

Fulvia Airoidi Namer

IL PROCESSO A GESÙ DI DIEGO FABBRI: DALLA LITURGIA DELLA RIPETIZIONE ALL'IMPROVVISAZIONE RIVELATRICE

Il 2 marzo 1955 Orazio Costa ha messo in scena al *Piccolo Teatro* di Milano il *Processo a Gesù* di Diego Fabbri¹ suscitando sia l'interesse degli spettatori (perplexi, ostili o entusiasti) e della critica, sia l'opposizione di severi censori cattolici che denunciarono addirittura l'autore al

¹ Diego Fabbri, (1911–1980) nato a Forlì, laureato in Giurisprudenza a Bologna, è sempre stato attirato dal teatro, fin da quando frequentava le filodrammatiche anche parrocchiali della sua regione: credente di sicura fede, ma convinto che il cristianesimo non si fosse mai pienamente realizzato, tenne nel 1944 una conferenza su *Cristo tradito*, pubblicata per la prima volta nel 1949 e poi, per l'editore Cappelli di Bologna, ristampata assieme ad altri scritti (alcuni dei quali sul teatro) in *Ambiguità cristiana*, nel 1954, un anno prima della *première* milanese di *Processo a Gesù*. In questa *Rappresentazione in due tempi e un intermezzo* si ritrovano molti temi sviluppati nel volumetto pubblicato un anno prima, su cui Fabbri ha sempre meditato anche in funzione del palcoscenico. Il drammaturgo romagnolo in quasi tutti i suoi primi lavori teatrali conserva la struttura tradizionale della commedia borghese ma con problematiche a volte quasi ibseniane, tonalità cecoviane, dialoghi in apparenza banali che, però, riflettono le inquietudini del modernismo cattolico francese, anche se i personaggi son tratti da un ceto medio tipicamente italiano, in cui si insinuano figure contrastate di sacerdoti. Notissimo, e celebrato in Francia come in Italia, Fabbri ha lavorato molto anche per il cinema e per la televisione, curando le sceneggiature di testi classici in un periodo in cui la RAI non esitava a presentare – con grande successo di pubblico – in prima serata perfino *I fratelli Karamazov*: e Fabbri non ha mai nascosto la sua passione per questo romanzo (da cui ha tratto due puntate per il piccolo schermo) e in particolare per *La leggenda del Grande Inquisitore* raccontata da Ivan, in cui, appunto, appare la figura di Cristo “tradito” che al suo ritorno sulla terra non è riconosciuto e viene di nuovo perseguitato da credenti fanatici e di scarsa fede.

Nel nostro saggio divideremo la *Rappresentazione* non già in *due tempi e un intermezzo*, ma in *due momenti*, il primo dei quali, delimitato da due monologhi di Elia (personaggio-guida del dramma), comprenderà il *primo tempo*, *l'intermezzo* e *l'inizio del secondo tempo*.

Tribunale della Santa Sede per offesa alla religione.² Ciò non toglie che il dramma sia stato, poi, molte volte riproposto al pubblico non solo in Italia e in Francia, ma nel mondo intero, soprattutto dopo che il Concilio Vaticano II (cominciato nel 1962) – e in particolare l'enciclica *Nostra aetate* (1965) – ebbero suscitato una maggiore apertura intellettuale e affettiva del pensiero cattolico.

Nell'immediato dopoguerra, il teatro Diego Fabbri (come quello di Ugo Betti³) godeva di un grande prestigio internazionale prima ancora del trionfo di *Processo a Gesù*, che si colloca all'apice della sua drammaturgia per così dire "giudiziaria": la tecnica del processo, dell'inchiesta, dell'interrogatorio, era già stata sperimentata nella *pièce* dal titolo eloquente – *Processo di famiglia*⁴ – rappresentata nel 1953, mentre nel 1950 era andata in scena *Inquisizione*: in un ambiente familiare piccolo borghese la prima commedia, in un santuario

² Andrea Bisicchia, nell'articolo *Sulla croce in cerca di autore*, pubblicato in "La Sicilia" il 10 maggio 2005, commemora cinquant'anni dopo la prima milanese del *Processo a Gesù*: "In una fredda sera primaverile del 1955 il sacro irrompe sul palcoscenico laico del Piccolo Teatro aprendo un ampio dibattito che non si verificava dal debutto dei *Sei personaggi in cerca d'autore*". Vi furono aspre discussioni tra gli spettatori, dibattiti tra credenti e non credenti all'interno stesso del mondo ecclesiastico, con denuncia al tribunale del Vaticano. "Non dobbiamo dimenticare – scrive Bisicchia – il clima politico dell'epoca, né il difficile rapporto tra ebrei e cristiani, compreso l'atteggiamento, oggi non ancora chiarito, tra il Vaticano, il regime fascista e quello tedesco nello sterminio degli ebrei." Fabbri fu invitato spesso alle prove e si intrattene con Paolo Grassi, il direttore del laicissimo Piccolo Teatro (inaugurato nel 1947), di cui il drammaturgo volle "lumeggiare la figura" di "uomo di franca fede ideologica e politica, militante da anni nelle file socialiste" che scegliendo di rappresentare il *Processo a Gesù* (opera impegnata "cristiana ma non democristiana") diede prova di libertà, apertura e coraggio.

³ Tra i drammaturghi italiani ancora viventi dopo la Seconda Guerra Mondiale che godevano di fama non solo italiana ma anche europea Diego Fabbri era considerato alla pari con Ugo Betti (1882-1953), autore – tra l'altro – di drammi a sfondo giuridico e processuale (ricordiamo *Frana allo scalo nord* (1936), *Delitto all'isola delle capre* (1946), *Corruzione al palazzo di giustizia* (1947). Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956) è ignorato dalla critica (e dai teatri). Si continua, comunque, a celebrare (e imitare) il teatro di Pirandello.

⁴ Citeremo, in questo saggio, tra tutte le opere di Diego Fabbri, *Inquisizione* (1950), *Il seduttore* (1951), *Processo di famiglia* (1953/54), *Processo a Gesù* (1955), *La bugiarda* (1956). Malgrado la terminologia giuridica dei titoli gli ambienti dei drammi sono intimisti: non intervengono autorità neppure nel caso di *Processo di famiglia*, in cui il bambino conteso non è stato adottato, ma arbitrariamente "affidato" da un prete a una coppia senza figli. *Inquisizione* non allude a un tribunale ecclesiastico, ma al confronto in una sorta di *huis clos* (da cui, però, si può fuggire) fra tre personaggi tormentati. Tutto il teatro di Fabbri è stato pubblicato per la prima volta in tre volumi, a Firenze, da Vallecchi (1959, 1960, 1964). Le nostre citazioni sono tratte dal volume *Processo a Gesù* con introduzione di Giancarlo Vigorelli, Firenze, Vallecchi, 1956. Abbiamo riportato tra parentesi, nel testo, i numeri delle pagine da cui le citazioni sono tratte.

sperduto sui monti la seconda, i personaggi si dibattono per imporre ciascuno la propria verità, costretti alla fine ad arrendersi a un ideale superiore di amore, condivisione, riconoscimento dell'altro.

