

Dalla paura alla vertigine

Martiri nella letteratura contemporanea

GUIDO FERRARO*, JENNY PONZO*

ENGLISH TITLE: From Fear to Vertigo. Martyrs in Contemporary Literature

ABSTRACT: In Western culture influenced by Christian tradition, martyrs are often represented as heroic characters who face death with courage and serenity. In contrast with this topos — and in some cases openly referring instead to the model of Jesus in the Garden of Gethsemane — a number of 20th-century literary works represent martyrs in their moments of fear and anguish. In many cases, these feelings precede a phase of liberation that can be defined as “vertigo” and takes place right before the martyr’s death. This paper tackles this particular pathemic issue connected to martyrdom in a sample of European literary texts by Gertrud von le Fort, Ugo Betti, Miguel Unamuno, Antonio Tabucchi, and Carmelo Bene.

KEYWORDS: Gertrud von le Fort, Ugo Betti, Antonio Tabucchi, Miguel Unamuno, Carmelo Bene.

1. Introduzione¹

Nell’immaginario occidentale che deriva dalla cultura cristiana, i martiri sono personaggi eroici che difendono i loro ideali al punto

* Università degli Studi di Torino.

1. This paper has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314). Even though this paper results from a close cooperation between the authors, paragraphs 1, 2.1–2.4 and 3.1 can be attributed to Jenny Ponzio and paragraphs 2.5, 3.2–3.3 to Guido Ferraro. We wish to thank Francesco Galofaro and Gabriele Marino for their insightful comments on our work.

di sacrificare la loro vita. La Chiesa cattolica ha contribuito a rafforzare questa connotazione di eroico coraggio, per esempio sottolineando che veri martiri sono coloro che vanno incontro alla loro fine con piena consapevolezza, con fermezza di spirito e serenità². Questa imperturbabilità di fronte al sacrificio, che nella procedura giudiziaria della causa di canonizzazione è interpretata come dono divino e segno di autenticità del martirio, trova ampia risonanza nel genere agiografico. Le *passiones* abbondano infatti in descrizioni di personaggi che si sentono felici dinnanzi alla morte, che addirittura provano diletto mentre subiscono atroci torture, e che appaiono pieni di sicurezza nell'affrontare tribunali, giudici e folle ostili.

Tuttavia, specie nel Novecento, la rappresentazione del martire, inteso come individuo che sacrifica la propria vita per una causa di natura religiosa o morale, ammette che anche questo personaggio conosca l'angoscia, la paura della morte e l'orrore di fronte alla prospettiva del dolore e della distruzione del proprio corpo. In questo senso, si può dire che la letteratura novecentesca sviluppi in modo straordinariamente approfondito il tema evangelico dell'angoscia di Gesù nell'Orto degli Ulivi. Il presente contributo si concentra dunque su una rosa di testi letterari novecenteschi, indagando il complesso rapporto tra paura e coraggio che caratterizza il ruolo tematico del martire. In particolare, si concentra su alcune opere di autori europei in cui il personaggio del martire risulta sdoppiato, al punto che il coraggio e la paura sono separati e incarnati ciascuno da un personaggio specifico che se ne fa carico: il romanzo breve *L'ultima al patibolo* della scrittrice tedesca Gertrud von le Fort (1876–1971), pubblicato nel 1931; il dramma *La regina e gli insorti* dello scrittore e giudice Ugo Betti (1892–1953), rappresentato per la prima volta nel 1951 a Roma; il racconto *San Manuel Bueno Mártir* dello spagnolo Miguel Unamuno (1864–1936), pubblicato nel 1931; il romanzo breve (o “favola popolare”, come recita il sottotitolo) *Piazza d'Italia* di Antonio Tabucchi (1943–2012), pubblicato nel 1975; e infine *Nostra*

2. V. Lambertini ([1734–1738] 2010–2017), libro 3, cap. XI e seguenti.

Signora dei Turchi di Carmelo Bene (1937–2002), romanzo del 1966 e film del 1968.

Dopo una rapida analisi di ciascuna di queste opere, la riflessione si concentrerà sul nodo patemico e sul carattere semiotico propri del concetto di martirio così come queste opere letterarie ce lo restituiscono, mettendo in luce come la paura del martire si collochi in un percorso che in alcuni casi si configura come eterna agonia, mentre in altri termina con la vertigine, ossia con un superamento del limite costituito dall'istinto di sopravvivenza e con un senso di liberazione.

2. Martiri della paura nella narrativa novecentesca

2.1. *Blanche e Maria dell'Incarnazione*

L'ultima al patibolo (von le Fort [1931] 1966) si basa sulla vicenda storica delle “martiri di Compiègne”, una comunità di sedici suore carmelitane giustiziate dal governo rivoluzionario francese nel 1794. Nella narrazione di von le Fort spiccano due personaggi opposti: madre Marie de l'Incarnation e la giovane novizia Blanche de la Force. Entrambe aristocratiche, le due hanno temperamenti antitetici: madre Marie è coraggiosa, energica, pragmatica e autorevole e, di fronte al pericolo, incita fermamente le altre suore al martirio. Blanche invece fin dalla sua infanzia soffre di un'invincibile paura di ogni cosa e trova il suo unico conforto nella vita ritirata e protetta del convento; quando prende i voti sceglie per sé il nome di “Blanche de Jesus au jardin de l'agonie”.

Un momento chiave nel racconto è il colloquio tra Blanche e l'anziana superiora, madre Lidoine: visto l'aggravarsi della situazione politica, madre Marie convince la superiora che Blanche è troppo debole per affrontare la prova della persecuzione, e deve quindi essere rimandata a casa, da suo padre. Ma mentre dà questa notizia a Blanche, la madre improvvisamente comprende il suo particolare carisma:

“Le ordino di parlare, suor Bianca! Le uso ingiustizia [...] se la rimando nel mondo?”

Bianca, inginocchiatasi davanti alla madre, e coprendosi il volto con le mani:

“Poiché mi ordina di parlare, madre” disse sommessamente. “Ebbene, sì, mi usa ingiustizia!”

“Dunque la sua maestra [madre Marie] sbaglia e Lei spera ancora di vincere la sua debolezza?”

“No, madre”.

C’era qualcosa di assolutamente disperato nella sua voce, e nello stesso tempo qualcosa di straordinariamente sicuro, una serenità indefinibile. [...]

