

TERESA MEGALE

IL QUINTO EVANGELISTA DI MARIO POMILIO-ORAZIO  
COSTA. APOCRIFO DEL DISSENSO

«Colui che cerca non deve smettere di cercare  
fino a quando non avrà trovato».  
(*Vangelo di Tommaso II, logion*)

Si racconta che don Andrea Gallo, il prete di strada genovese anarchico e difensore degli ultimi, definisse Fabrizio De André ‘il quinto evangelista’: più per essere cantautore-poeta di valori universali che per aver inciso in pieno post Sessantotto *La buona novella*. Come degli eroi, c’è bisogno ricorrente di evangelisti soprannumerari ai canonici quattro, al punto che ogni epoca in cui abbia allignato la fede cristiana ha inventato il proprio. Così, nel Settecento, il titolo pare competesse di diritto a Bach, massimo compositore di musica luterana, che con la perfezione dell’oratorio *Passione secondo Giovanni* si riteneva avesse sfiorato l’ispirazione divina. Si può, insomma, essere evangelici sempre, ogni qualvolta ci sia qualcuno che, al di là della professione di fede, reputi Cristo – come asserì Pier Paolo Pasolini – l’archetipo, «il più alto», «di ogni possibile rapporto con il mondo».<sup>1</sup>

1. L’argomentazione è consegnata dalla viva voce di Pier Paolo Pasolini al pubblico televisivo durante una intervista rilasciata per il programma *Cristianesimo e libertà dell’uomo*, nel corso della puntata *Tra campagna e città*, andata in onda l’8 marzo 1974. Il documento audiovisivo è ora disponibile su [www.teche.rai.it/programmi/cristianesimo-e-liberta-delluomo](http://www.teche.rai.it/programmi/cristianesimo-e-liberta-delluomo) (ultima data di consultazione: 6 giugno 2019). Giova qui ricordare quanto i vangeli sinottici siano stati studiati e analizzati da Pasolini, autore del *Vangelo secondo Matteo*, film uscito nel 1964 e girato tra Barile e Matera, per le scene rispettivamente di Betlemme e di Gerusalemme, con un cast misto di attori professionisti e dilettanti, tra i quali compariva un gruppo di intellettuali nei ruoli di alcuni apostoli: Alfonso Gatto (Andrea), Giorgio Agamben (Filippo), Enzo Siciliano (Simone), oltre a Marcello Morante (Giuseppe), Natalia Ginzburg (Maria di Betania) e la madre del regista, Susanna Pasolini (Maria da vecchia).

Quando nel 1974 la giuria del primo Premio internazionale 'Ennio Flaiano' per il teatro, presieduta da Eduardo De Filippo,<sup>2</sup> decretò vincitore *Il quinto evangelista* di Mario Pomilio, il dramma, complice anche l'imminenza dell'Anno Santo, destò immediato interesse, tanto che l'opera venne quasi istantaneamente trasposta in scena. Incastonato dal suo autore nel capitolo conclusivo del romanzo quasi omofono, *Il quinto evangelio*, uscito presso Rusconi nel febbraio 1975, il dramma ebbe la prova del palcoscenico sette mesi dopo, durante la xxix Festa del Dramma Popolare di San Miniato. Fu la chiesa gotica di San Francesco che, tra il 19 e il 27 settembre di quell'anno, ospitò in prima assoluta l'opera teatrale di Pomilio nella trasposizione scenica di Orazio Costa, promossa e finanziata dal Teatro Stabile dell'Aquila in collaborazione con l'istituto toscano (fig. 1).<sup>3</sup> Nel mentre, sul libro piovevano riconoscimenti na-

2. Membri della giuria furono una rosa, variamente assortita, di intellettuali: Carlo Bo, Pietro Bianchi, Suso Cecchi D'Amico, Nicola Ciarletta, Giorgio Prosperi, Achille Fiocco, Leone Piccioni, Renzo Tian, Edoardo Tiboni, Giuseppe Rosato. Alla prima edizione del premio si iscrissero più di cento concorrenti, la maggior parte dei quali drammaturghi (ben settantasei): più del doppio rispetto a coloro che vi parteciparono con un soggetto cinematografico (trentadue).

3. Così il programma di sala annunciava il cast dello spettacolo in occasione della «prima rappresentazione assoluta»: *«Il quinto evangelista* di Mario Pomilio. Personaggi e interpreti (*in ordine di entrata*): I musicisti: Maestro Verschwender (Sergio Prodigio), Primo violino (Marco Lenzi), Secondo violino (Alfredo Milanese), Viola (Yvonne Montanaro), Violoncello (Giulia Tafuri), Padre Mende (Andrea Botic), Un sagrestano, poi il Cireneo (Alberto Ricca), Hans, poi Marco (Aurelio Pierucci), Edmund, poi Matteo (Emilio Cappuccio), Christian, poi Luca (Lucio Caratozzolo), Heinrich Meister, poi Pietro (Sergio Reggi), Signora Ilting (Daniela Gatti), Signora Hoffmann (Patrizia Politi), Signor Andres (Leo Allegrini), Signora Kleiber (Nada Fraschi), Signora Kuyper (Giovanna Galletti), Herbert Kuyper, poi il quinto Evangelista (Gabriele Carrara), Johann, poi Giovanni (Claudio Trionfi), Dottor Ehrart (Mico Cundari), Capitan Klammer, poi Pilato (Giampiero Fortebraccio), Cancelliere Dehmel, poi Caifa (Sergio Salvi), Sergente Streicher, poi Centurione (Renzo Bianconi), Un soldato (Gerardo Amato), Signor Just, poi Barabba (Attilio Corsini), Signor Hasse, poi primo ladrone (Raffaele Uzzi), Signor Dahlmann, poi secondo ladrone (Gianni Guerrieri), Avvocato Schimmell (Pietro Biondi), Studente Toepfer, poi Giuda (Alberto Mancioffi), Coordinatore Orazio Costa Giovangigli, Collaboratrice Vera Bertinetti, Aiuti Aurelio Pierucci e Paolo Rubei, Scenografia di Giacomo Calò Carducci, Assistente Roberto Castri, Costumi e interpretazioni pittoriche di Dafne Ciarrocchi, Assistente ai costumi Giancarlo Gentilucci, Luci di Franco Ferrari. Il quartetto *Quinto Evangelio* per quartetto d'archi e organo è di Sergio Prodigio. Scenografia realizzata dai laboratori scenotecnici del Teatro Stabile dell'Aquila diretti da Francesco Margutti, Costumi realizzati dalla sartoria Cantini di Roma, Direttore di palcoscenico Lino Colella, Capo macchinista Salvatore Arciprete, Capo elettricista Riccardo Zingarelli, Direttore di scena Lauro Fabini, Sarta Nanda Cecchini, Palco e gradinate montate dalla ditta Fabrizio Giannetti». Il programma di sala, illustrato da Dilvo Lotti, è conservato assieme a molti materiali dello spettacolo (locandine, foto di scena, comunicati e ritagli stampa) presso l'archivio dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato (d'ora in poi AIDP) in un faldone recante sulla costola l'anno di rappresentazione.

zionali e internazionali (*Premio Napoli*, Napoli 1975; *Prix Raymond Queneau du meilleur livre étranger*, Parigi 1978; *Premio Pax*, Varsavia 1979); consacrazioni che accompagnarono di pari passo l'eco e il successo del formidabile romanzo, uno dei 'casi' di quell'anno letterariamente mirabile, se tenne a battesimo anche *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, e da più parti fece parlare della nascita rispettivamente del «nuovo Manzoni» e del «Joyce italiano».<sup>4</sup>