L'idea della revisione teatrale del Processo di Gesù, ossia di uno dei miti fondatori della Cristianità, era maturata a lungo nella mente e negli scritti di Fabbri parallelamente alla composizione di altri drammi e commedie (in apparenza almeno) più convenzionali. Nel 1955 lo scrittore dichiara che già nel 1943 preparando la conferenza *Cristo tradito*, aveva elaborato motivi e presagito presonaggi del dramma che avrebbe scritto molti anni dopo. Nel 1947 Fabbri aveva letto che fin dal 1929 certi giuristi anglosassoni si erano posti il problema della validità giuridica della condanna di Gesù, al punto di rifare, nel 1933, il processo proprio a Gerusalemme, col pretesto di ritrovare là un pubblico geneticamente simile a quello di quasi duemila anni prima. Di quell'avvenimento (conclusosi, allora, con la piena assoluzione di Gesù) esistevano gli *Atti* – un migliaio di pagine – che però Fabbri preferì ignorare lasciando che l'idea maturasse lentamente in lui e che il suo dramma evocasse non solo un processo intentato da ebrei e da romani suoi contemporanei contro Cristo, “ma piuttosto la cauta, risentita, dolente requisitoria che uomini di oggi fanno non tanto a Cristo ma a se stessi, alla loro tenace e spesso oscura sete di speranza e alla loro inquietante e irragionevole paura di abbandonarsi alla speranza”. Non voleva fare del teatro-verità (niente costumi antichi con un attore nella parte di Gesù), ma del teatro-documento, con un'ampia e complessa drammaturgia, in cui il termine “processo” perdesse via via il suo significato giuridico (fondato comunque soltanto sulla *Vulgata*⁵), senza tener conto delle osservazioni fatte da esperti sulle incongruenze della narrazione evangelica rispetto alle procedure processuali in vigore nella Gerusalemme sottomessa alla duplice autorità del Sinedrio e del Proconsole romano, per diventare un'inchiesta universale su Cristo incompreso e tradito ininterrottamente fino ai giorni nostri.

⁵ Il problema della realtà storica del processo di Gesù (che probabilmente, ha interessato i giuristi anglosassoni) è eluso sbrigativamente da Fabbri che fa dire ad Elia “Ci tengo a dichiarare subito che non abbiamo difficoltà alcuna ad accettare i fatti così come li narra il Nuovo Testamento: non abbiamo motivo di dubitare della loro materiale autenticità.” Egli aggiunge, poi, che l'accusa contro Gesù è enunciata nel “Talmud Babilonese” (del III secolo della nostra era) “libro per noi veritiero” che recita: “Gesù di Nazareth, prima della festa di Pasqua, fu appeso alla croce, perché con le sue magie aveva sedotto e sviato il popolo d'Israele”. (16)

Diego Fabbri – e Orazio Costa⁶ – scelsero per il dramma andato in scena il 5 marzo del 1955 il collaudato modello pirandelliano del sipario aperto e del palcoscenico disadorno e quasi vuoto e, quindi dell’abolizione della “quarta parete”: ci sono soltanto dei sedili lungo il muro di fondo, un tavolo e delle seggiole davanti al pubblico. Entrano i personaggi: un gruppo di ebrei, legati da vincoli affettivi: Elia, il capofamiglia, teologo, celebre professore di Tubinga, sua moglie Rebecca, la loro figlia Sara seguita da Davide, allievo di Elia. Manca (e la sua scomparsa sarà uno dei motivi conduttori della trama del dramma) Daniele, marito di Sara. Essi non sono attori di professione, ma vivono da quindici anni le parti di “giudici” (o, meglio, rispettivamente di tre difensori e di un accusatore) che tirano a sorte ogni sera (salvo Elia, che sempre è presidente) e interrogano i “testimoni” del processo. Costoro sono, invece, attori professionisti,⁷ che hanno imparato a memoria le loro parti (non si sa, però, se ci sia mai stato un copione, né chi lo abbia scritto) ma che saranno indotti – durante la *rappresentazione* di questa particolare serata – anche ad improvvisare, interpretando per la prima volta personaggi che si presume essi conoscano soltanto perché fanno parte della loro tradizionale cultura religiosa di cristiani contemporanei. Recitare a braccia unicamente sulla base di conoscenze assorbite fin dall’infanzia è possibile anche a quelli che secondo il *dramma* scritto da Diego Fabbri (e non secondo il *testo* – o per lo meno il *canovaccio* – di cui i personaggi stessi si sono impregnati e che essi vivono con rare varianti fino alla fine del primo “*momento*” del dram-

⁶ Nel già citato articolo di Bisicchia, si legge anche “il testo aveva bisogno di una regia chiarificatrice, e tale fu quella di Orazio Costa, una regia attenta a eliminare i grovigli intellettualistici e dare dialettica, con una sorta di contrappuntismo musicale, alle varie tesi contenute nel testo”. Esso “non nascondeva certe perplessità, oltre che difficoltà di comunicazione per i molti dubbi, per l’intricarsi delle domande per la macchinosità delle risposte”. Grazie a Orazio Costa (sensibile come Fabbri al problema religioso) lo “spettacolo” che egli realizzò permise di attenuare le incongruenze che appaiono, invece, alla lettura di un testo che seduce per la complessità strutturale – e magari anche per l’inattesa rottura di ritmo – delle parti, oltre che per l’interpretazione cautamente innovativa di temi e personaggi della tradizione più popolare.

