

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2025

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di ITALIA NEL MONDO
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•
COMITATO SCIENTIFICO:
Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti; Guido
Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjic';
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra; Bernardo
Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin; Paolo
Tondi

REDAZIONE:
Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore arte,
scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI
Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI
Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle
discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è
classificata nelle fasce ANVUR vengono
sottoposti a un procedimento di revisione tra
pari a doppio cieco (*double blind*).

• Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,
Europa € 120,00, Altri
Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

•
© 2025

Edizioni Studium
Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali Via
dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in
abb. post. D.L. 353/2003 (conv. in L.
27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

PERCORSI DEL PENSIERO SCIENTIFICO BIOLOGICO E MEDICO

di Vincenzo Cappelletti

Introduzione di Guido Cimino

Unità e storia della scienza (1983)

Sapere specialistico e sapere storico (1987)

Un percorso della ragione scientifica (2010)

Sulla dinamica dei paradigmi scientifici (1986)

Duplice rivoluzione della scienza (2000)

Scienza dell'umanesimo e scienza illuministica (1977)

Evoluzionismo, creazionismo, neodarwinismo (2009)

Ontogenesi della vita (2007)

Il genoma umano: panorama storico e problemi etici (1998)

Morgagni e Virchow (1987)

Momenti della biologia tedesca: da Virchow a Driesch (1982)

Biomedicina del XX secolo (2003)

Medicina scientifica e medicina applicata (1999)

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2025

LETTERATURA

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

DOSSIER

VERISMO IN RETE. VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA E CRITICA

A cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

Marina Paino, Andrea Manganaro, Antonio Sichera, Antonio Di Silvestro, Liborio Pietro Barbarino, Introduzione 8

A. LETTURE

Liborio Pietro Barbarino, Scrivere su un margine virtuale. Per un commento digitale ai *Malavoglia* di Giovanni Verga (capitolo I) 14

Ottavia Branchina, La colica, il cane, il corvo. Commentare il *Mastro-Don Gesualdo* tra carta e digitale 34

Christian D’Agata, Per una lettura apocalittica di *Viceré e Imperio* di Federico De Roberto: Risorgimento, crisi, fine del mondo 57

Eliana Vitale, Di mutrie, mutismi e male parole: la parola antirelazionale nei *Viceré* di Federico De Roberto 79

B. VARIANTI

Mariagiusti Polizzi, Appunti per una nuova edizione de *Il Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana 108

Miryam Grasso, Il laboratorio compositivo del Capuana “fantastico”: *Il Dottor Cymbalus* dalla rivista all’edizione a stampa 121

Elisa Conti, La ricerca di una nuova lingua in *C’era una volta*. Per uno studio del laboratorio variantistico di Luigi Capuana 143

Denise Bruno, La «concretezza» e il «fantastico»: la dàrsena filologica del Capuana per ragazzi 159

C. LESSICO

Antonio Di Silvestro, Per un dizionario tematico del Verismo: storia di *bozzetto* 175

Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto, Marco Biffi, Giovanni Salucci, Verso il vocabolario digitale dell’italiano verista (VIVer): *corpus*, metodi e prospettive 198

DOSSIER

IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO: NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE

A cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

Giovanni Barracco, Lorenzo Mecozzi, Introduzione 224

Mauro Distefano, *I Malavoglia*: romanzo familiare tra modernità e attualità 228

Andrea Sartori, Genealogie familiari. *I Viceré* (1894) ‘dopo’ *I Buddenbrook* (1901) 250

Luigi Gussago, Genio e sregolatezza. Percorso narrativo di una famiglia disgregata in *I divoratori* (1911) di Annie Vivanti 270

Emanuele Delfiore, Elisa filologa romanzesca: l'epistolario di Anna ed Edoardo in <i>Menzogna e sortilegio</i>	289
Lucia Faienza, Ricostruire l'albero. Il romanzo di famiglia di Natalia Ginzburg, tra dissolvimento e connessioni intertestuali	305
Silvia Annavini, <i>Homely/Unhomely</i> : il perturbante familiare. Natalia Ginzburg tra spazio domestico e scrittura minore	319
Alessandro Gerundino, La famiglia e le case: <i>Athénopis</i> di Fabrizia Ramondino	337
Marco Marzi, Aria di famiglia nel contesto brigatista	357
Giuseppe D'Angelo, «Nessuna resa dei conti». Il <i>family novel</i> di Antonio Franchini	374
Sonia Glauser, <i>L'abusivo</i> e <i>Il fuoco che ti porti dentro</i> di Antonio Franchini: un raffronto tra famiglie e generi	395
Serena Cianciotto, Romanzi multigenerazionali oggi	414
ALTRA CRITICA	
Paolo Puppa, Abramo in scena	435
Antonella De Blasio, Due romanzi post-millennial di Sally Rooney	451
Elena Grazioli, Finzioni biografiche e pubbliche conferenze: la ricezione della Beatrice dantesca nell'Ottocento	472
STORIA DELLA DIPLOMAZIA	
Massimo Spinetti, La cultura e la lingua italiana nell'azione diplomatica di Costantino Nigra	491
CULTURA E SOCIETÀ	
Elisabetta Vaccarone, Franco Pistono, Valerio Ciarocchi, Musica, mito, ambiente e intelligenza artificiale: una riflessione	504
CINEMA	
Enrico Procentese, Tra assurdo e assenza: L'eclisse e l'attesa di Godot. Intervista a Gianni Massironi	521
RECENSIONI	
GEOPOLITICA	
Mario Boffo, <i>Houti – Vengono da lontano, guardano al futuro</i> (di Athanasia Andriopoulou)	532
LETTERATURA	
Gabriele d'Annunzio, <i>Il fuoco</i> (di Giovanni Barracco)	535
Angelo Conti, <i>La beata riva. Trattato dell'oblio</i> . Preceduta da un «Ragionamento» di Gabriele d'Annunzio (di Giovanni Barracco)	540

LETTERATURA

ALTRA CRITICA

ABRAMO IN SCENA

Abramo in scena ricostruisce il copione biblico del personaggio, le sue imprese, gli spostamenti, il suo rapporto con la moglie e soprattutto l'episodio oscuro del tentato sacrificio del figlio Isacco, su preciso ordine di Dio. Vengono ricostruite le varie interpretazioni di questa vicenda numinosa, da quella ottocentesca di Kierkegaard a quella di Sartre un secolo dopo, oltre ad una disanima del concetto di ironia compatibile con la indubbia drammaticità, in un orizzonte laico e familistico e non metafisico, della tragedia sfiorata. Così pure si passano in rassegna, sempre per quanto riguarda la pulsione ad uccidere il figlio, i trattamenti relativi sulla carta e sulla ribalta moderne, nella narrativa i riutilizzi di Svevo e della Ginzburg, così come nella drammaturgia le evocazioni in Ibsen e in Pasolini.