La regia del *Quinto evangelista* fu firmata da uno tra i maggiori registi della prima generazione italiana del secondo dopoguerra: allievo di Jacques Copeau, straordinario maestro di attori e teorico del metodo mimico, Costa, dopo aver diretto spettacoli memorabili, in quel periodo viveva come isolato, appartato dal resto del mondo teatrale italiano.<sup>5</sup> Un mondo 'bipolare': caratterizzato dal teatro di regia cresciuto nell'alveo protetto degli Stabili da una parte; dall'altra attraversato dalle sperimentazioni radicali del Nuovo Teatro,<sup>6</sup> scosso alla radice sia dalla 'rimozione' della 'parola' dal palcoscenico come gesto di dissenso estremo dalle convenzioni della tradizione, sia dalla messa in crisi dello stesso palcoscenico a favore dell'uso di spazi non convenzionali. Un ambiente tormentato, dunque, alla ricerca di forme espressive inedite attraverso le quali riformulare persino i concetti di 'pubblico' e di 'autore'. In quello stesso autunno 1974, non a caso, alla Biennale di Venezia Ariane Mnouchkine allestiva *L'âge d'or, création collective* del Théâtre du Soleil, con cui, attraverso le antiche maschere dell'Arte, denunciava la storia recente francese, e il Living Theatre proponeva *The Legacy of Cain*, un ciclo di *happening* che coinvolgeva in calli e campielli spettatori occasionali. Altrove, Carmelo Bene destrutturava la parola attraverso l'elettronica dei microfoni sottoponendola a lacerazioni, a balbettio, a farneticazioni, a manducazione, fino al suo annullamento nella «dimensione fonematica»;<sup>7</sup> mentre Leo De Berardinis, nell'assemblare forme culturali del

4. Mette in rilievo questa straordinaria concomitanza G. FRASCA, *La verità, la ricerca e la consegna*, in M. POMILIO, *Il quinto evangelio. Romanzo*, nota archivistica di W. SANTINI, con un saggio di G. F., Roma, L'Orma, 2015, pp. 455-493, in partic. pp. 459-460.

5. Della sua condizione di isolamento si lamenta lo stesso Costa in più di un passo delle sue memorie. Appena finito lo spettacolo, alla fine di un «promemoria per San Miniato» scriveva: «Attualmente "senza alcun specifico incarico" [in maiuscolo le parole virgolettate, ndr] né alcun altro impegno fisso di lavoro... caso assolutamente unico al suo livello in tutto il teatro italiano. Nonostante e forse proprio a causa di una attività continuata svolta a favore del teatro spirituale». Firenze, Archivio del teatro della Pergola, *Fondo Orazio Costa*, Quaderno n. 27, 29 settembre 1975.

6. Per tale parametro storiografico cfr. M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro, 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, variamente ripreso, analizzato e approfondito nella produzione saggistica dello stesso studioso, da *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (Firenze, La casa Usher, 1994) a *Ripensare il Novecento teatrale: paesaggi e spaesamenti* (Roma, Bulzoni, 2018).

7. La pertinente definizione circa la destrutturazione beniana operata sulla voce è di L.

sottoproletariato come atto a un tempo artistico e politico, lanciava l'antagonistico 'teatro dell'ignoranza' e Ronconi scomponneva ogni singola emissione verbale in senso strutturalista, come risultò evidente durante gli anni del Laboratorio di Prato.

Nell'isola dell'incontaminato teatro di prosa, incarnata dal festival sanmarnatese, nella zona di resistenza rispetto al teatro sperimentale, nella quale Costa, in direzione ostinata e contraria, ricomponneva la 'parola' nella sua interezza fonetica e semantica, la versione del *Quinto evangelista* approntata da Pomilio fu sottoposta a sostanziali cambiamenti, tali da valorizzare l'impianto contenutistico del testo drammatico originale. Si trattò più di una sorta di riscrittura che di un generico adattamento, a cui l'autore, su suggerimento del regista, sottopose il fitto dialogato dell'opera sia per accentuarne la fruibilità da parte degli attori e del pubblico, sia per aumentarne in modo sensibile l'efficacia drammaturgica. Consapevole dell'importanza della proposta pomiliana, Costa, che contro le aberrazioni dispotiche della regia aveva il vezzo polemico di definirsi 'coordinatore', ne illustrò i contenuti in un articolo apparso su «Il dramma» nel giugno del 1975, nel quale rifiuse e riorganizzò le riflessioni sul medesimo argomento già affidate alle copiose note manoscritte dei suoi quaderni.<sup>8</sup> Alla prova della lettura del *Quinto evangelio*, steso tra il 1969 e il 1974, riassunse così le ragioni drammatiche delle quali riteneva intessuto l'intero romanzo, non solo il dramma finale che si apprestava a tradurre in scena:

Se non avessi saputo fin dall'inizio della mia lettura da teatrante che il romanzo (e non immaginavo quanto imprevedibilmente) termina con un dramma, avrei continuamente (come d'altronde quasi ogni lettura di romanzi) desiderato che alcuni degli episodi avessero dato voglia all'autore di realizzarne un'angolazione drammatica. Con tutta evidenza sono proprio, direi, birifrangenze teatrali gli episodi salienti del «Cristo di Guardia», quelli per intenderci della Passione di Cosenza, mentre tutta la vita di Giosuè è avvertita con drammaturgica impellenza: «Egli non si limita – scri-

MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 87. Su Carmelo Bene cfr. E. AGOSTINI, *Carmelo Bene*, «Drammaturgia», XIV / n.s. 4, 2017, pp. 249-304.

8. Tracce consistenti delle riflessioni ispirate a Costa dal romanzo sono sparse in alcuni dei quarantasei quaderni autografi, scritti dal 1938 fino alla sua morte, conservati nel citato *Fondo Orazio Costa* conservato all'Archivio del teatro della Pergola di Firenze. Nei quaderni le intenzioni autobiografiche e mitografiche dell'autore si fondono in una scrittura del sé che cela momenti di riflessione generale e particolare sul teatro. Per un esame di significativi stralci del continuo e inesaurito processo di costruzione memoriale compiuto dal regista-pedagogo si v. T. MEGALE, *Lo specchio dell'invenzione: l'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia*, in *Interpretazione del testo e tecniche dell'attore*, «Biblioteca teatrale», n.s., 2015, 113-114, pp. 63-91; L. PIAZZA, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2018.

ve l'autore, già meditando su varie dimensioni drammaturgiche di questo e di altri personaggi – a restituire l'evangelo al suo mordente originario. Fa di più, *lo rivive* (sottolineo io). La biografia di Gesù è da lui fatta oggetto *d'una continua mimesi, nella quale non sai più se egli stia vivendo, ora qui, una vita sua propria, oppure, come l'attore di una sacra rappresentazione, stia imprestando volto e voce al personaggio di Gesù...*. E poco oltre, in magiche pagine che l'ispirazione drammaturgica ha animato di trascinante persuasione: *«più che un programma, un progetto di vita sorretto dal solito potere di illusione»* con parole che paiono alludere a una delle misteriose dimensioni future del teatro che fra le tante mi pare possibile poiché già presentita, quella della drammaturgia che si fa norma etica, Regola.<sup>9</sup>

A tali episodi il regista accostò anche alcuni straordinari capitoli del *Quinto evangelio*, come la *Vita del cavalier du Breuil*<sup>10</sup> nella quale, più che altrove, sentiva serpeggiare «la tentazione scenica» e vi percepiva alcune «prospettive consapevoli di dimensioni drammaturgiche che si vanno proponendo intanto come ipotesi a chi sente i personaggi prendere ampiezza non solo esteriore ma nella capacità interiore di farsi teatro della propria coscienza».<sup>11</sup> Testo per intero, insomma, particolarmente intonato allo spartito spirituale del regista, mutatosi ben presto in esegeta del romanzo, in grado di percepire la sorprendente impronta drammaturgica intorno alla quale orbita, seppur in forme implicite, la potente prosa pomiliana.

La lettura critica del romanzo, preliminare funzionale alla messinscena, ben presto mise in luce

una parabola del teatro. D'un teatro che nasce dal romanzo; sia dal suo contesto narrativo della biografia di Bergin, sia, come ultimo e nuovissimo documento, da quello che si potrebbe chiamare lo "Apocrifo degli Atti degli Apostoli e Martiri del Quinto Evangelio". Una risposta articolata e vivente alla dialettica drammaturgica che si sviluppa dalla struttura del romanzo.<sup>12</sup>

Secondo l'interpretazione costiana, la parabola teatrale, che discende dalle pagine anch'esse teatrabili del romanzo, è sicuro insegnamento, ma sopra ogni cosa, e prima di ogni cosa, modello artistico per chiunque voglia tradurla in

9. O. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, «Il dramma», LI, 1975, 6, pp. 76-81: 78. I corsivi sono dell'originale. La rivista dedicò ampio spazio all'argomento. Lo stesso numero ospitò l'intervento di M. POMILIO, *Il perché del 'Quinto'* (pp. 70-72) e le considerazioni di V. VETTORI, *Confronto con Cristo* (pp. 73-76).

