



# RENCONTRES DE L'ARCHET



Publicato in collaborazione con Lexis  
Compagnia Editoriale in Torino  
prima edizione: febbraio 2022  
ISBN 9788832028119

# LETTERATURA E BIBBIA

*Atti delle Rencontres de l'Archet  
Morgex, 14-19 settembre 2020*

Publicazioni della Fondazione  
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Con il sostegno di:



Fondazione  
Compagnia  
di San Paolo

© 2022 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

## INDICE

PRESENTAZIONE p. 7

### PARTE I. LEZIONI

*Un sacré caractère. Le personnage de Dieu entre la Bible, William Shakespeare et Harold Bloom*  
di Jean-Pierre Sonnet p. 9

*Faire rimer David et Ovide. Clément Marot et Théodore de Bèze entre poésie profane et poésie sacrée à la Renaissance française*  
di Max Engammare p. 21

*Niccolò Machiavelli lettore della Bibbia*  
di Raffaele Ruggiero p. 38

*La Bible des poètes. Écritures et réécritures à la Renaissance*  
di Véronique Ferrer p. 52

*Il Vangelo secondo Dostoevskij: il Grande Inquisitore*  
di Rita Giuliani p. 61

*Rilke e il Vangelo: la parabola del figliol prodigo*  
di Emilia Di Rocco p. 71

### LEZIONI DISPONIBILI IN VERSIONE VIDEO

 [Bibbia come letteratura](#)  
di Piero Boitani

 [La nuit de Saül: la Bible et les poètes tragiques](#)  
di Rosanna Gorris

 [Testo evangelico e testo musicale nelle Passioni di Johann Sebastian Bach](#)  
di Alberto Rizzuti

### PARTE II. INTERVENTI

*Aleksej Remizov e gli apocrifi biblici: tra riscrittura e autobiografia*  
di Maria Teresa Badolati p. 89

*Ad Arimane. Ermeneutica di una preghiera salmistica leopardiana*  
di Fabiano Bellina p. 97

*Références bibliques et chute des masques dans l'Électre de Yourcenar*  
di Serena Codena p. 106

<i>Sull'Apocrifo di Giovanni</i> di Lucrezia Fava	p. 113
<i>Bernardo Tasso lettore dell'Ecclesiaste e dell'Ecclesiasticus liber: gli estratti del codice oliveriano 1399</i> di Valentina Leone	p. 122
<i>Poesie come passaggi: Paul Pesach Antschel (Celan) e il paradosso pasquale</i> di Miriam Miscoli	p. 129
<i>Mineralogia biblica e lirica italiana. I lapidari cristiani nella poesia di Giacomo da Lentini, Nicolò de' Rossi e Petrarca</i> di Paula Pérez Milán	p. 137
<i>Il mito di Saul nella raccolta poetica Neue Gedichte di Rainer Maria Rilke</i> di Fabio Ramasso	p. 145
<i>«Faulx juiſz, que m'avez vous fait faire?». A proposito di un'interpolazione presente nel Mystère de la Résurrection di Arnoul Gréban</i> di Chiara Tavella	p. 154
<i>La cornice bucolica dell'Ecloga Theoduli: una lettura virgiliana</i> di Fulvio Vallana	p. 164
<i>«Io son tuo servo et tu 'l mio Iddio divino»: Benvenuto Cellini e le sacre scritture</i> di Ilenia Viola	p. 171
<i>San Pietro tra Bibbia e leggenda popolare. Il caso delle Fiabe italiane di Italo Calvino</i> di Aurora Zaccagnino	p. 178
 PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE	
<i>«Pescatore sì, ma d'uomini». Antico e Nuovo Testamento ne La Turca comedia di G.B. Andreini</i> di Annamaria Azzarone	p. 186
<i>La tradizione biblica e slavo-ecclesiastica alle origini della lingua russa</i> di Maria Teresa Badolati	p. 190
<i>Leggere le scritture in volgare nell'Italia medievale: il caso delle epistole cattoliche</i> di Matteo Massari	p. 192
<i>La legge del sangue e la fratellanza tradita. Note lévinassiane sul racconto di Caino</i> di Luca Montanari	p. 196
<i>Resa biblica e sincretismo della Conquistata</i> di Serena Nardella	p. 201
<i>Judas c'est moi: le modulazioni dell'ipotesto evangelico nel Giuda di Lanza del Vasto</i> di Luca Padalino	p. 204
 APPENDICE	
<i>Presentazione dei partecipanti</i>	p. 209

## PRESENTAZIONE

*Dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» organizza annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto a dottorandi di diverse università italiane, francesi e svizzere, con lo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l'accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati nei seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.*

*Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull'iniziativa, che interpreta anche un'esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un'esperienza pressoché trentennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università ne amplia infatti le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale.*

*Grazie al sostegno della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “Rencontres de l'Archet”, così denominate per sottolinearne ulteriormente il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l'Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i tutor e i dottorandi ci ha indotti, a partire dall'edizione 2012, a raccogliere gli Atti del seminario, che comprendono le lezioni (in gran parte rielaborate) tenute dai docenti, ma anche numerosi contributi dei dottorandi, presentati in occasione del seminario o scaturiti proprio dal vivace e fecondo scambio di riflessioni che caratterizza le Rencontres e che genera nuovi percorsi di ricerca e approfondimento, condivisi con i docenti che hanno partecipato al seminario e comunque sottoposti a una validazione da parte del nostro Comitato scientifico, in particolar modo per quanto riguarda le riflessioni più articolate, qui raccolte nella sezione “interventi”. Dato il carattere di work in progress dell'iniziativa seminariale, abbiamo optato, sin dal 2012, per una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un'utilizzazione il più possibile aperta, flessibile e dialogica, in grado di essere eventualmente implementata nel tempo con nuovi materiali e aggiornamenti.*

*A causa dell'emergenza sanitaria da Covid-19, nel 2020 abbiamo dovuto rinunciare all'organizzazione in presenza della decima edizione delle Rencontres de l'Archet, che si è svolta invece su piattaforma digitale, ed abbiamo quindi scelto di mettere a disposizione di tutte le persone interessate la registrazione delle lezioni presentate in occasione del “webinar” (<https://www.youtube.com/playlist?list=PL0-UR2TQlhDF6QhiVuJ5-8Y4SsBIFT1wG>). Non abbiamo però rinunciato a raccogliere gli atti dell'iniziativa: come dimostra il presente volume, in cui le lezioni si arricchiscono di ulteriori riferimenti e di rimandi bibliografici, il confronto fra dottorandi e docenti è stato comunque molto vivace e ha suscitato riflessioni e ricerche originali, raccolte, come di consueto, sotto forma di “interventi”, “comunicazioni” e “schede”.*

*Vista la straordinarietà del contesto in cui si è svolto il seminario, teniamo ad esprimere, ancora più del solito, la nostra gratitudine ai docenti e ai partecipanti che hanno reso possibile la sua realizzazione.*

Giulia Radin  
Direttrice della Fondazione Sapegno

# LEZIONI

UN SACRÉ CARACTÈRE  
LE PERSONNAGE DE DIEU ENTRE LA BIBLE,  
WILLIAM SHAKESPEARE ET HAROLD BLOOM

*di Jean-Pierre Sonnet, S.J.*

Le 14 octobre 2019 mourrait Harold Bloom, l’auteur de *The Anxiety of Influence* (1973) et du *Western Canon* (1994) qui fut tout à la fois un géant et un enfant terrible de la critique littéraire nord-américaine.<sup>1</sup> Dans cette intervention je voudrais saluer sa mémoire en proposant une réflexion inspirée par son ouvrage *The Book of J* (1990), l’essai qu’il a consacré à la strate narrative la plus ancienne (ou du moins supposée telle) du Pentateuque.<sup>2</sup> C’est là, paradoxalement, le plus hasardeux des ouvrages de Bloom, inutilement provocateur à bien des égards, mais c’est aussi le lieu de réflexions particulièrement précieuses à propos de la Bible en tant qu’œuvre littéraire. Dans l’essai conclusif du volume, Bloom aborde ainsi Yhwh, le Dieu de la Bible, en tant que *dramatis persona*, à l’aune des personnages shakespeariens, reconnaissant notamment en lui «une version géante du Lear de Shakespeare».<sup>3</sup> Il s’agira, dans ces pages, de caractériser le vis-à-vis de la Bible et de Shakespeare dans la pensée de Bloom, et de se demander pourquoi la confrontation du Dieu biblique avec des figures dramatiques, à commencer par celle de Lear, est herméneutiquement essentielle.

Bloom est l’homme de diagnostics particulièrement puissants sur l’histoire de la littérature. Dans son essai *Ruin the Sacred Truths: Poetry & Belief from the Bible to the Present* (1989),<sup>4</sup> il souligne le rôle fondateur de la Bible dans la tradition littéraire de l’Occident – un rôle qui l’associe à un autre corpus prototypique, celui d’Homère:

Il est impossible de décerner la palme du génie le plus puissant à l’un ou à l’autre. Tout ce que nous pouvons tous dire, c’est que la Genèse et l’Exode, l’Iliade et l’Odyssée fondent la puissance littéraire ou le sublime, et que c’est ensuite d’après cet étalon-là que nous estimons Dante et Chaucer, Cervantes et Shakespeare, Tolstoï et Proust.<sup>5</sup>

Si la Bible et Homère sont l’archétype, il est aussi, au centre de la tradition littéraire occidentale – au centre de ce que Bloom a appelé *The Western Canon* – une œuvre qui mesure toutes les autres, celle de William Shakespeare. Les traditionalistes comme les libéraux, écrit

---

<sup>1</sup> H. BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973; *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.

<sup>2</sup> H. BLOOM - D. ROSENBERG, *The Book of J. Translated from the Hebrew by Daniel Rosenberg – Interpreted by Harold Bloom*, New York, Vintage Books, 1990. Le sigle “J” renvoie au “Jahwiste” (ou “Yahwiste”), désignant, dans l’hypothèse dite documentaire, la strate narrative la plus ancienne de la Bible hébraïque.

<sup>3</sup> H. BLOOM, *Book of J*, 304. L’analogie proposée par Bloom se démarque d’une tradition d’interprétation qui met le personnage de Lear en relation avec la figure biblique Job (voir notamment S. MARX, *Shakespeare & the Bible*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 59-78; H. HAMLIN, *The Bible in Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 305-333).

<sup>4</sup> H. BLOOM, *Ruin the Sacred Truths. Poetry & Belief from the Bible to the Present*, Harvard, Harvard University Press, 1991.

<sup>5</sup> H. BLOOM, *Ruiner les vérités sacrées. Poésie et croyance de la Bible à aujourd’hui*, trad. R. DAVREU, Belfort, Circé, 1999, p. 9.

Bloom, «ne divergent pas entre eux à propos du lieu où se trouve la suprématie littéraire: dans Shakespeare. Shakespeare est le canon profane (*the secular canon*), ou même l'écriture profane (*the secular scripture*) (...). Il est toujours devant vous, dans ses concepts et dans ses images, qui que vous soyez et à quelque époque que vous vous trouviez. Il vous rend anachronique parce qu'il vous contient; vous ne pouvez pas l'englober».<sup>6</sup> En définissant l'œuvre de Shakespeare comme «*secular scripture*», Bloom nous reconduit à la confrontation de la littérature et de la Bible, *Sacred Scripture*. Cette confrontation devient plus pertinente encore lorsqu'elle se centre sur des personnages de premier plan au sein de ces deux «écritures» – le Dieu biblique et le roi Lear. Le coup de génie de Bloom est en effet d'envisager le Dieu biblique à la lumière (en clair-obscur) de l'une des figures les plus puissantes du canon littéraire, et de restituer ainsi à la figure de Yhwh sa *propre* charge dramatique.

### *Dramatis persona*

Aborder le Dieu de la révélation biblique comme figure dramatique est un acte herméneutique que les théologiens ont le plus souvent ignoré ou suspecté. Leur premier réflexe est d'en appeler au mystère du Dieu transcendant, situé infiniment au-delà de sa représentation verbale et dramatique: la personne divine est irréductible à toute *dramatis persona*. Le paradoxe ne manque pas puisque le concept théologique de «personne», dérive en fait du théâtre: la *persona* à Rome, comme le *prosôpon* à Athènes, étaient au départ le masque de scène, devenu peu à peu le porteur de masque, l'acteur, puis le personnage joué par l'acteur, le rôle. Du monde du théâtre, le mot est passé au rôle social joué par le personnage social, puis à la personne dans sa responsabilité éthique et, chez les Pères grecs, aux personnes divines en Dieu.<sup>7</sup> Les origines dramatiques du mot ne l'ont toutefois guère accompagné dans sa migration théologique. La dramatique divine est restée confinée dans les Écritures; le mystère de Dieu a été essentiellement abordé en termes pré- ou post-littéraires. La tradition occidentale a misé sur les ressources de la raison, par le biais de la théologie spéculative, pour rendre justice au Dieu révélé; elle a méconnu les mesures de sens (et donc de rationalité) associées à sa personnification littéraire et narrative.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> H. BLOOM, *Western Canon*, 24-25.

<sup>7</sup> Cfr. H. DUMÉRY, *Personne*, in *Encyclopædia Universalis*, t. 17, Paris, Encyclopædia Britannica, 1990, p. 925.

<sup>8</sup> On mesure alors l'exception que représente la pensée du théologien catholique suisse Hans Urs von Balthasar (1905-1988), dont l'œuvre centrale, en quatre volumes, se présente comme une *Theodramatik* (1971-1983). Reprenant l'argument de l'œuvre religieuse de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), *El gran teatro del mundo*, Balthasar pense l'histoire du salut comme une action dramatique se jouant sur le théâtre du monde; si la trame principale de la *Theodramatik* est, bien sûr, celle que déploie la Bible, la pensée théologique de Balthasar est en constant dialogue avec la tradition qui va d'Eschyle à Ionesco, en passant par Ibsen, Shaw, Pirandello, Brecht et, bien sûr, Shakespeare (cfr. H. URS VON BALTHASAR, *La Dramatique divine. Vol. 1. Prolégomènes*, trad. A. MONCHOUX, R. GIVORD, J. SERVAIS, Paris, Lethielleux, 1984, pp. 109-402; voir en particulier l'exkursus «Shakespeare et le pardon», pp. 392-402). S'agissant du roi Lear, Urs von Balthasar fait preuve d'un réflexe analogue à celui de Bloom: c'est à la figure de Dieu qu'il l'associe. Dans un écrit de 1965, «Das Tragische und der christliche Glaube», explorant la qualité théologique et christologique de certains drames de Shakespeare, il écrit à propos de Lear: «abandonné et trahi, se retrouvant impuissant face à une criante injustice et à la pure haine, parabole ô combien expressive du Père divin, au cœur mis à nu dans la tragédie de la Croix» (H. URS VON BALTHASAR, *Tragédie et foi chrétienne*, in «Mélanges de Science Religieuse», 57/3, 2000, pp. 13-28). Voir également Ed BLOCK JR, *Balthasar's Literary Criticism*, in *The Cambridge Companion to Hans Urs Von Balthasar*, ed. E.T. OAKES - D. MOSS, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 207-222.

L'hypothèse de Dieu comme personnage a toutefois quelque chose de paradoxal même à un niveau strictement littéraire. Dès son entrée en scène en *Gn* 1, le Dieu de la Bible se présente comme un personnage en excès par rapport au monde créé, par sa modalité d'être, par son pouvoir et par son savoir. Comme le dira le *Ps* 145, 3, «sa grandeur est insondable», et il suscite, de manière répétée, des questions telles que «Qui est comme Dieu?» (cfr. *Ier* 49, 19; 50, 44; *Ps* 71, 19; 77, 14; 89, 7.9; 113, 5); «Qui est comme toi parmi les dieux (...), toi qui fais des choses étonnantes?» (*Ex* 15, 11). On se demandera: comment cet excès divin est-il compatible avec les contingences et les contraintes de la représentation linguistique? Avec celles du langage en général, nécessairement conventionnel et forcément séquentiel, et avec celles d'une langue particulière, en l'occurrence l'hébreu biblique? La langue impose en effet son articulation propre au monde qu'elle représente: son articulation *gendered* en masculin et féminin; son système verbal (qui, en hébreu, joue sur le temps comme sur l'aspect de l'action); sa syntaxe du sujet, de l'objet, du complément; sa représentation du temps et de l'espace. La représentation du Dieu "en excès" n'est-elle pas compromise par ces contingences et ces contraintes? L'aphorisme de Ludwig Wittgenstein dans son *Tractatus logico-philosophicus* (1918), «Les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde», semble ici sans appel.<sup>9</sup>

La représentation linguistique et littéraire est cependant riche de ressources qui compensent les contingences et les contraintes en questions: les ressources de la dramatisation narrative et de l'intensification poétique. Dans sa mise en scène biblique, le personnage de Dieu bénéficie de toutes les ressources en question, qu'il s'agisse, du côté narratif, de l'art de la mise en intrigue, entre temps racontant et temps raconté, jouant sur les trois universaux que sont le suspense, la curiosité et la surprise,<sup>10</sup> de la puissance des scènes de péripétie et de reconnaissance,<sup>11</sup> des latitudes dans la caractérisation des personnages, entre discours et point de vue, des expédients de l'analogie et de répétition, etc. Du côté poétique, il s'agira essentiellement des ressources du renchérissement associé au parallélisme (par voie d'intensification, de spécification, de concrétisation, de dramatisation, de contraste, de séquentialisation, etc.) et de l'amplification heuristique des métaphores. Lorsqu'il y va du personnage divin, la Bible ne fait preuve d'aucune hésitation dans l'usage de ces ressources. Elle le fait pour une double raison: parce que, combinées, ces ressources mettent en évidence la singularité paradoxale du personnage de Dieu, et parce qu'elles le protègent, le mettant à l'abri de toute réduction ou manipulation idolâtriques (qui prennent notamment la forme de la réduction au système et au concept). En raison de son caractère excessif et paradoxal, le personnage biblique de Dieu requiert un recours maximal aux potentialités du langage narratif et poétique; il porte ce langage à ses propres limites d'expression, et, pour ainsi dire, au-delà de ces limites.