Bianca ritrasse le mani dal suo visetto minuto in cui tutti i moti dell’animo sembravano contratti in una sola espressione, pur lasciando trasparire una interiore sconcertante grandezza.

La superiora stentava a riconoscerlo. Nella sua fantasia sorse repentina una folla d’immagini slegate e struggenti: piccoli uccelli morenti, guerrieri feriti sul campo di battaglia, criminali ai piedi del patibolo. Non le pareva più di osservare l’angoscia di Bianca, ma l’angoscia di ogni creatura. “Figliola mia” disse quasi sgomenta “non è possibile che in Lei l’agonia d’un intero mondo ... [...] Dunque Lei crede proprio che la sua paura sia religiosa?”

Bianca sospirò profondamente:

“O Madre mia” sussurrò “pensi dunque al mistero del mio nome!” (Von le Fort 1966, pp. 62–63).

Madre Lidoine capisce quindi che Bianca è chiamata a sopportare l’angoscia di Cristo, che è una forma di adorazione ancora più preziosa se paragonata alla gioia con cui le altre suore, soprattutto madre Marie, attendono il martirio. Blanche rimane quindi in convento, ma ne fugge in preda all’angoscia tempo dopo. Quando suo padre viene ucciso, per aver salva la vita Blanche accetta di divenire la serva delle popolane che occupano la sua casa. Eppure, paradossalmente, alla fine Blanche si unisce volontariamente alle sue consorelle nel momento in cui esse salgono sul patibolo, mentre madre Marie è l’unica che sopravvive, suo malgrado. Marie comprende allora che il suo martirio non consiste nella morte eroica che aveva

sognato per sé ma nel peso stesso della sopravvivenza e del rendere testimonianza del sacrificio delle sue consorelle. Col tempo arriva anche a cogliere il valore della paura di Blanche:

È proprio vero [...] che la paura e l'orrore siano sempre e solamente sentimenti indegni? Non esiste la possibilità, almeno in un secondo tempo, che possano costituire qualcosa di più profondo del coraggio, una maggior corrispondenza alla realtà delle cose, cioè agli orrori del mondo e ancor più alla nostra debolezza? (Von le Fort 1966, p. 32).

I personaggi di Blanche e di Marie de l'Incarnation sono dunque antitetici sia nel temperamento, sia nel loro programma narrativo. Le loro storie e i loro ruoli si intrecciano e alla fine si invertono: la donna debole e paurosa che tenta di sfuggire all'orrore del sacrificio è elevata allo status di martire, al contrario di quanto accade alla eroica e coraggiosa consorella. Lo stesso contrasto è sviluppato da Georges Bernanos, la cui opera drammaturgica *Dialogues des Carmélites* (1948) si ispira in effetti al testo di von le Fort³.

2.2. Argia e la regina

La storia narrata in *La regina e gli insorti* (Betti [1951] 2011) è ambientata in un reame di fantasia, in cui la monarchia è stata rovesciata e vige una dittatura retta dai rivoluzionari. Sopravvissuta al massacro della corte, la regina vive in clandestinità, mentre la sua figura leggendaria è mitizzata dal popolo come esempio di probità. Il nuovo governo vuole quindi catturare la regina e giustiziarla, per fare della sua morte il simbolo del definitivo trionfo del nuovo regime. In questo contesto, un gruppo di viaggiatori giunge in un villaggio montano e viene arrestato e interrogato, perché circola voce che la regina si nasconda fra loro. In effetti, il gruppo include due donne:

3. Sulla fortuna letteraria delle martiri di Compiègne v. Gendre (1995), che fa parte di un numero della rivista *Renesance* interamente dedicato a questo tema. Un'approfondita analisi del personaggio di Blanche si trova in Falk (1967).

un'umile e timida contadina, e una donna fiera e appariscente di nome Argia.

Argia è una prostituta, giunta al villaggio in cerca della protezione di Raim, suo vecchio amante che ora collabora con il nuovo governo. Essa comprende rapidamente che la timida contadina è in realtà la regina e pensa in un primo tempo di denunciarla con la complicità di Raim. Tuttavia, in attesa di mettere in pratica il piano, Argia parla con la regina, che si dimostra essere una donna che ha perso la propria dignità perché sopraffatta dalla paura:

LA REGINA: [...] Questo tremito non mi lascia da cinque anni. [...] Io non voglio né posso far nulla, io ho solo paura, io dormo e ho paura, sogno e ho paura. [...] io voglio solo scappar via e non vedere più niente e non sapere più niente, non tremare più. [...] Cedo tutto, diritti, titoli, dimentico tutto (Betti 2011, p. 109).

E ancora:

LA REGINA: [...] Per tutti questi anni io ho avuto un solo pensiero; le orribili torture che essi fanno. Mio Dio, essi fanno subire dolori sovrumani, capite? Io ho con me un veleno... ma non so se farei in tempo a inghiottirlo. Io immaginavo sempre quel momento tremendo: un uomo mi guarda... torna a guardarmi... poi un barlume passa in quell'occhio... e io sono riconosciuta: perduta. E allora io, cara Argia... [...] (*Bisbigliando*) allora io, se un uomo per caso mi fissava... contadino, cavallaro, boscaio... io mi gli davo. Mi gli davo! Non sono più regina né donna. (*Piange e ride*) Sono un coniglio impazzito che corre qua e là. Ho avuto anche un bambino, in mezzo a queste montagne. Siete voi sola a saperlo.

ARGIA: È per lui che vi siete mossa? Per ritrovarlo?

LA REGINA: Oh no! No! No! Perché dovrei cercarlo? Perché dovrei amarlo? Anzi, è anche lui, a inseguirmi. Fuggo anche da lui. Non voglio vederlo. Lui può essere un nuovo pericolo per me. Stia dove sta, cresca tranquillo; e il Signore perdoni tutti.

ARGIA: Non tremare così. Rassicurati. Fra poco cesserai di stare in ansia.

LA REGINA: (*bisbigliando e ridendo*) Argia, credo persino... d'essere incinta ancora. Ho tanta fame da un po' di tempo... (Betti 2011, pp. 111–112).