⁷ Sono in origine poveri guitti che – dice Sara – “si prestano per pochi soldi – poveretti, hanno fame! – a sostenere delle parti e lo fanno bene, con cura, con slancio, mettendoci talvolta anche del loro” (29). Alcuni capi di vestiario simboleggiano di volta in volta i personaggi che sono chiamati ad interpretare – una corazza romana per Pilato, uno scialle rituale per Caifa, una rete da pescatore per Pietro. I cinque membri della “piccola tribù” di Elia non portano in giro per il mondo il dramma di un poeta morto, ma la Parola – che essi stessi cercano di interpretare – di un Morto da identificare (uomo o figlio di Dio?).

ma), dovrebbero recitare la parte di spettatori capaci di improvvisarsi protagonisti del processo, come per esempio il *Giornalista* volontario, per assumere la funzione di difensore di Pilato. Diverso è il caso degli attori sparsi tra il pubblico per recitare la parte di spettatori che saliranno sul palcoscenico a testimoniare ciascuno del proprio rapporto con la libertà, la fede, la speranza, la carità. *Questo accadrà nel secondo "momento" della pièce, che sfuggirà – non essendo stato programmato in anticipo – allo schema che da quindici anni Elia ha imposto.*

L'inizio è sempre stato lo stesso: il vecchio professore e il suo sparuto gruppo di "giudici" si presentano al pubblico, tirano a sorte le parti che ciascun membro della famiglia assume a turno. La sera della rappresentazione, immaginata da Fabbri e organizzata da Orazio Costa, a Sara tocca la parte di difensore del non ebreo Pilato, rifiuta di recitarla (come fanno del resto sempre Sara e Davide – non Rebecca – da quando Daniele è scomparso). Ecco perché Elia, "questa" sera fa appello – creando fin da subito un'ideale passerella tra la Sala e la Scena – agli spettatori, uno dei quali – il *Giornalista*, appunto – sale sul palcoscenico, dimostrandosi sorprendentemente idoneo a recitare "a soggetto". Finalmente può cominciare la procedura rituale che si ripete sempre quasi identica malgrado il sorteggio delle parti, ma che la sera in cui essa è *teatro nel teatro* della *pièce* di Fabbri, avrà sviluppi inattesi, col moltiplicarsi dei ruoli "a braccia" affidati (a metà del primo "momento") agli attori professionisti della *troupe* che dovranno improvvisare dialoghi inabituali tra personaggi delle *Sacre Scritture* non previsti nel *canovaccio*. Poi, (nel secondo "momento", radicalmente diverso dal primo) interverranno nella *pièce* altri attori, i quali reciteranno parti di spettatori che reagiscono a quanto accade sul palcoscenico, con i dubbi, le incomprensioni, l'imperfezione della maggior parte dei problematici e incompiuti cristiani loro (e nostri) contemporanei.

Abbiamo insistito sulla struttura *teatro nel teatro* del dramma, in cui però in questo caso l'accostamento con Pirandello non può essere che superficiale:⁸ nel *Processo a Gesù* gli attori recitano o parti

⁸ Nel 1999 furono pubblicati (Forlì, Ateneo Editrice) gli *Atti del Convegno*, tenutosi a Forlì nel 1990, su *Fabbri e Pirandello, il Teatro, la Persona e l'Oltre*, in cui i rapporti tra i due drammaturghi sono studiati e approfonditi con ben altra lucidità e chiarezza, grazie agli scritti di E. Raimondi, R. Alonge, B. Cuminetti, A. Bisicchia, U. Ronfani, G. Corsinovi, P. Puppa, G. Geron, G. Cappello, P. G. Giovanelli, O. Bertani, G. Antonucci, G. Sepe.

di intellettuali ebrei che si improvvisano giudici, elaborando ciascuno a suo turno il ruolo di accusatore e di difensore, o parti di attori professionisti capaci anche di improvvisare, o parti di spettatori che si improvvisano protagonisti diventando magari gli imprevedibili (appassionati, convinti e convincenti) interpreti dell'inatteso *reboundissement* del secondo "momento": ma ciò che è essenziale in questo virtuosistico gioco delle parti, è la fede dell'autore nell'esistenza della Verità, trascendente o immanente, da intuire, scoprire, vivere, al di là di ogni ambiguità. L'ambizione, la vocazione, l'ipotesi non è di "essere" persone o personaggi, ma di "essere" veramente compiutamente cristiani, ossia di seguire davvero l'insegnamento di Cristo, vittima non solo di un'antica condanna a morte, ma soprattutto della perenne inadeguatezza degli stessi credenti.

La "finzione" a due livelli (quello esterno del dramma di Fabbri, quello interno del processo-spettacolo) si fonda sulla "realtà" del messaggio evangelico, in cui crede l'autore della commedia esterna, che affida a tutti i personaggi della commedia interna, e non solo a quelli tratti da episodi noti a tutti i frequentatori dell'"ora di religione" delle scuole pubbliche e private italiane, sia i dissensi interni al popolo ebraico e il conflitto di interessi tra Sinedrio e Procura romana, sia le controversie tra credenti contemporanei, miscredenti scettici o pessimisti dostoevskiani, per giungere allo svelamento progressivo della Verità, inscindibile dalla comprensione autentica della Parola (indipendentemente dalla vita o dai miracoli) di Cristo.

Orazio Costa,⁹ sensibile alla religiosità "modernista" di Diego Fabbri, uno dei rarissimi autori cristiani militanti della cultura italiana contemporanea vissuto a lungo nell'ambiente stimolante dell'intellettualità cattolica parigina, non sempre in accordo con l'ortodossia vaticana negli anni (1947-1953) che hanno preceduto il Concilio Vaticano II, fu certo attratto da quanto di "spettacolare" ci fosse potenzialmente nel testo (a volte confuso e contraddittorio) della *rappresentazione* del *Processo a Gesù*. Essa comincia con ritmo liturgico e finisce come un inatteso *happening*, dopo fasi alterne di dialoghi rituali e di apertu-

⁹ Orazio Costa Giovangigli (1911-1999) è stato uno dei più grandi registi italiani, soprattutto nel secondo dopoguerra, interessato pure lui alla tematica del processo e della morte di Gesù: mise in scena, infatti, tra l'altro, anche *Il quinto evangelista* di Mario Pomilio (che riprende in parte, anche alla luce di Vaticano II, la tematica di Diego Fabbri) nel 1975 allestito dall'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato.

re che si vogliono improvvisate e quasi spontanee su argomenti fino ad allora soltanto sfiorati. Alla fine l'impostazione stessa del dramma si trasforma e da inchiesta su un'epoca remota esso diventa dibattito contemporaneo: il teatro è, così, una tribuna problematica e impegnata e non soltanto il luogo di una ricostruzione storica del doppio processo a Gesù (religioso e politico) che la tradizione cristiana ha tramandato basandosi principalmente sui quattro *Vangeli* canonici e sugli *Atti degli Apostoli*.