Sur un tel arrière-fond, les intuitions de Bloom dans son recours à Shakespeare ont quelque chose d'un choc salutaire. À contre-courant des réticences et des frilosités de la tradition théologique, elles nous mettent au défi de penser Dieu comme *dramatis persona*. Lorsqu'il est question du rapport entre Bible et littérature, le rapport est, invariablement (ou presque), un rapport qui va de la Bible à la littérature, selon le schéma du *Great Code* de Northrop Frye, développant

<sup>9</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-philosophicus*, trad. P. KLOSSOWSKI, Paris, Gallimard, 1961, p. 86.

<sup>10</sup> Voir à ce propos M. STERNBERG, *Why Narrativity Makes a Difference*, «Narrative», 9, 2001, pp. 115-122; à propos de l'incidence des trois universaux dans le récit biblique, voir ID. *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1985, pp. 264-320.

<sup>11</sup> De ces deux phénomènes Aristote écrit dans sa *Poétique* (§ 6, 50a 33-35) qu'ils exercent «la plus grande séduction dans la tragédie».

l'affirmation de William Blake (1757-1827), «The Old and New Testaments are the Great Code of Art».<sup>12</sup> C'est là une perspective que Bloom, bien sûr, épouse lui aussi. Dans cette perspective, le personnage postbiblique, Lear, a un précurseur biblique, que Bloom identifie précisément en Yhwh, le Dieu d'Israël. Le précurseur de Lear, écrit Bloom, «n'est pas un monarque littéraire mais le modèle de tous les souverains: Yahweh, le Seigneur lui-même, à moins évidemment de reconnaître en Yahweh un personnage littéraire, que Shakespeare a rencontré dans la Bible de Genève».<sup>13</sup> On aura toutefois compris l'intérêt d'une perspective inversée, considérant la Bible à partir de la littérature, et donc Yhwh à partir de Lear. Pour ébranler les schémas de pensée de la théologie spéculative et ceux d'une culture (chrétienne ou post-chrétienne) qui résiste à l'identité littéraire de la Bible, le génie de Shakespeare, relayé par les intuitions de Bloom, fera ici office de détonateur (ou encore de loupe), nous mettant devant l'intensité dramatique du récit biblique et devant celle de son premier personnage, le personnage de Dieu.

«Malheur à qui se repent trop tard!»

Au cœur de l'analogie entre le roi Lear et le Dieu biblique se trouve le phénomène du bouleversement. Lear, écrit Bloom, est l'homme de tous les bouleversements – «purifié par le passage de la fureur à la folie, et de celle-ci à la compassion et aux retrouvailles avec sa fille Cordélia».<sup>14</sup> Il est en cela l'analogue du Dieu de la Bible, travaillé au plus profond, dans ses entrailles, par ses retournements entre justice et miséricorde. Tôt dans la tragédie, peu après avoir déshérité sa fille Cordélia, Lear se dit à lui-même: «Woe, that too late repents (Malheur à qui se repent trop tard!)».<sup>15</sup> Il reconsidère ainsi, de manière inchoative, sa décision funeste, et formule à son insu l'échéance du drame: pourra-t-il se repentir avant qu'il ne soit trop tard? Lorsque Bloom écrit du Dieu biblique qu'il est «une version géante du Lear de Shakespeare»,<sup>16</sup> on comprend donc qu'il a en vue les revirements dramatiques du personnage biblique de Dieu, dont les repentirs sont rendus en hébreu par le verbe נחם, «se repentir, se raviser». Ce Dieu est, comme Lear, un roi et un père bouleversés: «Mon cœur est bouleversé, toute ma pitié (בחומי) s'émeut. Je n'agirai pas selon ma colère ardente, je ne reviendrai pas pour détruire Ephraïm; car je ne suis pas un homme, mais Dieu; en ton sein je suis le Saint: je ne viendrai pas avec fureur» (*Os* 11, 8-9).

Le récit de la Bible est jalonné de scènes où l'on voit Dieu «se repentir», au sens où il se ravise, inverse le cours d'action qu'il avait précédemment adopté, et passe en fait de l'un à l'autre de ses attributs de justice et de miséricorde.<sup>17</sup> Les trois alliances majeures de la Bible – l'alliance divine avec la création, l'alliance de Dieu avec le peuple d'Israël et l'alliance de Yhwh avec la

---

<sup>12</sup> N. FRYE, *The Great Code. Bible in Literature*, New York, Harcourt Brace, 1982.

<sup>13</sup> H. BLOOM, *Western Canon*, 66. La traduction anglaise dite Bible de Genève (1560) précéda de 51 ans la Version du Roi Jacques (1611).

<sup>14</sup> H. BLOOM, *Book of J*, 304.

<sup>15</sup> W. SHAKESPEARE, *King Lear*, I.4.254.

<sup>16</sup> H. BLOOM, *Book of J*, 304.

<sup>17</sup> Voir J.-P. SONNET, *Justice et miséricorde. Les attributs divins dans la dynamique narrative du Pentateuque*, «Nouvelle Revue Théologique», 138, 2016, pp. 3-22.

dynastie davidique – sont précédées d’un tel repentir divin, après un faux départ.<sup>18</sup> Ainsi avant le déluge et l’alliance éternelle avec Noé et ses fils: «Yhwh se repentit (וַיִּנְחַם) d’avoir fait l’homme sur la terre. Il s’en affligea» (Gn 6, 6); dans l’Exode, après l’épisode du Veau d’or et avant le renouvellement de l’alliance: «Yhwh se repentit (וַיִּנְחַם) du mal qu’il avait dit vouloir faire à son peuple» (Ex 32, 14); en 1 S 15, 35, avant le choix de David comme roi: «Yhwh s’était repenti (נָחַם) d’avoir fait Saül roi sur Israël».<sup>19</sup> En face de l’homme et du peuple, pour ainsi dire immuables dans leur inclination au mal, Dieu est le personnage qui change, au sens où il passe de sa juste colère à sa bienveillance, ou vice-versa.

Loin donc d’être la figure immuable promue par une certaine pensée philosophico-théologique, le Dieu biblique est un être éminemment dramatique. En étant celui qui change, il est par ailleurs fidèle à lui-même, et il peut ainsi affirmer en Mal 3, 6: «Car moi, Yhwh, je n’ai pas changé». Les repentirs de Dieu se tiennent en effet tous au sein de la révélation fondatrice des attributs divins de justice et de miséricorde (voir Ex 20, 5-6 Dt 5, 9-10; cfr. Ex 34, 6-7). Dans sa réversibilité intérieure, le Dieu de la Bible est, irréversiblement, celui du Sinaï.

La dramatique divine de la Bible est rarement pensée dans la tradition théologique. Elle a toutefois l’un de ses interprètes en Karl Barth, qui a pris à contre-pied l’apologie traditionnelle, philosophico-théologique, de l’immutabilité divine. Dieu, écrit le théologien protestant, «non seulement n’a rien à voir avec l’idée païenne de l’immutabilité, qui n’est qu’un euphémisme pour décrire la mort, il en est aussi l’exact opposé».<sup>20</sup> Est-ce une surprise? Barth était un grand lecteur de Shakespeare, de son œuvre dramatique comme de son œuvre poétique. L’un de ses étudiants rapporte qu’au milieu d’une soirée dédiée à Shakespeare, Barth, dans son enthousiasme pour certains de ses personnages, a levé les bras au ciel en s’écriant «Ach! Diese Figuren!».<sup>21</sup>

### *Changer en s’entendant parler*

Si le personnage biblique de Dieu est une figure qui change, il importe de scruter la manière dont il change. Ici aussi, le théâtre Shakespeare, et certaines intuitions de Bloom à son propos, sont particulièrement précieux. «La plus grande originalité de Shakespeare», écrit Bloom, «fut de représenter ses personnages dans l’acte de changer, en s’entendant d’abord parler eux-mêmes (*by first overhearing themselves speak*), que ce soit à eux-mêmes ou à d’autres, avant de peser leurs propres mots et d’aboutir, sur la base de cette réflexion, à la volonté de changer, et finalement au changement lui-même».<sup>22</sup> De manière unique dans la tradition littéraire de l’Occident, affirme le critique de Yale, les œuvres de Shakespeare mettent en scène «une psychologie de la mutabilité».<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Voir J.-P. SONNET, *God’s Repentance and “False Starts” in Biblical History (Genesis 6–9; Exodus 32–34; 1 Samuel 15 and 2 Samuel 7)*, in *Congress Volume Ljubljana 2007*, ed. A. LEMAIRE, Leiden, Brill, 2010, («Vetus Testamentum Supplements», 133), pp. 469-494.

<sup>19</sup> À ces trois cas, jalonnant l’histoire fondatrice d’Israël, il faut ajouter la parabole de Jonas: «Alors Dieu se repentit (וַיִּנְחַם) du mal qu’il avait parlé de leur faire; il ne le fit pas» (Jon 3, 10).

<sup>20</sup> K. BARTH, *The Doctrine of God. The Church Dogmatics*, vol. 2.1, ed. G.W. BROMILEY-T.F. TORRANCE, Edinburgh, T. & T. Clark, 2000, p. 495.

<sup>21</sup> W. RADER (The Center for Barth Studies at Princeton Theological Seminary), [http://barth.ptsem.edu/people/former\\_student/william-rader](http://barth.ptsem.edu/people/former_student/william-rader), consulté le 24 octobre 2020.

<sup>22</sup> H. BLOOM, *Book of J*, 304.

<sup>23</sup> H. BLOOM, *Western Canon*, 48.

Qu'on songe à Richard III, Hamlet, Othello, Lear ou Macbeth: tous ces personnages connaissent un développement remarquable «parce qu'ils se reconçoivent eux-mêmes».<sup>24</sup> Et ils le font, de scène en scène et d'acte en acte, en tant que sujets parlants, «communiquant leurs propres mots à leurs propres oreilles».<sup>25</sup> Hamlet, ajoute Bloom, est «le champion d'une telle écoute de soi dans toute la littérature (*the leading self-overhearer in all literature*)».<sup>26</sup> Dans la tragédie qui porte son nom, il est l'homme aux sept soliloques, occasions de délibérations serrées: «Ô souillures, souillures de la chair!», «Ô vous, toutes armées du ciel», «Oui, oui, que Dieu vous garde», «Être ou ne pas être: telle est la question», «Voici l'heure sinistre de la nuit», «Est-ce maintenant qu'il faut le faire?», «Comme tous ces hasards m'accusent». À chaque fois qu'Hamlet soliloque sur la scène, le spectateur découvre la puissance du changement de soi par soi par le biais du discours. Mais le phénomène s'observe également dans les propos que le prince énonce devant Horatio, Polonius ou le roi Claudius. À travers Hamlet, comme à travers tant d'autres personnages, ce qu'a osé Shakespeare, soutient Bloom, n'est rien moins qu'une “invention” de nous-mêmes, nous représentant, comme personne ne l'avait fait avant lui, dans la forge des mots prononcés et entendus.

Le critique de Yale de poursuivre: il y a quelque chose de similaire dans le personnage de Dieu. Le Dieu biblique est non seulement abondamment représenté dans l'acte de changer, il est aussi régulièrement engagé dans des monologues, le plus souvent sous la forme de monologues intérieurs, auxquels nous donne accès le narrateur. Nous avons tous en tête *Gn* 1, 26, où Dieu énonce sa décision de créer l'homme: «Faisons l'Adam comme notre image, à notre ressemblance»; un monologue se lit également en *Gn* 2, 18, lors de la décision divine de créer un «secours» à l'humain: (Dieu se dit) «Il n'est pas bon que l'homme soit seul; je ferai pour lui un secours comme face à lui». Un autre discours intérieur apparaît à la fin de *Gn* 3, lorsque Dieu prend la décision d'expulser l'humain du jardin: (Dieu se dit) «Voici que l'humain est devenu comme un de nous pour connaître le bien et le mal; et maintenant, de peur qu'il n'étende sa main et ne prenne aussi de l'arbre de vie et ne mange et ne vive pour toujours...» (*Gn* 3, 22). Le récit du déluge s'ouvre lui aussi par un monologue, aux retombées dramatiques: «Yhwh se repentit d'avoir fait l'homme sur la terre. Il s'en affligea et [se] dit: “J'effacerai l'homme que j'ai créé sur la surface du sol, de l'homme jusqu'à la bête, jusqu'au reptile et jusqu'à l'oiseau du ciel, car je me repens de les avoir faits”» (*Gn* 6, 6-7). Ce monologue est suivi, à la fin de l'histoire du déluge, par un discours symétrique, où s'énonce la décision divine du “jamais plus le déluge”: «Yhwh respira le parfum apaisant et se dit en lui-même: “Je ne continuerai plus à maudire le sol à cause de l'homme parce que l'intention du cœur de l'homme est mauvaise dès sa jeunesse; je ne continuerai plus à frapper tout vivant comme je l'ai fait”» (*Gn* 8, 21b-22). Il y a là rien moins qu'un repentir du repentir – renversant le repentir qui a prélué au déluge. Un monologue se découvre également en *Gn* 18, 17-19, où s'énonce la délibération intérieure de Dieu, espérant d'Abraham qu'il fasse preuve de justice et intercède pour Sodome: «Vais-je cacher à Abraham ce que je fais? (...)».<sup>27</sup>

En regard des monologues shakespeariens, les monologues divins dans la Bible se distinguent par leur brièveté: ils s'étendent sur un ou deux versets.<sup>28</sup> Il y a là une convention littéraire finement

<sup>24</sup> H. BLOOM, *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998, p. XIX.

<sup>25</sup> W. SHAKESPEARE, *All's Well That Ends Well*, I.3.104.

<sup>26</sup> H. BLOOM, *Western Canon*, 49.

<sup>27</sup> Une séquence significative de huit monologues divins se lit entre *Gn* 1 et *Gn* 18 (*Gn* 1, 26; 2, 18; 3, 22; 6, 3.7; 8, 21b-22; 11, 6-7; 18, 17-19). Voir à ce propos F. MIRGUET, *La représentation du divin dans les récits du Pentateuque. Médiations syntaxiques et narratives*, Leiden, 2009, («Vetus Testamentum Supplements», 123), pp. 67-88.

<sup>28</sup> L'exception est celle du monologue divin de sept versets rapporté par Moïse en *Dt* 32,20-27.

décrite par Meir Sternberg: dans le récit biblique, écrit Sternberg, le monologue «se concentre essentiellement sur le dernier des stades [des processus psychologiques], celui du choix (...). Le flux de la conscience [du personnage] est rendu manifeste quand s'approche la conclusion du processus; non pas au moment du débat intérieur mais à l'instant de la décision, ou très près de ce dernier».<sup>29</sup>

Les monologues divins révèlent combien le Dieu biblique est un Dieu qui se détermine par la parole. Il est un être de langage jusqu'en son for interne. Si Dieu a créé par la parole («Que la lumière soit!» [Gn 1, 3]), s'il communique par la parole avec les créatures animées du cinquième jour et avec l'homme, la créature du sixième jour («soyez féconds et prolifiques» [1, 22.28]), il est aussi celui qui se détermine par la parole: «Faisons l'homme comme notre image» (1, 26). Dans ces *speech acts* s'expriment le point de vue de Dieu et son intentionnalité profonde, de nature éthique (il y est question de «bien» et de «mal» à trois reprises, en 2, 18; 3, 22 et 8, 21b). Dieu, donc, est un foyer de conscience dans l'acte même où il est un sujet parlant, et les monologues ont une manière unique de le rendre manifeste.

D'autre part, ces monologues révèlent en Dieu un protagoniste du drame, affecté par le drame. Loin d'être un spectateur impassible, il est impliqué dans l'histoire de manière éminemment subjective, dans un tourment qui s'entend de vive voix. Les monologues passés en revue le révèlent en débat avec lui-même: «vais-je cacher à Abraham ce que je fais?», ou encore sujet de retournements intérieurs: «je me repens». Le débat et le ravissement divins ne sont donc pas seulement des états rapportés par le narrateur; ils sont d'abord un processus vécu en première personne et de vive voix par le personnage de Dieu.

Les monologues révèlent en particulier que le suspense est vécu par Dieu lui-même. Le Dieu des monologues est un Dieu ne connaît pas l'issue des choix humains, sur lesquels il n'a pas prise. Ainsi dans le monologue qui prélude à l'expulsion du jardin: «et maintenant, de peur qu'il n'étende sa main et ne prenne aussi de l'arbre de vie et ne mange» (Gn 3, 22). Dieu, dans son intériorité, appréhende les choix erronés de l'homme.<sup>30</sup> La conjonction «de peur que» (יָּ en hébreu) revient dans deux autres monologues (*Ex* 13, 17 et *Dt* 32, 27) et manifeste que le suspense est logé dans le chef de Dieu – dans la *Godhead*, dirait l'anglais. Dans ces moments, les débats internes de Dieu portent sur les choix contingents des libertés humaines qu'il entend absolument respecter. Tout au plus peut-il prendre des mesures préventives (l'expulsion du jardin, le détour d'Israël sur une autre voie dans le désert), car il est celui qui jamais ne neutralise, et encore moins ne contraint, les désirs et les décisions des créatures humaines. Dans tous ces cas, le suspense biblique prend une forme maximale, car il naît dans l'esprit même de Dieu, redoutant les choix néfastes des hommes.

«Maintenant je sais» (Gn 22, 12)

On dira sans doute: n'y a-t-il pas là une incohérence? Dieu n'est-il pas présenté ailleurs dans la Bible, comme omniscient et comme tout-puissant? Il l'est, manifestement, mais il apparaît aussi, de manière constante, comme celui qui suspend toute forme de contrôle, de savoir et d'emprise, lorsqu'il y va des choix humains. Il attend l'homme dans ses choix effectifs. Le monologue divin

---

<sup>29</sup> M. STERNBERG, *Entre la vérité et la vérité tout entière dans le récit biblique. La représentation de la vie intérieure par vue intérieure télescopée et monologue intérieur*, «Hasifrut» 29, 1979, p. 142 (en hébreu).