Argia è suo malgrado commossa da queste rivelazioni, e in un impulso di altruismo decide di aiutare la regina a fuggire, attirando però su di sé l'attenzione dell'autorità. Il suo giudice, Amos, si persuade che sia lei la regina, e Argia progressivamente accetta questo ruolo e se ne fa carico. Riconosce la debolezza della regina come la stessa a cui lei ha ceduto per tutta la sua vita. Il confronto con la forma estrema di questa debolezza e angoscia incarnata dalla regina è l'impulso che fa comprendere ad Argia la sua forza e il suo essere una persona degna di rispetto. Inoltre, Argia si rende conto che il popolo ha un vitale bisogno di una figura ideale che incarni il valore della dignità umana, come le rivela l'usciera del palazzo in cui è tenuta prigioniera:

L'USCIERE: *(Rimasto solo con Argia la guarda, e d'un tratto si toglie il berretto con impetuosa reverenza [...])* Ce n'è parecchi, vili che nascondono per paura i propri sentimenti, e di tutti il più vile e spregevole sono io. Ma proprio per noi, pecore e rinnegati, che conforto, che balsamo, capire che c'è qualcuno [...] che è restato impavido, e sa stare contro tutti! Che consolazione, per noi svergognati, pensare che in un'anima formata come la nostra, tutto ciò che in noi è sciupato, restò invece pulito e leale! Capire che nel mondo respirava una creatura simile! Io credo che sentendola parlare anche Dio ne è orgoglioso! Chiunque, pensando a lei anche fra mille anni, sentirà tornare al suo viso la dignità (Betti 2011, p. 119).

Durante l'ultimo interrogatorio, Amos propone ad Argia di avere salva la vita in cambio della sua pubblica umiliazione, ossia della distruzione della figura mitica della regina. In quello che è forse il passaggio più significativo, Argia smentisce Amos, il quale crede che la dignità non sia che un vezzo aristocratico, un inconsistente velo per celare il tremiteo (elemento che, come abbiamo visto, caratterizza il personaggio della vera regina), identificato con la parte più bassa della natura umana:

AMOS: [...] Ebbene signora imparate finalmente che codesta alterigia di creatura selezionata [...] non è la vostra pelle! È una crosta. Nata dall'uso.

Come sulla mano del contadino. Ma a voi non ve l'ha data la zappa. Ve l'hanno data gli inchini di un intiero palazzo intorno a voi fin da prima che nasceste [...] La fermezza, l'onore [...]: vorrei vedere che ne sarebbe, di tutto ciò, se voi aveste abitato dove so io, e cucinato l'uovo sul fornello a spirito, uscendo verso sera con una pelliccetta unta e un bel sorriso pronto per ammansire il padrone della latteria. [...] Signora, avete mai visto i piccoli bianchi vermi di un prosciutto guasto? Schizzano come molle e si dimenano pazzamente. Così piccoli, e vogliono vivere; nutrirsi; riprodursi; è esattamente quello che facciamo noi; voi; tutti; in modo uguale. Il vanto di essere una persona, una volontà, un merito: tutto ciò non è che della biancheria fine. Spogliate un tantino la gente. [...] Tutti vermi nudi e uguali che si dimenano come possono. [...] Lasciate che i vostri istinti vincano; e tremate: è il vostro modo di dimenarvi.

ARGIA: [...] Voi dite in conclusione che se qui, al mio posto, ci fosse una meno fortunata, che avesse cotto l'uovo in camera, voi dite che questa donna un qualche merito, ora, a essere coraggiosa, l'avrebbe? Signor commissario una volta ci fu una donna alla quale fecero uno scherzo. [...] Questa donna, una domenica, andò al mare. E allora i bagnini, per divertirsi, capito che donna era, tirarono fuori per lei un costume che con l'acqua diventava un po' trasparente. C'era molta allegria. [...] E così quella donna vide che si trovava là in mezzo possiamo dire nuda! Sola e nuda. Restò lì sperduta. E d'un tratto sapete che fece? Cercò di ridere, anche lei. (*Vincendosi e alzando le spalle*) In fondo che cosa si vedeva? Che era una donna. Si sa cos'è una donna. Viene l'uomo... allegro, grosse mani sudate, e dice: "fa questo... mettiti così... piegati... (*crescendo*)... ancora... giù..." (*D'un tratto con un vero grido di angoscia e rivolta*) Ebbene mi pare che a un dato momento sia indispensabile alzarsi su e dire... (*come rivolgendosi davvero a qualcuno*) Ma voi perché mi offendete così? E io, mio Dio, come ho potuto permettervi! Lasciatemi! Via! Via! Basta! Voi approfittate di un errore immenso, di un inganno spaventoso! Rispettatemi! Rispettatemi, perché io sono... la regina! La regina e sono destinata a tutt'altro. (*Con altra voce*) Quello che io voglio è di uscire, come se fosse un bel mattino, e io avessi visto laggiù in fondo alla strada il colore fresco del mare, un colore che fa battere il cuore! E uno mi ferma, e poi un altro e un altro, sgarbati come al solito. Ma io stamane non li sento nemmeno. Io non ho più soggezione. Il mio viso esprime dignità. Sono come sempre avrei desiderato di essere. E in fondo era facile. Bastava volerlo. Non c'entrano i palazzi. Era colpa mia. (Betti 2011, pp. 128-130)

Alla fine, Amos intuisce chi sia davvero Argia ed accetta il suo sacrificio tributandole finalmente rispetto.

In quest'opera, quindi, il terrore della regina è il fattore che permette ad Argia di diventare consapevole di sé. La regina ha un ruolo catartico, perché prende su di sé anche la paura di Argia, rendendola così libera di farsi carico del ruolo di martire. Anche in questo caso, come in *L'ultima al patibolo*, le storie di due personaggi si intrecciano e i ruoli si invertono. Inoltre, il martirio di Argia non ha solo l'effetto di ristabilirla come soggetto⁴, ma risponde anche al bisogno che il popolo ha di vedere i valori della probità e della dignità incarnati e convalidati in un personaggio che si dimostra costante fino alla morte.