Dal punto di vista della struttura, il dramma di Diego Fabbri è tanto interessante quanto problematico sia per la sua presentazione ingannevolmente pirandelliana, sia soprattutto per il concatenarsi dei temi, delle situazioni, delle temporalità. Inoltre, quanto vi è di spettacolare nella *rappresentazione* fa sì che si avvertano meno le incongruenze del testo. Essa inizia – come si è detto – nel momento in cui dodici attori (che recitano la parte di attori) si inoltrano sul palcoscenico e si siedono lungo il muro di fondo, mentre altri quattro personaggi vengono sul davanti della scena. Il più anziano di loro – Elia – racconta al pubblico la storia del lungo vagare, per quindici anni, in uno spazio difficilmente identificabile, della sua famiglia, unita nell'intento di rifare il processo a Gesù, con la speranza di riscattare il popolo ebraico dall'accusa di averlo condannato ingiustamente:

Noi, ebrei. Noi ebrei che ci troviamo qui, stasera, ci domanderemo: Gesù di Nazareth era innocente o colpevole secondo la legge giudaica? [...] per sapere se quello che accadde sul monte fu soltanto una dolorosa crudeltà umana o invece una colpa ben più grave, smisurata, irreparabile? [...] Perché noi, da duemila anni, siamo stati perseguitati da tutti? [...] Qual è il popolo di appena sedici milioni di persone che abbia avuto oltre sei milioni di morti – e che morti! – soltanto in quest'ultima guerra [...] i più, non sui campi di battaglia, ma nei luoghi di tortura. [...] “Che il suo sangue ricada su di noi e sui nostri figli” – dicemmo allora. E se fosse proprio quel sangue innocente che chiama il nostro sangue? (9-12)

Questo monologo funge da *prologo* al primo “*momento*” della *pièce* ispirato alle *Scritture*, all'inizio di quello che sarebbe dovuto essere anche “questa” sera, come sempre nei quindici anni che l'hanno preceduta, lo svolgimento puntualmente ripetitivo (pur con delle varianti inattese, ma tutte nell'ambito della Storia Sacra) del dramma. Alla fine del primo “*momento*” la parentesi che lo chiude e che avrebbe dovuto

precedere la fine della rappresentazione stessa in funzione di *epilogo*, è un altro monologo di Elia in cui (prima della sentenza che secondo il rituale a questo punto avrebbe dovuto pronunciare) egli spiega che la condanna o l'assoluzione di Gesù, per essere valide, avrebbero dovuto essere pronunciate all'unanimità:

Se giungeremo – dicemmo – all'assoluzione di Gesù dovremo giungerci all'unanimità. Ci siamo promessi di giungere insieme a qualcosa di nuovo – ma insieme [...] basta che uno solo non sia persuaso perché tutti gli altri debbano attendere [...]

Elia insiste sul motivo enunciato nel primo monologo:

Mi ero illuso che [...] non solo saremmo riusciti a trovare una soluzione al dilemma di una nostra antica e smisurata colpevolezza, ma saremmo perfino riusciti a suscitare una prova imprevista che ci avrebbe aperto una strada nuova per intendere quell'annuncio.¹⁰ (111-112)

Siccome ciò non è avvenuto neppure “questa” sera, ancora una volta Elia avrebbe dovuto ribadire la condanna e dire – citando il *Talmud* –

che Gesù di Nazareth fu appeso alla croce perché con le sue magie aveva sedotto e sviato il popolo d'Israele. (113)

Ma – ed è questa l'originale svolta della drammaturgia di Diego Fabbri – il dramma non finisce qui: emergono dal pubblico spettatori (interpretati da attori) che spontaneamente intervengono, allontanandosi dalla monotona e inefficace liturgia celebrata per tre lustri (canti rituali precedono il primo monologo di Elia e seguono l'ultimo, con l'accompagnamento di uno strumento a fiato) e testimoniano ciascuno della propria visione di un cristianesimo incompiuto. Il processo sfugge alla famiglia (ebrea) di Elia e dei suoi testimoni (tutti ebrei salvo Pilato) per trasformarsi nella presa di potere della Platea rispetto alla Scena, su cui salgono cinque spettatori (cristiani ma quasi tutti incompleti, ambigui, problematici). E poco importerà, allora,

¹⁰ D'altronde, Fabbri affida proprio a Elia l'anticipazione del possibile riconoscimento ecumenico della figura di Cristo: “Forse la vera civiltà cristiana dovrà ancora incominciare – può essere; forse siamo ancora nei secoli dei «primi cristiani»”. (113)

che Cristo sia stato o no riconosciuto come il Messia annunciato dai Profeti o come un sovversivo temuto da Ponzio Pilato: conterà soltanto il suo messaggio fino ad oggi inascoltato, conterranno le testimonianze di contemporanei del nostro secolo simili nel bene e nel male agli scettici e ai timorosi di duemila anni fa. Infatti la natura umana non cambia: è uno dei temi fondamentali di Fabbri, incapace poi di conciliare l'irripetibile unicità di ogni individuo e la metamorfosi che lo avrebbe mutato anche nei suoi rapporti col prossimo, se avesse ascoltato e adottato la Parola di Cristo. Come conciliare, cioè, il fatto che Gesù ha voluto salvare gli uomini "come sono" senza cambiarne la natura e la radicale trasformazione che la società umana conoscerebbe, se finalmente visse secondo la libertà, l'amore, l'eguaglianza predicate da Cristo?

Il motivo di *Cristo tradito* – uno dei temi centrali del secondo "momento" del *Processo a Gesù* – è stato sviluppato da Fabbri come si è visto, fin dal 1944, in un testo ripubblicato, poi, nel già citato volume *Ambiguità cristiana*, in cui alcune pagine sono consacrate alla funzione fondamentale del teatro (anche del teatro "brutto") grazie al quale si possono isolare in un certo luogo, entro un certo spazio, gli aspetti salienti della vita: aspetti rivestiti di certi ideali e di certi colori, raggruppati in un particolare tempo, come riassunti in una speciale e fitta intensità. Tra pubblico e attori – afferma Diego Fabbri – il teatro ha le sue pulsazioni e la sua respirazione immediata e primordiale, che si rappresenti la più incredibile delle favole o l'ultimo fatto di cronaca sceneggiato. Il teatro è apertura verso gli altri: e poco importa che lo spettacolo sia mediocre, perché partendo dalla Scena la Parola può diffondere tra il pubblico germi di idee, spunti di novità. Ed è proprio quello che intende Elia quando dice:

Noi non fingiamo niente, noi non ripetiamo niente [...]; noi, al contrario, facciamo ogni giorno del nuovo, perché se quello che succede quassù, tra noi, è sempre lo stesso dibattito, quel che invece cambia sempre, ogni sera, è ciò che accade intorno a noi, tra la gente che ci ascolta. Noi, qui, non siamo che un'occasione, un'esca... un fiammifero che dovrebbe servire ad appiccare il fuoco. Se trova della legna ben stagionata anche un piccolo fiammifero... eh... eh! (30)

E le scintille han trovato "legno stagionato" proprio la sera in cui qualcosa cambia radicalmente nello svolgimento del processo che si è ri-

petuto quasi identico per quindici anni, celebrato quotidianamente da Elia e dai suoi (stanchi) familiari, non tanto contro Gesù, quanto per definire le ragioni di coloro che lo hanno inquisito e condannato. Se alla fine la *pièce* ha una svolta inattesa, annullando la monotonia¹¹ della ripetizione, questo accade perché finalmente il pubblico, chiamato in causa, si manifesta – tramite la finzione degli attori-spettatori – nella diversità degli individui che lo compongono, stimolati anche dalla testimonianza di personaggi mai evocati prima, che Sara aveva voluto far intervenire nella seconda parte del primo “*momento*”.

