di sinistra, come per altri versi lo fu per gli artisti russi rivoluzi-

onari.

Max Beckmann nacque a Lipsia nel 1884; frequentò la scuola d'arte di Weimar; fece un viaggio a Parigi nel 1905 e, col premio «Villa Romana», un viaggio in Italia, a Firenze, ma senza grande entusiasmo. Nella sua formazione iniziale ebbero un peso Hans von Marées e Lovis Corinth e, dopo il viaggio a Parigi, anche van Gogh e Cézanne. Ama il disegno duro e la volumetria del Signorelli. Fa la conoscenza di Munch. Le sue prime immagini insegnano sogni di giovinezza e di armonia. Nel 1914, allo scoppio della guerra, si arruola nella sanità e la sua esperienza è tremenda. È ferito, fa una lunga degenza in ospedale; dopo il congedo decide di trasferirsi a Francoforte sul Meno dove resterà fino al 1933, quando per la persecuzione nazista dovette lasciare l'insegnamento. Poi lo scoppio precipitano e, nel 1937, va in esilio a Amsterdam dopo un periodo passato a Berlino. Nel 1947 emigra negli Stati Uniti dove muore nel 1950.

Accanto a una serie favolosa di dipinti — nel 1932-35 dipinge il grande trittico «La partenza», che è il primo di sette realizzati fino al 1945 — potenziando in maniera sublime tutti i valori allegorici e simbolici già così netti nelle illustrazioni per Dostoevski e con le prime immagini di quel tema del massacro in un interno che è «La notte» (un motivo che, nel 1942, riprenderà anche Renato Guttuso immaginando i primi bozzetti disegnati della «Crocefissione» dentro una stanza). Rispetto al vortice di linee e colori creato da Kirchner soprattutto nelle immagini della città e che rappresenta il punto avanzato del segno della grafica espressionista.

Beckmann, anche nelle composizioni più aggrovigliate e dense di significati simbolici, predilige un'immagine molto costruita da un segno netto, energico, possente ma che non dardeggia nello spazio con panico e follia: scava, evidenzia, porta in primo piano, in un «clima» notturno, tanto il massacro quanto la più sottile penetrazione psichica dei guasti prodotti dall'egoismo e dalla ferocia borghese nell'animato umano. Delinea un inferno urbano che si può percorrere e attraversare come si attraversa lo spazio di un'incisio-

Dario Micacchi

Rinascita

Guardare al mondo cattolico in tutta la sua complessità

Un articolo di Alessandro Natta in risposta a una lettera di Giulio Girardi:

il tema del rapporto con i cattolici alla luce dei profondi mutamenti sociali, culturali, civili degli anni Ottanta, nella prospettiva della politica di alternativa democratica

nel numero in edicola