2.3. *San Manuel Bueno*

Il protagonista del racconto di Unamuno è un sacerdote molto amato dalla sua parrocchia e circondato da una crescente fama di santità. Tuttavia, i suoi più stretti collaboratori, Angela e suo fratello Lazaro, scoprono uno sconvolgente segreto: Don Manuel non crede in Dio e nell'aldilà, e dissimula il suo nichilismo per amore dei suoi parrocchiani, come Lazaro spiega alla sorella:

Allora [...] ho compreso le sue ragioni e con questo ho compreso la sua santità; perché è un santo, sorella, un vero santo. Nel tentare di guadagnarvi alla sua santa causa — perché è una causa santa, santissima — non cercava di arrogarsi un trionfo, ma lo faceva per la pace, per la felicità, per l'illusione se vuoi, di quelli che gli sono affidati; ho compreso che se li inganna così — ammesso che sia inganno — non è per far carriera. [...] Io non dimenticherò mai il giorno in cui, dicendogli: "Ma don Manuel, la verità, la verità innanzi tutto", lui tremando mi sussurrò all'orecchio — e benché fossimo soli in mezzo alla campagna — : "La verità? La verità, Lazaro, è forse una cosa terribile, una cosa intollerabile, mortale; la gente semplice non ci potrebbe vivere". "E perché me la lasciate intravedere

4. Il doloroso percorso che porta all'affermazione di se stessi come persone è un tema centrale nell'opera di Betti, v. in proposito Cozzi (1977) e Achilli (2011).

ora, qui, come in confessione?”, gli dissi. E lui: “Perché se no mi tormenterebbe tanto, tanto che finirei col gridarla in mezzo alla piazza, e questo mai, mai, mai. Io sto qui per far vivere le anime dei miei parrocchiani, per farli felici, per far sì che si sognino immortali, non per ammazzarli. Quello che è necessario qui è che vivano in modo sano, che vivano con unanimità di sentimento, e con la verità, con la mia verità, non vivrebbero. Che vivano”.

Don Manuel ha quindi il ruolo di prendere su di sé le angosce e la disperazione dell’intera comunità: è un martire perché accetta consapevolmente questa angoscia, sacrificandosi per la serenità degli altri e trovando la sua unica consolazione nell’impegno di aiutarli a vivere giorno per giorno⁵.

2.4. *Quarto e Volturmo*

Piazza d’Italia (Tabucchi [1975] 2010) racconta una saga familiare tra l’Ottocento e il Novecento⁶. I personaggi principali sono organizzati a coppie di cui i due membri sono complementari. Una di queste coppie di personaggi è rappresentata dai gemelli Quarto e Volturmo. Quest’ultimo è gracile, timido, introverso e spesso divorato dalla febbre. Da bambino, vive nascosto nel focolare e inizia a parlare molto tardi. Le sue prime parole sono: “Ho paura. Paura di tutto” (Tabucchi 2010, p. 23). Il narratore spiega che Volturmo “calamita” e si fa carico delle paure degli altri, le assorbe come se fossero febbre che poi smaltisce sudando accanto al fuoco. È anche afflitto dal “mal del tempo”, che fa sì che veda eventi futuri. Al contrario, Quarto è forte e vivace, ma la sua esuberanza dipende dalla presenza del fratello. I due gemelli si completano l’un l’altro:

5. Per approfondimenti sulla psicologia e sulla “santità” del personaggio di Don Manuel Bueno, v. LaRubia-Prado (2014) e Vickers (2012).

6. Per un’analisi più dettagliata di quest’opera e del suo sistema di personaggi, si rimanda a Ponzio (2015).

Volturmo cresceva nell'immobilità e nel silenzio, come se conoscesse l'altra parte dei gesti. Passava le giornate in un angolo che si era formato in fondo al focolare con delle assi di legno, quasi un recinto. [...] Non parlava, come se sapesse, ma non volesse. Quarto, pur nell'esuberante vitalità dei suoi giochi, non voleva lasciarlo. Giocava davanti al fratello come se facesse anche la sua parte, gli raccontava storie che Volturmo ascoltava a occhi socchiusi, gli portava regali di sassi brillanti e bottoni. Pareva che lui solo sapesse il segreto dell'immobilità e del mutismo di Volturmo, e per questo non lo abbandonasse. Era un attaccamento fisiologico, di gemello, di carne divisa: lontano da lui appariva inquieto e turbato, sobbalzava all'improvviso, lo scuotevano insoliti singhiozzi, temeva il buio. Gli bastava stargli accanto per ritrovare la sua esuberanza: si esibiva in giochi d'audacia, lo trasportavano impeti generosi (Tabucchi 2010, pp. 22–23).

Volturmo è l'alter-ego di Quarto, il suo lato nascosto e la voce della sua coscienza. Se Volturmo non si facesse carico della sensibilità e dell'angoscia di entrambi, Quarto ne sarebbe sopraffatto e paralizzato. Quando crescono e vengono mandati in Africa come soldati durante la Prima Guerra Mondiale, Quarto si invaghisce di una donna di una tribù nomade e diserta per unirsi a lei. Volturmo prende allora il posto di Quarto in una missione senza speranza in cui muore. I resti e la medaglia al valore che sono mandati alla famiglia portano il nome di Quarto.

Similmente a Don Manuel Bueno, Volturmo svolge la funzione di prendere su di sé i dolori e le paure degli altri, e inoltre sacrifica anche la sua vita e la sua identità in favore del fratello, come Argia in favore della regina. Volturmo è necessario a Quarto come l'altra metà di sé stesso: l'uomo d'azione sarebbe incapace di agire se avesse l'estrema sensibilità e il senso di angoscia e di pena che Volturmo sopporta per entrambi.

2.5. *Nostra Signora dei Turchi*

Siamo qui di fronte a un testo molto particolare, frutto dell'inventiva d'un autore geniale e atipico come Carmelo Bene. Dobbiamo consi-

derarlo, immediatamente, come testo quantomeno duplice: romanzo pubblicato nel 1966 e film uscito nel 1968 — e per la verità dovremmo parlare di un testo triplice, perché fu anche uno spettacolo teatrale⁷. Il testo è comunque per noi particolarmente significativo poiché unisce la rappresentazione del martirio al senso della beatitudine di un'ascesa estatica. La struttura narrativa, decisamente sofisticata e complessa, si basa anche qui sulla duplicazione del protagonista, il quale continuamente intreccia, per certi versi avvicinandoli e per altri versi allontanandoli, due diversissimi piani di realtà, di cui si gioca un'impossibile sovrapposizione storica e culturale. Al centro della vicenda è un uomo dei nostri tempi, insofferente d'una vita qualunque vissuta in un contesto mediocre, in una Otranto diventata banale centro d'afflusso turistico. Ben altro valore e significatività egli attribuisce alla vita e al sacrificio degli ottocento martiri le cui ossa riposano nel grande ossario custodito nella Cattedrale: questi erano stati uccisi, nel 1480, per avere rifiutato di convertirsi all'Islam dopo che la città era stata conquistata dai Turchi. Affascinato dalla vicenda di questi uomini e di quello che definisce "l'incanto di quella miniera di Fede", il nostro protagonista s'identifica con uno di loro, e immagina anche di essere stato lo sfortunato ultimo tra i votati al martirio, ingiustamente risparmiato dall'improvvisa conversione del carnefice alla fede cristiana. Cercando una qualche forma di estasi, e insieme di martirio, si lancia a volo dal balcone di casa; le ferite che ne conseguono, e il sangue e le bende, diventano segno della sua devota follia, quasi marche d'appartenenza alla comunità antica dei martiri della città.