Parole chiave: *Abramo, teatro, letteratura biblica, archetipi, teologia*

Abraham on stage reconstructs the biblical script of the character—his deeds, his journeys, his relationship with his wife, and above all the dark episode of the attempted sacrifice of his son Isaac, carried out at God's explicit command. The essay revisits the various interpretations of this numinous event, from Kierkegaard's nineteenth-century reading to Sartre's a century later. It also offers an analysis of the concept of irony that aligns with the undeniable dramatic nature of the episode—interpreted in a secular and familial, rather than metaphysical, framework—as a narrowly avoided tragedy. The impulse to kill the son is also examined in its modern literary and theatrical representations, including narrative echoes in Svevo and

Ginzburg, and dramaturgical evocations in Ibsen and Pasolini.

Keywords: *Abraham, theatre, biblical literature, archetypes, theology*

Non manca un'indubbia teatralità nella Bibbia e nei testi sacri connessi, autentico canone della cultura occidentale. Se ogni atto teatrale consiste nel dare spazio alla parola, se ancora il teatro è tra tutte la forma più vicina alla religione, in quanto luogo privilegiato in cui parlano i morti, ogni personaggio mitico che attraversa la Bibbia si conquista un suo percorso drammaturgico virtuale e può risorgere quale archetipo per successive ricostruzioni. Occupiamoci allora di Abramo, il profeta fondante l'unità antropologica del popolo di Israele. Ora, quali sono le sue scene?

Abramo non lo si conosce nell'infanzia, un po' come Cristo. Ci è noto solo da adulto. Non ha infanzia, il nostro personaggio, perché di fatto è un bambino, o meglio si comporta come figlio di Dio. In tutto il suo *plot*, infatti, il rapporto tra il Signore e Abramo si costituisce quale continuo esercizio di sudditanza, esibizione di una inevitabile, totale passività acritica. Il legame che li caratterizza è indubbiamente quello di padre padrone e figlio schiavo, e il *climax* di questa dialettica hegeliana si esalta nella messa in prova delle sue capacità di obbedienza. Non avrai altro Dio all'infuori di me, questo il motto che circola all'interno dei vari episodi. Unicità del Figlio e unicità del Padre, quasi corollari simmetrici.

Allorché si manifesta a lui e ai suoi discendenti, il Signore richiede di essere riconosciuto come simbolo di una cultura patriarcale e monoteista, contro la coeva concorrenza di politeismi e idoli pagani. Un Dio insomma invisibile, che rifiuta il culto delle immagini, nella misura in cui intende tutto per sé lo spazio del culto e della devozione. In una parola, afferma il monoteismo, e la propria unicità speculare a quella del popolo eletto. È un Dio che trova in Abramo il suo perfetto segretario, in un rapporto sia affettivo che violento. Un Dio che costruisce la figura del figlio attraverso continui sradicamenti dalla terra e dalla famiglia, per educarlo alla sottomissione e alla formazione del carattere. Ecco allora il moto incessante delle peregrinazioni, il destino diasporico imposto alla creatura, da Ur dei Caldei alla regione di Canaan, tipico delle società nomadi, destini erratici e pendolari tra Mesopotamia, Palestina ed Egitto. In cambio, a compensare angosce e incertezze, ogni volta gli prospetta ricca prosapia, terra e successi da fondatore di Nazione, dichiarandosi altresì suo scudo. In pratica un atto testamentario e un'attribuzione di dote, condita da iperbole come la prospettiva di una progenie, tanto numerosa quanto la polvere, che non si può

contare, o quante le stelle in cielo o l'arena sulla riva del mare. Pertanto, tutte informazioni che vanno in senso opposto alla successiva richiesta dell'infanticidio. E ogni volta che si fissa in un nuovo luogo, il protetto dal Signore drizza un altare a Dio.

In seguito alla carestia, Abramo è costretto ad un terzo esodo che lo porta in Egitto, dove il Faraone ha modo di apprezzare le bellezze di sua moglie Sarai, e dove Abramo simula di esserle fratello per sopravvivere. Il Signore a questo punto colpisce con flagelli la corte del re, e costui lo lascia ripartire. Nuovo spostamento, pertanto, con rientro in Palestina. Magari per rassicurarlo che avrà in proprio queste terre, Dio chiede al figlio di sacrificargli animali, giovenca, capra, capro di tre anni, e una tortora e un piccione. E le tre bestie grosse, divise a metà, devono essere difese dagli avvoltoi. Qui, Abramo si addormenta e fa un sogno profetico in cui Dio gli parla e gli anticipa 400 anni di esilio per il suo popolo e il rientro finale in Palestina. Il patto sancito ribadisce l'assegnazione ufficiale delle terre, vero atto notarile. Storie di pastori, pertanto, di deserti, di predoni, di tende, di accampamenti, di recinti, di liti per pozzi e bestiame, di donne cedute come oggetti passivi, e di crescita economica del mercante Abramo in terre straniere, prefigurazione forse di futuri stereotipi sul mercante semita. Al Padre, però, il figlio Abramo rivela il proprio cruccio, quello cioè di non avere figli. Segue l'intermezzo colla inseminazione tramite la serva egizia, Agar. È Sarai che prende l'iniziativa e autorizza il marito ad accostarsi alla serva, che poi prende baldanza, una volta incinta, fino ad essere cacciata. Ed è l'Angelo del Signore che invita la schiava fuggita a rientrare e a sottomettersi dopo aver promesso anche a lei una prosapia numerosissima. Nasce così ad Abramo, vecchio di 86 anni, Ismaele, ovvero *Dio ascolta* in ebraico, segnato dalle parole dell'Angelo come uomo selvaggio, in lotta coi fratelli, e mai parole profetiche saranno tanto vere, trattandosi della discendenza araba.

