

GIOVANNA SILVANI

**METAMORFOSI E INVERSIONI IRONICHE
NELLA CATENA INTERTESTUALE: DA
CHRISTOPHER MARLOWE A EDITH SITWELL**

1. La Bibbia blasfema di Christopher Marlowe

Le citazioni bibliche, frequenti nella letteratura anglosassone – la Bibbia essendo materia di studio nelle scuole e nelle università fin dai tempi antichi – compaiono anche nel teatro elisabettiano e giacomiano, inserite nel contesto drammatico a commento dell'azione e per meglio esprimere passioni, sentimenti, idee; citazioni che, pur in apparenza fedeli alla fonte, non di rado se ne allontanano nella sostanza, aggiungendo alla parola dei testi sacri una dimensione ulteriore, funzionale alle finalità che il testo si propone.

Il teatro marloviano è particolarmente ricco di citazioni bibliche e pertanto appare necessaria una verifica delle modalità con cui vengono utilizzate tali fonti e degli scopi che si propone il drammaturgo nell'operare distorsioni, aggiunte o, più spesso, omissioni.

Numerose le citazioni bibliche in *The Jew of Malta* (1589) che si trasformano in vettori di violenza e di aggressività, operando un completo ribaltamento simbolico in cui il linguaggio dell'amore divino diventa

quello dell'odio dell'uomo contro l'uomo. I personaggi di *The Jew* portano nomi biblici che appartengono al Vecchio Testamento: Barabba, com'è noto, è il ladrone liberato da Pilato al posto di Cristo, mentre la scelta del nome della figlia dell'ebreo, Abigail, rinvia alla mitezza della fanciulla, rammentando un personaggio citato da Samuele: Abigail, moglie dell'empio Nabal, la quale seppe placare, con le sue parole gentili, l'ira di Davide e in seguito divenne sua sposa (*Samuele*, 25). Nel dono di sé e nell'amore filiale espressi dalla Abigail marloviana fin dal suo primo apparire (“Not for myself, but aged Barabas: / Father, for thee lamenteh Abigail”(I, 2, 232-233)¹ si qualifica la dimensione etica e umana del personaggio e si prefigura il suo ruolo di vittima designata. Barabba/Abramo, infatti, non esiterà a sacrificare la vita della figlia dopo che questa ha infranto il patto, la legge della Torah che li univa, come già annunciano, con ironia prolettica, le parole che egli pronuncia all'inizio del dramma: “I have [...] one sole daughter, whom I hold as dear / As Agamemnon did his Iphigen” (I, 2, 138-140). E per giustificare questo atto disumano, Barabba non esita a falsificare le Sacre scritture rivolgendosi alla figlia con queste parole: “But perish underneath my bitter cures, / Like Cain by Adam, for his brother's death” (III, 4, 32-33).

Barabba, il padre/padrone assassino, ha certamente come primo referente la figura del patriarca Abramo, personaggio centrale del Vecchio Testamento, in implicita identificazione proiettiva; egli infatti, vantandosi della prosperità della propria razza, attribuisce ad Abramo la brama di ricchezza da cui egli stesso è posseduto: “These are the blessings promised to the Jews, / And herein was old Abram's happiness” (I, 1, 107-109). E se l'ebreo trae autorità dal Vecchio Testamento, piegandolo ai propri fini, i cristiani gli oppongono le parole dei Vangeli, anch'esse spesso

¹ C. Marlowe, *The Jew of Malta*, in Id., *The Complete Plays*, Harmondsworth, Penguin, 1975. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

intenzionalmente falsate, in una guerra verbale il cui unico scopo è quello di colpire e di aggredire l'avversario, alimentando rancori e incomprensioni fra le due razze e le due religioni e accentuando le divisioni. Viene così spezzato, dalle parole dell'odio e dal tiro incrociato di insulti e minacce, quel vincolo fra Vecchio e Nuovo Testamento più volte ribadito dai Vangeli.²