<sup>30</sup> À propos des formes et du rôle de l'appréhension dans les monologues bibliques (notamment à travers la conjonction «de peur que (יָּ)», voir M. STERNBERG, *Entre la vérité*, p. 145.

en *Gn* 18 («vais-je cacher à Abraham?») se prolonge de manière significative: «La plainte contre Sodome et Gomorrhe est si forte, leur péché est si lourd que je dois descendre pour voir s'ils ont agi en tout comme la plainte en est venue jusqu'à moi. Oui ou non, je le saurai» (vv. 20-21). Comment le Dieu qui sait (déjà) peut-il annoncer qu'il saura (bientôt)? Y a-t-il là une incohérence dans le personnage, qui compromet son unité? L'incohérence, en fait, est fonctionnelle; elle est ordonnée à un effet dramatique.

Sur ce point aussi, Shakespeare se révèle précieux. Dans un essai intitulé *Art and Artifice in Shakespeare*, Elmer Edgar Stoll a manifesté que ce qui l'emporte dans le drame shakespearien est ce qu'il appelle la situation: «le cœur du drame n'est pas le personnage, mais la situation, un effet de compression et de contraste». <sup>31</sup> L'enjeu, en chaque scène, «est de créer une situation» («de type intense») de manière à «nous obliger à ressentir et à penser». <sup>32</sup> Shakespeare, écrit Stoll, «était moins préoccupé par des questions mineures de cohérence du personnage et de l'intrigue que par l'intérêt et l'illusion dramatiques, l'attraction du héros et par l'effet émotionnel ainsi créé». <sup>33</sup> Il en est de même dans le récit biblique, qui met en scène ici un Dieu qui sait, et là un Dieu qui ne sait pas encore – au prix d'une tension certaine dans le personnage, mais au profit d'une expression puissante du paradoxe qui l'habite. Ce qui l'emporte phénoménologiquement, ce sont les situations dramatiques, qui accentuent chacune tel ou tel aspect du personnage divin; *ensemble*, ces situations dramatiques accentuent le paradoxe du personnage total: omniscient et tout-puissant, il choisit d'être *a quia* devant les libertés humaines. «Et maintenant je sais», déclare Yhwh en *Gn* 22, 12 à Abraham: Dieu a pris acte du choix libre d'Abraham, de «ne pas retenir» son fils Isaac devant Dieu – devant celui qui détient le secret de sa vie.

### *La forge divine des mots*

La Bible et Shakespeare nous demandent de pousser le curseur encore plus loin. L'originalité de Shakespeare, expliquait Bloom, consistait dans son art de représenter les personnages dans l'acte de changer «en s'entendant d'abord parler eux-mêmes (...) avant de peser leurs propres mots». Passant de Shakespeare à la Bible, le critique ajoute toutefois: «bien que Yhwh se parle à lui-même, il n'écoute guère son propre discours et il ne le prend guère en considération». <sup>34</sup> *Pace* à Bloom, je voudrais indiquer que les discours divins (les monologues comme les discours adressés) sont au contraire le creuset d'une constante réélaboration des mots entendus et prononcés. Ils le sont en étant notamment traversés par une double logique de *poetic justice* et de *poetic mercy*.

Le schéma de la *poetic justice* est connu, qui veut qu'au sein d'une histoire racontée la justice soit en fin de compte rétablie, dans un retournement où la sanction correspond au méfait, non sans une certaine ironie. Il s'agit alors, pour le dire avec Hamlet, de «faire sauter l'ingénieur par son propre pétard!». <sup>35</sup> La Bible, notamment dans le livre des Proverbes, est particulièrement attachée à l'ironie en question: «Qui creuse une fosse y tombera; qui roule une pierre, elle lui retombera dessus» (*Prv* 26, 27). Le Dieu biblique est par ailleurs le premier à cultiver cette ironie; dans sa

---

<sup>31</sup> E.E. STOLL, *Art and Artifice in Shakespeare. A Study In Dramatic Contrast And Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933, p. V.

<sup>32</sup> E.E. STOLL, *Art and Artifice*, 162.

<sup>33</sup> E.E. STOLL, *Art and Artifice*, p. VII.

<sup>34</sup> H. BLOOM, *Book of J*, 304.

<sup>35</sup> W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, III.4.207.

justice, il ne manque pas de prendre l'homme au mot. Ainsi en *Nm* 14, 28, à la suite de la rébellion du peuple qui choisit de retourner en Égypte: «Aussi vrai que je suis vivant», déclare Yhwh, «je vais vous traiter d'après ce que je vous ai entendus dire». Il leur inflige alors les scénarios-catastrophe qu'ils avaient imaginés comme alibis en faveur d'un retour en Égypte. Dans un tel cas, la *poetic justice* met en œuvre un proverbe biblique connu par la traduction latine que lui a donnée Thomas A Kempis au 15<sup>e</sup> siècle: *Homo proponit, sed Deus disponit*, «L'homme propose mais Dieu dispose» (cfr. *Prv* 16, 1: «À l'homme les projets; à Yhwh la réponse»).

Dans l'histoire du déluge, en *Gn* 6, 11-13, la réponse divine est ainsi une réponse *ad hominem* et *ad litteram*, tissée d'ironie:

- v. 11            Et la terre était *détruite* (ותשחת) devant Dieu, et la terre était pleine de violence.
- v. 12            Et Dieu vit la terre, et voici: elle était *détruite* (נשחתה), car toute chair avait *détruit* (השחיתה) sa manière d'être sur la terre.
- v. 13            Et Dieu dit à Noé: «la fin de toute chair est arrivée devant moi, car la terre est remplie de violence de leur part, et, voici, je vais les *détruire* (משחיתם) avec la terre».

Dieu annonce au v. 13 qu'il infligera aux hommes leur propre manière d'agir, dans un *ironic twist*. Un processus d'*overhearing* sous-tend ainsi le discours de Dieu: il entend le propos des hommes (leur manière d'agir, rapportée par le narrateur) et les prend au mot. La *poetic mercy* est plus shakespearienne encore dans la mesure où Dieu a alors à s'écouter lui-même, plus que le propos ou le tumulte des hommes. Lorsqu'en *Gn* 6, 7, Dieu dit, dans sa justice: «Je me repens de les avoir faits», il introduit, pour la première fois, dans son discours la racine נחם (empruntée en fait à Lamek, cfr. *Gn* 5, 29), le verbe clé des retournements divins. À peine Dieu a-t-il conjugué ce verbe, le narrateur d'ajouter: «Mais Noé avait trouvé grâce aux yeux de Dieu (ונח מצא חן בעיני יהוה)» (v. 8). La construction syntaxique ici employée indique une forme de synchronisation ou encore d'antériorité dans le passé: «Noé *avait* trouvé grâce»; elle indique dès lors que le revirement de grâce s'est produit *en même temps* que le revirement de justice. Le v. 8 nous confronte certes au point de vue de Dieu («Noé avait trouvé grâce *aux yeux de Dieu*»), et non plus à son discours; dans ce point de vue se réfléchit et se prolonge toutefois le discours divin. Le nom de Noé, en hébreu *noah*, fait en effet écho au verbe *naḥam*, «se repentir», que Dieu vient d'employer. Par ailleurs, comme l'avait déjà remarqué le commentateur juif Bekhor Shor (Orléans, 12<sup>e</sup> siècle), le nom de Noah (*noah*) est le palindrome du mot «grâce», en hébreu *ḥen*: les deux mots mettent en jeu les mêmes consonnes, *nun* – *ḥet*, mais en ordre inverse. Noé est ainsi, jusque dans son nom, le partenaire idéal de Dieu: en lui se réfléchit la grâce divine. Le repentir divin vers la justice (v. 7) s'est donc accompagné d'un revirement contemporain vers la grâce (v. 8), centré sur la personne de Noé et en faveur de l'humanité future. Cet exemple, parmi tant d'autres, révèle que le personnage de Dieu, bien plus que ne le croyait Bloom, est traversé par les propos qu'il entend (les paroles des hommes, les siennes propres ou encore celles que lui souffle le prophète), qu'il réélabore dans des dispositions de justice ou de miséricorde poétiques.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Voir J.-P. SONNET, *Dieu sauve l'histoire comme en sous-main. La rhétorique des amendements divins*, in *Raconter Dieu: entre récit, histoire et théologie*, ed. C. DIONNE - Y. MATHIEU, Bruxelles, Lessius, 2014, («Le livre et le rouleau», 44), pp. 173-196.

«Je suis qui je suis» (Ex 3, 14)

L'écoute conjointe de Shakespeare et de la Bible incite à faire un pas de plus. Deux des personnages shakespeariens, Iago, dans *Othello*,<sup>37</sup> et Viola, dans *La Nuit des rois*,<sup>38</sup> disent d'eux-mêmes, à un point de l'action, «I am not what I am», «Je ne suis pas qui je suis». Il y a là, bien sûr, un écho inversé, au nom divin révélé au buisson ardent, אהיה אשר אהיה, «Je suis qui je suis» ou «Je serai qui je serai» (Ex 3, 14).<sup>39</sup> Plutôt qu'une forme d'irrévérence de la part du Barde à l'égard du nom révélé, on peut reconnaître dans la reprise de la formule du buisson une intuition profonde de la charge dramatique de l'expression en question. Conjuguée dans toutes ses variantes, la formule «je serai qui je serai», «je ne suis pas qui je suis» (ou «qui j'étais»), etc., est en fait l'algorithme du personnage sur la scène ou sur la page. La *dramatis persona* est marquée par une déhiscence vers l'avant («je serai qui se serai»), une non-coïncidence de soi à soi («je ne suis pas qui je suis»), qui fait d'elle un être dynamique dans le temps.<sup>40</sup>

On pourrait parcourir la galerie des grands personnages narratifs à cette lumière, depuis Gilgamesh qui s'écrie, en découvrant l'anonymat de la mort: «Moi aussi, je serai ainsi, c'est ainsi que je serai!», jusqu'aux variations de Pessoa, monologue *Bureau de tabac*, «Je ne suis rien. Jamais je ne serai rien. Je ne puis vouloir être rien. Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde. (...) Que sais-je de ce que je serai, moi qui ne sais pas ce que je suis? (...)». Lear s'inscrit bien sûr dans la fresque, lui qui se voit, en première personne, devenir fou: «O bouffon, je deviendrai fou!»,<sup>41</sup> «Mes esprits commencent à s'altérer».<sup>42</sup> On comprend mieux alors que le personnage qui, au buisson ardent, se présente à travers l'expression «je serai qui je serai», n'est autre que *le* personnage par excellence.

Une fois encore, il y a à scruter le mode unique qu'a le personnage de Dieu de décliner le phénomène littéraire. Observons notamment ceci: en se présentant comme «Je serai qui je serai», Dieu ouvre une perspective, marquée par le suspense. L'expression est, par ailleurs, le lieu d'une promesse, marquée par la bienveillance et la fidélité de Dieu à l'égard de son peuple. L'imprévisibilité (du suspense) alliée à la fidélité (de la promesse): voilà une manière singulière d'activer la formule. Remarquons en outre que le nom divin révélé en Ex 3, 14 est signé par la répétition de la consonne *aleph* au départ de chacun des trois mots: אהיה אשר אהיה. C'est là une transposition linguistique de la merveille du buisson, qui brûle sans se consumer: Dieu est constamment au départ de lui-même. Il est le personnage de tous les bouleversements, mais toujours à la source de lui-même, dans une fidélité de lui-même à lui-même.

<sup>37</sup> W. SHAKESPEARE, *Othello*, I.1.65.

<sup>38</sup> W. SHAKESPEARE, *La Nuit des rois* (*Twelfth Night, or What You Will*), III.1.141.

<sup>39</sup> La Bible de Genève porte «I am that I am»; la Version du Roi Jacques «I am who I am», alors que deux autres traductions antérieures, Tyndale (1530) et Coverdale (1535) traduisent sans doute plus fidèlement «I will be what I will be».

<sup>40</sup> Dans le cas de Iago, la phrase «I am not what I am» est bien sûr révélatrice de la psychologie de celui qui la prononce. Elle trahit le côté «diabolique» du manipulateur et du falsificateur qu'est l'enseigne du More de Venise. «Non seulement», écrit Hamlin, «Iago n'est jamais ce qu'il semble être, en accord avec l'aveu qu'il vient de faire que son «action visible» ne révèle pas «l'acte et l'idée intime de [son] cœur» (1.1.61-2), mais en outre il n'est pas, en fait, ce qu'il est. Ceci est, d'une part, une impossibilité logique, mais c'est aussi, d'autre part, l'expression d'une négation et d'une vacuité extrêmes» (H. HAMLIN, *Bible in Shakespeare*, p. 101). Le recours que fait Shakespeare à la formule d'Ex 3, 14 a ainsi une pertinence *ad hoc*, révélatrice de l'identité du personnage. Mais on peut croire aussi que l'usage de l'expression manifeste une intuition plus générale.

<sup>41</sup> W. SHAKESPEARE, *King Lear*, II,4,274.

<sup>42</sup> W. SHAKESPEARE, *Lear*, III.2.68.

Pour reconnaître les paradoxes du personnage divin, le génie de Shakespeare, relayé par les intuitions de Bloom, a quelque chose de providentiel. Il faut, encore et toujours, lever les bras au ciel et s'écrier avec Karl Barth: «Ach! Diese Figuren!».

## ELEMENTI DI BIBLIOGRAFIA

### *Problematica generale*

R. ALTER, *Canon and Creativity. Modern Writing and the Authority of Scripture*, New Haven-London, Yale University Press, 2000.

E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale I*, Torino, Einaudi, 2000.

H. BLOOM, *Rovinare le sacre verità. Poesia e fede dalla Bibbia ad oggi*, Milano, Garzanti, 1992.

P. BOITANI, *Ri-Scritture*, Bologna, Il Mulino, 1997.

R. CALASSO, *Il libro di tutti i libri*, Milano, Adelphi, 2019 («Biblioteca Adelphi», 700).

N. FRYE, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, pref. P. Boitani, Milano, Vita e Pensiero, 2020 («Cultura e Storia», 33).

ID., *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.

O. MILLET, (ed.), *Bible et littérature*, Paris, Champion, 2003.

A.-M. PELLETIER, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, Paris, Nathan-Cerf, 1995.

J.-P. SONNET, *La Bibbia e la letteratura dell'Occidente. Lingua madre, legge del Padre e discendenza letteraria*, in Id., *L'alleanza della lettura. Questioni di poetica narrativa nella Bibbia ebraica*, Roma – Cinisello Balsamo, Gregorian & Biblical Press – San Paolo, 2011 («Lectio», 1).  
Accessibile su <http://www.bicudi.net/node/64>

G. STEINER, *Il libro dei libri. Un'introduzione alla Bibbia ebraica*, pref. G. Ravasi, Milano, Vita e Pensiero, 2012.

### *La Bibbia e Shakespeare*

P. BOITANI, *Il vangelo secondo Shakespeare*, Bologna, Il Mulino, 2009.

H. HAMLIN, *The Bible in Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

S. MARX, *Shakespeare & the Bible*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

### *Dio in quanto personaggio narrativo nella Bibbia ebraica*

H. BLOOM - D. ROSENBERG, *Il libro di J*, trad. F. SABA SARDI, Milano, Leonardo, 1992.

U.E. EISEN - I. MÜLLNER (ed.), *Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Adaptionen*, Freiburg im Breisgau, Herder, 2016 («Herders Biblische Studien», 82).

A.D. FREEDMAN, *God as an Absent Character in Biblical Hebrew Narrative. A Literary-Theoretical Study*, New York, Peter Lang, 2005.

W.L. HUMPHREYS, *The Character of God in the Book of Genesis*, Louisville, Westminster, 2001.

M. MCENTIRE, *Portraits of a Mature God. Choices in Old Testament Theology*, Minneapolis, Fortress, 2013.

J.-P. SONNET, *God's Repentance and "False Starts" in Biblical History (Genesis 6–9; Exodus 32–34; 1 Samuel 15 and 2 Samuel 7)*, in *Congress Volume Ljubljana 2007*, a cura di A. LEMAIRE, Leiden, Brill, 2010, pp. 469-494.

ID., *Ehyeh asher ehyeh (Exodus 3:14). God's "Narrative Identity" among Suspense, Curiosity, and Surprise*, «Poetics Today», 31/2, 2010, pp. 331-351; trad. it., *Ehyeh asher ehyeh (Es 3,14). L' "identità narrativa" di Dio fra suspense, curiosità, e sorpresa*, «Teologia», 36, 2011, pp. 13-24.

ID., *Dieu sauve l'histoire comme en sous-main. La rhétorique des amendements divin*, in *Raconter Dieu. Entre récit, histoire et théologie*, a cura di C. DIONNE - Y. MATHIEU, Bruxelles, Lessius, 2014, («Le livre et le rouleau», 44), pp. 173-196; trad. it., *Dio salva la storia di sottobanco. Narratività, retorica e teologia degli emendamenti divini*, in *Il racconto biblico. Narrazione, storia, teologia*, a cura di E. SALVATORE - A. GUIDA - C. MANUNZA, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2015, pp. 107-121.

ID., *De Dieu et de son Christ comme êtres de promesse*, «Nouvelle Revue Théologique», 136, 2014, pp. 353-373.

ID., *Justice et miséricorde. Les attributs divins dans la dynamique narrative du Pentateuque*, «Nouvelle Revue Théologique», 138, 2016, pp. 3-22; trad. it., *Giustizia e misericordia nella dinamica narrativa del Pentateuco*, «La Civiltà Cattolica», 167, 2016, pp. 332-348.

ID., *I monologhi divini nel Pentateuco: un Dio shakespeariano?*, in *La vita benedetta. Studi in onore della prof.ssa Bruna Costacurta in occasione del suo quarantesimo anno di insegnamento*, a cura di L. MAZZINGHI - G. PAPOLA - F. FICCO, Roma, G&BPress, 2018 («Analecta Biblica Studia», 12), pp. 49-69.

ID., *He Who Makes Wonders. God's Mirabilia in the Hebrew Bible between Narrative and Poetry*, in *Astonishment. Essays on Wonder for Piero Boitani*, a cura di E. DI ROCCO Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019 («Storia e Letteratura», 305), pp. 31-47.

FAIRE RIMER DAVID ET OVIDE  
CLÉMENT MAROT ET THÉODORE DE BÈZE ENTRE POÉSIE PROFANE  
ET POÉSIE SACRÉE À LA RENAISSANCE FRANÇAISE

*di Max Engammare*

Je précise d'emblée que mon titre pourrait se redoubler d'un faire rimer David avec l'*Enéide*, car avec Ovide, je me référerai aussi à Virgile.