Passano 13 anni e il Signore questa volta appare al profeta, steso a terra bocconi in atto di totale subalternità e gli garantisce che diverrà padre di una folla di popoli che persino dei re usciranno da lui. Gli muta il nome in Abrahamo, col prefisso *ab* che in ebraico connota padre, e analogamente cambia il nome a Sarai che diviene Sara, che significa principessa. In cambio, il nuovo accordo viene suggellato dalla richiesta ufficiale di circumcidere ogni maschio, schiavi compresi, ovvero la *milah*, catalogabile tra i riti di passaggio, in questo caso della pubertà, mutilazione diffusa in molte culture precedenti e coeve, ma ora trasportato a 8 giorni dalla nascita, rispetto all'età dell'iniziazione virile, coll'accesso alla maturità sessuale dell'adolescente e all'età matrimoniale, e di cui restano indizi precisi nell'ebraico *bar mitzvà*, perché tutta la vita deve adesso essere consacrata a Dio. L'asportazione del prepuzio rappresenta una eufemizzazione di sacrifici, una ulteriore prova di sublimazione rispetto a

pratiche cruento, di purificazione spirituale e morale. Chi non sarà circonciso sarà reciso dal popolo. Al limite, tale dono consente ad Abramo di essere perfetto, in quanto tale rito condensa in sé tutte le norme contenute nella *Torab*. All'annuncio solenne della nascita di un figlio, Abramo sempre bocconi ride tra sé perplesso sulle proprie capacità procreative e sulla possibilità di Sara, a 90 anni, di essere fecondata. Abramo nondimeno esegue su di sé, sul figlio Ismaele (che a 13 anni rientra nell'età sancita dalla vecchia pratica) e su tutti i maschi della sua tribù il taglio del prepuzio, pegno del patto. Quindi, nuova apparizione del Signore presso il querceto di Mamre, in compagnia di altri due uomini. Abramo lo riconosce, si prostra a terra e gli offre acqua per il lavaggio dei piedi, ospitalità sotto l'albero, pane e un vitello tenero e buono. Sara è dietro la tenda mentre prepara il pasto e a risentire la profezia sul ritorno per lei del "momento vitale", ride a sua volta in cuor suo, perché si sente avvizzita, cessate da tempo memorabile le mestruazioni.

Molto più fisiologico il suo pensiero, rispetto al marito, al punto che Dio riprende quest'ultimo per colpa della moglie e la rimprovera: "C'è forse cosa difficile per Dio?". Subito dopo è la volta dell'episodio di Sodoma allorché il Signore che si dirige colà lo coinvolge nella spedizione, si consulta con lui in quanto uomo che pratica "la giustizia e il diritto". Ha sentito un grido venire da quella città, e va a verificare se hanno "fatto l'estremo". Abramo intercede qui come avvocato misericordioso e abile nei cavilli argomentativi, perché potrebbero trovarsi 50 giusti e perirebbero col reo. E man mano, nonostante si senta "polvere e cenere" abbassa la quota salvifica, scendendo sino alla quota di 10 e sempre premettendo clausole rispettose, tipo "Non si adiri, prego, il mio Signore". I due Angeli vanno da Lot che li ospita con banchetto, e la folla dei sodomiti circonda la casa per abusare di loro sessualmente. Scena di cui terrà conto la dannunziana *Figlia di Iorio* nel 1904. Lot offre alla folla scatenata le due figlie vergini. I due Angeli accecano la folla e consigliano a Lot di fuggire coi parenti perché stanno per distruggere la città. Ma i parenti credono che scherzi. Gli Angeli lo conducono fuori e lo lasciano in una piccola città, come da lui chiesto, chiamata Segor da allora. Lot non vuole andare infatti in montagna, ne teme i disagi. Intanto il Signore lancia zolfo e fuoco sopra Sodoma e Gomorra. La moglie di Lot guarda indietro, contravvenendo agli ordini e divenendo una statua di sale. Nella grotta le due figlie per non interrompere la discendenza ubriacano il padre e lo violentano a turno, dando vita a nuove generazioni. Dopo questo intermezzo incestuoso, sia pure attraverso il vino, sempre motivato dal terrore che si esaurisca la specie, Abramo si sposta ancora verso la regione del Negeb e poi a Gerar e di nuovo si spaccia per fratello di sua moglie quando Abimelec re di Gerar manda a prendere la donna come propria concubina. Incongruenza della storia. Sara ha 90 anni, si sente sterile,

ride tra sé quando Dio le profetizza la gravidanza prossima, eppure continua ad essere desiderabile. Ma il Signore appare in sogno di notte al re, insolita iniziativa dialogica di Dio con un non ebreo, come nota Giulio Busi, e lo minaccia anche se costui si difende dicendo di non essersi accostato alla donna. Il re poi apostrofa Abramo per la menzogna e si noti la cavillosità sillogistica con cui il profeta si difende adducendo poi come giustificazione il fatto che in effetti Sara è figlia dello stesso padre suo. E questo è l'accordo tra di loro, in quanto come ramingo per volontà del Signore preferisce farla passare per tale onde avere salva la vita. Il re tra gli altri doni offre a Sara mille pezze di argento quale “velo” di riscatto per l'opinione pubblica. E il Signore annulla la sterilità cui aveva condannato le donne della terra di Abimelec.

Lo stesso si ripresenta con Isacco e la bella Rebecca, e Abimelec rimprovera Isacco di essersi spacciato per fratello a Gerar. Sara alla fine, visitata dal Signore, ad Abramo ormai centenario partorisce Isacco. Grottesco è il registro utilizzato nel detto episodio, e il nome di Yishaq (Isacco appunto) si fa *omen*, significando “egli riderà”. Aldo Busi parla a questo proposito di “moto sommerso” da parte di Abramo all'annuncio e di maggiore irriverenza da parte della moglie, tale da provocare la stizzita replica divina, e da instaurare una sorta di “complicità maschile” tra Dio e il patriarca. La reazione della donna coinvolge la sfera della sessualità, dando al riso un significato fisiologico e insieme di atto scherzevole, basti citare la vicenda successiva che vede ridere il figlio di Agar nei riguardi della strana natalità e nella generazione successiva l'episodio di Abimelec re dei Filistei che scorge dalla finestra Isacco e Rebecca ridere in modo da capire che non si tratta di fratelli. In più, la donna teme parodie riferite all'allattamento, cosa che Agar si affretta a fare, di nuovo cacciata via, verso il deserto di Bersabea. Quando l'acqua nell'otre viene a mancare, il fanciullo si lamenta e l'Angelo di Dio consola la madre ribadendo che farà gran popolo del figlio, oltre a mostrarle un pozzo d'acqua. Così il ragazzo cresce, si fa tiratore d'arco e prende in moglie una donna d'Egitto.