La duplicità e l'ambiguità, trattate magistralmente soprattutto nella componente visiva del film, riguardano i luoghi (a partire dal "castello moresco" attiguo a casa sua, forse reale testimonianza dei fatti storici e forse luogo immaginato), gli eventi, e i personaggi. A un certo punto la stessa Santa Margherita, a sua volta morta martire

7. Sul rapporto tra la versione letteraria, teatrale e cinematografica di *Nostra Signora dei Turchi*, v. Grande (1973), pp. 28–33; Giorgino (2014), pp. 207–209; Volli (1978).

della fede, commossa dalla sua devozione, scende dal Paradiso sulla terra e qui, per stare accanto a quest'uomo, cerca d'assumere modi e atteggiamenti di una donna di oggi. Tuttavia, l'assimilazione tra due epoche e due realtà così diverse risulta impossibile, e la Santa resta per il protagonista comunque inarrivabile. Alla fine, lui cede all'attrattiva sensuale di una volgare servotta, e lei torna ad essere solo la statua di una santa sull'altare d'una chiesa di campagna, dopo averlo rimproverato: "Tu non sai pregare, non sai desiderare né toccare [...] Ti ci vorrebbe intorno una barbarie: fortune che non capitano più".

Il protagonista di *Nostra Signora dei Turchi* è quindi un personaggio profondamente sdoppiato, si identifica con un martire coraggioso privato del suo martirio e costretto a sopravvivere in una dimensione che non gli offre lo spunto di realizzare la sua vocazione eroica, similmente a Marie de l'Incarnation in von le Fort. Allo stesso tempo però è un uomo pieno di timori, al limite della mania di persecuzione (si pensi ad esempio al complesso stratagemma che mette in atto per dissimulare la lettura delle lettere da lui stesso scritte).

3. Il martire come nodo di tensioni

3.1. Personaggi sdoppiati

La figura del martire si pone indubbiamente al centro di varie tensioni, quali quella tra coraggio e paura o, come vedremo, tra pubblico e privato. Nelle narrazioni prese in considerazione, spesso il ruolo del martire è sdoppiato in due personaggi: uno assume su di sé l'angoscia, lasciando l'altro, o gli altri, liberi di vivere e di agire, talvolta eroicamente. La strategia narrativa di separare due ruoli che incarnano tensioni che possono essere etiche, sociali, politiche o patemiche è molto antica. In effetti, già i miti greci rappresentati nelle tragedie avevano la funzione di figurativizzare tali contrasti, e la costruzione del sistema dei personaggi era una delle strategie narrative funzionali a questo scopo. Paura e coraggio sono due passioni

che è difficile raccontare congiuntamente, ma il ricorso allo sdoppiamento dei personaggi che le incarnano favorisce una rappresentazione approfondita e a tutto tondo di ciascuna e anche la riflessione critica sul loro rapporto.

La strategia narrativa che accomuna i testi analizzati può essere pensata come una figurativizzazione dell'agonia, termine che, come scrisse Calabrese, etimologicamente indica "un combattimento fra due oppositori", ma evoca anche il contrasto tra la vita e la morte, e il patimento sia fisico che spirituale: "Si noti anche che il significato traslato di 'agonia' è quello di 'tormento', 'angoscia'" (Calabrese 1991, p. 102). Il concetto di agonia è al centro di una esplicita riflessione nel romanzo di von le Fort, ed è presente implicitamente in tutti gli altri racconti come paura del dolore e della morte.

La rappresentazione dell'angoscia del martire nel nostro corpus va dunque pensata anche come particolare declinazione di uno dei temi fondamentali e ricorrenti nella letteratura occidentale novecentesca, tutta attraversata da storie che hanno magistralmente rappresentato l'angoscia del vivere e del morire⁸. In questa prospettiva, ciò che caratterizza i personaggi di martiri da noi analizzati è l'angoscia della morte, che per alcuni di loro, come Don Manuel e Volturmo, non sono limitati all'agonia che precede immediatamente il martirio e la fine della vita, ma si tramutano in un'angoscia duratura che accompagna l'intera esistenza del "martire", che si trasforma essa stessa in un supplizio: Don Manuel e Volturmo rappresentano l'agonia cronica come forma di vita.

In altri casi, tuttavia, la paura rappresenta non una forma di vita, ma solo una tappa in un percorso patemico che porta al suo superamento: nei prossimi paragrafi descriveremo questo percorso come un passaggio dall'angoscia alla vertigine, intesa come superamento dei freni imposti dai timori mondani, come la paura di morire o del dolore fisico, che sono "normali" limiti umani. L'ingresso nella dimensione di accettazione del martirio ha quindi una valenza di sa-

8. Si pensi ad esempio alle opere di Conrad e Sartre.

cralità intesa come stato di eccezione, di separazione rispetto all'ordinario⁹. Non a caso, come vedremo, è questo lo spazio dell'estasi.