Voici une vingtaine d'années, je rappelais que l'éditeur récent du *Traité de l'amour parfait*, manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle, parfois attribué à Gilles de Rome, rejette cette paternité. Il reconnaît bien quelques rapprochements lexicaux et syntaxiques entre ce texte et d'autres traités de Gilles de Rome, mais il écarte l'attribution, en particulier parce qu'«il n'est pas évident qu'un si sérieux docteur de l'Église se soit préoccupé d'amour courtois, même si celui-ci est parfois analysé avec des images et des termes empruntés à la théologie». <sup>43</sup> Or la Renaissance, comme le moyen âge avant elle, nous offre d'apparents paradoxes de cette veine. M'était alors revenu à l'esprit la belle analyse d'André Chastel:

Presque tous les humanistes nous apparaissent de même divisés, non pas incertains et malheureux, mais favorisant consciemment en eux des exigences toutes contraires. <sup>44</sup>

Les Réformateurs, pour circonscrire l'exemple à un domaine délaissé, furent souvent des poètes qui eussent aspiré à composer des vers ou qui continuèrent à s'adonner à leur art leur vie durant, voire à encourager son enseignement, la poésie n'étant en rien considérée comme un passe-temps oiseux. On ignore souvent, en particulier chez les théologiens, que les Réformateurs des deux premières générations furent également des humanistes qui passèrent du temps, même après leur conversion à la Réforme, avec les poètes et les historiens antiques, sans parler des philosophes et des rhétoriciens. Sait-on ainsi que Luther, en 1530, traduisit Ésope au moment même où il rendait Ézéchiel en allemand, <sup>45</sup> Zwingli fit de même avec Pindare, <sup>46</sup> que Musculus, le pasteur bernois,

---

<sup>43</sup> Cf. ANONYME D'ERFURT, *Traité de l'amour parfait. Tractatus de perfecto amore*. Édité, traduit du latin et présenté par É. WOLFF, Monaco, Éditions du Rocher, 2000, p. 8. Mon texte, *D'une philologie l'autre. La muse classique, maîtresse cachée des Réformateurs*, contribution à *La Philologie humaniste et ses représentations dans la théorie et la fiction*, sous la direction de Perrine Galand- Hallyn, Fernand Hallyn et Gilbert Tournoy («Romanica Gandensia» 32), Genève, Droz, 2005, vol. II, pp. 409-437.

<sup>44</sup> A. CHASTEL, *Art et religion dans la Renaissance italienne. Essai sur la méthode*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 7, 1945, 7-61 (p. 35).

<sup>45</sup> Cf. J. PELIKAN, *The Reformation of the Bible. The Bible of the Reformation*. Catalog of the Exhibition par V.R. HOTCHKISS et D. PRICE, New Haven, Londres et Dallas, Yale University Press, 1996, p. 3. Les *Etliche Fabeln aus Äsop* sont publiées à partir du manuscrit autographe de Luther in *D. Martin Luthers Werke, kritische Gesamtausgabe*, vol. 50, Weimar, Böhlau Nachfolge, 1914, pp. 432-460 (ce choix de fables fut publié pour la première fois en 1557 dans les *Opera omnia* de Iéna).

<sup>46</sup> Cf. J.-E. GIROT, *Pindare avant Ronsard* («Travaux d'Humanisme et Renaissance» 355), Genève, Droz, 2002, en part. pp. 108-117. Zwingli ose ces mots humanistes, qu'un Luther ou un Calvin pourront décrier: «Nihil moveor criticis istis, quibus ipsa mundities immunda est, quique arbitrantur flagitium summum esse, si gentilem poetam legas» (p. 115).

goûta Ovide,<sup>47</sup> que Bullinger, le successeur de Zwingli, encourageait la lecture des poètes, le soir chez soi après le souper, et même Lucien,<sup>48</sup> que Gwalter, le successeur de Bullinger, s'intéressait à Hésiode, publiait et parfois traduisait des épigrammes grecques.<sup>49</sup> À Genève, Calvin eût aimé à stimuler son penchant pour la poésie,<sup>50</sup> alors que *L'Ordre du Collège de Genève*, qu'il rédigea avec Théodore de Bèze et les pasteurs genevois en 1559, fit grand cas de Virgile, d'Ovide, et d'Homère pour les élèves les plus grands;<sup>51</sup> Bèze, pour citer enfin l'un des auteurs de mon titre, jusqu'à un âge avancé, ayant dépassé ses quatre-vingts ans, continua à retravailler ses *Poemata*,<sup>52</sup> et Pierre Enoc, poète calviniste certes mineur, mais amant éconduit, poussa une morne plainte amoureuse avant de quitter la Cité.<sup>53</sup> Ailleurs, Bucer s'intéressa au théâtre, formateur de la jeunesse,<sup>54</sup> alors que le réformateur de Saint-Gall, Joachim Vadian, il est vrai dans sa jeunesse (rédaction en 1513 et publication en 1518) composa un art poétique,<sup>55</sup> en évoquant à peine Mélanchthon, poète, éditeur et commentateur de poètes et d'une cohorte d'auteurs classiques, et même organisateur d'une joute poétique pendant le très sérieux colloque interconfessionnel de Worms?<sup>56</sup> Rien d'oisif dans tout cela,

<sup>47</sup> Voir R. BODENMANN, *Wolfgang Musculus (1497-1563)*. Destin d'un autodidacte lorrain au siècle des Réformes («Travaux d'Humanisme et Renaissance» 342), Genève, Droz, 2000, pp. 128-131.

<sup>48</sup> «A coena fabulæ, non severiora studia tractari debent. Sunt Luciani lepidissime narrationes fictæ sive veræ sunt poetica amœnissima figmenta, sunt historiæ jucundæ: illa, inquam, a cœna audire prestat». H. BULLINGER, *Studiorum ratio - Studienanleitung* herausgegeben von Peter Stotz, 1. Teilband: Text und Übersetzung, Zurich, Theologischer Verlag, 1987, ch. 1, p. 16. Voir aussi ch. 12, p. 54, ou Lucien revient comme auteur à étudier; mais également le long ch. 7, *De lectione poetarum*, pp. 35-43.

<sup>49</sup> Cf. *Epigrammata. Selectorum e graecis scriptoribus Epigrammatum centuriæ duæ*, Zurich, Ch. Froschauer, 1548.

<sup>50</sup> Cf. mon *Plaisir des mots, plaisir des mets. Irdische Freude bei Calvin*, in *Calvinus Sincerioris Religionis Vindex*, Proceedings of the International Congress for Calvin Research in Edinburgh 1994, ed. by B.G. ARMSTRONG and W.H. NEUSER («Sixteenth Century Essays and Studies» 36), Kirksville, Truman State University Press, 1997, pp. 189-208, ici pp. 200s.

<sup>51</sup> Cf. *L'Ordre du college de Geneve (Leges academiae Genevensis)* in É. RIVOIRE, *Les Sources du droit du canton de Genève*, t. 3, Aarau, Sauerländer, 1933, n° 983, pp. 90-99, ici, pp. 94s; cf. aussi *Calvini opera* 10/1, col. 71-74. Virgile dès la cinquième classe: «Qu'on y expose plus diligemment les parties d'oraison et les plus simples rudimens de la syntaxe, prenant le patron sur les Bucoliques de Virgile»; en quatrième, «qu'on y enseigne aussi les quantitez des syllabes comprinses en peu de reigles avec les Élegies d'Ovide, De tristibus et De Ponto». L'*Énéide* apparaît en troisième; en seconde, «pour les poetes, qu'on lise Homere de jour à autre», enfin en première toujours Homère et Virgile. Quelle place dévolue à la poésie! Lors de la révision de l'Ordre du Collège en 1576, Virgile prendra plus de place et Hésiode pourra remplacer Homère en classe de seconde.

<sup>52</sup> Cf. F. GARDY, *Bibliographie des œuvres théologiques, littéraires, historiques et juridiques de Théodore de Bèze*, publiée avec la collaboration d'A. DUFOUR («Travaux d'Humanisme et Renaissance» 41), Genève, Droz, 1960, n° 1-12, pp. 1-14, rééditions des *Poemata* de 1548 avec corrections et adjonctions en 1569, 1576, 1597 et 1599. Voir mon *Les derniers vers d'un grand poète humaniste devenu pasteur calviniste. Manuscrit retrouvé des ultimes poèmes latins de Théodore de Bèze d'Henri IV à Lucrèce (1599-1605)*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres», CRAI 2019/II [= 2021], pp. 347-368.

<sup>53</sup> Cf. O. REVERDIN, *Pierre Enoc, poète genevois*, in «Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève» 8, 1946, pp. 203-216.

<sup>54</sup> Bucer accorde à la danse (il est vrai «des filles à part et des masles à part»), aux jeux, et surtout au théâtre (tragédies et comédies) une place non négligeable dans son programme éducatif chrétien, chapitres importants du *De Regno Christi* de 1550 (cf. *De Regno Christi*, éd. crit. par F. WENDEL, Paris et Gütersloh, P.U.F., 1955 («Martini Buceri opera latina» 15); *Du Royaume de Jesus-Christ*, éd. crit. de la traduction française de 1558 par F. WENDEL («Martini Buceri opera latina» 15bis), Paris et Gütersloh, P.U.F., 1954.

<sup>55</sup> Cf. *De Carmina et carminis ratione liber ad Melchiorem Vadianum fratrem*, Vienne (A), Johann Singriener l'Ancien aux dépens de Lukas Alantsee, 1518. Kritische Ausgabe und Übersetzung von P. SCHÄFFER, Munich, 1973-1977.

<sup>56</sup> Cf. mon *Plaisir des mots, plaisir des mets...*, art. cit. [note 50], pp. 200s et n. 53. Cf. le petit livre de W. HEHL, *Philipp Melanchthon, der Freund Martin Luthers* («Dichter der christlichen Gemeinde»), Stuttgart, Quell, 1982.

certains tiendront à préciser, d'autant plus que cet intérêt déboucha souvent sur une publication, certes, mais une passionnante manière, sinon passionnée, de faire corps avec la tradition classique qui les animèrent. Les Réformateurs avaient éprouvé le sentiment vif de leur siècle pour la poésie. George Buchanan, précepteur de Montaigne et grand poète, on le sait, composa une dizaine de distiques élégiaques pour Michel, Thomas et Pierre Eyquem de Montaigne. Flagornerie versifiée ou poème cordial et sincère, je ne rouvre pas le dossier,<sup>57</sup> mais un vers retient mon attention, que je traduis:

Et quand j'aurai pu me rendre à moi-même grâce aux douces muses.<sup>58</sup>

Ce sont les muses qui permettent à Buchanan de se ressourcer, de se retrouver, et avec lui, maints réformateurs. Du côté catholique, la rigueur philologique biblique faisait également excellent ménage avec la traduction et l'édition des poètes antiques, à l'instar de Sante Pagnini. Le savant dominicain traduisit sur frais nouveaux en latin rien moins que l'Écriture et Homère.<sup>59</sup>

Cette mise en bouche, un *antipasto*, n'a évoqué quasi que des textes latins, mais avec Clément Marot et Théodore de Bèze, je vais aborder des textes en français. D'abord avec Clément Marot, puis avec Théodore de Bèze, deux des plus grands poètes du XVI<sup>e</sup> siècle.

Si vous retenez qu'on pouvait, à la Renaissance, être à la fois un poète sacré et un poète profane, lire et traduire Ovide ou Virgile en même temps que lire et traduire la Bible, nous n'aurons pas perdu notre temps.

### *Marot et le Psaume 6*

C'est vers 1531 que parut à Lyon *Le VI. Pseaulme de David qui est le premier Pseaulme des sept Pseaulmes, translaté en françoys par Clement Marot, Varlet de chambre du Roy, nostre Sire, au plus pres de la verité Ebraicque*. Ce psaume sera repris dans *Le miroir de l'ame pecheresse* de Marguerite de Navarre en 1533,<sup>60</sup> donnant un *terminus ad quem* indépassable.

Au cours des années suivantes Marot a beaucoup retravaillé ce texte, marque peut-être de l'insatisfaction du poète devant son premier essai. Depuis longtemps, on voit dans ce premier psaume versifié en français par Marot l'influence de Marguerite de Navarre et, plus précisément, des liens de Marguerite avec Strasbourg et du chant des psaumes par la communauté protestante.<sup>61</sup> Le cercle de Renée de France à Ferrare est le second lieu d'écriture des *Psaumes*, en particulier avec le *Psaume 3*.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Cf. M. SIMONIN, *Montaigne et ses frères: un poème inédit de George Buchanan conservé par Henri de Mesmes*, in *Mélanges Tetel*, Paris, Klincksieck, 1999, repris in *L'Encre et la lumière*, Genève, Droz, 2003, pp. 489-508.

<sup>58</sup> «Cum mihi me potero cum blandis reddere musis...», *ibid.*, p. 491.

<sup>59</sup> Cf. A. MORISI GUERRA, *Santi Pagnini traducteur de la Bible*, in *Théorie et pratique de l'exégèse*, textes réunis par I. BACKUS et F. HIGMAN («Études de Philologie et d'Histoire» 43), Genève, Droz, 1990, pp. 191-198, pour Homère, p. 198.

<sup>60</sup> Cf. C. MAROT, *Cinquante pseaulmes*, pp. 215s, et le travail d'HDR d'I. GARNIER, Lyon, 2017, à paraître dans son édition du *Miroir* dans les *Œuvres complètes* de Marguerite de Navarre, sous la direction de Nicole Cazauran, ainsi que l'article récent de R. THOMAS, *At the cutting edge of ortho-typography: a partly-corrected proof-sheet of Marguerite de Navarre's Miroir de l'ame pecheresse (1533), and its connections to the Briefve doctrine pour deuement escrire selon la proprieté du langaige Françoys (1533)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 80, 2018, pp. 7ss.

<sup>61</sup> Cf. dernièrement O. MILLET, *Marot et Calvin*, pp. 463s; D. WURSTEN, *Clément Marot and Religion*, p. 64 (pour le rêve de Marot).

<sup>62</sup> Cf. D. WURSTEN, *Clément Marot and Religion*, pp. 65-67.

Argument du psaume 6 de ca 1531 (Marot) à 1561 (Bèze)

ca 1531 (Marot): L'affligé de longue maladie (quant à la letre) prie icy ardamment pour sa santé recouvrer, puis tout à coup s'esjouyst de sa garison et de la honte de ses ennemys.

*Celui qui est affligé d'une longue maladie (quant à la lettre) prie ici ardemment pour retrouver sa santé, puis tout à coup se réjouit de sa guérison et de la honte de ses ennemis.*

1543 (Marot): David malade à l'extremité, a horreur de la mort: desire, avant que mourir, glorifier encores le Nom de Dieu: puis tout à coup se resjouyt de sa convalescence, et de la honte de ceux qui s'attendoient à sa mort.

*David extrêmement malade a horreur de la mort. Il désire, avant de mourir, glorifier encore le nom de Dieu; puis tout à coup il se réjouit de sa convalescence et de la honte de ceux qui attendaient sa mort.*

1562 (= 1561; Bèze): David affligé de la main de Dieu, recognoist avoir par sa coulpe provoqué l'ire d'iceluy: et afin d'estre soulagé, demande pardon de ses pechez: se complaind qu'il ne le pourra pas louer, s'il ne le retire du danger de mort: puis s'estant fortifié, magnifie la grace de Dieu, et tourne son propos vers ses ennemis qui se resjouissent de ses maux.

*David, affligé de la main de Dieu, reconnaît avoir par sa faute provoqué la colère de Dieu et, afin d'être soulagé, il demande pardon de ses péchés. Il se plaint qu'il ne pourra louer Dieu, si celui-ci ne le retire du danger de mort, puis, s'étant fortifié, il magnifie la grâce de Dieu et tourne son propos vers ses ennemis qui se réjouissent de ses maux.*

Marot avait contracté la peste, en avril 1531,<sup>63</sup> et on peut se référer au premier argument (de dix ans postérieur) donné au *Psaume 6*, paraphrasé au début des années 1530: «L'affligé de longue maladie (quant à la letre) prie icy ardamment pour sa santé recouvrer, puis tout à coup s'esjouyst de sa garison et de la honte de ses ennemys». «L'affligé de longue maladie (quant à la letre)» qui «s'esjouyst de sa garison» pourrait être Marot, sans que j'oublie que le poète ajoute l'argument dix ans après avoir été lui-même sérieusement malade. Cela confirme aussi les analyses de Michel Jeanneret et Bernard Roussel qui considèrent que Marot a introduit des éléments biographiques dans sa paraphrase.<sup>64</sup> Certes, mais ils ne sont pas si évidents que celui concernant la peste, sinon Bèze les aurait corrigés. En 1543, Marot modifie l'argument, en remettant au centre du psaume David: «David malade à l'extremité, a horreur de la mort: desire, avant que mourir, glorifier encores le Nom de Dieu: puis tout à coup se resjouyt de sa convalescence, et de la honte de ceux qui s'attendoient à sa mort». Bèze modifiera à son tour l'argument en 1562, en impliquant Dieu dans la maladie de David: c'est par sa faute, par son péché que David a suscité la colère de Dieu. «David affligé de la main de Dieu, recognoist avoir par sa coulpe provoqué l'ire d'iceluy: et afin d'estre soulagé, demande pardon de ses pechez: se complaind qu'il ne le pourra pas louer, s'il ne le retire du danger de mort: puis s'estant fortifié, magnifie la grace de Dieu, et tourne son propos vers ses ennemis qui se resjouissent de ses maux».

Un même texte biblique, le *Psaume 6*, mais trois manières différentes de le présenter, de se le représenter aussi.

<sup>63</sup> Cf. J.-L. DÉJEAN, *Clément Marot*, Paris, Fayard, 1990, ch. VII, *Un talent éprouvé*. La peste de Marot n'est pas bien documentée.

<sup>64</sup> Cité par D. WURSTEN, *Clément Marot and Religion*, pp. 365s.