Nel frattempo, in *Genesi 22*, la celebre prova, come recita l'apertura dell'episodio “Dio volle provare Abramo” e gli intima “Prendi il tuo figliolo unico, tanto a te caro, Isacco, e vattene alla terra di Moria, ed offrilo ivi in sacrificio sopra un monte, che ti indicherò”. Abramo ubbidisce. Alzatosi di buon mattino, prende asino, due garzoni spacca legna per il sacrificio, e si incammina verso il luogo indicato. Al terzo giorno lasciati indietro asino e garzoni, per l'intimità del sacrificio stesso, conduce con sé il figlio a fare “adorazione” come spiega ai servi. Carica la legna sulle spalle del ragazzo, mentre con sé reca il fuoco e il coltello. E si incamminano insieme. Isacco chiama il padre e questi risponde “Eccomi” col medesimo

intercalare che Abramo usa verso il Signore. Perché in questo episodio tenebroso, Dio tratta più che mai Abramo come costui tratta il figlio Isacco. Il figlio domanda dell'agnello che non vede. E Abramo spiega che Dio “provvederà” l'animale. Arrivato sul luogo, drizzato l'altare, lega il figlio e lo pone sulla legna. Quando già sta per immolarlo, l'Angelo di Dio lo chiama dal cielo e gli intima di non far male al suo “unigenito”, perché “ora so che tu temi Dio”. Insomma, un test traumatico di sottomissione, concluso alla fine dal viaggio di ritorno dei due che si incamminano insieme verso casa. Il tutto avviene in fondo nella scena interiore di Abramo, nel suo animo inquieto, perché la stessa voce che prima gli chiede la morte poi gli concede la vita del figlio, e Dio mostra il suo volto compassionevole, dirottando l'aggressività verso un montone impigliato con le corna in un cespuglio, simbolo forse della brutale sessualità maschile, come ipotizzano Judith Riemer e Gustav Dreifuss, confermandogli inoltre futuri trionfi e prosapia sterminata.

L'interpretazione junghiana legge l'oscuro episodio quale perdita da parte dell'io del controllo sulla propria condizione psichica, regressione sia al paganesimo dei sacrifici umani sia al sé, alle forze inconse, inteso quale *coincidentia oppositorum*, prive di giudizio etico e di distinzione tra bene e male. Grazie a questo cimento, passato attraverso quello che Rudolf Otto chiama timore di Dio, ovvero l'esperienza del *sacro*, Abramo giunge alla maturazione individuale, perché alla fine si distacca da Isacco e ne riconosce l'autonomia, separandosi anche dalla natura.

Abramo non finisce qui. Continua in altre vicende meno eclatanti. E in *Genesi* 23, si parla della morte di Sara a 127 anni e delle lunghe trattative condotte da Abramo con Efron per l'acquisto della terra ad Hebron. Poi, in *Genesi* 24, Abramo in età avanzata, soddisfatto perché il Signore l'ha benedetto in tutto, si fa giurare, (mano sotto il fianco) dal fidato servo di andare in Mesopotamia, sua terra natale, nella città di Nahor, fratello suo, a prendere una sposa per Isacco. Non vuole infatti una Cananea come nuora, ma una del suo casato, una parente dunque. E sarà pertanto la bella Rebecca, nipote di suo fratello, segnata dall'Angelo di Dio, nel gioco della brocca d'acqua, benedetta dai parenti che le augurano secondo profezia di diventare “migliaia di miriadi” e di occupare le “porte dei suoi avversari”. In *Genesi* 25 si narra persino di come il nostro Abramo prenda in moglie Ketura che gli partorisce sei figli, e giù altre discendenze. 175 sono i suoi anni, quando muore in “buona canizie”. Allorché appare in altri Libri della Bibbia, si trascina con sé sempre gli epiteti di profeta e capostipite, mentre l'oscuro episodio di Isacco viene assorbito e dimenticato. Nel *Salmo* 47, ad esempio, la gente di Israele si chiama “popolo del Dio di Abramo”, nel 49 “figli di Abramo” e nel 105 “prole di Abramo”. Nel *Salmo* 105 si canta ancora Dio “ricordevole della sua santa promessa

fatta ad Abramo suo servo”. E nel Libro di *Daniele* 3, nell’inno al Signore, Abramo è definito “tuo diletto” per riproporre ulteriormente il nucleo centrale della promessa: “hai promesso di moltiplicarne la discendenza come gli astri del cielo e come la sabbia sulla spiaggia del mare”. E nella tradizione liturgica ebraica, nei servizi cultuali delle sinagoghe spesso si rafforza la denominazione di Signore quale “scudo di Abramo”. Anche nei testi cristiani, si ribadisce la qualifica e si dimentica l’episodio del figlicidio sfiorato. Nel *Vangelo di Luca*, 17, si parla di “seno d’Abramo” come luogo dell’al di là che accoglie i giusti. E i Giudei si dichiarano a più riprese “stirpe di Adamo”, vedi *Vangelo di Giovanni*, 8, mentre nella paolina *Epistola ai Romani*, 4, lo si nomina quale “progenitore secondo la carne”, colui che “credette a Dio e ciò gli fu contato a giustizia”, e lo si esalta “padre di tutti noi” in quanto ebbe fede anche quando a 100 anni e davanti al seno “svigorito” di Sara gli fu annunciata la prossima paternità. Solo nella *Epistola agli Ebrei*, 11, l’Apostolo ricorda che “chiamato da Dio [...] partì senza sapere dove andava”. Insomma, uomo di fede totale, che vive in una terra promessa, la Palestina, in cui dimora come ospite. E per fede accetta la prova chiesta di immolare il figlio, tante volte annunciatagli come futura progenie, e dunque è disposto a sacrificarlo “in conto di figura”, ovvero pensando alla resurrezione dei morti.