Tutto era cominciato secondo le regole in vigore da quindici anni: Elia, il vecchio professore di Tubinga, la moglie Rebecca discreta e equilibrata, Davide l'assistente dogmatico, Sara la figlia irrequieta e tormentata, hanno compiuto i gesti rituali per poi riprendere in forma di inchiesta quanto è narrato in ciascuno dei quattro *Vangeli* canonici.

Il gruppo aveva percorso (attraversando quasi indenne un periodo storico di cui sembra che l'atrocità venga relegata in un'epoca imprecisa, contemplata col cannocchiale rovesciato del dottor Fileno)¹² un itinerario geograficamente mal definito, le cui tappe erano state segnate da recite in luoghi sempre meno improvvisati e rozzi, dai crocevia alle piazze, da sale modeste al vero grande teatro di “questa” sera, dove ancora una volta degli spettatori assisteranno con sempre più viva partecipazione ai dialoghi con cui gli inquirenti e i testimoni (prima Caifa e Pilato, poi altri protagonisti della storia narrata dagli Evangelisti e della leggenda scaturita dal *Nuovo Testamento*) caratterizzeranno con le loro battute il Personaggio assente. Gesù – dice, per esempio, Caifa con un termine caro a Diego Fabbri – è stato un seduttore:

nemmeno i discepoli che lo seguivano dovunque capivano il senso vero delle sue parole. [...] Era un seduttore. [...] Seduttore: semplicemente. Un uomo che “trascina con sé”, il seduttore. Ebbene, Gesù aveva il potere di

¹¹ Eppure, – sostiene Rebecca – delle varianti nell'andamento liturgico del processo possono dipendere dall'ordine con cui viene iniziata l'escussione dei testimoni [...] se per esempio il punto di vista dei sacerdoti viene ascoltato per primo, si finirà fatalmente per assumerlo come base della successiva discussione.” (18)

¹² La compagnia di Elia per tutti i quindici anni che precedono la rappresentazione di “questa” sera – ossia, all'incirca a partire dagli anni Quaranta, e dunque dall'inizio della seconda guerra mondiale, durante la fase finale della Shoah – non ha mai dovuto interrompere le recite. Sull'argomento ritorneremo appunto alla fine di questo saggio.

portarsi dietro la gente e qualunque cosa dicesse, qualunque cosa facesse, gli credevano. Non aveva bisogno di convincere, perché incantava – che è molto di più. Ce ne accorgemmo anche noi quando ci fu davanti, con tutto il Sinedrio schierato: vi dico che incantava. (23-24)

Gesù faceva miracoli a malincuore, volendo in realtà persuadere con le parole che, fossero state ascoltate, avrebbero sconvolto il mondo. Ma non è stato così.¹³ È vero che andava oltre la legge di Mosé predicando il perdono, l'eguaglianza, la libertà, l'amore e la tolleranza, però – afferma Caifa – i suoi seguaci “lo ascoltavano, ma non lo capivano”. Non capivano, ma credevano, avevano fede “in altre cose, in altre verità”. Ecco perché si giustifica – secondo lui – la sentenza tramandata dal *Talmud* “aveva sedotto e sviato il popolo d'Israele con le sue magie.” (26)

Lo scambio di battute tra i “testimoni” Caifa e Pilato e i loro “giudici” (Sara e il Giornalista venuto dal pubblico) prosegue stancamente, fino a quando Sara dichiara la sua insofferenza per la procedura:

sono anni [...] che sento fare appello alla stessa procedura [...] come se qui avvenisse un processo vero e non se ne fingesse, invece, uno già preparato, con dei giudici – noi, tutti noi – ossessionati da questo problema, ma già un po' esausti [...]. Anche Daniele, negli ultimi tempi che restò con noi, prima di venir preso si era convinto che [...] dovevamo cambiar strada coraggiosamente. (29-31)

La figlia di Elia sconvolge lo schema del processo, ne accantona la validità giuridica, fa appello a testimonianze sentimentali e passionali ribellandosi contro la struttura stessa del processo, che definisce una *finzione* a cui, però, non oppone una *realtà*, ma una *finzione diversa*.¹⁴ Vengono convocati, testimoni della vita vissuta di Gesù, e non solo della sua predicazione, dalla nascita alla Crocefissione, grazie ai quali la pièce si trasforma da rigoroso scambio di citazioni bibliche e testimonianze storiche, in una sorta di *fiabesco mito teatrale* con prodigi, sogni, miracoli. E questo acca-

¹³ Vi è una contraddizione tra il fatto che la gente non capiva quel che Gesù diceva e la diffusione del suo messaggio.

¹⁴ Che irrita Davide, ostinato difensore della legge di Mosé, ma che sarebbe piaciuta (a detta di Sara) all'ormai quasi-cristiano Davide.

de non tanto quando Maria¹⁵ parla del figlio dodicenne smarrito e ritrovato, di Gesù adulto partito da casa senza voltarsi indietro, e finalmente tradito e ucciso, ma piuttosto quando è di scena Maria di Magdala che si trascina dietro il fratello Lazzaro,¹⁶ o quando Pietro, Giovanni, Tommaso e Giuda confessano la loro inadeguatezza rispetto alla parola del Maestro. Nessuno di loro ha accolto davvero il messaggio di liberà, eguaglianza, amore e speranza di Gesù, il suo invito al perdono. Per paura, nessuno lo ha seguito quando è stato catturato: “Eravamo deboli” dice Pietro:¹⁷

Dei discepoli vili, d'accordo. Che volete farci se siamo fatti così. Non eravamo mica degli eroi! Lui lo sapeva. Ci scelse tra la gente comune. Disse: tu, tu e tu – venitemi dietro, seguitemi... così come siete, sì.¹⁸ (65)

Quanto a Giovanni, dalle sue battute traspaiono vanità e gelosia:

¹⁵ Giuseppe con molta umiltà e accorato affetto, testimonia del carattere miracoloso della nascita di Gesù, suscitando da parte di Davide, rigido difensore della procedura, il monito: “Non vorrei, però, che ci lasciassimo suggestionare da un clima, da un'atmosfera. Anche io, se volessi, potrei perfino commuovermi, ma non è la commozione che cerchiamo, mi pare! Accade quel che avevo previsto: ci stiamo addentrando sempre di più per la strada dei miracoli, dei misteri, delle apparizioni. Non vorrei che mi si giudicasse irriverente se torno a dire: favole... favole...” (48)