10. L'episodio si legge alle pp. 215-253 del *Quinto evangelio* nella citata edizione dell'Orma di Roma.

11. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, cit., p. 78.

12. Ivi, p. 80.

scena ed educare il pubblico alla Parola aperta e dialettica dei vangeli, tanto dei sinottici quanto degli apocrifi. Punto centrale per il regista, dunque, fu cogliere nella proposta «una traccia teorica per la cosiddetta riduzione dei testi narrativi, che, per sfuggire alla semplice parafrasi illustrativa, dovrebbe avvalersi appunto d'una corrispondenza rigorosa con la drammaturgia sottesa al testo da cui proviene».<sup>13</sup> Si può trarre teatro da ogni pagina in prosa – avverte Costa, che sembra distillare qui una regola aurea (negli anni a noi prossimi seguita da molti registi, e in modo speciale da Luca Ronconi) –, ma si supera la tendenza latente alla didascalia e alle pericolose lusinghe della parafrasi solo se si innesca tra pagina e scena una continuità drammatica, se 'lettera' e 'spirito' – per usare le parole duali del caso –, si annodano in una 'necessità' scenica, che si direbbe contenere impliciti rimandi di marca artaudiana.<sup>14</sup> Pertanto, il dramma di Pomilio non consiste tanto nella riduzione o nell'adattamento di materiali letterari prefabbricati, e nemmeno nel trito sfruttamento di un ante-fatto, ma in qualcosa di completamente diverso e originale, tale da «raggiungere sulla scena una plausibile consistenza».<sup>15</sup> Si potrebbe concludere che il teorico del metodo mimico dell'attore avesse in sospetto qualsiasi procedimento di *mimesis* che risultasse privo di sintonia con la messinscena, quando non anche di osmosi concettuale. Tuttavia, il regista apprezzò fino in fondo l'essenza del dramma, nel quale lesse l'identico impianto di *Processo a Gesù* di Diego Fabbri, modello drammaturgico peraltro sotteso a molto teatro postconciliare,<sup>16</sup> nel quale il drammaturgo seppe isolare la novità sconcertante del personaggio di Giuda, non più traditore, ma escluso dalla salvezza, l'apostolo più vicino al disegno divino, vittima – come Edipo – della sua stessa predestinazione:

Ancora una volta con Pomilio, dopo Fabbri, siamo vicinissimi ad una definizione illuminante della quadripolarità d'un archetipo di dramma sotteso al *Processo di Gesù* [sic],

13. Ibid.

14. Nel nesso drammatico tra 'lettera' e 'spirito' si coglie un possibile rimando alla nozione artaudiana di 'geroglifico', idea centrale del *Primo manifesto del Teatro della crudeltà* (1932): «avendo preso coscienza [del] linguaggio nello spazio, linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopoeie, il teatro è tenuto ad organizzarlo, creando coi personaggi e con gli oggetti dei veri e propri geroglifici, e servendosi del loro simbolismo e delle loro corrispondenze in rapporto a tutti gli organi e su tutti i piani» (A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali* [1964], a cura di G.R. MORTEO e G. NERI, prefaz. di J. DERRIDA, Torino, Einaudi, 1968, p. 205).

15. Ibid.

16. Per questa produzione drammaturgica cfr. l'antologia raccolta in F. DOGLIO, *Il teatro postconciliare in Italia*, Roma, Bulzoni, 1978 con testi di Mario Prosperi (*Savonarola*), Fortunato Pasqualino (*Trionfo passione e morte del Cavaliere della Mancia*), Mina Mezzadri (*L'obbedienza non è più una virtù*), Mario Guidotti (*Noi di Monticchiello*), Vincenzo Di Mattia (*Provoca il prossimo tuo*), Bruno Sacchini (*Regressioni*), Elvio Porta (*O juorno 'e San Michele*).

che forse attende ancora, nonostante la sua arcaica origine, una ulteriore affermazione, la quadripolarità rappresentata dall'Annunciatore della Verità Nuova, dal Detentore della Norma o Legge Antica, dall'Esecutore della Giustizia. La novità cristiana è di rendere evidente alla coscienza la responsabilità dei due momenti della Delazione e dell'Esecuzione, che nella concezione arcaica, era più o meno latente in uomini non responsabilizzati, come bene fa intendere l'accento succube dell'autoritarismo nel Pilato di Pomilio.<sup>17</sup>

Alla prova del palcoscenico risultarono necessari l'introduzione di un prologo, la modifica del finale, il rafforzamento del personaggio di Padre Mende – il sacerdote che dà vita e modera la disputa serotina sui vangeli –, la musica suonata dal vivo con funzione drammaturgica, lo sfoltoimento delle battute lunghe, verbose, indicibili e insopportabili per il diaframma di qualsiasi interprete. Costa non si limitò a suggerire tali interventi, ascrivibili all'inefficacia scenica del testo originario, nato lontano da qualsiasi finalità rappresentativa e disceso semmai da «saturazione»<sup>18</sup> del romanzo. Egli agì in prima persona nel trasformare il dramma sacro pomiliano in dramma dalle forti coloriture resistenziali. Pertanto, lavorò a fianco dell'autore, il quale dovette comprendere presto come il concetto di «meta mobile»,<sup>19</sup> da lui applicato costantemente alla ricerca della verità, competesse anche alla traduzione drammaturgica del capitolo finale del romanzo. Se ne compiacque in un articolo successivo alla messinscena sanminiatese, nel quale lo scrittore aderì pienamente, e convintamente, alle ragioni del regista.<sup>20</sup>

17. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, cit., p. 81.

18. Il concetto, isolato dallo stesso autore, viene presentato in una intervista giornalistica e poi ripreso in più occasioni. Cfr. *L'evangelista si mette in mezzo agli spettatori*, intervista a cura di G. FONTANELLI, «Il telegrafo», 16 novembre 1975.

19. Secondo Mario Pomilio «l'idea del quinto Vangelo, del Libro dei Libri o dell'Apocrifo degli Apocrifi che prolunga e reinvera perpetuamente il messaggio, l'idea del libro perpetuamente inseguito e perpetuamente nascosto [...] il quale soggiace alle Scritture già note e di continuo ne modifica e ne amplifica il senso, trasformandone le verità in una specie di meta mobile» (in T. OTTONIERI, «Meta mobile». *Per il segno del 'Quinto Evangelio'*, in *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, a cura di G. MATTARUCCO et al., Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 297-302: 300). Discute e perlustra a fondo simile concetto Tommaso Ottonieri: «secondo il senso invero e impossibile, che l'orma di Mario c'induce a inseguire (immancabilmente fallendolo), ciò che è testo (la meta mobile stessa, che nel nome di testo si spalanca) rivela una radicale natura – diciamo – performativa; se un testo è assente, se esso sfugge alla presa, alla definizione, se può trasmettersi solo vivendolo ogni volta di nuovo, ogni volta ex-novo, risalendo il tragitto verso un'origine (una Lettera) che è ormai e da sempre scomparsa, e che solo riaffiorerà dai suoi nuovi e lontanissimi riverberi, ciò è perché (se veramente è Testo) esso è insaturabile, si realizza (si performa) senza limite, la sua metafisica è la sua stessa immanenza. Solo appartiene all'aperto. E quel che rivela è l'insondabilità del suo vivente segreto» (ivi, p. 301).