Rileggiamo per un attimo l’orribile minaccia che incombe sulla morale umana e familistica. Nella prima parte e in apparenza si continuano antichi riti sacrificali, l’*akedah*, l’offerta giudaica, la legatura sull’altare, che segue nel racconto la circoncisione. Di fatto, come si evince nella conclusione dell’episodio, la Bibbia sembra collocarsi, nel senso di un superamento culturale, in un’epoca successiva a quella del *pharmakos* umano, magari endogamico e parentale, testimoniato ancora nell’epopea omerica da Agamennone e Ifigenia, contro cui inveiva l’illuminismo di Lucrezio. Anzi, Arnaldo Momigliano ribadisce l’ipotesi, già suffragata da Teofrasto, che accenna ad Isacco, secondo la quale furono gli Ebrei la prima nazione ad aver abolito i sacrifici umani.

La necessità del *pharmakos* per salvare il mondo e ridurne periodicamente il bisogno di violenza, secondo René Girard nel suo celebre saggio sul *Sacrificio*, verrebbe annullata solo nel Vangelo, in cui la responsabilità del sacrificio stesso viene tolta alla vittima, di solito considerato allo stesso tempo malfattore e poi benefattore, per essere ricondotta ai persecutori. In tal modo si mostra la menzogna dell’atto, non più minimizzato o occultato sotto altre forme, e si libera la civiltà da un pedaggio del genere (al massimo sostituito dagli spettacoli violenti). L’incongruenza di una simile posizione è quello di creare una gerarchia tra due episodi pur analoghi, la salita di Abramo sul Monte Moria e quella di Cristo sul Golgota per essere crocefisso, la seconda intesa quale metamorfosi della prima storia,

viceversa la più trasparente nel rimuovere la presenza obbligante del sacrificio stesso.

Un tentato infanticidio. Questa pulsione torna spesso in seguito nella scena moderna, specie nell'immaginario borghese alla fine del secondo millennio, memoria di lunga durata, magari mimetizzata in altre storie, in altri personaggi, dal *Brand* di Ibsen nel 1866 a *All My Sons* di Arthur Miller nel 1947, ma senza lo scioglimento catartico, l'*happy end* della Bibbia, ovvero la liberazione della vittima, colla riconciliazione e la frattura risanata. E spesso l'antisemitismo, o meglio la pratica discorsiva, gli archivi retorici per usare un termine caro a Michel Foucault, fin da Voltaire, il quale nei *Juifs* del 1771 confluiti nel suo *Dictionnaire philosophique* 1784-1789 sentenza a chiare lettere: "Lungi dall'accusarvi, signori, vi ho sempre guardati con compassione" e da Blake, sembra ignorare proprio l'esito finale dell'episodio per accentuare viceversa lo strapotere devozionale al Dio Padre. Perché ciò che affascina è proprio l'orizzonte luttuoso della prima parte della scena primaria. E, del resto la tradizione ebraica del *midrash* sovente interpreta l'*akedah* virandola verso il mito di Chronos, il dio crudele che inghiotte le sue creature (finendo nel nome coll'impersonare anche il significato di Tempo). Spesso, però, nella cultura occidentale l'infanticidio si incrocia col parricidio, vedi il complesso culturale di Edipo, in una dialettica all'insegna della famiglia che uccide.

Quante volte i genitori vengono minacciati dai figli e viceversa quante volte questi ultimi sentono il peso insostenibile dell'autorità oppressiva, mortale, dei genitori incombere su di loro, vero e proprio conflitto generazionale, quasi un sostitutivo di quello economico di classe! In tal senso, la stessa Guerra potrebbe essere intesa quale iniziativa collettiva di un Padre Erode che si incarica di immolare i figli inviandoli al fronte, come ipotizza Pier Paolo Pasolini nel suo dramma *Affabulazione* del 1967. Già in precedenza Shakespeare riempiva i propri drammi di simili paure, *King Lear* e *Hamlet* per il primo impulso, *Richard II* e *The Merchant of Venice* per il secondo. L'intero Romanticismo, come più tardi l'Espressionismo (sulla scia dell'Oswald Alving nell'ibseniano *Spettri* del 1881) si potrebbero rileggere, considerando però gli specifici contesti storici in cui si manifestano, quale rivolta dei giovani contro i vecchi, con tensioni che di solito sfociano nell'autodistruzione. Il melvilliano *Billy Budd* (circa 1888), collocato nel periodo della rivoluzione francese, sottolinea nella sua incapacità di parlare e di difendersi col linguaggio la sua inspiegabile accettazione di farsi sacrificare. In altre occasioni, si tenta di eliminare simili moti rovesciandoli in progetti di pacificazione, perché padri e figli cessino appunto le spinte mortifere. Così, l'incontro tragicomico nell'*Ulysses* joyciano del 1922, nella terza e ultima parte, tra Bloom e Stephen Dedalus, entrambi con un lutto reale o simbolico alle spalle nei riguardi del rispettivo figlio e genitore, si iscrive in una simile riconciliazione. Ubriachi, tra canti ebraici di speranza e

ballate medievali, il primo vede nel secondo la forma del futuro, mentre il giovane scorge in Bloom l'accumularsi del passato.