¹⁶ Come al solito c'è confusione tra Maria di Betania, Maria di Magdala e l'anonima “peccatrice”. Qui si tratta della sorella di Lazzaro la quale afferma che neppure se per miracolo Gesù fosse sceso indenne dalla croce i suoi seguaci avrebbero adottato la sua Verità. Quando egli fece resuscitare Lazzaro “C'erano i discepoli e tutta la gente del seguito. E videro. Videro un morto di tre giorni uscire da un sepolcro! Ebbene, che cosa credete che abbiano chiesto a Lazzaro appena si liberò del sudario? [...] O Lazzaro [...] che cosa hai visto di là? [...]Ma non capite che il vero miracolo era quello dell'amore! [...] che quel che contava per Gesù era l'amore e che i miracoli non erano altro che gesti e parole e fatti d'amore!” (86-87) Per il tema della curiosità dei familiari a proposito dei tre giorni trascorsi nell'aldilà da Lazzaro, cf. *Lazzaro* di A. G. Borgese, Milano, Treves, 1925, e *Lazzaro*, di L. Pirandello, 1928, in *Maschere nude*, Roma, Newton Compton, 2007.

¹⁷ La vivacità della scena dipende anche dalla caratterizzazione originale dei personaggi tradizionali. Tommaso, che secondo il cosiddetto “quinto Vangelo” (o Vangelo di Tommaso) si spinse a predicare fin nella lontana India, dove fu martirizzato, trafitto da una lancia, di solito è rappresentato o con la lancia in mano, o con una squadra essendo anche il protettore degli architetti. Qui, invece, è inspiegabilmente un rozzo soldato, cieco da un occhio (allusione al suo voler vedere ad ogni costo le piaghe di Cristo?). Giuda, è un ricco finanziere che con il suo denaro sovvenzionava gli Apostoli, credendo che Cristo miri alla liberazione di Israele dalla dominazione romana. Deluso, tradisce Gesù affinché venga imprigionato – non ucciso. I trenta denari sono soltanto un risarcimento per i capitali elargiti. Giovanni è un adolescente colto e raffinato geloso e possessivo.

¹⁸ Secondo Fabbri, Gesù ha voluto salvare l'umanità così com'è, non trasformarla.

La verità è che Giuda, d'un tratto, divenne geloso di me per la predilezione che Gesù mi dimostrava. Venute meno certe necessità pratiche della nostra comunità, i contatti di Giuda col Maestro si fecero sempre più radi. Fui io, invece, che da un certo momento in poi, cominciai a raccogliere le confidenze di Gesù. (72)

E Giuda ribatte:

Adolescente! E presuntuoso anche. Dunque, avrei agito più per una rivalse su di te che per una opposizione a Gesù? Vuol esserci lui, non Gesù, al centro della mia azione! Lui! [...] (72)

Poi, dopo aver tentato di coinvolgere nel proprio tradimento anche Giovanni, accusandolo di non aver avvertito il Maestro del pericolo di cui pure era al corrente, Giuda afferma a propria discolpa:

Pensavo che sarebbe stato soltanto imprigionato, isolato... Le cose presero invece una piega impreveduta. La morte – ve lo giuro! – non era nei patti (81)

Alla fine del confronto – teatralmente molto vivace – fra i nuovi testimoni, prima che anche “questa” sera la sentenza sia pronunciata, è evidente che Davide⁹⁹ non ha cambiato opinione sulle “favole” che sono state raccontate, insensibile al “dibattito spirituale, religioso, di coscienza” a cui si è sempre opposto in nome del carattere, che deve restare giuridico, del processo.

Ma Rebecca (nella sua funzione di “difensore” di Cristo, il grande assente del processo) prende eccezionalmente la parola al posto di Elia e prelude alla svolta decisiva e inattesa della *rappresentazione*, che, nel secondo “*momento*” del dramma, non sarà più la ricostruzione critica del processo di Cristo, ma l'esame di coscienza di cinque spettatori, che si saranno specchiati negli insoliti personaggi evocati nella seconda parte del primo “*momento*”, quando Giuda, Pietro, Tommaso e Giovanni, chiamati a testimoniare, si erano dimostrati discepoli inadeguati, individualisti, timorosi. Rebecca ritarda la conclusione della serata in cui di solito – ella dice –

⁹⁹ “Non sapevo che si corresse anche il rischio di poterne uscire convertiti” Prevede anche, per ora con sarcasmo, ciò che accadrà e, cioè, “finiremo con l'assolvere Gesù attraverso le prove d'amore. Sarà la fine.”

ci ritiriamo per discutere tra noi, e giungere alla sentenza. Facciamo sempre così... Fa parte dello... spettacolo. Ma posso dirvi in anticipo che non arriviamo mai – non ci siamo mai arrivati finora – ad una sentenza convincente.

Ora, però, prevede che qualcosa di nuovo accadrà:

Non so, però, a che conclusione si arriverà stasera. Ci sono tante novità per l'aria... (96)

Nella pausa che Rebecca ha chiesto di rispettare, prima che Elia si accinga a pronunciare finalmente la sentenza, subito interrotto, però, dalla rivolta della Platea la quale, occupando la Scena, toglierà ai “giudici” l'organizzazione e la direzione dello spettacolo, un “*intermezzo*” intimista sembra coinvolgere nel “triangolo” tradizionale della commedia borghese (marito, moglie, amante) Davide e Sara. Inaspettatamente, sembra che diventino i protagonisti di un'altra commedia, sentimentale e banale, rivelando che hanno entrambi tradito l'altro grande assente della *pièce*, Daniele. Ma se l'amico e la moglie erano complici dell'adulterio, soltanto Davide (e lo si verrà a sapere nelle ultime scene del dramma) lo ha tradito anche una seconda volta, denunciandolo alla polizia. Daniele, cioè, è stato tradito²⁰ come Gesù lo è stato da Giuda, deluso dal carattere puramente spirituale del suo magistero. Avrebbe voluto solo farlo imprigionare e non uccidere – ecco perché si è suicidato, dimostrando di non aver capito nulla del messaggio di speranza e di perdono di “Cristo tradito”. Anche Davide avrebbe voluto far soltanto imprigionare Daniele, facendolo allontanare non solo per gelosia, ma, soprattutto, perché diventava sempre più cristiano.²¹ Questa rivelazione, però, avrà luogo dopo l’“*intermezzo*”, durante la rivolta degli spettatori che impediscono a Elia di pronunciare fino in fondo la formula della condanna: saranno loro ad esprimersi fino alla fine della *rappresentazione*, in accordo con lo stesso Davide

noi [...] ci siamo tirati un pò in disparte... non dico semplici spettatori... ma quasi... Lasciamo volentieri il posto ad altre voci. (121)

²⁰ Sara lo aveva intuito “perché mi parve – vedi – che avessero catturato e portato via ... Gesù di Nazareth. Che strana sensazione!” (104)