20. M. POMILIO, *L'evangelista soddisfatto*, «Il dramma», LI, 1975, 12, pp. 9-13. Testo ripubblicato con qualche modifica nell'edizione del *Quinto evangelista* (Milano, Edizioni Paoline, 1986,

Sul filo delle affinità culturali e ideali, l'inquietudine della ricerca del quinto evangelio, propria dell'originale in prosa e «supplemento di rivelazione»,<sup>21</sup> sembrò presto mutarsi, dunque, in inquietudine registica. Uno slittamento quasi obbligato dalle ragioni produttive, ossia dal delicato contesto storico nel quale lo spettacolo sarebbe stato realizzato, come suggerito dallo stesso Costa, che nei suoi appunti manoscritti ha lasciato non poche tracce dell'ansia mista al fermento creativo propria dello sforzo artistico. Così scriveva nell'agosto di quel 1975 («l'agosto dei miei sessantaquattro»),<sup>22</sup> interamente consacrato al montaggio dello spettacolo:

mi trovo ancora a non “vedere” l'insieme dell'azione che pare attardarsi terribilmente senza un sufficiente variare o un sufficiente inasprirsi. Vedo necessità di tagli e non so ben vedere quali e dove. Veramente si sarebbe potuto tutto riscrivere nel tempo che abbiamo avuto anzi perso aspettando. Poi lentamente le cose [sono] andate a posto nei limiti consentiti dalla media capacità degli attori che, uno escluso, hanno reso sufficientemente.<sup>23</sup>

Secondo consuetudine, il regista affidava alla pagina diaristica i dubbi e i forzati adattamenti che costrinsero quella, come altre produzioni, in una morsa di compromessi, a partire dalle oscillazioni e dai temporeggiamenti iniziali in cerca delle risorse indispensabili per la messinscena. E c'era sul serio di che preoccuparsi: lo spettacolo il mese prima contava su venticinque scritturati, che poi salirono a ventotto, e su quaranta/quarantacinque giorni di prova.<sup>24</sup> In un punto, Costa di-

pp. 98-109) con il titolo *Breve storia di una messinscena*, poi riversato con ulteriori interventi ne *Le varianti del 'Quinto evangelista'*, in appendice a POMILIO, *Il quinto evangelio* (a cura di F. SCAGLIONE, Milano, Mondadori, 1990). L'edizione del 1986 è da considerarsi quella più vicina al testo rappresentato, e tuttavia non lo ricalca perfettamente, dal momento che il cast dello spettacolo prevedeva quattro personaggi, di cui tre femminili, qui non contemplati. L'edizione moderna dell'Orma riproduce il testo mondadoriano del 1990 con alcuni degli interventi d'autore relativi al debutto sanminiatense. Per lo studio delle edizioni del *Quinto evangelista* e, più in generale, per l'officina delle varianti pomiliane, si veda l'accurato W. SANTINI, *Come lavorava Mario Pomilio*, in POMILIO, *Il quinto evangelio. Romanzo*, cit., pp. 413-453.

21. Ivi, p. 25. È sul piano della salvezza che si condensa l'intero romanzo: «il “Padre, li ho salvati tutti” che il quinto evangelo attribuisce a Gesù sulla croce modificherebbe, se fosse autentico, il piano stesso della salvezza» (ivi, p. 28).

22. Firenze, Archivio del teatro della Pergola, *Fondo Orazio Costa*, Quaderno n. 27, diario del 3 agosto 1975.

23. Ivi, diario del 3 agosto 1975 [ma 21 agosto].

24. Per tali dati, significativi dell'impegnativa produzione, si v. il comunicato stampa del 25 agosto 1975 firmato da Valentino Davanzati, direttore dell'Istituto del Dramma Popolare. Cfr. AIDP, faldone del 1975, cc. n.n. Nel documento i giorni di prove sono giustificati dalla «coralità» dell'impianto registico, che «esclude il mattatore ma richiede un grande mestiere e il perfetto affiatamento di tutti» (ibid.).

chiarava quanto l'apporto degli attori, un cast artistico numericamente impegnativo, fosse stato decisivo perché tutto andasse «a posto» e insieme la sua radicale, amara insoddisfazione: «veramente si sarebbe potuto tutto riscrivere». Un giudizio senza appello, al quale fecero da controcanto l'approvazione dello stesso Pomilio, che a spettacolo concluso si ritenne, al contrario, pienamente «soddisfatto»<sup>25</sup> delle scelte registiche, e l'accoglienza largamente positiva della critica. Per il regista al ritardo snervante della partenza si sommò l'affanno per la ricerca del protagonista, e del ruolo del titolo, dopo il ritiro di Nevio Sagnotti,<sup>26</sup> presto sostituito con Andrea Bosic. All'interprete sloveno, dal corpo magro e slanciato, volto noto degli sceneggiati televisivi, diretto varie volte da Costa, fu assegnato il ruolo di Padre Mende. È lui che avvia il dibattito intorno alla veridicità dei vangeli sinottici e di quelli apocrifi con un gruppo di dissidenti cristiani convenuti nella sua canonica, mentre fuori i tamburi di guerra rumoreggiano con insistenza. Per comprendere come si sia costruita la tradizione evangelica si procede alla lettura ad alta voce e alla personificazione di alcune scene della Passione.

In alcuni passi delle sue pagine autobiografiche, il rammarico del regista, che pure all'inizio aveva avuto la solidarietà dell'autore,<sup>27</sup> si fa più cocente:

*ma occorre ben altro, specie col paragone che mi ero prefisso: quello della vita intorno alla rivista Bilychnis e alle conferenze e serate che vi si tenevano. Comunque può restare uno sforzo non indifferente; un uso intelligente e nuovo della musica: un sistema di luci abbastanza efficace. C'est tout.*<sup>28</sup>

L'occasione mancata sarebbe stata, dunque, far rivivere nello spettacolo lo spirito della rivista romana – che doveva il proprio nome alla lucerna a doppia

25. POMILIO, *L'evangelista soddisfatto*, cit., pp. 9-13.

26. Il nome dell'attore, cancellato con un tratto di penna, si evince dal citato comunicato stampa: AIDP, faldone del 1975, cit. Si comprende, dunque, quanto scriveva Costa in quegli stessi giorni e in modo anonimo in un passaggio delle sue pagine autobiografiche: «come se non bastasse l'assenza ancora di qualche attore, l'interprete del sacerdote, parte equivoca ed ancora ingiustificata, vuole ritirarsi e lasciarmi in asso [...]. Come poi ha fatto con straordinaria e non incosciente prova di egoismo anche se giustificato in parte da uno stato nervoso abbastanza grave. Solo il 26 riesco a ricominciare con Bozich [sic]. E vedremo quali altre novità succederanno». Firenze, Archivio del teatro della Pergola, *Fondo Orazio Costa*, Quaderno n. 27, diario del 3 agosto 1975.

27. «Per di più l'autore, che aveva subito (e forse troppo presto) approvato il mio modo d'inquadrare l'azione mi è poi mancato, sicché nel perdurare nella mancanza dei necessari ricordi, mi sembra sfasciolarsi ogni possibilità di unitario, serrato, dinamico andamento dell'azione» (ibid.).

28. Ibid. La datazione dell'appunto risale al 21 agosto 1975, come si evince dal corpo del testo, che a meno di un mese dal debutto ribadisce le difficoltà produttive: «ora (21 Agosto) mi trovo ancora a non "vedere" l'insieme dell'azione» (ibid.).

fiammella dei primi cristiani – nata nel 1912 presso la Scuola teologica Battista con l'ambizione di conferire al protestantesimo dignità culturale attraverso una pubblicazione dinamica, crocevia di dibattiti scientifici intorno all'esegesi biblica, alla storia delle religioni, alla teologia. In breve: «una finestra aperta sulle correnti moderne del pensiero europeo e sulla vita religiosa in Italia e all'estero».<sup>29</sup> Con perfetta corrispondenza l'appunto manoscritto concorda con un passaggio del citato articolo apparso a sua firma su «Il dramma»:

Anzi mi sono ricordato d'aver programmato, al tempo del Teatro Romeo, tutta una serie di «dispute» che dovevano essere incontri e scontri di documenti, attraverso i tempi intorno a temi di interesse generale, spirituale o storico. E così mi è anche accaduto di ascoltare i documenti del dossier di Pomilio come le battute di una vasta azione scenica e proprio di una «disputa del quinto Evangelio».<sup>30</sup>

Nella parola evangelica detta e diffusa dal palcoscenico Costa colse la *texture* del romanzo e la trasfuse nella scrittura scenica con la sicurezza di un raffinato esegeta.<sup>31</sup> La sua regia non soltanto fu consapevole dell'organicità tra dramma

29. L. DEMOFONTI, «Bilychnis»: «Una doppia lucerna di protestantesimo e di modernismo», in ID., *La riforma nell'Italia del primo Novecento. Gruppi e riviste di ispirazione religiosa*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, pp. 89-148: 92. Sul fermento culturale nato intorno alla rivista cfr. anche «Bilychnis». *Una rivista tra fede e ragione (1912-1931)*, a cura di A. MASTANTUONI, Torino, Claudiana, 2012.

30. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, cit., p. 79. L'idea originaria della disputa si trova nei citati quaderni del regista, deposito in continuo movimento delle sue più profonde inquietudini e dei suoi più acuti desideri, anche a distanza di un anno e mezzo, come quando, il 22 gennaio 1977, Costa tornò sull'argomento scrivendo, in un appunto: «ripensando alle "Dispute" (di cui rivedevo alcune considerazioni ieri sui primi appunti per un articolo sul *Quinto Evangelio* di Pomilio). Mi pare evidente che si tratta veramente di una forma drammaturgica di possibilissimo avvenire. Tra l'altro per la prima volta (salvo momentanee occasioni in "dialoghi dei morti") le battute si potrebbero intrecciare, proponendosi e rispondendosi, fra poche diverse, dando allo spettatore una consapevolezza storica assai superiore a quella che gli si propone di fronte al dramma storico di un'epoca ben definita» (Firenze, Archivio del teatro della Pergola, *Fondo Orazio Costa*, Quaderno n. 28, diario del 22 gennaio 1977).

31. La natura saggistica del romanzo di Pomilio suscitò il vivo interesse del regista. Su questo aspetto della prosa pomiliana l'autore stesso dichiarò: «indubbiamente quella del romanzo-saggio è formula che non rifiuto, e non tanto perché io ravvisi nelle mie opere una tale prevalenza di pagine a tenuta saggistica, quanto per due altre ragioni: ogni mio romanzo, quale più, quale meno, è sempre incentrato su un dibattito d'idee piuttosto che sul fatto, sull'evento romanzesco (che c'è, beninteso, ed è fondamentale: ho bisogno, come ho detto, della dimensione dell'immaginario; ma è la tonalità ad essere spostata altrove), e i protagonisti delle mie opere sono prevalentemente degli "intellettuali" [...]. Come vedi non parlo d'intellettuali di professione, bensì di personaggi dalla natura controversa, portati a ragionarsi, a problematizzare le proprie esperienze, a entrare, per dirla con Luzi, nel fuoco della controversia» (C. DI BIASE, *Intervista a Mario Pomilio* [1987], ora in ID., *Mario Pomilio. L'assoluto nella storia*, Napoli, Federico & Ardia, 1992, p. 180).

e romanzo e della necessità della ricerca della Verità evangelica, ma si fondò anche – come fu per Pomilio – su un dialogo assorto e ininterrotto con il persistente ‘silenzio di Dio’ di fronte ai traumi storici del Novecento. Sul testo e sul correlativo spettacolo si riflette in modo scoperto il tempo dell’orrore senza fine e del male abissale, nel quale Cristo taceva al punto tale che «il divino non era più presente neppure come nostalgia» e in cui tragicamente si verificava «la presenza del Dio assente».<sup>32</sup> Il mutismo di Dio sembrò interrompersi grazie ai vangeli gnostici rinvenuti tra i manoscritti di Nag Hammâdi in Egitto nel 1945, nel volgere di anni prossimi all’ambientazione del romanzo e del conseguente dramma.<sup>33</sup> A innescare la necessità dell’uno e dell’altro ci fu anche questa straordinaria scoperta, che scosse le coscienze dei cristiani almeno al pari della «riforma più appariscente del Concilio Vaticano II»,<sup>34</sup> ossia la traduzione nelle correnti lingue moderne dei testi sacri.

Sin dalle prime pagine del romanzo il lettore inciampa nel progettato abbozzo di un dramma, al quale avrebbe lavorato il protagonista, l’ufficiale americano Peter Bergin, finito in una sacrestia a Colonia nel 1940 per le sue competenze linguistiche. Qui rinviene alcune carte appartenenti all’anonimo sacerdote che l’aveva abitata in precedenza e tracce inequivocabili di un quinto evangelo, che sollecita in lui una frenetica ricerca della fonte. Nell’impianto originale del dramma vi è alquanto scopertamente il gioco della doppia identità di matrice pirandelliana: molti personaggi interpretano gli evangelisti e alcuni protagonisti della Passione di Cristo, per poi non riuscire a distaccarsene, come invece avrebbero dovuto, e perciò pagare con la prigionia, e fors’anche con la vita, la loro scelta.<sup>35</sup> In una concitata disputa, ad esempio, si affrontano Pilato – non a caso un ufficiale della Wehrmacht – Caifa, Pietro, Giuda, Barabba e i due ladroni con cinque evangelisti (Marco, Matteo, Luca, Giovanni e il Quinto), questi ultimi incarnati da studenti. Non manca neppure il riluttante sacrestano-Cireneo, mentre è del tutto assente la Maddalena, così centrale e decisiva nello sviluppo storico del Vangelo.

Tra le principali innovazioni registiche, insieme alla musica, Costa evitò di far travestire quei personaggi da evangelisti o dalle figure della Passione e

32. POMILIO, *Il quinto evangelio*, cit., p. 14.

33. Tale l’opinione argomentata e comprovata da G. FRASCA, *Come consegnarsi residui* (2015), saggio riproposto con modifiche e approfondimenti in POMILIO, *Il quinto evangelio*, cit., pp. 480-492.

34. Ivi, p. 468.

35. Del resto Pirandello fu un autore accuratamente indagato da Pomilio, che, da normalista, gli dedicò la sua tesi di laurea, discussa con Giovanni Macchia. L’attenzione per il drammaturgo siciliano è per altro diventato un luogo comune, a cui tutti i critici e i commentatori si richiamano, tanto da far avvertire una sorta di forzata, se non pretestuosa, ‘pirandellizzazione’ di Pomilio.

cambiò il finale, lasciandolo aperto alla speranza. Per Pomilio l'ufficiale nazista Klammer, nelle vesti di Ponzio Pilato, arrestava il Quinto evangelista (impersonato dallo studente Herbert Kuyper), e Padre Mende; per il regista, mentre i due venivano condotti via dal Centurione, il Sergente Streicher, e dai soldati, l'avvocato agnostico Schimmel prendeva prontamente il posto del sacerdote, perché «bisogna continuare, bisogna continuare!», come recita il tema musicale del *Quinto evangelista*, e dunque riprendere a qualsiasi costo la ricerca evangelica della verità e rilanciarla, nonostante tutto.

Il regista, comunque, riconobbe «non pochi elementi di originalità rara» nel testo pomiliano, il risultato di «una nitida filogenesi»<sup>36</sup> che da Pirandello passava per Fabbri, e finì per riconoscere nella «discussione filologica intorno ai quattro Evangelii, confrontati nei loro testi grazie alla presenza di quattro lettori-sostenitori»,<sup>37</sup> la maggiore novità del dramma. Si mise perciò al servizio del testo stesso e immaginò un impianto teatrale simile a quello di uno studio televisivo. Fu questa la vera chiave di volta della regia costiana: un teatro che potesse ammiccare ai confronti dialogici serrati di uno sceneggiato, capace così di interessare un largo pubblico, allenato alla cultura dell'ascolto e particolarmente sensibile alla materia. Come egli stesso dichiarò rispetto all'impianto del piccolo schermo:

il dinamismo delle quattro angolazioni evangeliche (che una volta paragonai alla ripresa simultanea di un avvenimento da parte di quattro camere disposte in punti impensatamente diversi) è assunto come tensione creatrice, mentre lo spirito del cristianesimo viene particolarmente identificato con la capacità unica di dissolvere la mortale tendenza della realtà a fermarsi e sclerotizzarsi.<sup>38</sup>

L'eco dello spettacolo fu ampia. Ai numerosi articoli di lancio, apparsi sulla stampa regionale e nazionale, seguirono almeno le recensioni di Odoar-

36. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, cit., p. 80.