À la manière de tant d'hommes et de femmes de lettres guéris d'une maladie grave, Marot a pu composer son psaume en 1531, comme Bèze composera une ode après sa propre peste ou Jean Dorat une autre ode après avoir cru mourir. Je considère donc que ce psaume date de 1531, imprimé entre 1531 et 1532, avant de reparaître dans le *Miroir de l'ame pecheresse* de Marguerite de Navarre en 1533.<sup>65</sup>

Si Marot fait publier sa traduction du *Psaume 6*, en 1531, c'est en 1534 que parut *Le premier livre de la Metamorphose d'Ovide*, alors que *Le second livre de la Metamorphose d'Ovide* suivit en 1543 la dernière édition des *Cinquante pseumes* voulue et contrôlée par Marot. Ovide et David ont bien accompagné les douze dernières années de la vie et des créations du poète. Mieux, Marot a fait rimer, dans sa vie sinon dans ses vers, Ovide et David. En 1548, Thomas Sébillet fera un constat identique en associant Ovide et David: «Imite donc Marot en sa Metamorphose, en son Musée, en ses Psalmes».<sup>66</sup>

PSEAU. XXXIII.  
CL. MA.

LE PREMIER LIVRE DE LA  
METAMORPHOSE D'OVIDE

C'est un bel hymne, auquel le Prophete invite d'entree à celebrer le Tout-puissant: puis chante que tout est plein de sa bonté: recite ses merveilles, admoneste les Princes de ne se fier en leurs forces, et que Dieu assiste à ceux qui le reverent: puis invoque sa bonté.

Paris, Estienne Roffet, 1534, pp. 1-4

{98}RE | veil | lez | vous, chacun | fi | de-  
le, | Me | nez | en | Dieu | joye | or | endroit,  
Lou | ange | est | tres | se | an | te | et | bel | le,  
En | la | bouche | de | l'homme | droit. Sur | la  
dou | ce | har | pe, | Pen | du | e | en | es | char-  
pe, | Le | Seigneur | lou | ez: | De | lucs,  
d'es | pi | net | tes, | Saintes | chansons | net-  
{99}tes | A | son | Nom | jouez.

Chaos mué en quatre elemens.

Chantez de luy par melodie

Nouveaux vers, nouvelle chanson:

Et que bien on la psalmodie

A haute voix, et plaisant son.

Car ce que Dieu mande,

Qu'il dit et commande,

Est juste et parfait.

Tout ce qu'il propose,

Qu'il fait et dispose,

A fiance est fait.

Ainsi pour lors estoit la terre instable,  
L'air sans clarté, la mer non navigable.  
Rien n'avoit forme, office ne puissance  
Ainçois faisoit l'ung aux autres nuysance  
Car froid au chaud menoit guerre et

[discorde]

<sup>65</sup> Cf. C. MAROT, *Cinquante pseumes*, pp. 215s, et le travail d'HDR d'I. GARNIER, Lyon, 2017, à paraître dans son édition du *Miroir* dans les *Œuvres complètes* de Marguerite de Navarre, sous la direction de Nicole Cazauran, ainsi que l'article récent de R. THOMAS, *At the cutting edge of ortho-typography: a partly-corrected proof-sheet of Marguerite de Navarre's Miroir de l'ame pecheresse (1533), and its connections to the Briefve doctrine pour deuement escrire selon la proprieté du languaige François (1533)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 80, 2018, pp. 7ss.

<sup>66</sup> Cf. D. WURSTEN, *Clément Marot and Religion*, p. 108 et note 7, citant une édition de 1910, p. 190.

Il aime d'amour souveraine  
Que droit regne, et justice ait lieu:  
Quand tout est dit, la terre est pleine  
De la grande bonté de Dieu.  
Dieu par sa Parole  
Forma chacun pole  
Et ciel precieux:  
Du vent de sa bouche  
Fit ce qui attouche,  
Et orne les cieux.

Mais dieu qui est la nature excellente,  
Appaisa bien leur noyse violente:  
Car terre adoncq du ciel desempara,  
De terre aussi les eaues il separa  
Et mist à part, pour mieux faire leur paix  
Le ciel tout pur d'avecques l'air espais  
Puys quant il eut desmeslez et hors mys  
De l'orde masse iceulx quatre ennemys  
Il va lyer en concorde paisible  
Chascun à part, en sa place duysable.

\* \* \*

Il a les grand's eaux amassees  
En la mer, comme en un vaisseau:  
Aux abysmes les a mussees,  
{100}Comme un thresor en un monceau.  
Que la terre toute  
Ce grand Dieu redoute,  
Qui fit tout de rien:  
Qu'il n'y ait personne,  
Qui ne s'en estonne  
Au val terrien.

Car toute chose qu'il a dite  
A esté faite promptement:  
L'obeissance aussi subite  
A esté que le mandement.  
Le conseil, l'emprise  
Des gens il debrise  
Et met à l'envers:  
Vaines et cassees  
Il rend les pensees  
Des peuples divers.

Mais la divine providence  
Son conseil sait perpetuer:  
Ce que son cœur une fois pense,  
Dure à jamais, sans se muer.  
O gent bien-heuree,  
Qui toute asseuree  
Pour son Dieu le tient!  
Heureux le lignage,  
Que Dieu en partage  
Choisit et retient.

Passer du Psautier à Ovide ou d'Ovide au Psautier est un geste fréquent qui n'a guère gêné Marot. Un demi-siècle plus tard, le poète Nicolas Rapin écrit à son ami Scévole de Sainte-Marthe:

«On me presse de la traduction d'Ovide, mais ce seroit chose mal à propos après le psaultier». <sup>67</sup> Les mentalités avaient-elles changé à ce point? Que nenni. Si Rapin, en 1588, venait de versifier les psaumes pénitentiels, <sup>68</sup> cela ne l'empêchait pas de traduire les deux premiers livres du *Remede d'amour* d'Ovide qui parurent après sa mort dans ses œuvres de 1610; <sup>69</sup> avant cela, il avait également traduit le chant XXVIII de l'*Orlando furioso* de l'Arioste, <sup>70</sup> qu'on ne peut tout à fait qualifier de chant sacré!

### Bèze

On sait que les astres magistraux de la *Brigade* ont privilégié des références antiques et profanes, là où Théodore de Bèze a opté pour une influence biblique et spirituelle, et filant l'éreintement des poètes restés catholiques romains contre le calviniste. <sup>71</sup> Si l'abandon des sources antiques est indéniable dans l'*Abraham sacrificiant* (1550) ou la versification française des *Psaumes* (1562), la mise à distance est moins marquée dans la poésie latine du poète devenu pasteur, dans les *Poemata* puis les *Carmina* et les *Poemata varia*. Une imitation tardive oblige même à nuancer le jugement. Je reprendrai d'abord la rupture éclatante de Bèze avec Ronsard et Du Bellay, avant d'ouvrir la dernière édition des poèmes latins du premier, les *Poemata varia* de 1597-1598, dans l'exemplaire personnel du poète. Ce sera l'occasion de donner l'édition conjointe d'un poème de Théodore de Bèze avec un poème-modèle de Joachim Du Bellay.

Jusqu'à la première édition des *Poemata* de l'été 1548, Bèze partageait les mêmes modèles antiques et frayait avec la jeune génération des poètes qui allaient défendre et illustrer aussi haut qu'ils l'espéraient la langue française, mais aussi la latine. Dans les années 1540, Bèze avait rencontré à Paris chez le sobre et élégant imprimeur Michel de Vascosan, <sup>72</sup> Ronsard, Peletier et les autres, ceux qu'on qualifiera de "Ronsard et sa bande", <sup>73</sup> dès 1556, la Brigade avant la Pléiade.

En 1550, pourtant, dans la préface de l'*Abraham sacrificiant*, Bèze condamna avec des mots définitifs l'inspiration profane et il pourfendit les «fantaisies vaines et deshonnêtes» des poètes ainsi que «leurs fictions et flatteries». Il regrettait surtout que ceux-là n'exerçassent pas leur don à louer Dieu. Le passage est connu, mais il faut une fois encore le rappeler:

---

<sup>67</sup> Lettre du 10 avril 1589, citée par Jean Brunel, dans son édition critique des *Œuvres* de Nicolas Rapin, tome II («Textes littéraires français» 314), Genève, Droz, 1982, p. 54. C'est Jean Paul Barbier-Mueller qui m'avait amené à lire Nicolas Rapin.

<sup>68</sup> Cf. *Œuvres* de Nicolas Rapin, tome premier («Textes littéraires français» 299), Genève, Droz, 1982, pp. 352-404.

<sup>69</sup> Cf. *Œuvres* de Nicolas Rapin, tome II, pp. 64-77 et 78-105 (avec les notes).

<sup>70</sup> Cf. *Œuvres* de Nicolas Rapin, tome premier, pp. 37-62 (avec les notes).

<sup>71</sup> Cf. M.C. SMITH, *Ronsard & Du Bellay versus Beze. Allusiveness in Renaissance Literary Texts* («Études de philologie et d'histoire» 48), Genève, Droz, 1995. Un grand merci à Olivier Millet, Loris Petris et Matteo Campagnolo de leurs remarques ponctuelles.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 11-13, ainsi que l'article classique de M. SIMONIN, *Autour de Jean Martin: Denis Sauvage, Jacques de Vintimille et Théodore de Bèze (documents inédits) in Jean Martin. Un traducteur au temps de François I<sup>er</sup> et Henri II*, édité par M.M. Fontaine («Cahiers V. L. Saulnier» 16), Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1999, pp. 33-42; sur Vascosan, Michel Magnien, *Des presses humanistes au service du vernaculaire? Le cas Vascosan (vers 1500-1577) in Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, édité par C. BÉNÉVENT et alii («Études et rencontres de l'École des chartes» 37), Paris, École nationale des chartes, 2012, pp. 133-165.

<sup>73</sup> Cf. S. PERRIER, *Ronsard et sa bande*, «Revue d'histoire littéraire de la France» 110, 2010, pp. 633-647.

À la vérité, il leur seroit mieux seant de chanter un cantique à Dieu, que de petrarquiser un sonnet et faire l'amoureux transy, digne d'avoir un chapperon à sonnettes, ou de contrefaire ces fureurs poétiques à l'antique, pour distiller la gloire de ce monde et immortaliser cestuy cy ou ceste là.<sup>74</sup>

Du Bellay comme Ronsard ne pouvait que se sentir visé de pétrarquiser et de «faire l'amoureux transy», mais surtout de «contrefaire ces fureurs poétiques à l'antique», tout comme Peletier, moqué pour son orthographe innovante pas «dinne de balher [=bailler] les regles d'escrire de noutre langue». Bèze rompaît de manière nette et brutale avec ses amis de l'hiver 1547-1548. En ancrant ses mots dans la Bible, il s'engagea alors dans une hébraïisation de la langue française, ce qu'ont montré les travaux récents de Véronique Ferrer,<sup>75</sup> et il fut parmi les premiers utilisateurs de la «langue de Canaan». En introduisant à l'édition critique des *Pseaumes* de Marot et Bèze, j'ai même trouvé une revendication précoce de l'expression confiée à Gaspard de Coligny, dans une lettre écrite en janvier 1565. Bèze avance dans cette lettre que chaque faction catholique a son patron, mais «nous ne nous vantons ni de Cephass, nide Paul, ni d'Apollon, nous n'avons cognoissance que de *la seule langue de Canaan*, il n'y a qu'un seul Seigneur par lequel nous jurons».<sup>76</sup> Bèze fait référence à la *Première Épître de Paulaux Corinthiens* (1, 12, et 3, 22) et revendique un seul maître, Jésus Christ, ainsi qu'une seule langue, fondée sur la Bible, la «langue de Canaan» qu'il connaissait bien pour l'avoir utilisée en achevant à l'été 1561 le Psautier huguenot.

Évidemment, Joachim Du Bellay pouvait composer des vers chrétiens, critiques vis-à-vis des modèles grecs et romains, et on lit au début de *La lyre chrestienne*:

Si les vieux Grecz et les Romains  
Des faux Dieux ont chanté la gloire,  
Seront nous plus qu'eulx inhumains,  
Taisant du vray Dieu la memoire?<sup>77</sup>  
[...]  
O fol qui chante les honneurs  
De ces faux Dieux ou qui s'amuse  
A farder le loz des seigneurs  
Plus aimez qu'amis de la Muse.  
C'est pourquoy la mienne refuse  
De manier le luc vanteur.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> Cf. BÈZE, *Abraham sacrifiant* (1550), p. 4. Passage évidemment cité par SMITH, *op. cit.*, pp. 19s et note 37, p. 97 (texte cité d'après le tome premier de la *Correspondance de Théodore de Bèze*, pp. 200s).

<sup>75</sup> Cf. V. FERRER, *La lyre protestante. Calvin et la réforme poétique en France*, «Revue de l'Histoire des religions» 2009/1, pp. 55-75; 'La langue de Canaan', une nouvelle langue sacrée, in *L'imaginaire des langues. Représentations de l'altérité linguistique et stylistique (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)* («Cahiers du GADGES» n°15), édité par S. LARDON et M. ROSELLINI, Lyon, 2018, pp. 49-72; et avec R. GORRIS CAMOS, introduction du volume *Les Muses sacrées. Poésie et théâtre de la Réforme entre France et Italie* («Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 135), Genève, Droz, 2016, pp. 7-40.

<sup>76</sup> Cf. *Correspondance de Théodore de Bèze*, tome VI, 1565, lettre n° 373, p. 17 (c'est moi qui souligne). Il s'agit de la préface à l'édition posthume des *Leçons* de Calvin sur les vingt premiers chapitres du livre d'Ézéchiel, datée du 18 janvier 1565. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, on trouvera souvent l'expression dans les *Registres de la Compagnie des pasteurs de Genève*, ainsi en 1612 ou 1614. Cf. C. MAROT et T. DE BÈZE, *Les Pseaumes mis en rime françoise*, volume I, Édition critique, variantes, notes et glossaire par Max Engammare («Texte courant» 9), Genève, Droz, 2019, p. LXXXVI.

<sup>77</sup> Paris, Federic Morel, [1568] 1569, f° 89r°.

<sup>78</sup> *Ibid.*, f° 90r°.

Du Bellay, en effet, savait jouer d'une lyre chrétienne, d'une manière mieux sentie que Ronsard (dans son peu inspiré *Hercule chrestien*) et pouvait écrire «Arriere amour et les songes antiques»,<sup>79</sup> sans cesser de pétrarquiser ni d'user de la forme à quatorze lignes. Il n'en demeure pas moins que Bèze avait rompu avec ces poète contemporains<sup>80</sup> doués, jusque dans la forme de ses poèmes, ce que la critique a peut-être négligé. Ce n'est pas seulement par les modèles que Bèze se distinguait de Ronsard et de Du Bellay, mais encore par la forme, puisqu'il délaissale sonnet, attaqué dans la préface de l'*Abraham sacrifiant*. Bèze confessa d'ailleurs un jour de juillet 1586 à Jean Bauhin, qui lui demandait des vers français pour le comte de Monbéliard: «[...] et ne fis jamais sonnet».<sup>81</sup> Ce n'était pas tout à fait vrai, car Bèze avait offert un double sonnet à Pierre de Courcelles en 1564,<sup>82</sup> mais celui-là ne fut jamais inclus dans les différentes éditions des *Poemata* ni des *Carmina*. Dans la préface à André Dudith de la seconde édition de ses *Poemata* de 1569, Bèze continua d'ailleurs de s'en prendre aux modèles profanes de Ronsard et Du Bellay, et il condamna explicitement *L'Olive*, Cassandre dans *Les Amours* et le choix de sujets mythologiques.<sup>83</sup>

En étudiant l'exemplaire personnel des *Poemata varia* de Théodore de Bèze (1597- 1598), abondamment annoté entre 1599 et 1603 voire 1604,<sup>84</sup> je me suis intéressé à une versification en français, rare dans les *Poemata*, de la mort d'une reine mythique, Didon, la maîtresse délaissée par Énée.

Théodore de Bèze était déjà un poète âgé quand il se prit de traduire la mort de Didon. Sa «Translation française de La Mort de Didon, du IIII livre de l'Æneide de Virgile, commençant *At trepida*» parut la première fois dans les *Carmina* de 1587.<sup>85</sup> Elle reparait dans les dernières pages des *Poemata varia* de 1597, quasi à la marge du recueil (p. 220-222), avant les épigrammes des *emblemata* imprimées, en 1597, sans les gravures à la suite les unes des autres (les gravures n'apparaîtront que dans l'édition complétée de 1598). Les vers français profanes de Bèze sont rares, et s'ils sont publiés presque en marge des pièces latines, ils ont été retenus et inclus par le poète âgé. Didon n'était-elle pas un modèle antique, Virgile (malgré la quatrième églogue christianisée), un poète profane?

J'ai montré dans un article récent, et dont je m'inspire dans ce passage,<sup>86</sup> que Bèze n'était pas le premier à traduire Virgile en français au XVI<sup>e</sup> siècle, puisqu'on connaît la tragédie *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle, composée entre 1553 et 1557.<sup>87</sup> Dans les mêmes années, exactement en

<sup>79</sup> Cf. M.C. SMITH, *op. cit.*, p. 36, citant l'*Hymne chrestien* de 1552.

<sup>80</sup> Rappelons que Bèze est né en 1519, Du Bellay en 1522 et Ronsard en 1524. Ils appartiennent à la même génération.

<sup>81</sup> Cf. *Correspondance de Théodore de Bèze* recueillie par H. AUBERT, publiée par A. DUFOUR, B. NICOLLIER et E. GENTON, tome XXVII (1586), Genève, Dorz, 2005, n° 1830, pp. 123s, ici p. 124.

<sup>82</sup> Cf. mon *Chantez en plaisans sous ce Cantique des cantiques. Cantiques réformés de Pierre de Courcelles (1564)*, *Psaume* 10/11, 1995, pp. 11-20. Le double sonnet est cité par SMITH, *op. cit.*, pp. 58s, sans mention de la forme du poème ("a poem").

<sup>83</sup> Cité par M.C. SMITH, *op. cit.*, pp. 80s.