Un chiaro esempio in cui Barabba allude indirettamente al Nuovo Testamento per riversare sui cristiani il proprio sprezzante sarcasmo, è offerto dalla metafora del *frutto*: “For I can see no fruits in all their faith, / But malice, falsehood, and excessive pride, / Which methinks fits not their profession” (I, 1, 118-120); si tratta di una metafora molto frequente nelle Scritture,³ che consente al drammaturgo di sovrapporre la propria ironia beffarda a quella del personaggio, poiché i frutti dei cristiani saranno davvero amarissimi per l'ebreo, e lo priveranno di tutti i suoi averi, di quelle “infinite riches in a little room” (I, 1, 37) nelle quali soltanto sembra appagarsi la sua *hybris*. Alla richiesta di denaro da parte del governo di Malta, Barabba risponde con una domanda che è un vero e proprio atto di accusa nei confronti di tutta la cristianità: “Is theft the round of your religion?” (I, 2, 98); e il governatore Ferneze gli risponde citando a modo

² Si veda ad esempio *Matteo*, 5, 47: “Non crediate che io sia venuto ad abolire la legge o i profeti; non sono venuto ad abolire, ma a completare”. Anche san Paolo, nella *Lettera ai Romani*, ricorda più volte il vincolo che unisce ebrei e cristiani: “Abramo, nostro padre secondo la carne” (4, 1); “sulle orme del nostro padre Abramo” (4, 12); “la fede di Abramo, padre di tutti noi” (4, 17), ecc.

³ Cfr. *Luca*: “Ogni albero, dunque, che non produce buon frutto, sarà tagliato e gettato nel fuoco” (3, 9); *Matteo*: “Così ogni albero buono dà buoni frutti, ma ogni albero cattivo dà frutti cattivi” (6, 25); *Marco*: “Ma le sollecitudini del mondo [...] soffocano la parola, che rimane senza frutto” (3, 30); *Giovanni*: “Come il tralcio non può da sé portare frutto, se non rimane unito alla vite, così nemmeno voi se non rimanete in me. Io sono la vite, voi i tralci; chi rimane in me ed io in lui, questo porta molto frutto”; si veda anche san Paolo, *Epistola ai Romani*: “ma quali furono allora i frutti che ne riportaste? Cose tali di cui ora dovete arrossire, perché la loro fine è la morte. Ma ora, divenuti liberi dal peccato e fatti servi di Dio, avete per vostro frutto la santificazione, e per fine la vita eterna” (6, 21), ecc.

suo le Scritture: “No, Jew, we take particularly thine / To save the ruin of a multitude: / And better one want for a common good, / Than many perish for a private man” (I, 2, 99-102). Le sue parole, infatti, echeggiano quelle del Vangelo di Giovanni allorché viene riferita la decisione dei farisei di uccidere Cristo; una citazione con chiare implicazioni blasfeme, quella del cristiano, che pone l’ebreo al posto di Cristo: “Ma uno di loro chiamato Caifa, che era in quell’anno sommo sacerdote, disse loro: ‘Voi non capite nulla come torni conto per voi che un uomo solo muoia per il popolo e non perisca tutta la nazione’” (*Giovanni*, 11, 50). Nell’incalzare di botta e risposta fra Barabba e Ferneze, dove la posta in gioco non sono soltanto i beni dell’ebreo, ma anche la sua stessa identità religiosa ed etnica (“[...] he that denies to pay, shall straight become a Christian”, I, 2, 76), s’insinua la spinosa questione della maledizione degli ebrei sollevata dai cristiani per giustificare le angherie nei loro confronti: “If your first curse fall heavy on thy head, / And make thee poor and scorned of all the world, / ’Tis not our fault, but thy inherent sin” (I, 2, 111-113). Bruciante come una frustata è la risposta/domanda di Barabba: “What? Bring you Scripture to confirm your wrongs?” (I, 2, 88), che rifiuta di pagare per le ipotetiche colpe degli antenati e cita i *Proverbi* per rivendicare i propri diritti: “But say the tribe that I descend of / Where all in general cast away for sin, / Shall I be tried for their transgression? / The man that dealeth righteously shall live”(I, 2, 116-119).⁴

Dopo la confisca di tutti i suoi beni e della sua stessa dimora, trasformata in un convento, Barabba, esortato a turno da ebrei e cristiani alla pazienza, risponde lanciando bibliche maledizioni e invocando su tutti l’ira del Dio del Vecchio Testamento: “The plagues of Egypt, and the curse of heaven, / Earth’s barrenes, and all men’s hatred / Inflict upon them,

⁴ Cfr. *Proverbi*, 2, 21: “Poiché i retti di cuore abiteranno la terra e gli uomini integri vi avranno la loro dimora”.