37. Ibid.

38. La cura filologica esercitata da Costa sul dramma pomiliano fu l'occasione per ribadire un volta di più la sua posizione critica nei confronti del teatro di regia, percepito come una sorta di 'dogma giustificativo' tramite il quale alterare il testo: «la dimensione filologica presentita a più riprese fin dalla lettera iniziale del Prof. Bergin, qui esplose in tutta la sua novità e c'è da augurarsi e forse da prevedere che dopo questo innesco, di necessità prioritariamente evangelico (per la più antica e dirompente esperienza di interpretazione e discriminazione linguistica esistita) si guadagni un gagliardo diritto di vita, non più clandestino, sulle scene, dove da tempo le zuffe filologiche sono la norma in ogni serio lavoro interpretativo, né solo ove si tratti di traduzioni, ma sempre che il peso di una ambiguità accenda gli ermeneutici furori dell'attore impegnato. E non dico del regista che dovrebbe della severa filologia fare il suo vero pane, mentre più spesso se ne vale per distorcere, con parvenze di legittimità, i sensi più chiari di un testo» (ibid.).

do Bertani, Rita Guericchio, Gerardo Guerrieri, Giorgio Prosperi, Renzo Tian, autorevoli firme del panorama critico del tempo, presenti all'anteprima del 19 settembre.<sup>39</sup> La maggior parte dei recensori fu concorde nel cogliere nell'impostazione registica costiana evidenti (e inevitabili) richiami al *Processo a Gesù* di Fabbri. Portato in scena vent'anni prima, lo spettacolo diventò la pietra miliare su cui misurare la proposta di San Miniato. E non a caso, se proprio quel testo fu messo in scena dallo stesso regista al Piccolo di Milano nella stagione 1954-1955, con Andrea Camilleri come aiuto<sup>40</sup> e con la partecipazione di un cast di attori di diverse generazioni artistiche.<sup>41</sup> Testi nati entrambi nell'alveo del teatro religioso, affini per materia e per disposizione drammaturgica, furono recepiti inevitabilmente l'uno come lo specchio dell'altro.

Voce isolata e avvertita, Guerrieri dalle colonne de «Il Giorno»<sup>42</sup> fu il solo a percepire distintamente nel *Quinto evangelista* l'influenza di Ugo Betti e di Samuel Beckett: il primo nell'impianto generale e nella resa scenica complessiva dei personaggi, prossimi peraltro ai *raisonneur* pirandelliani; il secondo per il senso dell'attesa che pervade il clima drammaturgico, seppur rispetto all'autore irlandese completamente contraddetta e rovesciata nella prospettiva cristiana della salvezza. Come di prassi, Guerrieri imbastì sullo spettacolo una critica

39. Cfr. O. BERTANI, *Il vangelo che diventa vita*, «Avvenire», 20 settembre 1975; R. GUERRICCHIO, *Il quinto evangelista' alla festa del teatro di San Miniato*, l'Unità, 21 settembre 1975; G. GUERRIERI, *Siamo noi che facciamo il vangelo ogni giorno*, «Il Giorno», 21 settembre 1975; G. PROSPERI, *Nel 'Quinto evangelista' di Pomilio si rinnova il significato della Passione*, «Il Tempo», 21 settembre 1975; R. TIAN, *Nel 'Quinto Vangelo' un Gesù libertario*, «Il Messaggero», 21 settembre 1975. L'elenco dei recensori sarebbe parziale senza citare le altre critiche, datate tutte 21 settembre 1975: E. B., *L'evangelio a San Miniato*, «La Stampa»; N. FABBRETTI, *L'introvabile Vangelo*, «Gazzetta del Popolo»; G. LOMBARDI, *Il Vangelo secondo gli uomini*, «Paese sera»; P.E. POESIO, *Uomini in cerca del Cristo*, «La Nazione».

40. Camilleri ricorda le circostanze di questa collaborazione con Costa, suo venerato maestro, in numerosi luoghi narrativi in cui indulge all'autobiografia. Si v., da ultimo, A. CAMILLERI, *I racconti di Nenè*, raccolti da F. ANZALONE e G. SANTELLI, Milano, Melampo, 2013, pp. 61-64.

41. Attori nati nel pieno della fase mattatoriale della cultura teatrale grandettorica, tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, come Teresa Franchini, Achille Majeroni, Augusto Mastrantonì, vennero accostati ai più giovani Tino Carraro, Anna Miserocchi, Miranda Campa, María Rosa Gallo e a Franco Graziosi, abituati alle prassi produttive del teatro di regia. Lo spettacolo, di cui l'Archivio multimediale del Piccolo Teatro di Milano conserva un *dossier* fotografico ([www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=69](http://www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=69). Ultima data di consultazione: 15 giugno 2019), ebbe le scene di Bruno Colombo. Il *Processo a Gesù* ebbe anche trasposizioni televisive: nel 1963, per la regia di Sandro Bolchi, e nel 1968, per la regia di Gianfranco Bettetini.

42. GUERRIERI, *Siamo noi che facciamo il vangelo ogni giorno*, cit., ora in ID., *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali (1974-1981)*, a cura di S. CHINZARI, prefazione di F. MAROTTI, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 200-203.

folgorante: ne tratteggiò i significati spirituali, ne indicò la forza culturale, ne valorizzò la trasposizione scenica. A tal punto riuscì a entrare nella trama del *Quinto evangelista* che Pomilio gli scrisse di avervi scorto non un «articolo» bensì l'avvio di un appassionato «colloquio» tra loro due:

Al di là della sua esperienza di critico di teatro, al di là della sua così spiccata sensibilità, che le ha consentito di esprimere giudizi chiarificatori e decisivi – come quando dice che la mia opera ha di teatrale la “sete” –, è stato come se lei avesse voluto confrontarsi col mio testo da un altro versante, che è quello dello spirituale, del “pensiero che si vede impensabile”, dello “scandalo”, della “fraternità insopportabile”, e insieme del mio “candore”. Si tratta di impressioni che mi hanno toccato tutte, e quasi in ugual misura (e le son grato in particolare per quel “candore” che non so come lei ha intuito e che io mi riconosco), ma tra di esse ne scelgo una, quella della “fraternità insopportabile”, che mi dà la giusta misura non dico tanto del suo articolo, ma appunto del colloquio apertosi tra noi due.<sup>43</sup>

Tra il «candore» e la «fraternità insopportabile» scorti in Pomilio, traluce quel riflesso critico che forse più di ogni altro stigmatizzò l'autore, intellettuale cattolico di sinistra, del quale il solo Guerrieri colse la rara sensibilità e la «sete» teatrale avvertibili in ogni singola pagina del romanzo già prima di sfociare nel *Quinto evangelista*.

Del successo dello spettacolo dette minuziosamente conto anche Prosperri che, dopo aver rilevato l'inesperienza drammaturgica dell'autore» e «una certa obiettiva lunghezza» del lavoro, campionò per i suoi lettori con molto acume le qualità recitative del folto cast. La rassegna dei giudizi ha il merito di restituire un'eco remota di quanto si ascoltò nell'«anteprima» settembrina ed è esemplare di uno stile critico, estremamente attento alla resa degli interpreti, in voga fino a quando l'editoria a stampa ha ospitato e sostenuto la critica teatrale. Vale la pena, perciò, di riportarla:

La recitazione è chiarissima e scarna, anche nei momenti più accesi in alcuni punti la presa è assai viva. Merito anche degli ottimi interpreti, tra i quali spiccano il caro Andrea Botic, che nella parte del prete arriva sino alla civetteria di certi sorrisetti con cui la gente di Dio troppo sicura della propria fede si difende dalle abiezioni più gravi; Pietro Biondi un tagliente avvocato Schimmel, ateo e razionalista; Giovanna Galletti, una madre prudente, poi atterrita; Mico Cundari, un saggio e liberale pastore protestante; Claudio Trionfi, un penetrante Giovanni; Giampiero Fortebraccio, un preciso ufficiale tedesco; Sergio Salvi, un freddo cavilloso Caifa; Alberto Mancioti, un Giuda intellettuale tormentato; Sergio Reggi, un intenso, sincero Pietro; Gabriele

43. Lettera di Mario Pomilio a Gerardo Guerrieri, Napoli, 30 settembre 1975. Inedita, è conservata a Roma, Università La Sapienza, Archivio Guerrieri, *Lettere e carteggi*, 2 cart. 8/1.