3.2. *Dalla paura alla vertigine*

Il martirio — o eventualmente anche la sola disponibilità al martirio — si presenta come un evento estremo che segna una profonda discontinuità, un mutamento valoriale fortemente marcato rispetto alla condizione comune. Ciò che in un tempo molto breve accade, o può accadere, vale come una sorta di sublimazione di una vita lunga e magari, come in alcuni dei casi qui presi in considerazione, incolore e indefinita. È come se a un certo momento il protagonista si trovasse di fronte alla possibilità di decidere per un salto, per l'attraversamento di un guado da cui sa che gli sarà ben difficile poter tornare indietro. Se, come abbiamo visto, la paura è in effetti sempre in gioco nelle storie che abbiamo analizzato, alla fine è il coraggio a prevalere, come attestano gli atti eroici di Argia, e perfino dei timidi Volturmo e Blanche. Come si configura quindi il rapporto tra la paura e il coraggio del martire? Si tratta forse, soprattutto, di una liberazione dalla paura. “Tra poco cesserai di stare in ansia”, come dice Argia. La spinta al martirio, dunque, in ultima analisi rovescia la paura: c'è nella storia di ogni martire un punto in cui questo sentimento viene rovesciato, si trasforma in vertigine; a un certo punto, come la storia di Argia ben dimostra, si passa dal “Se succedesse che gli altri mi facessero...” al “Se io non l'avessi fatto, mi sentirei...”. In queste storie sembra esprimersi un nodo patemico simile al senso di vertigine, un misto di paura e di attrazione¹⁰.

La vertigine è sì, ovviamente, provocata da ciò che fa paura, ma ci colpisce il fatto che la paura si muti in una strana, quasi incomprendibile forma d'attrazione. La paura è, in sé, una configurazione patemica tipicamente fondata sulla dimensione virtuale: si ha paura

9. Sul concetto del sacro come dimensione staccata dall'ordinario, si veda la teoria della liminalità di Turner (v. ad es. Turner 1969, cap. 3).

10. Sul concetto di vertigine si veda Caillois (1958) e Macé (2013).

di ciò che potrebbe avvenire, ma che ancora non è avvenuto e che del resto potrebbe forse non avvenire per nulla. Ma, come in tutti i processi che creano effetti patemici, decisiva è la *tensione differenziale*: ciò che determina un talvolta insopportabile stato d'angoscia non è quanto *accade* bensì l'incertezza, la terrorizzante valutazione delle probabilità, l'attesa di quello che da un momento all'altro *potrebbe accadere*. Nella più classica delle situazioni di vertigine, il soggetto guarda con eccessiva insistenza, quasi come non riuscisse a rivolgere altrove i suoi occhi, il baratro in cui si sente sul punto di precipitare, immagina ciò che accadrà al suo corpo, sente le forze lentamente mancargli, i piedi pericolosamente perdere il loro appoggio... Non è forse meglio non prolungare ancora questa attesa angosciosa, e magari riscattare in qualche misura la debolezza del corpo con la decisione del momento in cui far avvenire ciò che comunque si teme sia destinato a succedere? Se la paura nasce dall'incertezza di uno sviluppo virtuale, la decisione di affrontare quanto genera paura può essere il modo in cui chi si vota al martirio annulla il suo stato di angoscia: cedendo alla vertigine, chiude il suo stato di incertezza. Affrontare il martirio a viso aperto, causando noi stessi ciò che ci teneva nell'angoscia dell'incertezza, significa anche in certa misura dominare gli eventi, non subirli soltanto, non essere unicamente gli oggetti dell'agire degli altri, in certo senso trasformando il programma d'azione altrui in un programma alla fine in qualche modo anche nostro, iscrivibile più nel senso e nel valore della nostra fede che in quello dell'altrui logica di brutalità e sopraffazione.

Si pensi anche al ben noto racconto *Deux Amis* di Maupassant (1883), i cui protagonisti si presentano quali martiri della patria piuttosto che della fede, convertiti dell'ultima ora alla lealtà verso gli altri e ai valori sociali. Anche qui si tratta di un gesto di orgoglioso riscatto: di fronte alle lusinghe dell'ufficiale prussiano che offrirebbe loro la libertà in cambio del tradimento, due francesi fino ad allora di scarsa qualità decidono di fare propria una storia in cui avrebbero occupato il posto delle vittime, ridefinendola in una storia in cui assumono il ruolo di eroi. Non di rado ci si offre al martirio non perché

tale percorso corrisponda alla propria natura ma perché, trovandosi in una certa condizione, si comprende di dovere in quel momento prendere in carico una causa che magari fino a poco prima non era né condivisa né esplicitamente apprezzata.

3.3. *Il martirio come ricerca di senso*

Nonostante la paura della morte, la disposizione al martirio si presenta forse soprattutto come un atto di fiducia: nella divinità, nella verità e nel valore di quello in cui si crede, nonché naturalmente in se stessi, nella propria capacità di dare testimonianza, nell'aver il coraggio di affrontare una tale prova, nel fatto che il proprio agire risulti significativo. Questo supremo atto di fiducia può avvenire in una condizione del tutto privata oppure essere rivolto agli altri, nel senso di dare l'esempio, dare coraggio, dare la prova che la religione in cui si crede è dunque quella vera, e tanto ricca di valori positivi da valere la pena di offrire per essa la vita.

Potremmo in effetti applicare in qualche modo al martirio quella distinzione tra dimensione privata e pubblica che è stata proposta da Francesco Marsciani (1991) nel suo importante studio sui meccanismi della *vergogna*. Tradotto nei termini di una *semiotica differenziale* (cfr. Ferraro 2015), quello della vergogna è l'effetto di senso derivante dalla considerazione dello scarto tra ciò che si è fatto e ciò che si sarebbe dovuto fare. Il "dovere", tuttavia, può essere inteso in due sensi decisamente diversi. Si tratta in un caso di un adeguamento ai modelli sociali, e dunque è in gioco una correttezza di comportamento rivolta alle considerazioni e alle valutazioni degli altri, laddove nel secondo caso si tratta di una corrispondenza a modelli e valori etici, e spesso religiosi, che risiedono nella coscienza dell'individuo e che nella sua intima interiorità hanno il luogo della loro valutazione: la relazione, tipicamente, è con un Essere superiore o più in generale con principi ritenuti sacri, e non con un'entità collettiva ed umana. Allo stesso modo, pensiamo a casi in cui il martirio è concepito e vissuto come parte di una vicenda intima e personale che pone il

soggetto in rapporto diretto con la divinità o la sacralità, cui si contrappongono altri casi in cui la vicenda del martirio deve presentarsi come necessariamente pubblica, pena la perdita quasi completa della sua ragione e del suo senso.