Thou great *Primis Motor*” (I, 2, 165-167); e allorché i suoi confratelli gli rammentano l’esempio di Giobbe, egli di nuovo cita le Scritture quasi alla lettera, riuscendo tuttavia a travisarne sostanzialmente il significato tramite ripetute sottrazioni semantiche. Ripercorre infatti in sinossi la vicenda di Giobbe, ma si guarda bene dal rammentarne l’iniziale sottomissione di questi al volere divino (“Il Signore ha dato, il Signore ha tolto, sia benedetto il nome del Signore”: *Giobbe*, 1, 21), né fa menzione della sciagura che colpì Giobbe: la morte dei figli, ben più grave di qualunque perdita economica. Non accenna neppure alle pene fisiche subite dal personaggio biblico, limitandosi ad elencare i beni materiali di cui fu privato Giobbe soltanto per poterli confrontare con le proprie ricchezze, che egli considera di gran lunga superiori: per questo la perdita subita per mano dei cristiani è da lui ritenuta ben più ingiusta e dolorosa:

“What tell you me of Job? I wot his wealth / Was written thus: he had seven thousand sheep, / Three thousand camels, and two hundred yoke / Of labouring oxen, and five hundred / She asses: but for everyone of those / [...] I had at home [...] as much as would have bought his beasts and him, / And yet have kept enough to live upon; / So that not he, but I may curse the day, / Thy fatal birth-day, forlorn Barabas” (I, 2, 184-195).

Il lungo elenco quasi tassonomico dei beni di Giobbe e l’arroganza con cui Barabba si vanta della propria ricchezza mettono a nudo l’assoluta aridità del personaggio, invero un anti-Giobbe (come in sostanza egli stesso si definisce: “[...] and knowing me impatient in distress”, I, 2, 267), le cui traversie sembrano piuttosto una parodia di quelle del personaggio biblico; parodia in cui anche le citazioni dalle Scritture fanno parte di una tecnica di inversione ironica e grottesca che sottende l’intero dramma.

Sebbene quantitativamente meno rilevanti, anche le citazioni bibliche rintracciabili nell’opera marloviana più famosa, *Doctor Faustus* (1589 o 1593), sono altrettanto significative, talora per l’intenzionale incompletezza

con cui vengono inserite nel tessuto drammatico, talaltra perché poste in un contesto del tutto estraneo al messaggio espresso dai testi sacri.

Nel lungo monologo di Faust, con cui inizia la tragedia, è già racchiuso il destino del personaggio: orgoglio e volontà di potenza emergono dalle sue parole mentre, nel chiuso del proprio studio, egli passa in rassegna tutte le scienze predisposte nel *curriculum* universitario del tempo (filosofia, medicina, legge e teologia), scartandole una ad una e preferendo infine la magia (“tis magic, magic, that hath ravished me”, I 109). Sono proprio le motivazioni che inducono Faust ad abbandonare la teologia, e le citazioni utilizzate a sostegno della sua decisione, a rivelare, assieme ad un’ambizione che non tollera intralci o ritardi, la blasfemia più grande, il rifiuto cioè di credere nella misericordia divina.

Il peccato di disperazione, quello che gli precluderà la salvezza, è già implicito nelle citazioni bibliche da lui per ben due volte utilizzate soltanto parzialmente. Nel primo caso la citazione è tratta da san Paolo (*Epistola ai Romani*, 6, 23), il cui testo integrale è: “Poiché la paga del peccato è la morte; il dono gratuito di Dio è invece la vita eterna in Gesù Cristo, Signor nostro”. Scegliendo unicamente la prima parte della frase: “The reward of sin is death, that’s hard” (I, 39-40), Faust rifiuta il dono divino, ossia la speranza della redenzione per mezzo dell’amore di Cristo. Parziale anche la seconda citazione, tratta dalla *Prima epistola* di Giovanni (1, 10): “If we say that we have no sin, we deceive ourselves, and there is no truth in us”, che Faust così commenta: “Why then, belike we must sin, and so consequently die” (I, 40-44). Ma il testo di Giovanni continua: “Se noi confessiamo i nostri peccati, egli è fedele e giusto, per rimetterci tutti i nostri peccati e purificarci da ogni iniquità”. Di nuovo Faust, tralasciando la seconda parte della frase biblica, rifiuta la possibilità del perdono, e, impaziente di liberarsi della legge di Dio, spera di ottenere dalla negromanzia “[...] a world of profit and delight, / Of power, of honour, of