Ho citato l'ebreo Bloom non per caso. Perché è nei dintorni della cultura ebraica che una simile dinamica diviene metafora ossessiva e mito personale. Basti considerare la commedia incompiuta di Italo Svevo *La Rigenerazione*, remake parodico del *Faust* goethiano, scritto negli anni della Grande Guerra. Qui è il nonno che manifesta il desiderio di sbarazzarsi del nipotino, impulso trasformato nella coscienza quale paura di perderlo, di vederlo schiacciato sotto le ruote di un'automobile, in una Trieste futurista e ipermotorizzata. E nella coeva novella del medesimo autore, *Vino generoso*, il protagonista, ubriacato dal pranzo di nozze di una nipote, sogna di trovarsi in una grotta e di essere condannato a morte per un oscuro rituale: nessuno è disposto a prendere il suo posto. Di conseguenza il vecchio non esita a chiamare la sua giovane figlia per non morire, e anzi l'invoca a voce alta tanto che la moglie (la solita, ignara, moglie sveviana) al risveglio interpreta con paradossale lucidità quei gridi di morte per segni d'amore. Qui, l'infanticidio si colora di tonalità incestuose, non confessabili ma perfettamente sognabili, sotto il segno magari di Lot. Nel finale del testo, il vecchio prova un atroce senso di colpa per il fatto di aver messo al mondo delle creature condannate a morire a loro volta o ad essere divorate, sacrificate al padre, destino complementare alla prospettiva agghiacciante di essere possedute da quest'ultimo. Ma Svevo condisce questi plot con continui *witz*. Il suo umorismo ebraico spalma sulle battute grotteschi sofismi che oltre a negare la verità univoca delle parole, oltre a ruotare tra la menzogna di ogni confessione e l'autenticità d'ogni simulazione, crescono su se stessi, in una selva di motti di spirito, in un fuoco pirotecnico di paradossi, di *bon mots* che trasformano il salotto triestino in una *sophisticated comedy* wildiana, dove si intravede un volto meduseo e nichilistico.

Un quadro di Lucien Freud, 2004-2005, dal titolo eloquente *The Painter is Surprised by a Naked Admirer*, potrebbe illustrare la topica sveviana del *Buon vecchio e la bella fanciulla*, altra novella illuminata da questa fosca luce di desiderio e di morte. Qui, tra l'altro, spunta sul fondale del dipinto, il *seneh*, il rovetto tanto importante nel racconto di Mosé. Si tratta di un autoritratto, genere frequentato dal pittore. Al centro dell'atelier, davanti al cavalletto con una tela che raddoppia il motivo, il vecchio Lucien, nipote dell'inventore della psicoanalisi, si erge in tutta la sua fragilità anagrafica mentre una giovane donna adorante si aggrappa da terra alla sua gamba destra, (la ragazza è nuda, dunque scalza-ricordiamoci che le prime parole rivolte da Dio a Mosé gli intimano di togliersi i calzari). Sulla parete di sfondo, macchie caotiche sembrano appunto citare proprio il cespuglio mitico,

l'arbusto in fiamme che arde senza consumarsi, e interpella il Profeta, per poi scomparire e trasformarsi in pura voce. Nell'infinità delle interpretazioni simboliche, positive e negative del segno offerte dalle letture dei *midrashin*, la teofania implica anche il groviglio caotico dei pensieri contorti e deprimenti che infestano la mente dell'uomo, non solo dell'artista, cui la fiamma si contrappone come forza della preghiera. La fanciulla, forse una modella, sembra offrirsi invano con il suo corpo alla stanchezza del pittore, e la sua carnalità si riverbera nelle macchie del *seneb* da dove potrebbe sbucare il montone sostituito da Dio ad Isacco. Anche stavolta non mancano motivi comici, pur nella crudezza della rappresentazione.

Qualcosa della leggerezza sveviana, la tendenza ad un *understatement* minimalista, si ripresenta in Natalia Ginzburg. Si risentano le battute del suo piccolo ed accidioso teatro, in un ritmo cantilenante a dare i contrappunti umorali in una leggiadra disperazione. Un boulevard nero, dietro l'apparente superficie rosa, una sonata complessa dischiusa da una partitura impalpabile. Si rilegga il testo d'esordio *T'ho sposato per allegria*, datato 1968, dove il *non sense* di Ionesco pare diluirsi in registri cechoviani. Insomma, siamo in presenza della tipica, pinteriana paura del silenzio, di un ossessivo cicaleccio per coprirlo. Della protagonista, Giuliana, si dice che riempie la testa come un panierino, parole che paiono alludere alla partitura stessa. E, del resto, costei si caratterizza per continue invenzioni affabulatrici. Ciò di cui parla all'inizio con accanimento, viene alla fine smentito e azzerato, quale mera immaginazione. Perché il personaggio in questione appare simile a Zelig, colui che si adatta all'interlocutore, privo di struttura, mimetico dell'altro e mimetizzato. Ma sempre, davanti alla disperazione condita nei ritmi da boulevard, viene da dire: questa è davvero la scena ebraica. Viene in mente, se possibile, il capitolo *Das Judentum*, presente in *Geschlecht und Charakter*, il folle pamphlet di Otto Weininger, pubblicato nel 1903, poco prima del suicidio del giovanissimo filosofo viennese da poco convertitosi al protestantesimo. In effetti, la femminilizzazione dell'ebreo operata dallo studioso, nel suo nevrotico amore-odio di sé, ovvero nell'auto rifiuto culturale, può sostanziare una simile mescolanza di registri. Il tipo costruito intorno all'essenza dello spirito ebraico, se si disinteressa dello Stato, di confini determinati, se rinuncia ad una personalità forte, esalta viceversa l'adattabilità, l'assimilazione all'altro, in un costante spostamento di confini, privo com'è di sistemi ideologici chiusi, di propensione al trascendente. Di modo che, chiuso in un familismo di origine materna e refrattario a qualsiasi impulso al proselitismo, a convertire il diverso a sé, sembra disposto a decentrarsi, a moltiplicarsi di continuo, verso una ansiosa mobilità. I personaggi del teatro di Svevo e della Ginzburg paiono

applicare stereotipi del genere. Ebbene, tutta la letteratura ebraica moderna, specie quella in apparenza assimilata, da Kafka (si pensi alla *Lettera al padre*, alla *Condanna*, alla stessa *Metamorfosi*, in cui dilaga la spinta all'auto sacrificio per obbedienza al genitore) a Schnitzler, si può inserire in un orizzonte tragicomico. Cade il giudizio univoco, il pensiero chiaro e manicheo. Al loro posto, solo *shifting mood*, e molteplicità di indirizzi, di punti prospettici, vedi il rutto e la preghiera che Peter Brook si ostina a vedere in Shakespeare, nel passato dei grandi classici, ma che si ripresenta puntuale nella musica *Kletzmer*, nei copioni e nei racconti di Shalom Alekem, il cui yiddish usato quale lingua letteraria conferma nell'uso del monologo, anche nei testi narrativi, la mescolanza di registri umorali, grazie alla babele dei gerghi e delle parlate precipitata nel sincretismo linguistico di quella *koinè*.