Da un punto di vista narrativo, siamo dunque di fronte a un meccanismo complesso e variabile, tale da poter mettere in gioco le volontà e i sistemi valoriali di ben *quattro differenti soggetti*. Specie nell'immaginario di derivazione cristiana, chi si vota al martirio sta accettando e subendo la volontà del suo persecutore, di cui ovviamente nega il sistema valoriale ma di cui riconosce la forza e la decisione ad agire. Ma chi si vota al martirio lo fa nel nome di un Essere superiore, la cui volontà ritiene di seguire e da cui attende anche un conseguente riconoscimento. E, infine, chi si vota al martirio lo fa spesso anche per testimoniare agli altri la forza della fede, per valere quale esempio, per invitare i suoi confratelli a scegliere di essere, coraggiosamente, come lui.

La versione privata del martirio comprende, quasi paradossalmente, una dose di felicità, di esaltazione, di sublimazione di sé; ha in effetti in certa misura a che fare con la concezione romantica del "sublime", che appunto comporta una componente esaltante di paura e una sensazione di piccolezza di fronte a entità molto più forti di noi. Questo meccanismo assume talvolta caratteri che lo avvicinano a una storia d'amore, o comunque a un modo per dare significato a una vita che non ne possiede. Ci si espone al martirio come a un momento di affermazione di sé, quasi rito di passaggio verso un livello superiore di vita (come in effetti è, per un credente). C'è in questo atto un senso di superiore abbandono, quasi di vittoria, certamente di esaltazione e innalzamento, come ben esprimono von le Fort (1966) e Betti (2011).

È palese in questo quadro l'imparentamento con il fenomeno dell'estasi. Il caso di *Nostra Signora dei Turchi* appare in tal senso particolarmente significativo: un uomo cerca di sfuggire a quella informe insignificanza tante volte attribuita alla condizione della vita "moderna" tramite una traslazione in un altro tempo e in un'altra logica

di vita: un'epoca in cui si potevano testimoniare dei valori profondi e percepire il contatto con una realtà superiore. Il suo lanciarsi dal balcone di casa è da intendersi come tentativo di volare, librandosi oltre i limiti non solo della propria umana condizione materiale ma soprattutto oltre i limiti di una ragionevolezza comune e condizionante. L'effetto vertigine viene qui in certo senso rovesciato: lasciarsi andare, se sorretto da una fede sufficiente, comporterebbe non il cadere ma il librarsi, quale piena liberazione dunque e soprattutto, letteralmente, quale *distacco dalle cose terrestri*. È citato in questo senso nel testo il caso del santo che nell'area di Otranto ha maggior devozione locale, San Giuseppe da Copertino, cui le leggende attribuiscono la capacità di aver compiuto veri e propri voli, in preda all'estasi. "San Giuseppe da Copertino", nelle parole di Bene, "si faceva le ali frequentando la propria maldestrezza e le notti, in preghiera, si guadagnava gli altari della Vergine, a bocca aperta, volando" (Bene 1978, p. 51). Il Santo è così annoverato tra coloro che vanno oltre la logica comune, liberandosi degli impacci dovuti ai limiti di una razionalità banalizzante: "cretini" dunque in senso positivo, "cretini che hanno ali improvvisate", capaci così di "vedere la Madonna". "Io, confessa il protagonista della storia, sono un cretino che la Madonna non l'ha vista mai" (Bene 1978, p. 51). "Ma", aggiunge, "quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. [...] Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono. È l'estasi questa paradossale identità demenziale che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto. Tutto quanto è diverso, è Dio". (Bene 1978, p. 52).

Divino è dunque quanto permette una proiezione di sé in una dimensione che è di estasi nel senso etimologico del termine, quello di essere *fuori da sé* e dai propri sensi, appartenere a un'altra dimensione, provare l'emozione di avere un rapporto più forte e più intimo con entità di un altro ordine: un ordine di natura, in questo senso, *sacrale*. Ma, come ci spiega Bene, questo percorso d'apparente abbandono di sé e di avvicinamento alla divinità corrisponde di fatto

a una ricerca di sé, a una scoperta di proprie capacità e sensibilità speciali, a un'affermazione di una propria radicale *diversità*: significa trovare se stessi in una dimensione che necessariamente, diremmo per definizione, esclude gli altri.

L'esposizione al martirio implica dunque talvolta un'analoga aspirazione alla conquista di una decisiva e intima marca di diversità, legata alla volontà e alla capacità di fare quello che gli altri non fanno o non farebbero. La stessa marca di diversità si ritrova del resto, fatte salve le ovvie differenze, in tanti altri fenomeni patemici che, pur non portando necessariamente al martirio, rappresentano comunque esperienze estreme che possono condurre l'individuo a sfiorare la morte (come ad esempio scalare montagne impossibili o praticare sport estremi). Provare ciò che si è, costruire e dimostrare una propria differente identità: questo è lo scopo. E questo è, semioticamente, un interessante modello di costruzione di senso fondato sul distacco e sull'elaborazione d'alterità.

L'altra versione del martirio, quella pubblica, si presenta anch'essa narrativa, ma nel senso dimostrativo di tendere a confezionare un *exemplum*, dunque assumendo qui un valore più rappresentativo che meramente eccezionale. Non mira tanto a rinforzare il *proprio* credere, ma piuttosto è funzionale a salvare quello *altrui*. Vale proprio perché il martire si fa portatore di un messaggio con cui implicitamente comunica: "Io sono umano, sono una persona come voi, una persona con le sue paure, con le incertezze di tutti, con il male di vivere di tutti. È per questo che quello che faccio può voler dire qualcosa: non è un valore per me, ma un valore per tutti". Il limite cui, come abbiamo visto nel caso di Tabucchi, questo processo d'identificazione è in grado di spingersi, è rappresentato dalla totale de-personalizzazione del martire: "non sono io, sono voi, ciascuno di voi, sono mio fratello...". La sua persona, come tale, svanisce: il martire diventa un puro segno, un *representamen* che "sta al posto di" un'altra, o di molte persone. Al contrario della versione privata, la versione pubblica del martirio è fusiva, giocata sull'idea (più o meno vera o falsa) dell'essere uguali.