²¹ “Invece, lui mi sorrise, e parlandomi sottovoce mi confidò che s'era persuaso che Gesù fosse davvero il Salvatore di tutti...” (105)

I nuovi protagonisti del dramma o dibattono di questioni storiche, teoriche e teologiche, (un sacerdote²² e un intellettuale) o testimoniano del loro ingenuo modo di credere, sperare, amare: il figliol prodigo confida nel perdono del padre, la Bionda emula della Maddalena, esalta qualsiasi tipo di amore, ma soprattutto la “donnetta delle pulizie” madre, come Maria di Nazareth, di un figlio tradito e ucciso, la quale, sicura che nell'altra vita rivedrà il figlio, perdona ai suoi aguzzini. È a questo punto che Davide, trascinato dalla narrazione della donna, finalmente confessa di esser stato lui a denunciare Daniele (come Giuda, lo aveva indicato ai poliziotti da una finestra) in un'epoca imprecisata, a Monaco:²³

Fui io... ad avvertire le guardie... perché venissero a prenderlo! Non a vostro figlio lo feci, ma è lo stesso [...] Denunciavo in Daniele un ebreo che s'era già quasi fatto cristiano. Credevano di prendere un capo ebreo e io gli mettevo fra le mani il primo di noi che s'era fatto, in cuor suo, cristiano. [...] Non volli la sua morte, ma soltanto la sua cattura. (151-152)

La condanna di Gesù che Davide rinnova ogni sera – ormai è l'unico a pronunciarla – legittima in nome della legge antica di cui egli è l'ultimo custode, la condanna di Daniele. Ora, la “donnetta delle pulizie” perdonando gli assassini del proprio figlio, fa capire a Davide (il quale si identifica col traditore del giovane resistente fucilato) che anche lui può essere perdonato: baciandolo sulle due guance gli dice

“Non aver paura, figliuolo... il Vero Giudice è Lui.

(*Su quel bacio di universale perdono scende per la prima volta il VELA-
RIO*).” (158)

²² All'intellettuale che afferma “il vero messaggio di Cristo, quello autentico, quello evangelico sta morendo nella vita degli uomini di oggi” il sacerdote risponde “Quei fermenti che lei crede siano stati crocifissi con Cristo, si sono invece sparsi, da allora, per la terra e hanno inquietato gli uomini e li inquietano sempre di più.” (127)

²³ “Erano settimane che in quel vecchio palazzo ebrei e cristiani discutevano di Gesù di Nazareth. Quei tedeschi sembravano come impazziti per il nostro dibattito [...] Già si erano manifestati i primi segni della persecuzione contro gli ebrei, ma la nostra *troupe* non era stata ancora toccata.” (152)

Le scene finali della rappresentazione, in cui tutti – Davide²⁴ compreso – inneggiano, soli o in coro, al figlio di Dio, al figlio dell'uomo che resta – in mezzo a noi – fino alla fine del mondo è sicuramente di grande effetto, in nome dell'amore condiviso, della fiducia nella presenza invisibile di Cristo in una società ideale in cui nessuno abbia più paura di scegliere la libertà, di incontrare Gesù di Nazareth, di rispettare i precetti da lui predicati e di seguirne l'esempio.

Seduttore prima e dopo la Crocifissione e la Resurrezione il Gesù di Fabbri esige l'amore per il prossimo, la tolleranza, la reciprocità: ora, questo schema lo si ritrova anche in certe commedie dall'apparenza frivola, come *Il seduttore*, in cui Eugenio, amato da tre donne diverse tra di loro, vorrebbe che esse fossero amiche, unite nel culto dell'amato/amante comune, che ad un certo punto compara implicitamente se stesso a un "motore immobile":

Oggi m'è venuto in mente Dio. E ho pensato che Dio deve stare sempre fermo immobile – mentre tutto il suo mondo e la gente e i fiori e le stelle gli girano attorno – ruotano. Ma lui sempre fermo. Così impera.²⁵

Eugenio fallisce e l'autore non può che farlo morire, mentre in una commedia molto più leggera, *La bugiarda*, Isabella, insolente e amorale, riesce con l'inganno e l'astuzia, pur restando sempre se stessa, a far sì che i due uomini della sua vita (uno dei due è nientemeno che un alto dignitario del Vaticano, dove si reca col tradizionale costume cinquecentesco) diventino per amor suo, affettuosamente amici.

Là dove l'amore è assente, i rapporti umani restano conflittuali e i contrasti sono insanabili: in *Processo di famiglia*, tre coppie si contendono Abele, un bambino dal nome predestinato, che nessuno ama, ma del quale per motivi egoistici una madre naturale, una madre affidataria, un padre biologico vorrebbero impossessarsi.²⁶ Se vi fosse stato un rapporto di armoniosa coesione ed equilibrio tramite Abele fra i sei aspiranti

²⁴ Davide si arrende, parafrasando in parte Saul sulla via di Damasco: "È lui che mi ha perseguitato, per anni interi, mi ha accecato... finché ha vinto!"

²⁵ In *Tutto il Teatro*, cit., vol. I, p. 759.

²⁶ La competizione tra i possibili "genitori" è fondata su rivalità di diritti individuali e di classi sociali. Abele è "nato" poi affidato privatamente tramite un sacerdote a una coppia senza figli. Non è protetto né dalla legge – tramite una regolare adozione – né dall'affetto di madri o padri biologici o affidatari.

genitori, si sarebbe forse arrivati a un tipo anticonformista di famiglia allargata, per la quale il bimbo avrebbe avuto la funzione di innocente seduttore e immobile centro affettivo. Non potendo immaginare né un lieto fine in cui Abele sarebbe stato amato da tutti, ed escludendo a priori che salomonicamente il fanciullo potesse essere diviso in tre parti, il drammaturgo non può che far morire anche lui. Manca, nel *Processo di famiglia*, un “motore immobile” che (invisibile e presente) coordini da testimonie muto i dissensi altrui permettendo ai personaggi di armonizzarsi in nome del perdono e dell’amore dell’“altro”, quale che egli sia. È questa, per esempio, la funzione nel dramma *Inquisizione*, di un enigmatico Abate, davanti al quale si dibattono una donna passionale, un laico che avrebbe voluto essere prete, un prete che progetta di spretarsi.