Ebbene, che c'entra tutto ciò colla scena di Abramo? L'umorismo svolge da sempre una funzione apotropaica, ossia esorcizza la realtà negli aspetti più duri. Ora, nella letteratura post biblica, il giudaismo rabbinico contrae gli spazi del riso specie nell'epoca della seconda diaspora e dopo la distruzione del secondo tempio, valutandolo sconveniente in tempi di lutti e disagi. E nondimeno a volte nei testi talmudici e nei midrashin pianto e riso convivono all'unisono nel medesimo gesto psichico. Sarà il movimento hasidico nel XVIII° secolo, nell'Europa orientale a riproporre il gusto dell'apologo gioioso, in contiguità colla cultura popolare quale strumento di divulgazione della dottrina mistica, per far sorridere l'uditore. Ci si può chiedere a questo punto se per caso il Signore non giochi con Abramo, allorché gli impone il sacrificio, con tutte le assicurazioni di infinita progenie dategli in precedenza. Forse le categorie del comico carnevalesco individuate da Michail Bachtin, ad esempio l'ambivalenza tra simpatia e avversione, si potrebbero utilizzare per rileggere la grande scena del tentato sacrificio-infanticidio, quasi un *Purimshpil* sublime.

Abramo comunque non è sfortunato come Giobbe, né incontra la durezza di Dio che soffia inesorabile e apocalittica nell'*Ecclesiaste*. A queste diverse scene possono adattarsi meglio le forme del comico esposte da Vladimir Jankélévitch nel suo saggio del 1936, *L'Ironia*. Perché l'ironia rende omaggio alla temporalità della vita, alla sua precarietà, alla finitezza del nostro destino, "l'essere per la morte", nel sigillo di Heidegger, l'essenza dell'essere in quanto divenire, e la coscienza come flusso. L'ironia, insomma, quale scuola rabbrividente e terapeutica di disincanto. Tra i molteplici riferimenti alla letteratura critica sull'ironia, dai sofisti a Aristotele (passando per Platone), da Cicerone a Quintiliano, dalla teoria romantica di Schlegel alla critica cui la sottopose Hegel, dallo smascheramento

nietzschiano fino a Kierkegaard e Bergson, la figura di riferimento centrale in questo saggio resta Socrate. L'ironia socratica ci invita infatti a considerare le cose con distacco, giungendo a una sorta di estraniamento nei confronti del mondo finito per comunicarci al tempo stesso un fremito divino. L'ironia, se si diventa capaci di dominarla resistendo alle sue seduzioni che possono condurre a considerare la vita esclusivamente come un esercizio poetico del soggetto - è il caso dell'opzione romantica, virtuosismo elitario del soggetto col correlato di una coscienza nichilista. Jankélévitch definisce "economia" l'insieme dei dispositivi temporali che servono a normalizzare la nostra tragedia interiore, sia nel passato che nel futuro. Per il passato, basta ricostruire con cura la catena delle cause che spiegano la nostra emozione o la nostra credenza, per minarne l'importanza. Comprendere è smascherare. La conoscenza smorza l'impeto della passione, degli odi e degli entusiasmi rivelandocene l'inconsistenza di fondo. La vera libertà è dunque la coscienza della necessità. L'ironia, ancora, supera la disperazione, e pensa una cosa per dire il contrario. Suscita il riso senza aver voglia di ridere, e prende in giro freddamente senza divertirsi, in quanto è beffarda e cupa. Scatena il riso per raggelarlo immediatamente. L'ironista disamina tutte le maschere; è anonimo, come Ulisse, per eccedenza di pseudonimi, è l'eterno straniero, come l'Ebreo Errante. La vita ironica è pura negazione e relatività. In quanto scettica, non crede più a niente; niente vale la pena, il mondo essendo mera vanità. Tuttavia essa ha una funzione anche terapeutica: inibendo i sentimenti, ci rende immuni dal disinganno. Antidoto delle false tragedie, richiama altresì all'ordine i dolori che si vogliono eterni e totali. Essa è quindi una grande consolatrice, un principio di misura e di equilibrio. Si può paragonare l'ironia all'umorismo? Si usa attribuire al secondo termine una sfumatura di gentilezza e di affettuosa bonarietà che non si concede all'ironista. Nell'ironia sferzante si celano una malevolenza e una perfidia amara che escludono l'indulgenza. L'ironia è a volte sprezzante e aggressiva. L'umorismo, al contrario, non esiste senza la simpatia. Esso è il sorriso della ragione. Mentre l'ironia misantropa mantiene nel rapporto con gli uomini un atteggiamento polemico, l'umorismo com-patisce con la cosa derisa. Per questo il Dio di Abramo è umorista, mentre quello di Giobbe e dell'Ecclesiaste è ironico.

Dio appare ad Abramo direttamente o tramite un suo doppio, l'Angelo. Ma sull'epifania stessa, il testo sacro deve restare vago. Più spesso è la voce che si manifesta. Dal di dentro, una voce interiore, a volte come in un torpore visionario come nell'episodio del patto delle parti (*Genesi*, 15). È la parola la sua immagine privilegiata, come testimonia il *Deuteronomio*, 4: "Il Signore vi parlò dal fuoco; voi udivate il suono delle parole, ma non