In un caso come nell'altro, la propensione al martirio è anche o soprattutto una ricerca del senso a tutti i costi. Soprattutto, s'intende, in una chiave moderna: non si vuole sprofondare in una vita senza storia, indistinguibile, non segnata da alcun valore particolare. Come dimostra Argia, bisogna dare un senso alla vita anche nel perderla. Il martirio diventa così una questione squisitamente semiotica. Da questo punto di vista, la spinta al martirio è anche aspirazione ad aggiudicarsi una qualche marca distintiva e fortemente identitaria, o ricerca della sensazione di avere un posto definito, arrivando a riconoscersi nel posto giusto dopo essere stati magari "fuori posto", non avere capito. In effetti, molti martiri, non solo religiosi, sono stati dei neo-convertiti.

3.4 Conclusione: i martiri come attanti instabili

I personaggi che abbiamo analizzato sono, in un modo o nell'altro, personaggi sdoppiati, caratterizzati da una "sovrapposizione coerente di stati contraddittori" (Galofaro 2012). Da questa contraddizione deriva la scelta di assumere una delle identità disponibili giungendo così a una riunificazione finale, oppure di rimanere in uno stato di sovrapposizione che in certi casi rimane irrisolvibile (come in Unamuno 1931 e in Bene 1978). Questa configurazione patemica presente nei racconti novecenteschi di martirio che abbiamo studiato può essere efficacemente interpretata alla luce della teoria delle passioni greimasiana, nei termini di una figurativizzazione straordinariamente chiara dell'"instabilità attanziale". Alla luce di tale teoria, i testi da noi analizzati possono essere considerati come "discorsi concreti [...] che dispiegano i percorsi di soggetti appassionati" (Greimas e Fontanille 1996, p. 23): tali soggetti dimostrano una tensione estetica verso la riunificazione insieme a una forte instabilità e interscambiabilità, nonché la sorprendente tendenza allo scambio e all'incrocio dei ruoli attanziali.

Questa instabilità che tocca nel profondo l'identità del soggetto del martire sottrae alle storie qui studiate il carattere deterministico

che a uno sguardo superficiale sembrerebbero avere: i nostri casi di studio dimostrano che, mentre il programma narrativo dei martiri è altamente codificato e prevedibile, il complesso nodo patemico e valoriale che corre parallelo o sotterraneo rispetto alle sequenze di eventi che li coinvolgono è un elemento fondamentale per comprendere appieno la loro storia e vi aggiunge un affascinante elemento di imprevedibilità.

Riferimenti bibliografici

- ACHILLI T. (2011) *Rivoluzione e diritto: libertà e persona nel teatro di Ugo Betti*, Progedit, Bari.
- BENE C. ([1966] 1978) *Nostra Signora dei Turchi*, SugarCo, Milano.
- BERNANOS G. (1948) *Dialogues des carmélites: d'après une nouvelle de Gertrud von Le Fort et un scénario du R.P. Bruckberger et Philippe Agostini*, Seuil, Paris.
- BETTI U. (2011), "La regina e gli insorti", in T. Achilli, *Rivoluzione e diritto: libertà e persona nel teatro di Ugo Betti*, pp. 85–133.
- CAILLOIS R. (1958), *Les jeux et les hommes: la masque et le vertige*, NRF, Parigi.
- CALABRESE O. (1991) "Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione", in I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Progetto Leonardo – Esculapio, Bologna, pp. 97–108.
- COZZI E.A. (1977) *Self-actualization in selected plays of Ugo Betti*, ProQuest Dissertation Publishing New York University, New York.
- FALK E. (1967) *The leap to faith: two paths to the scaffold*, "Symposium" 21 (3): 241–254.
- FERRARO, G. (2015), *Teorie della narrazione*, Roma, Carocci.
- GALOFARO F. (2012) *Slavi si nasce o si diventa? La costituzione del Soggetto in "Ritornarono" di G. Stuparich*, "E/C Serie Speciale" anno VI (11–12): 97–101.
- GENDRE C. (1995) *The Literary Destiny of the Sixteen Carmelites of Compiègne and the Role of Emmet Lavery*, "Renascence" 48 (1): 37–55.

- GIORGINO S. (2014) *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce.
- GRANDE M. (1973) "Materia e linguaggio" in M. Grande (a cura di), *Carmelo Bene il circuito barocco*, Società gestioni editoriali, Roma, pp. 28–81.
- GREIMAS A.J. e FONTANILLE J. (1991), *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris (trad. it. *Semiotica delle passioni: dagli stati di cose agli stati d'animo*, F. Marsciani e I. Pezzini [a cura di], Bompiani, Milano).
- LAMBERTINI P. ([1734–1738] 2010–2017) *De Servorum Dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione*; ed. ital. con testo latino a fronte, *La beatificazione dei Servi di Dio e la canonizzazione dei Beati*, A. Amato e V. Criscuolo (a cura di), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, vol. III/1.
- LARUBIA-PRADO F. (2014) *Sanctity, heroism, and performance in Miguel de Unamuno's San Manuel Bueno, mártir*, "Hispanófila" 171: 217–236.
- MACÉ M. (2013) *Caillois, technique du vertige*, "Littérature" 2013/2: 8–20.
- MARSCIANI F. (1991) "Uno sguardo semiotico sulla vergogna", in I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Progetto Leonardo – Esculapio, Bologna, pp. 35–50.
- MAUPASSANT G. (1883) *Deux amis*, http://promeneur-libre.raindrop.jp/litterature/pdf_fr/MAUPASSANT__Deux_Amis.pdf (ultimo accesso 03/04/2019).
- PONZO J. (2015) *La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011)*, Aracne, Roma.
- TABUCCHI A. ([1975] 2010) *Piazza d'Italia. Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*, Milano, Feltrinelli.
- TURNER V. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing Company, Chicago.
- UNAMUNO M. (1931) *San Manuel Bueno mártir y tres historias mas*, Atlántida, Madrid (trad. it. *San Manuel Bueno martire*, <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Unamuno/SanManuel.pdf>, ultimo accesso 03/04/2019).

- VICKERS I. (2012) *The tragic sense of life: M. De Unamuno's San Manuel Bueno, martyr and C. G. Jung*, "Harvest": 104–116.
- VOLLI U. (1978) "Prefazione", in C. Bene, *Nostra signora dei turchi. Romanzo*, SugarCo, Milano, pp. 7–14.
- VON LE FORT G. (1931) *Die Letzte am Schafott. Novelle*, Verlag Josef Kösel & Friedrich Pustet, München (trad. it. *L'ultima al patibolo*, Mondadori, Milano 1966).