Vi sono spesso figure di sacerdoti a volte in crisi, a volte dogmatici, a volte comprensivi e sicuri di sé, nel teatro di Fabbri, come il prete-spettatore del secondo “*momento*” del *Processo a Gesù*, che richiama all’ordine gli ebrei-mutanti della troupe di Elia, i quali si starebbero “cristianizzando”, sempre più convinti dell’universalità della Parola di Gesù Salvatore che – se gli uomini avessero il coraggio di ascoltarla e applicarla – trasformerebbe il mondo. Ma nella loro finzione teatrale essi sfiorano soltanto il problema teologico essenziale:

Voi sostenete d’aver messo a morte un uomo che s’illudeva o si vantava di essere Figlio di Dio. Continuate a credere d’averlo condannato giustamente. Il vostro cosiddetto processo ha sorvolato la questione principale: Gesù era o no il Salvatore, il vero Messia? Voi avete risposto in maniera apodittica: no, non lo era perché non poteva esserlo. Ma non è un modo di affrontare seriamente il problema. (122)

Ed Elia risponde eludendo la domanda, quando pronuncia la sentenza più volte rimandata e ora, finalmente, diversa dal solito dicendo:

Io debbo ormai proclamare... alto... e al cospetto di tutti... che non so ancora se Gesù di Nazareth sia stato veramente quel Messia che noi aspettavamo... non lo so... ma è certo che Lui, Lui solo, alimenta e sostiene da quel giorno tutte le speranze del mondo! E io lo proclamo innocente... e martire... e guida...²⁷ (156)

²⁷ Se si volesse trarre una conseguenza paradossale da questo cambiamento, Cristo innocente significa che il processo, era ingiusto e che gli ebrei erano colpevoli.

Siamo nel 1955 e Diego Fabbri affronta con una certa superficialità il problema del rapporto tra ebrei e cristiani, collocando le peregrinazioni di Elia e della sua piccola tribù di ebrei erranti, in un'epoca cronologicamente imprecisa, sullo sfondo inquietante, ma stranamente remoto, del nazismo nascente e trionfante, della seconda guerra mondiale, dei campi di sterminio, del ritorno dei rari superstiti dai Lager.

Il tempo e lo spazio in cui si suppone siano vissuti e abbiano recitato i sedici della compagnia di Elia sono evocati con una certa disinvoltura: basti pensare che Davide denuncia a Monaco di Baviera alla polizia nazista Daniele presentandolo come “un capo ebreo” mentre lui e gli altri membri della famiglia, tutti ebrei come Daniele, continuano indisturbati a recitare. D'altronde, nella visione antiebraica cattolica abituale prima di Vaticano II, un ebreo che stesse per convertirsi era già un cristiano: la morte di Daniele²⁸ ne fa, quindi, un martire, tanto più eroico in quanto egli ha dovuto subire il supplizio riservato ai senza fede o a quelli di una fede diversa. Sara, Elia, Rebecca – e infine anche Davide – compiono, nel dramma di Fabbri, il cammino che li colloca nella situazione “transeunte” che i cristiani attribuivano agli ebrei recuperabili: gli altri, i non cristianizzabili, nella mentalità collettiva ancora diffusa nel decennio che seguì la fine della guerra restavano collettivamente responsabili delle persecuzioni che subivano.

All'inizio della sua *rappresentazione* Fabbri fa dichiarare ad Elia che lo scopo della revisione del processo di Cristo è stabilirne la legalità, lavare il suo popolo dall'accusa di aver compiuto un atto di fanatica crudeltà, e capire perché sei milioni di ebrei siano morti “in luoghi di tortura”. È interessante che poi Caifa affermi che se il popolo chiese a Pilato di condannare Cristo, invocando su di sé il sangue di “quel giusto”, lo fece non già spontaneamente (si tratta di quello stesso popolo che, affascinato dal “seduttore” Gesù, lo seguiva senza capirlo aspettando soltanto dei miracoli) ma istigato dai sacerdoti. Egli rende, quindi responsabili della Crocefissione soltanto i membri del Sinedrio e il proconsole romano: qui Fabbri anticipa le conclusioni dell'enciclica *Nostra aetate* che non solo limita la responsabilità degli ebrei antichi e nega la responsabilità collettiva degli ebrei moderni nella morte di Gesù, ma priva l'antisemitismo di ogni base teologica.

²⁸ Cf. Elena Mazzini, *Il Processo a Gesù di Diego Fabbri e i commenti della stampa cattolica italiana*, in “Storicamente”, 7, 2011, art. 12.

Quando Diego Fabbri immagina, compone, fa mettere in scena il *Processo a Gesù*, la gente ignora, rifiuta di sapere, rimuove quanto concerne le persecuzioni razziali, nessuno vuole ascoltare quelli che sono tornati dai campi di sterminio (e la maggior parte di loro non vorrà mai parlarne). Einaudi rifiuta fino al 1956 di pubblicare *Se questo è un uomo* di Primo Levi, che esce nel 1947 presso un piccolo editore torinese, con scarsa diffusione. La posizione della Chiesa – denunciata con grande scandalo nel 1963 nel dramma *Il Vicario*²⁹ – fino a Vaticano II resta prudente e ambigua: Diego Fabbri, per il quale riconoscere l'universalità del messaggio di Cristo basta perché i “suoi” ebrei diventino dei cristiani – dei “primi cristiani”, come d'altronde tutti coloro che si rendono finalmente conto del fatto che il cristianesimo autentico, quello che lega gli individui in una società cristiana, non è ancora cominciato. E poco importa che Elia non risponda al sacerdote che gli chiede se Cristo sia o no, per lui, il Messia: è a lui che Fabbri fa porre il problema che dovrebbe assillare tutti i credenti, pigri, ignavi e paurosi:

Perché [...] con la certezza che custodite in fondo al cuore, perché con lo slancio, direi quasi con la violenza, che avete manifestato adesso contro di noi che volevamo, sia pur simbolicamente, condannarlo ancora, perché non siete stati capaci di cambiare il mondo? Perché non lo cambiate? Che cosa vi manca? Perché nascondete, invece di manifestarlo, quel che avete di prezioso dentro di voi? (142)

Quale che sia il suo multiforme e spesso contraddittorio messaggio, la sua visione del mondo fondata su alti ideali e ingenui pregiudizi, *Processo a Gesù* affascina per la molteplicità dei linguaggi teatrali adottati, la varietà delle situazioni e le transizioni abilmente orchestrate partendo da una delle *fabule* fondatrici della cultura occidentale. E volendo accostare Fabbri al Pirandello del *teatro nel teatro* con tutte le precauzioni dovute alla profonda differenza tra i due drammaturghi, nonostante le vistose somiglianze formali, si potrebbe vedere in Elia un dottor Hinkfuss che si presenta alla ribalta con in mano non già la “novelletta” *Leonora, addio* dell'agrigeno, ma il *Nuovo Testamento* e il *Talmud di Babilonia*.

²⁹ Dramma di Rolf Hochhuth, tradotto e recitato a Roma nel 1965: lo spettacolo – in cui si tratta dell'atteggiamento di Pio XII nei confronti del nazismo – venne subito proibito dalla prefettura in nome del Concordato.