Carrara, un quinto evangelista con una bella progressione dalle incertezze iniziali dello studente alla veemenza appassionata della sua professione di fede nella libertà.<sup>44</sup>

Tian collocò Pomilio nel «novero dei cristiani inquieti e problematici, per i quali il messaggio evangelico è qualcosa da preservare dalle incrostazioni dell'abitudine e dalle sclerosi dell'ortodossia» e giudicò il dibattito-oratorio «innestato sull'attualità esistenziale e non su quella della cronaca». Scrisse, dunque, di «riuscita formale» e di «risposte autentiche e non occasionali agli interrogativi di fondo della religiosità del nostro tempo» e intravide nel personaggio del quinto evangelista il rappresentante del «dissenso contro l'arroganza del potere».<sup>45</sup>

Il dramma fu considerato «lucido e teso fino allo spasimo» dal critico cattolico Bertani, per il quale il

discorso religioso e politico di Pomilio [...] ha un taglio che ne garantisce una lettura europea, mentre pone in essere un teatro non didascalico, non problematico, aperto [...], entro il quale circolano idee né prese a prestito, né "interessate"; o per lo meno, interessate a costruire l'uomo giusto come premessa ad ogni piano di cambiare il mondo. Che sarebbe poi la risposta cristiana a una proposizione marxista.<sup>46</sup>

A Bertani piacquero anche l'«atemporalità del dramma» e il mancato travestimento dei personaggi nelle figure della Passione. Tuttavia, notò come alla regia di Costa «avrebbe giovato usare qualche criterio di distanziazione, nella recitazione, per evitare un'immedesimazione che tende talvolta a sfumare la prospettiva esemplificatrice, il livello metastorico e metafisico del discorso».<sup>47</sup>

Fuori dal coro, Rita Guerricchio sulle colonne de «l'Unità» annotò, circa la recitazione, «scompensi e sfasature, che stonavano rispetto al rigore assoluto, talvolta però vicino all'inerzia, con cui Orazio Costa ha impiantato lo spettacolo». E continuò asserendo:

Un po' teatro-cronaca, un po' teatro-verità, l'insieme non ha trovato la sua giusta dimensione sottraendosi allo spessore teatrale che il testo possedeva o prevaricandolo. Né ci sembra che i due inserti musicali, a cura di Sergio Prodigio, si siano semanticamente fusi con lo spettacolo, costituendo, piuttosto che variazione teatrale sul tema, un ulteriore aggravio simbolico.<sup>48</sup>

44. PROSPERI, *Nel 'Quinto evangelista' di Pomilio si rinnova il significato della Passione*, cit.

45. TIAN, *Nel 'Quinto Vangelo' un Gesù libertario*, cit.

46. BERTANI, *Il Vangelo che diventa vita*, cit.

47. Ibid.

48. GUERRICCHIO, *'Il quinto evangelista' alla festa del teatro di San Miniato*, cit.

Il florilegio critico, qui esemplificato in pochi contributi essenziali, non salvò lo spettacolo da una improvvisa quanto imprevedibile sparizione. Scomodo, ‘di rottura’ – come si sarebbe detto secondo una trita espressione dell’epoca –, fu ritenuto inopportuno e fu inabissato dallo stesso ente teatrale che lo aveva prodotto. Il risultato eccezionale delle elezioni politiche del 15 e 16 giugno 1975, che segnarono il punto più alto dell’avanzata storica del PCI di Enrico Berlinguer in Italia dalla formazione della Repubblica, dovette riflettersi verosimilmente, e senza esitazione, sulla vita dello spettacolo. Messa già in moto la macchina produttiva a inizio anno, non potendosi più fermare in corso d’opera, *Il quinto evangelista* fu colpito da censura non preventiva, bensì successiva alla ‘prima nazionale’. Portatore di scandalo nel senso cristiano del termine, avrebbe potuto nuocere agli opportunismi politici che sovrintendevano alle scelte culturali dei teatri stabili, addirittura mettere in pericolo e scompaginare lo *status quo* del clientelismo partitico. La potenza della parola dialettica evangelica di Pomilio, esaltata dalla rigorosa regia di Orazio Costa, fu così prontamente disinnescata. Dopo il debutto sotto i riflettori del festival di San Miniato, un giro in punta di piedi nella provincia abruzzese, una manciata di poco più di una ventina di repliche sparse tra L’Aquila, Sulmona, Avezzano, Caserta, Napoli, Assisi e Ancona, con un’unica puntata romana per il pubblico privato di bancari nella Chiesa delle Stimmate,<sup>49</sup> e poi la messa a tacere per sempre, o quasi.<sup>50</sup> Nemmeno la circostanza dell’anno giubilare poté convincere la direzione dello Stabile aquilano a proporre lo spettacolo nei teatri della capitale, come pure qualche giornale aveva sbandierato prima del suo debutto<sup>51</sup> e come la logica distributi-

49. Le date e i luoghi delle repliche sono ricapitolati in un intervento polemico di G. ANTONUCCI, *Il Giuda dell’Aquila*, «Il dramma», LI, 1975, 11, p. 3. Dopo le rappresentazioni nel capoluogo abruzzese del 1° e del 2 ottobre, «il 3 ottobre è a Sulmona, il 5 di nuovo all’Aquila, il 6 ad Avezzano, il 7 a Caserta. L’8 e 9 ottobre, a Napoli, *Il quinto evangelista* ottiene un grande successo. Dal 10 al 12 viene presentato privatamente, per i dipendenti del Banco di Roma (che ha pagato le repliche con generosità), nella Chiesa delle Stimmate di Roma. Il 14 è la volta di Assisi, il 15 (data in cui scade il contratto degli interpreti) muore ad Ancona» (ibid.).

50. In anni recenti il testo è stato riproposto poche altre volte da compagnie di dilettanti. Si vedano almeno l’allestimento del Centro universitario teatrale e del Centro Universo del teatro presso la chiesa di San Giorgio in Lemine nel comune di Almenno San Salvatore (Bergamo) con la regia di Claudio Morandi (17 aprile 2015) e quello del Piccolo Teatro di Livorno in collaborazione con il Centro artistico ‘Il grattacielo’ e la Caritas diocesana nella chiesa di San Ferdinando della città labronica, per la regia di Luciano Lessi (27 maggio 2016), in occasione del Giubileo della Misericordia.

51. A partire da un lancio di agenzia, la notizia dell’eventualità delle repliche romane per l’Anno Santo si rincorse, come si evince dai riscontri, sparsi, nella rassegna stampa conservata presso l’AIDP (faldone del 1975, cc. n.n.). Ne è un significativo esempio il trafiletto apparso sulla «Stampa» del 20 agosto 1975: «L’Aquila, 19 agosto. *Il quinto Evangelio* di Mario Pomilio diventa spettacolo. Il teatro Stabile dell’Aquila lo presenterà in prima assoluta il 20 settembre nella cat-

va avrebbe voluto. Strozzato appena dopo il suo varo, fatto nascere morto, o al più moribondo, *Il quinto evangelista* è un caso esemplare di delitto teatrale ordito da ragioni ideologiche. Fu deciso: meglio mettere un bavaglio definitivo ad attori e maestranze e non rinnovare loro alcuna scrittura o contratto (fermi al 15 ottobre di quell'anno) che rischiare problemi con Roma, con l'allora Ministero del turismo e dello spettacolo, e così far vacillare, o anche solo scricchiolare, poltrone e posti di comando. In anni di prevalente scontro ideologico e di forte contrapposizione tra la cultura cattolica e quella marxista, l'opportunismo prudente e mediocre prevalse sulla vita futura dello spettacolo, nonostante lo sforzo produttivo dello Stabile abruzzese. La materia stessa dello spettacolo divenne incandescente. Come si poteva, in tempi di divisioni culturali quando non di settarismi, portare in giro la ricerca critica e dialettica di una verità evangelica? Come si poteva proporre il moderno dramma sacro, pieno di sconcertanti interrogativi, al pubblico che si riteneva formato in prevalenza da spettatori genericamente di sinistra, senza temere contraccolpi? La direzione democristiana dello Stabile dell'Aquila, incarnata da Luciano Fabiani, con il consenso dell'intero consiglio di amministrazione, nel quale figuravano i rappresentanti dei maggiori partiti del parlamento, preferì far sparire lo spettacolo dai cartelloni della stagione teatrale di quell'anno e dei successivi piuttosto che avere ripercussioni e affrontare incresciosi problemi. Il dramma fu incatenato dai suoi stessi contenuti e il cercatore della verità fu ingoiato dai tempi, ricacciato ancora una volta tra gli scartafacci degli archivi e delle biblioteche a decifrare incomprensibili glosse, divenute sempre più sbiadite se non insignificanti agli occhi di una generazione offuscata da un acerbo quanto sterile conflitto ideologico.

Pur tra inascoltate prese di posizione critiche, come quella espressa a caldo da Giovanni Antonucci sulle pagine de «Il dramma»,<sup>52</sup> la stagione teatrale 1975-1976 cancellò *Il quinto evangelista*, che il suo autore anni dopo fece rivivere almeno tipograficamente, quando dette alle stampe nel 1986 il testo, discusso e messo a punto con Orazio Costa,<sup>53</sup> ma non coincidente perfettamente con il copione di scena, ridottosi fin troppo facilmente a 'quinto evangelio teatra-

tedrale di San Miniato. Dell'opera di Pomilio sarà utilizzata l'ultima parte, dedicata al quinto evangelista; regista del lavoro sarà Orazio Costa. Dopo una settimana di repliche, lo spettacolo andrà all'Aquila e a Roma per le manifestazioni culturali dell'Anno Santo».