<sup>84</sup> *De l'imprimé au manuscrit. Bèze corrigeant une dernière fois ses Poemata (1599-1605)*, Colloque V.-L. Saulnier, Paris, Sorbonne Université, 14 et 15 mars 2019, à paraître dans les Cahier V.-L. Saulnier en 2021; *Les derniers vers d'un grand poète humaniste devenu pasteur calviniste. Manuscrit retrouvé des ultimes poèmes latins de Théodore de Bèze d'Henri IV à Lucrèce (1599-1605)*, conférence à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 28 juin 2019, sous le double patronage de Marc Fumaroli et de Michel Zink. A paraître dans les «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», Paris, 2020.

<sup>85</sup> Cf. T. DE BÈZE, *Carmina*, Genève, Henri Estienne, 1587, pp. 68-71 (français, pp. 69 et 71).

<sup>86</sup> *Bèze vs Du Bellay. Du nouveau sur les emplois allusifs*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 81, 2019, pp. 249-270.

<sup>87</sup> C'est Jean Vignes, pendant le colloque en Sorbonne, en mars 2019 sur les manuscrits français d'écrivain, qui m'incita à aller regarder Jodelle. Cf. É. JODELLE, *Didon se sacrifiant*, Tragédie (*Théâtre complet III*, publié sous la direction de

1552, Louis Des Masures donna en français les livres 3 et 4 de l'*Énéide*.<sup>88</sup> Les deux premiers livres publiés en 1547 avaient produit un certain effet, puisque Thomas Sébillet dans son *Art poétique* de 1548 écrivait déjà: «Imite donc [...] Des Masures en son Énéide».<sup>89</sup>

C'est à Paris, également en 1552, que Joachim Du Bellay fit paraître *Le quatriesme livre de l'Eneide de Vergile*.<sup>90</sup> Je ne donne, en comparaison que quelques vers que Bèze va imiter:

## DU BELLAY

Ses derniers moz fist sortir de sa bouche:

*Douce despouille, alors qu'il feut permis  
Par les destins, et par les Dieux amys,  
Reçoy ceste ame, et de tant de soucy  
Deslie moy. J'ay vescu jusqu'icy,  
Et de mes ans le cours ay revolu  
Tel que Fortune ordonner l'a voulu.  
Ores de moy la grand' Idole errante  
Sera bien tost sou' la terre courrante.  
Une cité j'ay fondé de ma main;  
J'ay veu mes murs; j'ay dessus' mon germain  
Vangé le sang, et la mort doloireuse  
De mon mary. *Heureuse, ô trop heureuse!*  
Si des Troiens les navires fuytives  
N'eussent jamais abordé sur noz rives.*

Ainsi parla, et sur la *couche* aymée

Ayant les yeux et la *bouche imprimée*:

*Mouron'-nous donq' d'une mort si cruelle,  
Sans nous vanger? Mais mouron' (ce dist elle)  
Ainsi, ainsi il me plaist de mourir,  
Et promptement sou' les ombres courir./p. 63/Ce  
fier Troien bien loing dedans la mer  
Voye le feu qui me va consommer,  
Et porte encor' avec' toute sa troupe  
De nostre mort le plaisir et la coulpe.*

## BÈZE

Puis dit ces derniers mots, devant qu'elle trespasse:

*Agreable despouille, autant que l'ont permis  
La fatale ordonnance, et les Dieux mes amis.  
**Ores** reçoy ceste ame, et de tant de souci  
La deslie un bon coup. J'ay vescu jusqu'ici.  
J'ay le cours accompli *ordonné* pour mon aage,  
Soubs terre maintenant ira ma grand' image.  
J'ay fondé et dressé ceste belle cité;  
J'ay veu mes murs bastis, l'horrible cruauté  
Contre mon feu mari, par mon frere, exercee,  
Je puis dire avoir veu tresjustement vengée.  
*Heureuse et trop heureuse*, (helas!) si de mes ports  
La flotte des Troyens n'eust onc touché les bords.*

Achevant ce propos se jette sur sa *cousche*,

Et tenant sur son lict, *toute empreinte la bouche*.

Comment? *mourrons-nous donc sans nous venger?*  
(dit-elle)

*Mais mourons.* Car la mort, mort me plaist toute telle.  
Ce feu, cest inhumain hume de la mer haute,  
Presage par ma mort des peines de sa faute.

---

C. DE BUZON et J.-C. TERNAUX). Édition critique établie, présentée et annotée par J.-C. TERNAUX, Paris, Champion, 2002, p. 8 (pour le témoignage de Charles d'Espinay, arrivé à Paris en 1557, et la date de la première publication).

<sup>88</sup> Cf. *Les Quatre premiers livres de l'Énéide de Virgile*, Lyon, Jean de Tournes, 1552; le passage que Bèze va traduire en 1587, pp. 211-213. Le latin de Virgile donné dans la marge extérieure.

<sup>89</sup> Cf. SÉBILLET, ANEAU, PELETIER, FOUQUELIN, RONSARD, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, introduction, notices et notes de F. GOYET, Paris, Le Livre de Poche, 1990, T. SÉBILLET, *Art poétique français* (1548), livre 2, ch. XIV, "De la version", p. 147. Du Bellay appréciera cette traduction de Des Masures (préface à Jean de Morel dans sa propre édition de 1552; cité par A. HULUBEI, *Virgile en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, art. cit., p. 37), raison peut-être pour lui d'avoir commencé par le livre 4 de l'*Énéide*. Cf. après DU BELLAY, *Œuvres complètes* III, pp. 60-64.

<sup>90</sup> Cf. note précédente et JEAN PAUL BARBIER[-MUELLER], *Ma bibliothèque poétique*. Troisième partie, *Ceux de la Pléiade*, Genève, Droz, 1994, n° 10, pp. 105-109. Cf. aussi A. HULUBEI, *Virgile en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, art. cit., pp. 40s, remarque rapide. Pour l'édition critique, voir J. DU BELLAY, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Olivier Millet, Tome III – 1551-1553. Édition établie, présentée et annotée par M.-D. LEGRAND, M. MAGNIEN, D. MÉNAGER et O. MILLET, Paris, Classiques Garnier, 2013 (abrégé ci-après DU BELLAY, *Œuvres complètes* III), pp. 133 et 135 et surtout la notice de Michel Magnien, pp. 359-380 (la "Translation" de Bèze citée p. 363).

On ne peut qu'admirer la réalisation du poète, loin de son calvinisme, qui gagne la joute doublement posthume pour Didon et contre Du Bellay. En 1597, Bèze n'avait modifié qu'un vers original de 1587, «Ces feux cest inhumain voye de la mer haute» changé en «Ce feu, cest inhumain hume de la mer haute», quand Du Bellay avait, sur deux vers: «Ce fier Troien bien loing dedans la mer / Voye le feu qui me va consommer». Virgile avait composé: «Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus» (Du large, ce cruel Troyen<sup>91</sup> dévore des yeux le feu). Dans son exemplaire personnel, Bèze a beaucoup plus retravaillé entre 1599 et 1602 qu'entre 1587 et 1597, mais on se rend compte qu'il s'était relu entre les deux dernières éditions importantes de ses poèmes.

En revanche, Bèze connaissait si bien la traduction de l'Angevin et il s'en inspire tant, qu'il est capable d'ajouter un mot de deux pieds pour transformer un décasyllabe en alexandrin. Du Bellay avait traduit «Reçoy ceste ame, et de tant de soucy» que Bèze d'un *Ores* transforme en «Ores reçoy ceste ame, et de tant de souci» et, au vers suivant, «Deslie moy. J'ay vescu jusqu'icy» devient «La deslie un bon coup. J'ay vescu jusqu'ici». <sup>92</sup> Il ne s'agit plus d'une coïncidence, comme un unique vers proche de celui de Jodelle, mais d'une inspiration constante. Les exemples sont nombreux (au quatrième vers, «la prunelle sanglante» changée en «les prunelles sanglantes», etc.), montrant un Bèze dans sa vieillesse, il a alors près de soixante-dix ans, imitant le très catholique Du Bellay, mais si grand poète. Ce sont les vers qu'il copie, non la foi, comme si les vers profanes étaient étanches à l'être religieux du poète, quel qu'il fût, Virgile ou Du Bellay.

Tant Du Bellay que Bèze n'en étaient pas à leur coup d'essai pour chanter Didon. Du Bellay avait versifié la «Complainte de Didon à Énée prinse d'Ovide» (f° 27r°-36r°) et l'«Épigramme sur la statue de Didon, prins d'Ausone» (f° 37r°), véritable défense de Didon et critique de Virgile du Pseudo-Ausone. <sup>93</sup> Jeunes, Du Bellay et Bèze avaient été séduits, à l'instar d'Énée, par la reine de Carthage. Tous deux n'épuisèrent jamais leur veine poétique à chanter les femmes, femmes aimées, femmes rêvées, princesses ou déesses, reines de tous les temps: pour Bèze, l'évanescence *Candida* dans les *Poemata* de 1548, son épouse bien-aimée, Claudine Denosse, mais également des figures bibliques, la splendide Bethsabée ou la Sulamith magnifiée dans le *Cantique des cantiques*. Dans les *Poemata* de 1548, Bèze faisait déjà place à Didon, puisqu'il lui dédiait l'une de ses *icones*, c'était même le deuxième portrait de la série (le premier pour Hercule): <sup>94</sup>

Dido, rogamus consensura.

Funere Didonis sapientes este puellæ,

Sunt nulla hospitii pondera, nulla thori.

Didon consentant au bûcher. Les jeunes files connaissent la mort dévorante de Didon, que ne pondère ni son hospitalité ni son lit mortuaire.

Un demi-siècle plus tard, l'approche de Bèze a changé, puisque Didon est dès le titre qualifié de suicidaire. Dans les *Poemata varia* de 1597, avant sa traduction, Bèze ajoute deux distiques et un argument: <sup>95</sup>

<sup>91</sup> Ou *cet inhumain Troyen*.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 62; BÈZE, *Carmina*, Genève, 1588, p. 69.

<sup>93</sup> Cf. DU BELLAY, *Œuvres complètes* III, pp. 141-174, notices et notes, pp. 380-389.

<sup>94</sup> Cf. *Poemata*, Paris, Conrad Badius, 1548, p. 55.

<sup>95</sup> Cf. *Poemata varia*, 1597, pp. 220s.

DIDO αὐτόχειρ.

Discite Didonis casu viduæ, atque puellæ,

Quæ soluat stultis præmia stultus amor.

Et quæ ipsi quondam vates docuere prophani,

Ex scriptis pudeat non didicisse sacris.

Didon meurtrière d'elle-même. Apprenez veuves et jeunes filles de l'histoire de Didon ce que l'amour insensé suscite comme avantage aux stupides. Les poètes profanes eux-mêmes l'ont enseigné jadis; quelle honte de ne pas l'avoir appris des textes sacrés.

L'argument suit le quatrain:

Huius horrendi simul, et singulari exemplo memorandi casus<sup>96</sup> historiam, summo artificio,<sup>97</sup> ab artifice<sup>98</sup> summo depictam, potius quam descriptam, a me<sup>99</sup> vero non infeliciter, fortasse Gallicis senariis rithmis expressam, subjicere hic libuit, eo quem in illo<sup>100</sup> tetrasticho notavi fructu, amatoribus<sup>101</sup> legendam atque meditandam.

CÆDES DIDONIS αὐτόχειρος a Virgilio descripta, Æneid. lib. IV. /*At trepida* [...]

L'excellent poète a donné une histoire exemplaire autant à retenir qu'à craindre, quoiqu'il l'ait mise en vers plutôt que racontée. Et il m'a plu, à moi, de l'avoir rendue avec bonheur ici en vers sénaires français. L'effet de cette histoire que j'ai noté dans le quatrain initial est à lire et à méditer par les amantes éperdues, ~~ainsi que par les monarques~~.

Suicide de Didon décrit par Virgile au livre IV de l'*Énéide*. / *Mais tremblante* [...]

On voit que dans ses ajouts manuscrits tardifs, Bèze a continué à amener Virgile à une morale chrétienne, sans christianiser ses vers, quoiqu'il regrettât, d'une certaine manière, de ne pas avoir trouvé cette histoire exemplaire dans la Bible. La critique des amours adultères des princes est ajoutée entre les lignes, puis aussitôt biffée. Signe peut-être que Bèze songeait, en annotant et surchargeant autant son exemplaire, à donner une dernière édition de ses *Poemata* avec ses ajouts, remords et corrections. Cette dernière biffure relève de la prudence du pasteur, de son amitié pour les magistrats genevois, de sa sujétion affectueuse pour «son fils» Henri IV (puisque le roi appela Bèze “mon père” lors de leur dernière rencontre à L'Éluiset, à la fin de l'automne 1600).

Les poètes de la Renaissance, italienne comme française, savent quasi tous le latin, le savent si bien qu'ils savent composer en latin (Pétrarque et Bembo, Du Bellay comme Bèze). Quand leur foi est vive et qu'ils méditent la Bible, ils ne peuvent complètement prendre leurs distances avec les modèles antiques et classiques. On peut louer le bouvier Amos au style prophétique si simple qu'il sent sa terre servile, mais on n'arrive pas, ni Luther, ni Calvin, ni Bèze et les autres, à mépriser les textes de ceux avec lesquels on a appris le latin et, surtout, à les imiter pour apprendre à versifier.

---

<sup>96</sup> *poëta Virgilio non fabulam, sed* ajouté au-dessus et au-dessous de la ligne. La correction manuscrite de Bèze insiste sur la réalité de l'histoire, c'est une histoire vraie (*non fabulam*).

<sup>97</sup> *artificio* biffé et réécrit au-dessus de la ligne.

<sup>98</sup> *ab artifice* biffé, *quanvis poëtico a* écrit au-dessus de la ligne.

<sup>99</sup> *Theodoro Beza* ajouté au-dessus de la ligne.

<sup>100</sup> *illo* biffé, *superiore* écrit au-dessus de la ligne.

<sup>101</sup> *insanis* ajouté dans la marge et au-dessus avant *amatoribus; etiam principibus* ajouté après, au-dessus de la ligne, puis biffé.

Bèze ne cacha jamais son intérêt pour Virgile ni même pour Catulle.<sup>102</sup> Le Véronais païen et licencieux fut un modèle pour Bèze, ce qu'il confia d'ailleurs à Dudith dans la dédicace de cette deuxième édition de ses *Poemata*, datée du jour de l'Ascension 1568, alors qu'il lui avait accordé la deuxième place dans la liste des auteurs classiques de son "Ad bibliothecam".<sup>103</sup> Bèze y donnait les sources poétiques de son inspiration: Virgile avant tout, puis Ovide, Tibulle, mais encore Catulle et Martial.<sup>104</sup>

En 1550, dans la préface de l'*Abraham sacrificiant*, déjà citée, Bèze avait reconnu, dans un aveu fameux et maintes fois répété, par moi aussi: «Car je confesse que de mon naturel j'ay tousjours pris plaisir à la poésie, et ne m'en puis encores repentir»; un demi-siècle plus tard, Bèze ne s'est toujours pas repenti et il a délaissé les «matieres plus saintes» pour Virgile, Du Bellay et la mort de Didon. Le «plaisir à la poésie» est consubstantiel à Bèze, son manque de repentance effective le caractérise. De la destinée à la prédestination, Bèze ne dit évidemment rien de la poésie dans son *De Prædestinationis doctrina* de 1582. En bonne théologie calvinienne à teinte augustinienne, l'*electio* est le décret supralapsaire de Dieu pour le salut des hommes. La *vocatio* est double, intérieure et extérieure. La première concerne un ministère dans l'Église (p. 129), quant à la seconde, Bèze la distingue ainsi de la précédente:

Cette vocation extérieure est donc éprouvée par les sens naturels, mais l'intérieure est gravée dans l'âme par le Saint Esprit, et est distinguée de l'autre par ses effets conséquents de manière ininterrompue et nécessaire.<sup>105</sup>

L'expression n'est pas lumineuse, mais j'ose avancer que Bèze considérait sa vocation extérieure comme celle d'un poète et qu'il avait su la distinguer depuis des décennies. Cela ne l'empêchait pas de parfaire et de peaufiner ses vers *perpetuo ac necessario*. Les modifications des poèmes n'étaient pas les remords et les réécritures d'un rimailleur inexpérimenté qui découvrait Virgile et imitait un glorieux contemporain, c'était le geste toujours recommencé d'un homme qui aimait la poésie au plus profond de ses *sensus corporis*, qui sculptait les mots et harmonisait les syllabes, tout en chantant une femme, ici la maîtresse d'Énée et son désespoir. Sans chercher querelle, Bèze restait sensible aux femmes exemplaires, bibliques et profanes. C'est d'ailleurs Lucrèce qui ouvrit la partie réécrite des *icones* dans les *Poemata varia* de 1597 et 1597-1598,<sup>106</sup> alors que la beauté de Bethsabée continuait d'être célébrée dans la silve IV, il est vrai avec plus de retenue.<sup>107</sup>

Bèze était quasi le dernier d'une génération éclatante. En 1587, quand parut la «Translation française de la mort de Didon», Dorat était mort l'année précédente, Ronsard en 1585, avant eux

---

<sup>102</sup> Cf. notre *Licence poétique versus métrique sacrée. La polémique entre Bèze et Génébrard au sujet des Psaumes et du Cantique des cantiques (1579-1586)*, in *Théodore de Bèze (1519-1605)*. Actes du Colloque de Genève (septembre 2005) publiés par l'Institut d'Histoire de la Réformation sous la direction d'Irena Backus, Genève, Droz, 2007, pp. 479-499.

<sup>103</sup> «Salve, mi Cicero, Catulle, salve», Épigramme 15, 3, in *A View from the Palatine: The Juvenilia of Théodore de Bèze*. Text, translation and commentary by K.M. SUMMERS, Tempe, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, 2001, pp. 220s. Catulle est encore présent dans la onzième élégie, cénotaphe pour Tite-Live et Ovide, v. 55; cf. *ibid.*, pp. 86s.

<sup>104</sup> Cf. *Theodori Bezæ Vezelii Poematum Editio secunda*, Genève, Henri Estienne, 1569, p. 5.