vedevate alcuna figura; vi era soltanto una voce”. E dunque la religione ebraica è più che mai religione del libro. La parola vale di più in questo territorio rispetto alla immagine. Sarà il Cristianesimo viceversa che avvalendosi del potere simbolico e suggestivo delle immagini religiose, si propaga con spinta violenta al di là del preteso particolarismo ebraico, al di là dell’orgoglio di sentirsi popolo eletto, verso l’universalismo spirituale proprio dell’annuncio evangelico. Il Dio nascosto pertanto deve rivelarsi attraverso i sensi del fedele, e sempre nella guerra in cielo per il monoteismo. Nell’*Esodo* 20, si scandisce il divieto iconico: “Non avere altro Dio di fronte a me. Non ti fare scultura né immagine alcuna di cosa che sia lassù in cielo o quaggiù in terra o nell’acqua sotterra”. Divieto di immagini ad uso religioso, in un’esplicita propensione anti-figurativa. Ma la letteratura rabbinica finisce per vietare in generale tutte le immagini. Più che l’immagine, è il culto idolatrico della stessa l’oggetto vietato, in quanto l’idolo rischia di eclissare l’originale. Questo Dio si vuole solitario, invisibile e sottratto a qualsiasi doppio figurative. Del resto in *Genesi* 1, si precisano le parole creative di Dio: “Facciamo l’uomo a nostra immagine, a somiglianza nostra”. E in simili condizioni il Signore si rivolge alla fede di Abramo perché creda, nonostante tutto, anche quando sente la terribile voce. In generale le Sinagoghe rinunciano agli ornamenti, inevitabile dopo la distruzione del Tempio nel 70 d.C., a elaborare quel lutto fondante. Per evitare questa interdizione, forse l’artista ebraico si assimila e si laicizza. Ma non c’è solo il vitello d’oro a suffragare una fobia del genere. Si considerino gli esempi complementari del *Golem* e del *Dibbuk*, entrambi recuperati dalla letteratura e dal teatro yiddish ad apertura del Novecento, tra Gustav Meyrink nel 1915 e An-ski (in scena quale prima produzione yiddish nel ’20), dopo essere passati per il misticismo e l’occultismo cabalistici. Nel primo caso, il rabbino della Praga cinquecentesca crea dall’argilla, colle parole di Dio sulla fronte del mostro, la strana creatura muta e obbediente, metafora di un Messia venuto in anticipo a liberare il popolo ebreo dalla cattività e dal dolore. Il rabbi diviene così il demiurgo che risolve situazioni spinose, riscattando i pogrom e le tante persecuzioni, ma in questo intervento salvifico non fa che ribadire la pericolosità dell’artista costruttore di idoli, poi incontrollabili negli esiti, colla rivolta del figlio contro il padre e la sua inevitabile trasformazione in polvere. E nondimeno per la consueta ambivalenza del segno mitico ebraico, la statua stessa rappresenta antiche aspettative dell’immaginario collettivo, misto di angelismo e di diabolicità. Così, nella seconda storia, il morto tradito, che penetra la fanciulla durante il rito matrimoniale coll’altro e si incarna in lei uccidendola, ripresenta il tema della possessione, dell’assente, dell’invisibile.

Torniamo, chiudendo, sempre alla scena dell'infanticidio. Tra le interpretazioni più sconvolgenti della sequenza vengono in mente le parole di Sartre. Ne *L'existentialisme est un humanisme* del 1946, lo scrittore francese collega il gesto di Abramo laicamente alla patologia, motivo che riprende la connessione al demoniaco, nell'antinomia tra etico e religioso, lumeggiata da Kierkegaard. Che tipo di demenza, la sua? Semplicemente, un banale sentimento di invidia provata verso la giovinezza del figlio. Ancor più traumatica la lettura suggerita dal filosofo danese, là dove immagina che Abramo, vero "cavaliere della fede" nasconda l'iniziativa di Dio al figlio, perché quest'ultimo non se la prenda col Signore, e che pertanto finga di essere un mostro, un cultore pagano di idoli, e di praticare satanismo, per coprire la responsabilità del Dio padrone. Perché il personaggio è in bilico tra veglia e sonno, in un'ambiguità totale della coscienza e dei sensi.

PAOLO PUPPA

Università "Ca' Foscari", Venezia

Bibliografia essenziale

Studi

M. BACHTIN, *Rabelais and his world*, translated by H. Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

G. BUSI, *Simboli del pensiero ebraico: Lessico ragionato in settanta voci*, Einaudi, Torino, 1999.

H. FISH, *A Remembered Future. A Study in Literary Mythology*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

R. GIRARD, *Sacrifice*, Seuil, Paris, 2002.

V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironie*, Librairie Fèlix Alcan, Paris, 1936.

S. KIERKEGAARD, *Timore e tremore* (1843), *Id. Lirica dialettica*, a cura di C. Fabro, Rizzoli, Milano, 1993.

A. MOMIGLIANO, Arnaldo, *Pagine ebraiche*, Einaudi, Torino, 1987.

R. OTTO, *l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, a cura di E. Buonaiuti, Feltrinelli, Milano, 1992.

J. RIEMER-G. DREIFUSS, *Abraham. The Man and the Symbol. An Jungian Interpretation of the Biblical Story* (1993), trad. di M. Ventura, *Abramo: l'uomo e il simbolo*, Giuntina, Firenze, 1994.

J. P. SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*. Presentation et notes par A. Elkaim-Sartre, Gallimard, Paris, 2008.

A. VAN GENNEP, (1910), *The rites of passage*, translated by Monika B. Vizedom and G. L. Caffè. Introd. by S. T. Kimball, London, Routledge & Paul, 1960.

O. WEINIGER, *Geschlecht und Charakter*, (1903) translated as *Sex and Character: an investigation of fundamental principles* by L. Löb, ed. by D. Steuer and L. Marcus, Indiana University Press, Bloomington, 2005.

Opere

G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Jorio*, in *Tragedie, Sogni e Misteri*, Mondadori, Milano, vol. I, 1968.

P. P. PASOLINI, *Affabulazione*, in *Teatro e saggi*, , a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2001.

I. SVEVO, *La rigenerazione*, in ID., *Teatro e saggi*, ed. critica di F. Bertoni, saggio

introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2004.

I. SVEVO, *Vino generoso* e *Novella del buon vecchio e la bella fanciulla*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, ed. critica di C. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2004.

N. GINZBURG, *Ti ho sposato per allegria* (1968) in *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*, Einaudi, Torino, 1968

F. KAFKA, *A Letter to His Father*, translated by E. Kaiser and E. Wilkins, Schocken Books, New York, 1966 and *Metamorphosis* translated and an intr. by H. Bloom, Chelsea House, New York, 2007.

G. MEYRINK, *The Golem* (1915), translated by M. Pamberton, in *Two German supernatural novels*, edited by E. F. Bleier, Dover Publications, New York, 1976.

AN-SKI, *The Dybbuk* in *The dybbuk and other writings*, translated by G. Werman, Schocken Books, New York, 1992.