52. ANTONUCCI, *Il Giuda dell'Aquila*, cit., pp. 3-6. Si noti come l'articolo, dal titolo forte, fosse collocato ad apertura della rivista. Ma sin dal numero di ottobre, un incisivo tamburino, non firmato, aveva messo il dito nella piaga: *Cattolici impauriti*, «Il dramma», LI, 1975, 11, p. 20.

53. POMILIO, *Il quinto evangelista*, cit., con una presentazione di I. SCARAMUCCI (*Un "frammento" aureo*, pp. 5-6) e la postfazione d'autore *Breve storia di una messinscena* (pp. 98-109). Rispetto al programma di sala l'elenco dei personaggi messo a stampa aggiunge un Graduato e un Centurione al posto del Sergente, ma omette quattro personaggi. Del copione teatrale a cui si ispira mantiene la divisione in due atti, che scompare nella ricordata edizione Mondadori del 1990.

le'. Almeno quattro sono i personaggi introdotti nel cast dello spettacolo, ossia Signora Ilting (Daniela Gatti), Signora Hoffmann (Patrizia Politi), Signor Andres (Leo Allegrini), Signora Kleiber (Nada Frasci), che, seppur con ruoli minori o quand'anche accessori, non trovano spazio nell'elenco dei personaggi, né nel testo ripubblicato da Pomilio. Senza tralasciare il caso – meno significativo rispetto all'insieme, ma pur sempre traccia della versione scenica – del Sergente Streicher, poi Centurione (Renzo Bianconi), che su pagina torna a essere l'anonimo Graduato, a cui Costa, invece, aveva preferito dare volto e nome, oltre che assegnargli rilievo nella scena finale del dramma (fig. 2).

Apocrifo del dissenso teatrale oltre che religioso, il *Quinto evangelista* per la trama intrecciata della ricerca di verità e di libertà, fu avviato verso il buio profondo della censura tramite il silenzio. Ma l'incontro con il teatro giovò molto a Pomilio, almeno a parole. L'esperienza dello spettacolo cancellò i «tipici autocompiacimenti che sono sempre di un autore» e insegnò allo scrittore, se possibile, «molta umiltà». <sup>54</sup> Ebbe infatti a dichiarare:

Credo che nulla come il teatro ci faccia sentire come gli elementi d'un tutto, corregga salutarmente la mentalità «demiurgica» tipica di chi proviene da esperienze solo letterarie, e ci porti a pensare la letteratura come un fatto «societario» nel quale l'«autore» è solo la prima rotella d'un ingranaggio. <sup>55</sup>

Con lo spirito critico che gli era proprio, lamentò, poi, la divaricazione tra gli uomini di libro e gli uomini di scena, «due mondi che s'ignorano» vicendevolmente, e insieme la censura preventiva nei confronti di opere a sfondo religioso a favore di quelle «a respiro corto». <sup>56</sup> Nonostante i pronunciamenti a favore del teatro espressi nei documenti elaborati dal Concilio Vaticano II, tra i quali spicca il *Messaggio agli artisti*, pronunciato da Paolo VI nella giornata di chiusura del Concilio ecumenico, <sup>57</sup> Pomilio nella stessa intervista fu costretto a denunciare l'emarginazione degli autori dalle tematiche metafisiche: riflessioni a margine di anni cruciali per gli assetti della cultura italiana e per i suoi sviluppi nell'ultimo scorcio del Novecento.

Nel 1986, mutata la storia politica e culturale italiana, dopo aver ricoperto la carica di presidente del Teatro di Roma, <sup>58</sup> Pomilio, in quel lasso di tem-

54. *L'evangelista si mette in mezzo agli spettatori*, cit.

55. Ibid.

56. Ibid.

57. L'idea dell'arte come missionaria della pura bellezza sorregge l'intero messaggio papale, pronunciato l'8 dicembre 1965. Per la lettura integrale cfr.: *Documenti pontifici sul teatro (341-1966)*, Città del Vaticano, Edizioni della Radio Vaticana, 1966, pp. 153-154.

58. Proposta da Paolo Stoppa, in rappresentanza della Democrazia cristiana, la nomina dello scrittore abruzzese alla presidenza del Teatro di Roma incassò l'unanimità di tutti gli

po in cui fu eurodeputato nelle fila del Partito Popolare, volle ripubblicare *Il quinto evangelista* presso le Edizioni Paoline quasi come risarcimento postumo alla cancellazione dello spettacolo. Nel mentre, però, il suo oblio era coinciso con quello del romanzo, che fino al 1981 aveva avuto almeno diciotto edizioni e traduzioni in molte lingue.<sup>59</sup> Sotto il titolo *Breve storia di una messinscena* (poi divenuto *Le varianti del 'Quinto evangelista'*), Pomilio ricapitolava le innovazioni costiane e gli snodi della scrittura scenica, pur concludendo che sotto il profilo testuale si era compiuta «un'opera di potatura [...], con qualche rischio di disseccamento».<sup>60</sup>

L'autore, simile all'apostolo Pietro, presto rinnegò il suo coordinatore-regista e ripristinò i diritti dei lettori su quelli degli spettatori: la lettera tornò morta e si inaridì nuovamente sulla carta. Tuttavia, almeno per un breve ciclo di repliche, grazie allo sforzo degli attori, l'umanesimo integrale, proprio della concezione teatrale di Costa, si saldò alla «fraternità imbarazzante» che Guerrieri colse in Pomilio: due intellettuali intransigenti, due anacronistici ed eversivi cercatori di verità e di libertà evangeliche sullo sfondo di un mondo laico che con particolare acribia espungeva ogni approccio cristiano dalla storia personale e collettiva.

esponenti dei partiti politici presenti nel consiglio di amministrazione dell'ente. Su questa esperienza, complessa e a dir poco travagliata per il profilo mite del protagonista, «uomo di grandissima sensibilità, lontano da ogni maneggio politico e digiuno dei problemi del teatro», è utile la testimonianza di M. CARBONOLI, *Anche a dispetto di Amleto. Cinquant'anni di teatro e altro*, Roma, Aracne, 2019, pp. 314-320: 316.

59. Sull'inabissamento del romanzo si interroga G. FRASCA, *Come consegnarsi residui*, in *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore* (2004), Bologna, Sossella, 2015, pp. 234-270, poi riproposto con modifiche in POMILIO, *Il quinto evangelio*, cit., pp. 455-493, in partic. pp. 463-468.

60. *Le varianti del 'Quinto evangelista'*, in appendice all'edizione Mondadori de *Il quinto evangelio*, cit., pp. 396-402: 402.

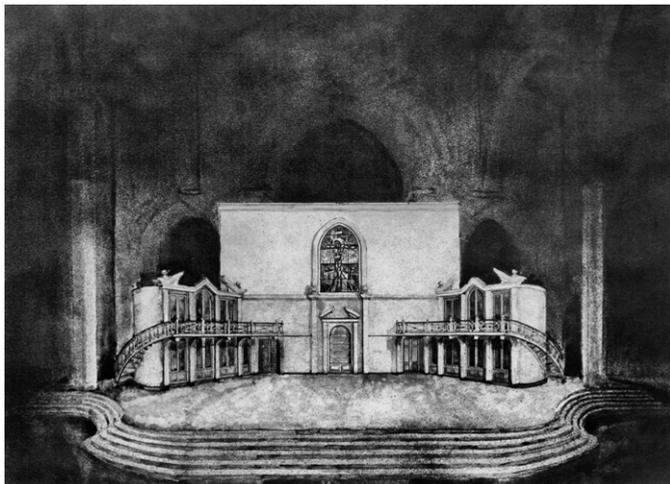


Fig. 1. Giacomo Calù Carducci, Bozzetto di scena per *Il quinto evangelista*, 1975 (San Miniato, Archivio della Fondazione dell'Istituto del Dramma Popolare).



Fig. 2. Programma di sala de *Il quinto evangelista*, con xilografia di Dilvo Lotti, 1975 (San Miniato, Archivio della Fondazione dell'Istituto del Dramma Popolare).