<sup>105</sup> «Exterior igitur illa vocatio sensibus corporis percipitur: interior vero menti per Spiritum Sanctum insculpitur, et ex duobus perpetuo ac necessario consequentibus effectis agnoscitur». *De Prædestinationis doctrina*, Genève, Eustache Vignon, 1582, p. 151.

<sup>106</sup> «Lucretia./ Pollutum est corpus...», *Poemata varia*, Genève, Henri Estienne, 1597, p. 215. Lucrèce à laquelle le Père Le Moyne fera place au siècle suivant dans sa *Gallerie des femmes fortes*.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 8-17.

s'étaient éteints Peletier (1582), Belleau (1577), Jodelle (1573), Du Bellay dès 1560. Baïf ne mourra qu'en 1589, alors que Tyard rendra l'âme comme Bèze en 1605 (\*1521), mais ne produisit plus que des *Homilies* (1586). Les deux vieux poètes ne versifiaient plus guère. Bèze restait le seul et dans son imitation de Du Bellay, il vint ponctuer le conflit des années 1550-1552 qu'il avait lancé, capable de reprendre des motifs profanes, sans délaisser ses intérêts bibliques supérieurs.

Pour mettre en évidence l'influence de la Bible chez des poètes comme Clément Marot et Théodore de Bèze, il n'est que de relever un usage nouveau, propre à la Renaissance, celui d'hébraïsmes.

### *Hébraïsmes de la langue poétique française*

À côté de nombreuses graphies hébraïques qui peuvent également venir des imprimeurs ou même d'un prote, on doit relever une invention poétique qui montre que Marot avait entendu parler d'hébraïsmes, en avait découvert chez Olivétan, les avait appréciés, car il en crée ainsi deux au Ps 103 avec le *parfaict des parfaicts* (v. 8, édition de 1562, p. 340) et les *filz des filz* (v. 17, *ibid.*, p. 341), tous deux absents du texte massorétique et qui paraissent dans les *Aulcuns pseaulmes* de 1539, certainement présents dans l'édition inconnue de Jean Girard (1537-1538). Marot en insérera d'ailleurs un dernier dans son ultime poème paru après sa mort, «du grand zeile des zeiles».<sup>108</sup>

Au Ps 139, 9, Bèze traduira «Les ailes de l'aube du jour» pour parler de l'aurore, alors qu'au Ps 85, 5, il conservera un hébraïsme «de filz en filz», sans le transformer en français. Calvin avait traduit «d'aage en aage», Olivétan avait, «de generation en generation», alors que le bibliste Louis Budé avait résolu l'hébraïsme par «tous aages». L'hébreu a en effet à la fin du verset 6 *ledor wâdor* (pour toutes générations). C'est bien la source biblique qui modèle maintenant les vers de Marot et Bèze, eux qui servent la langue de Canaan, et je rejoins ici les analyses de Véronique Ferrer conceptualisant ce sociolecte des poètes réformés français.<sup>109</sup> Ceux-ci, depuis Marot et Malingre, dès les années 1530, usent d'une langue qu'ils ancrent dans la Bible, dans sa simplicité revendiquée. Ils renouvellent le lyrisme pieux, qu'ils inscrivent dans les seules Écritures, en reprennent les expressions, le dépouillent de figures trop lourdes, de tropes éculés. Les premiers poètes réformés poussent à son comble l'hébraïsmes du français dans une fascination pour les langues de la Bible, surtout l'hébreu, comme l'exprime Olivétan, en introduction à sa traduction biblique de 1535:

Veu aussi qu'il est autant difficile de pouvoir bien faire parler à l'eloquence ebraicque et grecque le language françoys (lequel n'est que barbarie au regard d'icelles), si que l'on vouloit enseigner le doux rossignol à chanter le chant du corbeau enroué.<sup>110</sup>

Au regard de l'hébreu, langue douce comme le chant du rossignol, le français est barbare et criard: il faut que celui-ci se laisse enseigner par la douceur qu'il ne trouve que dans la Bible,

<sup>108</sup> Cf. G. BERTHON, *La dernière œuvre de Clément Marot: Le Balladin "restitué à son naturel"*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 73, n° 2, 2011, p. 348 (vers 290: «J'estois picqué du grand zeile des zeiles»).

<sup>109</sup> Cf. e. g. *Muses sacrées*, pp. 7-40; mais aussi sa conférence à l'Université de Genève (Groupe d'études sur les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles), le 10 décembre 2018, *La langue de Canaan ou l'invention d'un sociolecte confessionnel*, et V. FERRER, *La langue de Canaan*, cit.

<sup>110</sup> Cf. *Apologie du translateur in La Bible Qui est toute la Sainte escripture*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1535, f° \*iii r°.

hébraïque surtout. Un nouveau modèle se dessine dans cette influence biblique revendiquée. Cela conduira très vite à l'opposition Ronsard et Du Bellay *versus* Bèze, puisque les poètes protestants ont trouvé une éloquence nouvelle qui cherche même à écarter le modèle latin et les siècles romans pour lui substituer une pure poésie inspirée par la Bible, la langue hébraïque en pédagogue.<sup>111</sup> Marot, Malingre, mais encore Mathurin Cordier ou Bonaventure Des Périers, dans les années 1530-1540, composeront des poèmes liminaires pour des éditions réformées de la Bible en français, en appliquant une poétique dépouillée qui multiplie d'ailleurs des répétitions, peu élégantes pour nous peut-être, mais proches du modèle biblique qui insiste sur le Testateur et le Sauveur, Dieu Père et Fils. Ils revendiquent dans leurs vers une simplicité évangélique et une invitation à lire la Bible.<sup>112</sup>

Cette première langue de Canaan qu'on trouve dans les poèmes liminaires des années 1530-1540 est une langue simple, proche de celle du village évangélique avec l'utilisation d'épithètes comme vrai, vif, seul, pur ou clair;<sup>113</sup> c'est aussi la langue des *Psaumes* de 1531 à 1562, mais encore celle des prières ecclésiastiques, du catéchisme et des sermons de Calvin et des pasteurs genevois.

Ce n'est pas seulement dans la Bible et dans les *Psaumes*, mais dans d'autres poèmes que Marot glisse, dans les dernières années de sa vie, des hébraïsmes. Ainsi dans *Le balladin*, certainement sa dernière œuvre qui parut même de manière posthume, on trouve aux vers 290s, «J'estois picqué du grand zeles des zeles / Et puis amour me porta sur ses aesles». C'est au moment où le «balladin» se met à danser avec Christine, qu'il lit la Bible «et jour et nuict au livre qu'[elle a] fait» et qu'il part, traverse les bois et s'avance plein de confiance dans «la vallée humble et delicieuse», que l'hébraïsme vient sous sa plume.<sup>114</sup> Le Nouveau Testament que Marot médite jour et nuit instille sa poésie, la vivifie d'hébraïsmes bibliques.

Ce n'est d'ailleurs que la *Bible des Professeurs et Pasteurs de Genève* de 1588 qui introduira le *kikajon* dans le livre de Jonas, translittérant l'hébreu, ne le traduisant pas (cucurbitacée), ce que n'avait pas fait Olivétan ni ses premiers correcteurs, et en introduisant d'autres hébraïsmes, ce que légitimera Bèze dans sa préface.<sup>115</sup> Force est encore de rappeler que cette attirance pour la langue simple et même rugueuse de la Bible n'est pas neuve, car on en trouve trace dans le livre IV du *De doctrina christiana* d'Augustin, avec la louange de l'éloquence du bouvier Amos, «ce prophète paysan ou fils de paysan (*rusticus vel ex rustico iste propheta*)»,<sup>116</sup> *De doctrina* auquel se référera aussi Calvin.<sup>117</sup> Ce qui n'avait pas fait souche, car exprimé et rappelé en latin sans influencer la langue

---

<sup>111</sup> Tout n'est pourtant pas aussi simple et Bèze poète latin n'est jamais très loin de ses modèles antiques et néo-latins (cf. *infra*).

<sup>112</sup> Cf. M. ENGAMMARE, *Des vers ajoutés aux versets: Poèmes dans des éditions protestantes de la Bible au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Les Muses sacrées*, cit.

<sup>113</sup> Cf. bien sûr I. GARNIER, *L'épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, («Travaux d'Humanisme et Renaissance», 404), Genève, Droz 2005, pp. 402.; mais aussi I. GARNIER, *Traduction et connivence: Marot, paraphraste évangélique des psaumes de David*, in *Les paraphrases bibliques aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Actes au Colloque de Bordeaux des 22, 23 et 24 septembre 2004, («Travaux d'Humanisme et Renaissance», 415), Genève, Droz, 2006.

<sup>114</sup> Pour le *Balladin*, voir la nouvelle édition de D. FLIEGE, *Édition critique et commentée du Balladin de Clément Marot*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 82, 2020, pp. 453-486.

<sup>115</sup> «Quant aux hébraïsmes, nous en avons retenu mot à mot ceux qui ont quelque force particulière, ne se pouvans si bien représenter en nostre langue et qui n'en sont tellement esloignés qu'ils puissent apporter quelque obscurité». Cité par Véronique Ferrer, dans sa conférence *La langue de Canaan*, cit.

<sup>116</sup> Cf. AUGUSTIN, *De doctrina christiana* IV, VII, 16 (pp. 344s).

<sup>117</sup> Cf. *IRC* I, XV, 2. Cf. aussi l'étude ancienne, mais classique, de B. BRECKINRIDGE WARFIELD, *Calvin and Augustine*, Philadelphia, Presbyterian and Reformed Pub. Co., 1956 (plusieurs rééditions); V. FERRER, *La lyre protestante*, cit..

classique, fonctionne au XVI<sup>e</sup> siècle avec les évangéliques et les premiers réformés qui façonnent la langue française et la mâtine d’hébreu biblique. Dans une lettre à Gaspard de Coligny, de janvier 1565, Bèze est peut-être le premier à utiliser l’expression dans ce sens-là. Il s’agit d’un passage où il avance que chaque faction catholique a son patron, mais « nous ne nous vantons ni de Cephass, ni de Paul, ni d’Apollo, nous n’avons cognoissance que de *la seule langue de Canaan*, il n’y a qu’un seul Seigneur par lequel nous jurons». <sup>118</sup> En s’appuyant sur la *Première Épître de Paul aux Corinthiens* (1, 12, et 3, 22), non plus sur *Esaïe* 19, 18, Bèze revendique un seul maître, Jésus Christ, mais aussi une seule langue, fondée sur la Bible, la «langue de Canaan» qu’il venait d’utiliser en terminant le Psautier huguenot.

On remarque d’ailleurs qu’à la fin du siècle le très catholique Blaise de Vigenère inventera aussi des hébraïsmes, dès le *Ps* 1, 1, avec la reprise hiéronymienne de la «chaire de pestilence», <sup>119</sup> ou surtout au *Psaume* 44/45, inventant au verset 4 «ô le plus puissant des puissants», alors que l’hébreu ne porte que *gibbôr*, puissant; <sup>120</sup> sans invention d’un hébraïsme par Marot dans ce *Psaume* 44/45, l’insertion de Vigenère lui est personnelle. Vigenère a également adopté la langue de Canaan pour composer des vers issus des psaumes, quoique libres, ainsi au *Ps* 119, v. 164, «pour les JUGEMENS de ton equitable JUSTICE», alors que l’hébreu n’a que *‘al mishppetèy sideqékâ*, «à cause des lois de ta justice». Vigenère qualifie la justice de Dieu d’équitable. <sup>121</sup> Il utilise d’ailleurs régulièrement le Psautier de Genève pour réaliser le sien. <sup>122</sup> On retrouve chez lui le même vocabulaire que celui de Marot et de Bèze, non utilisé servilement, mais dans d’autres passages que ceux de ses modèles poétiques tus, mais appréciés.

---

Calvin inventa également le terme de *Nicodémistes* pour parler des moyenners, là où Viret utilisait les *Nicodèmes*, faisant tous deux d’un personnage néotestamentaire une figure double d’évangélique qui n’abandonne pas l’Église catholique et participe à la messe sans croire à la transsubstantiation. Calvin cite une fois *Esaïe* 19, 18, dans l’*Institution de la religion chrestienne* dès 1539/1541: «Ils parleront, dit-il, la langue de Canaan» (*IRC* II, viii, 23, dans l’édition de 1559/1560). Il commente aussi le passage dans son commentaire de 1551 (*CO* 37, col. 341s). Dans son commentaire de l’Harmonie évangélique de 1555, commentant *Matthieu* 21, 13, Calvin emploie déjà l’expression comme langue des fidèles en lien avec la vraie religion, mais d’un point de vue historique: «sed quemadmodum dicuntur *lingua Canaan* loqui fideles, qui Deum Israelis se colere profitentur, ita et in templum venire, quia inde fluxit vera religio» (*CO* 45, col 581s). Sinon, c’est quasi exclusivement à la terre ou au pays de Canaan que se réfère Calvin.

<sup>118</sup> Cf. *Correspondance de Théodore de Bèze*, tome VI, 1565, lettre n° 373, p. 17 (c’est moi qui souligne). Il s’agit de la préface à l’édition posthume des *Leçons* de Calvin sur les vingt premiers chapitres du livre d’Ézéchiel, datée du 18 janvier 1565. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, on trouvera souvent l’expression dans les *Registres de la Compagnie des pasteurs de Genève*, ainsi en 1612 ou 1614.

<sup>119</sup> La *Tralatio communis* donnait toutefois «in cathedra pestilentia», bien différent de l’hébreu (prudence de Vigenère au début de sa versification). Cf. aussi VIGENÈRE, *Psautier*, éd. critique, tome 2, p. 43.

<sup>120</sup> Cf. VIGENÈRE, *Psautier*, f° 79r°. Non relevé dans l’édition critique, tome 2, p. 91. On remarque qu’en traduisant «ô le plus puissant des puissants» Vigenère a rendu trois mots hébreux: *gibbôr hôdkâ wahadârêkâ* (puissant, ta gloire et ta majesté); le *atnah* (signe de ponctuation) sous *gibbôr* empêche d’accorder celui-ci avec les deux substantifs suivants.

<sup>121</sup> Cf. VIGENÈRE, *Psautier*, f° 249r°. *Idem* au verset 167, «tes préceptes» (*‘èdothéykâ*) deviennent «tes saints TESMOIGNAGES». Non relevés dans l’édition critique, tome 2, p. 234. Plus loin (*Tau*), ce seront «Sainte LOY et PRECEPTES», «saints decrets et ORDONNANCES», etc. En outre, c’est plutôt Vigenère qu’un prote de chez L’Angelier qui composa en majuscules les qualités et desseins de Dieu, mais aussi des éléments de l’organisation politique du royaume. Dans la partie *shin*: PRINCES, PAROLE, PROPOS, LOY (x 2), JUGEMENS, JUSTICE, PRECEPTES, TESMOIGNAGES, ORDONNANCES.

<sup>122</sup> Bien mis au jour par Pascale Cuny dans son édition critique, donnant de nombreux “emprunts genevois”.

Pour conclure et prolonger le jugement du Père M.-D. Chenu sur le Moyen âge:

Ce sont les mêmes hommes qui lisent la quête du Graal et les homélies de saint Bernard, qui sculptent les chapiteaux de Chartres et composent les bestiaires, qui allégorisent Ovide et scrutent les sens typiques de la Bible, qui nourrissent leur contemplation christologique des sacrements par les symboles naturistes de l'eau, de la lumière, du repas, du mariage.<sup>123</sup>

Je l'applique à la Renaissance. À la Renaissance, ce sont les mêmes hommes qui éditent parfois la Bible et Ovide,<sup>124</sup> qui traduisent les *Psaumes* et les *Métamorphoses*, à l'instar du grand Clément Marot, qui illustrent Adam et Ève, puis Deucalion et Pyrrha, lanceurs de pierres mythiques, qui chantent la Sulamith du *Cantique des cantiques* et la reine Didon abandonnée par Énée, comme Théodore de Bèze, ou qui font relier ensemble des *Biblische Figuren* et des *Metamorphosen* taillées par le même graveur, ainsi Virgil Solis,<sup>125</sup> le bien nommé. Amour sacré et amour profane, amours spirituelles et amours charnelles usent d'un même vocabulaire, d'une même sensualité, des mêmes espérances et des mêmes angoisses pour parler de Dieu et pour chanter l'aimée.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Cf. *La théologie au douzième siècle* («Études de philosophie médiévale» 45), Paris, J. Vrin, 1957, ch. VII, *La mentalité symbolique*, p. 160.

<sup>124</sup> Pourtant, on pouvait également se satisfaire de la langue grecque des Pères à l'instar d'Oecolampade ayant édité Jean Chrysostome, Cyrille d'Alexandrie et Theophylacte, mais aucun classique. Cela dit pour éviter de faire de cette étude ponctuelle un système dans lequel tous les Réformateurs devraient s'inscrire.

<sup>125</sup> Cf. *Biblische Figuren deß neüwen Testaments gar künstlich gerissen*. Durch den weitberümpften Vergilium Solis, Maler und Kunststecher zu Nürnberg, Francfort-sur-le-Main, David Zephelius, Johann Raschen et Sigmund Feyerabend, 1562 (1ère édition en 1560); *In Ovidii metamorphoseon libri XV quibus accesserunt Vergilii Solis figuræ elegantissimæ et jam primum in lucem editæ*. Francfort-sur-le-Main, G. Rab, S. Feyerabend et les héritiers de W. Han, 1563. Même format in-octavo oblong pour les deux séries (les deux volumes reliés ensemble au XVI<sup>e</sup> siècle en peau de truie estampée, Genève, collection particulière)

<sup>126</sup> Voir aussi les belles pages de P. BEAUSSANT, *Vous avez dit baroque? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui* («Babel» 97), Arles, Actes Sud, 2012 (1<sup>e</sup> édition en 1994), en part. p. 128.