onnipotence” (I, 52-53); scegliendo dai testi sacri soltanto le parole che gli forniscono un pretesto per abbandonare la teologia e dedicarsi alle arti magiche, si illude di diventare egli stesso un dio (“A sound magician is a demi-god”, I, 11). Decisamente blasfeme, infine, le parole che egli pronuncia all’atto della firma del patto diabolico: “*Consummatum est: this bill is ended, and Faustus hath bequeathed his soul to Lucifer*” (V, 74-75); il ricorso irriverente alle ultime parole pronunciate da Cristo sulla croce (*Giovanni* 19, 30) denuncia ancora una volta la superbia di Faust, che osa accostare la propria scelta di perdizione al sacrificio di Cristo, e nel contempo contiene un implicito messaggio ideologico, in quanto dà anche voce al sostanziale ateismo del drammaturgo e al suo malcelato disprezzo per ogni forma di religione.

Gli ultimi esempi dell’abilità con cui Marlowe sa riformulare e destrutturare le fonti bibliche, pur mantenendosi sostanzialmente fedele ad esse, sono contenuti nel monologo finale: Faust è solo nel suo studio come all’inizio, il patto stipulato con Lucifero scade a mezzanotte ed egli attende terrorizzato la morte. Il suo monologo, fitto di metafore iperboliche, esprime tutta la disperazione dell’uomo di fronte alla fine; l’angoscia del tempo che trascorre inesorabile, dei minuti che scivolano via scanditi dal battere dell’orologio, lo induce addirittura ad invocare un impossibile sovvertimento delle leggi naturali: “Stand still you ever-moving spheres of heaven, / fair nature’s eye, rise, rise again, and make perpetual day; or let this hour be but / A year, a month, a week, a natural day, / That Faustus may repent and save his soul” (XIX, 136-141).

Le visioni apocalittiche dense di echi biblici si susseguono (“Mountains and hills, come, come and fall on me, / And hide me from the

heavy wrath of God!”)⁵ e accentuano la drammaticità della scena in un crescendo di tensione e di terrore. Infine Faust affida ai versi di Ovidio, che Marlowe ben conosceva, avendone tradotto le elegie, il compito di dar voce ai propri tormenti, in un’ultima invocazione: “O lente lente currite noctis equi”(cfr. Ovidio, *Amores*, I, 13, 40). La metamorfosi attuata dal drammaturgo nell’inserire in un contesto di morte e disperazione le parole dell’amante ovidiano, che implora la notte di non aver fine per poter prolungare i piaceri d’amore, lungi dal depotenziarne la qualità evocativa, le conferisce una nuova vitalità e una più complessa polisemia: non si limita infatti ad indicare il terrore dell’uomo di fronte alla morte, ma rammenta anche ironicamente la sensualità della natura di Faust, che si è davvero definitivamente perduto nell’abbraccio di un’amante fatale, l’abbraccio demoniaco di Elena.

2. *Edith Sitwell: i simboli insanguinati della guerra.*

Gli esiti imprevedibili delle possibili “mutazioni genetiche” a cui conduce la catena intertestuale rivelano un processo dinamico e creativo che si avvicina al concetto aristotelico di anamnesi, ossia al recupero del passato tramite ricordi e rimozioni, aggiunte e occultamenti. Un processo inarrestabile, nonostante grandi scarti temporali, ci ha portato dalle Sacre scritture a un drammaturgo cinquecentesco ateo, e, ancor più inaspettatamente, dai testi marloviani ci conduce ai versi di una poetessa novecentesca, Edith Sitwell, la cui opera più nota, *Façade*, apparve nel 1922, anno in cui furono anche pubblicati *Ulysses* di Joyce e *The Waste Land* di Eliot. Fu quello un anno memorabile, che assistette alla piena

⁵ Nell’*Apocalisse* di Giovanni (6, 16) si legge: “E i re della terra, e i grandi, e i tribuni, e i potenti, e tutti quanti servi e liberi, si nascosero fra le rocce delle montagne. E dicevano ai monti e ai massi: ‘Cadeteci addosso, nascondeteci dalla faccia di Dio che è assiso sul trono e dall’ira dell’agnello””.

espressione dello sperimentalismo modernista, e certamente la Sitwell, che dal 1916 al 1921 diresse la rivista “Wheel”, portavoce delle avanguardie, appartiene al modernismo anche per il suo frequente richiamarsi a tradizioni letterarie antiche – specie quelle del Cinque-Seicento inglese – nonché a più recenti testi scientifici, che rendono la sua poesia tanto più sperimentale quanto più si rivela legata alla tradizione.⁶ E veramente accostarsi ai versi della Sitwell significa, come rammentava anche Stephen Spender in un saggio celebrativo del 1972,⁷ addentrarsi nello strano mondo del suo immaginario, arricchito dal recupero e dall’amalgama delle tante e diverse fonti, rilette e rielaborate da un epos capace di comunicare la potenza che preme dietro i versi in un sorprendente addensamento di energie.

Si tratta di un materiale vastissimo che spazia dalla mitologia alla filosofia greca ai testi biblici; dalla lezione dei poeti metafisici alle visioni mistiche della poesia religiosa del Seicento; dalla poesia romantica e simbolista alle teorie evoluzionistiche e antropologiche ottocentesche; e infine a veri e propri ‘prestiti’ testuali e transcodificazioni volutamente e facilmente riconoscibili. Una rete intertestuale tanto ricca quanto eterogenea, elaborata da una voce poetica, definita da un critico “myth-maker”, e addirittura “cosmos-maker”,⁸ che concorre a creare testi visionari, carichi di misteriosità, quasi di un cosmico arcano, costruiti su un corpo di immagini dove astrattezza e artificio predominano e fanno nel contempo provocare emozioni violente, testimoniando una vibrante

⁶ Cfr. G. Singleton, *Edith Sitwell. The Hymn to Life*, London, The Fortune Press, 1960.

⁷ S. Spender, *Images of the Poetic World of Edith Sitwell*, in *A Celebration for Edith Sitwell on the Occasion of her First Visit to the United States*, ed. by José Garcia Villa, Freeport, Books for Libraries Press, 1972 [1^a ed. New York, New Directions, 1948], pp. 11-82.

⁸ Cfr. J. B. Owen, *Cosmic Aristocracy and Cosmic Democracy in Edith Sitwell*, in “Contemporary Literature”, XXII, Autumn 1971, pp. 527-553.

partecipazione al dolore del mondo. La sapienza evocativa della maturità poetica e umana della Sitwell mi sembra espressa in sintesi perfetta nelle parole di Spender: “It is exactly this forcing, as it were, of blood into stone which makes her later poetry so remarkable”.⁹

Le sue composizioni poetiche contengono alcune fedeli citazioni dai testi marloviani, che consentono di nuovo di rilevare come la componente intertestuale conduca a suggestioni nuove, imprevedibili, ominose. Mi riferisco in special modo a due poesie di guerra, *Serenade* e *Still Falls the Rain*, entrambe scritte agli inizi della seconda Guerra Mondiale, dopo le prime incursioni aeree tedesche sul suolo britannico. La contrapposizione archetipica tra luce e oscurità, simbolo del conflitto fra bene e male, ricorrente nel dettato poetico della Sitwell, attraversa per intero la prima poesia: *Serenade. From any Man to any Woman*, una triste serenata, anonima e universale, dove sono le tenebre a prevalere fin dal primo verso, nell’immagine dell’ala dell’angelo nero, l’angelo della morte, che oscura la mente dell’uomo e il mondo intero (“Dark angel who are clear and straight / As cannon shining in the air, / Your blackness doth invade my mind”).¹⁰ Ed è il sema del buio che domina nelle parole del soldato all’amata, sebbene l’oscurità sia accesa da qualche bagliore in immagini ambigualmente ossimoriche (la *lucentezza* dell’angelo, il minaccioso *scintillio* del cannone): ambiguità, questa, ripetuta nelle strofe finali, nel contrasto fra il chiarore dell’estate e l’oscurità della notte, fra il calore della vita ed il gelo della morte (“a rainbow shining in the night”, “death’s chill”, “bright summer”).

In questo cupo scenario bellico sono inseriti i versi tratti dalla lirica amorosa di Marlowe *The Passionate Shepherd to his Love* (1588 circa),

⁹ S. Spender, *Images of the Poetic World of Edith Sitwell*, cit., p. 12.

¹⁰ E. Sitwell, *Collected Poems*, London, Macmillan, 1958. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

efficacemente modificati. Queste le parole contenute nella penultima stanza della poesia sitwelliana che più direttamente rimandano, con drammatica ironia, all'appassionato *refrain* marloviano (“Come with me and be my love / Then live with me and be my love”): “Then die with me and be my love”. Nel totale rovesciamento di senso, ottenuto tramite la sostituzione verbale che trasforma l’invito amoroso in uno di morte, sembra quasi profilarsi, al di là di ogni citazionismo modernista, una strategia intertestuale postmoderna, attuata dalla Sitwell capovolgendo il significato della lirica elisabettiana che muta l’invito amoroso del pastore marloviano in amara condanna dell’assurdità della guerra da parte di un soldato al fronte. Una tecnica di inversione ironica su cui si articola, a ben vedere, l’intero componimento nel recupero del tempo futuro, il tempo utopico del desiderio, cifra esclusiva del linguaggio marloviano, nel teatro come nella poesia prima citata (“And we will sit upon the rocks”, “And I will make thee beds of roses”, ecc.), qui utilizzato con implicazioni lugubri e inquietanti (“I’ll woo you with a serenade – the wolfish howls the starving made; and lies shall be your canopy / To shield you from the freezing sky”). Nel freddo e nel buio delle zone di guerra avviene una completa trasformazione di codici: si spengono le immagini fiorite degli amori pastorali sostituite dall’insanguinato scenario bellico, dove la sinistra assonanza fra “grave” e “grove” (“the grave shall be your shady grove”) sigilla la definitiva vittoria della morte. Da rilevare anche echi delle antiche ballate in cui il fantasma dell’amante morto ritorna per portare con sé nella tomba la donna amata; penso ad esempio a *Lenore*, la famosa ballata del Bürger, nonché alle sue varie versioni inglesi certamente non ignote alla Sitwell.

Per tornare alle citazioni tratte da Marlowe, e per concludere, soffermiamoci brevemente sull’altra poesia, *Still falls the Rain*, considerata dalla critica una delle più belle poesie di guerra scritte in lingua inglese.

Anche qui l'atmosfera tragica che avvolge l'intera composizione è enfatizzata dai contrasti e dagli accostamenti cromatici: all'inizio è il buio che soffoca come una coltre nera il mondo e il cuore dell'uomo ("Still falls the Rain / dark as the world of man, black as our loss / blind as the nineteen hundred and forty nails / Upon the Cross"). Le immagini legate semanticamente al buio vengono tuttavia subito affiancate da quelle dominate dal rosso del sangue che sgorga dalle ferite di Cristo ("Still falls the Blood from the Starved Man's wounded Side") e da quelle dei soldati morti in battaglia ("In the Field of Blood"). L'oscurità è rischiarata dai bagliori del sangue di Cristo che incendia il firmamento e le parole sono le stesse pronunciate da Faust nel monologo finale del dramma marloviano, scritte con la grafia antica, come a indicare la volontà di una totale fedeltà filologica: "O Ile leap up to my God: who pulls me doune / See, see where Christ's blood streames in the firmament". Ma la disperazione che conduce Faust alla dannazione si trasforma qui in speranza di perdono, come sembrano promettere le iterazioni anaforiche, che garantiscono la certezza dell'amore di Cristo, un amore che, nonostante tutto, non verrà mai meno ("Still do I love, still shed my innocent light, my Blood, for thee") e che sempre offrirà ad un'umanità sofferente e malvagia la possibilità di un riscatto. Queste, alcune fra le tante immagini luminose e redentive che testimoniano una caparbia affermazione di fede, immagini di sangue e di fuoco che ricorrono nel tessuto iconico-simbolico delle poesie di guerra a testimoniare, ancora una volta, la forte energia sperimentale con cui la Sitwell si impossessa delle parole che sottrae alla letteratura del passato per trasformarle, capovolgerle, attualizzarle, proiettandole su uno sfondo bellico di portata mondiale, dove alla tragedia di un singolo uomo si è sostituita quella dell'umanità intera.