## NICCOLÒ MACHIAVELLI LETTORE DELLA BIBBIA

di Raffaele Ruggiero

Nel capitolo XXX del terzo libro dei *Discorsi*, Machiavelli si propone di discutere congiuntamente due temi che egli trovava trattati, con insistente attenzione e parimenti collegati, nell'incipit del sesto libro degli annali liviani: il modo, per un singolo cittadino benintenzionato e capace, di operare a vantaggio della propria patria senza suscitare «l'invidia» di eventuali antagonisti; l'organizzazione delle difese della propria città quando essa sia minacciata da un'armata nemica. L'ipotesi che dà origine all'indagine machiavelliana è rilevante già per la sua struttura retorica: si tratta infatti di una sorta di 'secondo prologo', nel quale Livio considera l'operato di Furio Camillo nello sconfiggere i Galli che avevano devastato l'Urbe, e soprattutto nel convincere i Romani a non abbandonare il Campidoglio e il sito della città, ma a riedificare Roma. Camillo si configura così come secondo Romolo, *parens patriae*, e per conseguenza il libro sesto degli annali avvia la seconda pentade liviana come nuovo inizio della storia romana. È appunto in questo frangente che, nel 386 a.C., i tribuni militari con potestà consolare, tra i quali era appunto Furio Camillo – con una posizione di rilievo, cioè con una specifica *auctoritas* dovuta alle sue recenti e ripetute vittorie che avevano salvato e fatto rinascere la patria –, dovettero fronteggiare una minaccia proveniente dall'Etruria, resa più pericolosa dall'alleanza con fuoriusciti Latini e con gli Ernici. In questo contesto, i tribuni colleghi di Furio furono concordi nel dichiarare che «regimen omnium rerum, ubi quid bellici terroris ingruat, in viro uno esse sibi que destinatum in animo esse Camillo summittere imperium *nec quicquam de maiestate sua detractum credere quod maiestati eius viri concessissent*» (Livio VI VI 6-7, in corsivo le parole citate espressamente da Machiavelli).<sup>127</sup>

Il commento di Machiavelli a questo pubblico riconoscimento che i tribuni resero a Camillo, accettando di assoggettare la propria autorità a quella di un collega ritenuto unanimemente più abile e competente, è sintomatico. Il segretario fiorentino sottolinea che una simile situazione può realizzarsi solo in due frangenti: allorché un pericolo grave e imminente intimorisce al punto da spingere gli animi ad accantonare ogni ambizione e a privilegiare la sopravvivenza; ovvero quando i possibili emuli che potrebbero ambire al medesimo primato «si muoiano ordinariamente». In questa fortunata eventualità, il virtuoso che aspira a primeggiare, e così facendo a difendere la propria patria, «diventa senza scandalo glorioso» e «senza ostacolo e senza offesa e' può mostrare la sua virtù» (*Discorsi* III XXX 15). Ma quando questa situazione propizia non si realizza, quando l'«uomo virtuoso» non può in modo naturale e senza opposizione esercitare le sue doti, allora «gli conviene pensare per ogni via a torsegli [*gli*: i possibili avversari] dinanzi; e prima ch'e' facci cosa alcuna, gli bisogna tenere modi che vinca questa difficoltà» (III XXX 16). L'«uomo virtuoso» che aspira a esercitare un primato volendo «nella sua repubblica fare di sua autorità alcuna opera buona» dovrà

---

<sup>127</sup> N. MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, ed. a cura di G. INGLESE con introduzione di G. SASSO, Milano, BUR, 1984; e ID., *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, ed. critica commentata a cura di F. BAUSI, Roma, Salerno ed., 2001. In altra sede sarà opportuno soffermarsi sugli aspetti giuspubblicistici evocati da questa *translatio* ufficiosa di poteri tra colleghi nella medesima magistratura, sulle ragioni che impedivano in quel frangente di ricorrere ancora una volta alla dittatura (che Camillo aveva più volte già ricoperto), e sulla consapevolezza che di questi problemi ebbero sia Livio che il suo attento lettore cinquecentesco.

dunque in primo luogo «torsi dinanzi» i possibili antagonisti, coloro che potrebbero coltivare la sua stessa ambizione e ostacolarne l'ascesa. L'esempio di colui che, per esercitare un primato e giovare al suo popolo, sia stato costretto a «torsi dinanzi» eventuali avversari è un esempio biblico, un esempio che campeggia già nel capitolo VI del *Principe*, cioè l'esempio di Mosè:

E chi legge la Bibbia sensatamente vedrà Moisè essere stato forzato, a volere che le sue leggi e che i suoi ordini andassero innanzi, ad ammazzare infiniti uomini, i quali non mossi da altro che dalla invidia si opponevano a' disegni suoi (*Discorsi* III xxx 17).

La lettura «sensata» della Bibbia, cioè attenta e orientata a trarne i necessari insegnamenti politici, porta all'attenzione di Machiavelli il 'caso Mosè' e, con il nome e l'esempio di Mosè, un nodo di problemi teorici che sono al centro della riflessione machiavelliana: il compito cui il politico virtuoso è chiamato (mandare «innanzi» le «sue leggi» e i «suoi ordini»);<sup>128</sup> la necessità (l'«essere forzato») di «ammazzare infiniti uomini» per assicurare il suo primato, senza che questo costituisca atto crudele e scellerato; la capacità di coniugare gli insegnamenti del passato coi bisogni del presente, di interrogare le fonti spinto dalle istanze pressanti del suo tempo. Quando Machiavelli invita a leggere la Bibbia «sensatamente», egli si vale del medesimo avverbio che in *Discorsi* I xxiii 13 era applicato alla lettura delle «istorie», in particolare per trarne precetti in ambito militare: l'autore viene così di fatto a mettere sullo stesso piano, come fonti, la Bibbia e le opere storiche. Seguendo questa linea di ragionamento, in modo del tutto naturale, il discorso machiavelliano scivola sul presente, e dal passato biblico di Mosè, o dalla storia romana arcaica di Furio Camillo, giunge a coloro che, pur conoscendo bene «questa necessità», vi hanno poi disatteso, cioè Girolamo Savonarola e Piero Soderini.<sup>129</sup>

La logica argomentativa che presiede alla costruzione di questo capitolo nel terzo libro dei *Discorsi* ricalca la riflessione teorica e gli esempi che sostanziano il capitolo VI nel *Principe*: lì l'autore, accingendosi a discutere di «quegli che per propria virtù e non per fortuna sono diventati principi», enumera «Moisè, Ciro, Romulo, Teseo e simili» (*Principe* VI 7), ricorrendo alla Bibbia, al primo libro delle *Storie* di Erodoto, a Livio e a Plutarco, tutti posti sullo stesso piano, cioè con la Bibbia considerata come fonte storica per le vicende arcaiche del popolo ebraico e dunque soggetta all'indagine con i consueti strumenti dell'ermeneutica storico-politica.<sup>130</sup> Ma subito Machiavelli pone un discrimine, una distinzione che riguarda proprio Mosè:

E benché di Moisè non si debba ragionare, sendo suto uno mero esecutore delle cose che gli erano ordinate da Dio, tamen debbe essere ammirato, solum per quella grazia che lo faceva degno di parlare con Dio. Ma considerato Ciro e li altri che hanno acquistati o fondati regni gli troverrete tutti mirabili; e se si considerranno le azioni e ordini loro particolari, parranno non discrepanti da queglii di Moisè, che ebbe sì grande precettore (*Principe* VI 8-9).<sup>131</sup>

<sup>128</sup> R. RUGGIERO, *ordini e leggi*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, diretta da G. SASSO e G. INGLESE, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 2014, vol. II, pp. 251-257.

<sup>129</sup> A. BROWN, *Savonarola, Machiavelli and Moses: a changing model*, in *Florence and Italy. Renaissances studies in honor of Nicolai Rubinstein*, ed. by P. DENLEY, C. ELAM, London, Westfield College, 1988, pp. 57-72; e L. BIASIORI, *Mosè*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, cit., vol. II, pp. 201-203.

<sup>130</sup> U. MAZZONE, *Bibbia*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, cit., vol. I, pp. 168-70.

<sup>131</sup> N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, nuova edizione critica commentata a cura di G. INGLESE, Torino, Einaudi, 2013.

Mosè caso particolare, dunque, ma fino a un certo punto: è vero che egli ebbe «sì grande precettore», ma anche le sue gesta e gli ordinamenti da lui istituiti per il popolo ebraico, pur predeterminati e dettati da Dio, pur riducendo lui a «uno mero esecutore», possono essere equiparati e confrontati con quelli degli altri principi fondatori, e risulteranno essere «non discrepanti»; cioè perfino Dio, quando vuole fondare una nazione e uno stato, piega il corso della storia umana a seguire un disegno che, pur predeterminato da Lui, è comparabile con quelli che *naturaliter* sono «le azioni e ordini» cui un principe fondatore virtuoso deve attenersi.

Come si vede, compito del principe virtuoso è «acquistare o fondare regni» (*Principe* VI 9), e più generalmente «nella sua repubblica fare di sua autorità alcuna opera buona» (*Discorsi* III xxx 1): questi due comportamenti (fondare un regno e operare il bene dello stato) sono collegati nella logica machiavelliana, e il loro essere collegati non solo costituisce il perno fondante e problematico della riflessione teorica del segretario fiorentino, ma l'evocazione in parallelo dell'esempio biblico-storico di Mosè in entrambi i contesti comporta l'esigenza di prendere in conto un terzo aspetto, ossia il rapporto fra l'agire umano e lo sviluppo deterministico della storia.<sup>132</sup> Infatti Mosè, Ciro e Teseo saranno ancora evocati, nel capitolo XXVI nel quadro dell'*Exhortatio ad capessendam Italiam in libertatemque a barbaris vindicandam*, per sollecitare appunto il principe-dedicatario, sineddoco di tutta la sua Casa – una Casa, quella dei Medici, da poco giunta al soglio pontificio e dunque alla guida del potente e influente principato ecclesiastico –, a compiere l'impresa virtuosa di «fare di sua autorità alcuna opera buona» e risollevarne i destini d'Italia.<sup>133</sup> L'ascesa di questo redentore medico è profeticamente preannunciata da una serie di *mirabilia*, «straordinari senza esempio» tratti direttamente dall'*Esodo*:

el mare si è aperto; una nube vi ha scorto il cammino; la pietra ha versato acque; qui è piovuto la manna. Ogni cosa è concorsa nella vostra grandezza (*Principe* XXVI 12).<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Cfr. su questi temi G. INGLESE, «Usare la bestia». *Postille a un'Enciclopedia machiavelliana*, in *Lessico ed etica nella tradizione italiana di primo Cinquecento*, a cura di R. RUGGIERO, Lecce, Pensa, 2016, pp. 87-96, in specie, p. 89 (l'articolo è apparso anche in «Bollettino di Italianistica», XII, 2015/2, pp. 5-10).

<sup>133</sup> G. SASSO, *Del ventiseiesimo capitolo del Principe, della Provvidenza e di altre cose* (1984), in ID., *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, t. 2, 1988, pp. 277-349, in specie pp. 288-292 e 332-337.

<sup>134</sup> L'elenco di eventi miracolosi deriva dall'*Esodo*: rispettivamente l'aprirsi del mar Rosso (14,21), la nuvola che guida il cammino (13,21), la roccia che versa acqua (17,6), la manna (16, 14-15). All'interpretazione di questi «straordinari», G. SASSO ha dedicato una delle appendici al suo studio *Il Principe ebbe due redazioni?* (1981): l'appendice, intitolata *I segni e la Bibbia*, può leggersi (con il saggio cui fa seguito) in *Machiavelli, gli antichi e altri saggi*, t. 2, cit., pp. 270-273, e lì lo studioso chiariva che «Gli 'straordinari' di Machiavelli sono, in effetti, i *mirabilia* della Bibbia: miracoli, e quindi 'segni' di una volontà divina che, superando il presente, soltanto il futuro 'realizzerà'»: dunque non il segno di un ordine favorevole di cose già attuale, ma solo «l'indizio di una disposizione divina» (pp. 272 e 271). Di recente G. LETTIERI, *Nove tesi sull'ultimo Machiavelli*, «Humanistas», LXXII, 2017, pp. 1043-44, n. 18, suggerisce che la lista di *mirabilia* che accompagnarono l'operato di Mosè e preannunciano nel XXVI capitolo del *Principe* l'ascesa del redentore italiano sia mediata dalla *Prima lettera di Paolo ai Corinzi*, 10, 1-4. Una conoscenza diretta e puntuale della lettera paolina è attestata dall'*Esortazione alla penitenza*, dove Machiavelli cita in latino e poi traduce dalla medesima lettera il versetto 13,1, e quindi procede parafrasando i successivi versetti 4-7. Il testo paolino era senza dubbio parte consueta nell'esegesi dei miracoli che segnano il viaggio del popolo d'Israele nel deserto e non può escludersi una derivazione machiavelliana diretta dal testo dell'*Esodo*, in ragione dell'influenza che tale libro biblico dovette avere, per il tramite delle prediche savonaroliane, sull'immaginario politico della generazione di Machiavelli. Cf. I. CERVELLI, *Savonarola, Machiavelli e il libro dell'Esodo*, in G.C. GARFAGNINI (a cura di), *Savonarola. Democrazia, tirannide, profezia*, Firenze, Sismel, 1998, pp. 243-298, in specie pp. 269-279.

E un'attenzione in chiave politica all'*Esodo*, considerato quale cronaca storica dell'atto fondativo dello stato d'Israele, del trasformarsi del popolo ebraico da turba dispersa in nazione coesa, risulta come vedremo centrale nella tradizione culturale fiorentina ai tempi di Machiavelli.

Per quanto attiene al primo dei temi sollevati, cioè l'identificazione tra i compiti attribuiti al principe nuovo virtuoso (in *Principe* VI e XXVI) e le condizioni che permettano ad un singolo dotato e benintenzionato di primeggiare e «fare di sua autorità alcuna opera buona», occorre in primo luogo sottolineare in cosa si sostanzia questo bene operare in pro dello stato. E «le azioni e ordini» del privato che voglia giovare al suo stato o del principe che voglia consolidare e proteggere il suo regno sono le medesime, e cioè «farsi capo di introdurre nuovi ordini» (*Principe* VI 17), e dunque dettare le leggi per la radicale riforma dello stato. Machiavelli osserva che «non è cosa più difficile a trattare, né più dubbia a riuscire, né più pericolosa a maneggiare», e argomenta nel *Principe* tutte le difficoltà, gli ostacoli, i nemici contro i quali «lo introduttore» di nuovi ordini si scontrerà, avendo accanto a sé solo «tiepidi defensori». Nei *Discorsi* egli sottolineerà «quello che faccia uno uomo buono e savio, e di quanto bene sia cagione, e quanto utile e' possa fare alla sua patria» (*Discorsi* III XXX 11), qualora riesca «mediante la sua bontà e virtù» a spegnere l'invidia «la quale è molte volte cagione che gli uomini non possono operare bene, non permettendo detta invidia che gli abbino quella autorità la quale è necessaria avere nelle cose d'importanza». E così si giunge al cuore della dialettica machiavelliana, quella dialettica che costituisce il fulcro dei capitoli XVII-XVIII nel primo libro dei *Discorsi*, dove appunto il segretario fiorentino mostra come per risanare gli ordini corrotti dello stato sia «necessario venire allo straordinario, come è alla violenza e all'armi, e diventare innanzi a ogni cosa principe di quella città e poterne disporre a suo modo» (*Discorsi* I XVIII 26).

Esattamente nel solco di questo ragionamento, l'esempio di Mosè evocato nel cap. VI del *Principe* viene poi solo in apparenza abbandonato: con gioco di raffinata preterizione Machiavelli sottolinea che le condizioni di grave crisi, oppressione, disunione vissute da ebrei, persiani, ateniesi e romani resero possibile il manifestarsi del valore di Mosè, Ciro, Teseo e Romolo, i quali dovettero dapprima farsi capi della propria nazione per poi riuscire a riordinarla e rifondarla. E così:

Era dunque necessario a Moisè trovare el populo d'Israel in Egitto stiavo e oppresso da li egizi, acciò che quegli, per uscire di servitù, si disponessino a seguirlo (*Principe* VI 11).

Il tema è ripreso in modo parallelo nell'esortazione del cap. XXVI, ma è solo nei *Discorsi* che 'l'opposizione a Mosè' si materializza, cioè che Machiavelli affronta esplicitamente l'altra faccia della medaglia e si sofferma su ciò che fu necessario fare a Mosè per vincere l'antagonismo interno e costringere il popolo ebraico ad accettare la sua guida (illuminata da Dio), a obbedire alle sue nuove leggi, a conferirgli insomma quella autorità assoluta «la quale è necessaria avere nelle cose d'importanza». E ciò che Mosè dovette fare è né più né meno quello che fecero Agatocle e Oliverotto da Fermo, emblemi nel capitolo VIII del *Principe* degli autocrati scellerati, o che fece Cesare Borgia, modello imitabile sopra ogni altro di principe nuovo, cioè «ammazzare infiniti uomini» (*Discorsi* III XXX 17). Ne discende per conseguenza logica che «ammazzare infiniti uomini» fu per Mosè, e lo è per i principi non guidati direttamente da Dio ma le cui azioni si conformano virtuosamente a quelle che Dio ispirò a Mosè, non solo un ordine diretto di Dio a Mosè necessario a imporre una svolta storicamente determinata (l'obbedienza del popolo ebraico alla legge mosaica), ma un atto parimenti ineludibile da parte di tutti coloro che, sull'esempio di Mosè, «che ebbe sì grande precettore», desiderano divenire signori della propria patria e «fare di sua autorità alcuna opera buona».

Parimenti determinate da Dio, cioè da ciò che tiene il ruolo di Dio nel pensiero di Machiavelli, ossia l'immanente sviluppo necessitato della storia, sono quindi sia l'occasione che permette a un principe di emergere (la schiavitù d'Egitto per Mosè, la devastazione di Roma per Furio Camillo, l'Italia «più stiava che li ebrei, più serva che e' persi, più dispersa che gli ateniesi: senza capo, senza ordine, battuta, spogliata, lacera, corsa» per il redentore di *Principe* XXVI 3), sia i comportamenti che egli deve tenere per assicurare il suo primato e consolidare la propria autorità prima di procedere alle necessarie riforme («ammazzare infiniti uomini» come Mosè, e dunque «venire allo straordinario», alla violenza e alle armi, come Agatocle, Oliverotto e Cesare Borgia).

Significativamente, e in modo ancora parallelo nel *Principe* e nei *Discorsi*, il richiamo alla «necessità» di consolidare preventivamente il proprio potere, eventualmente ricorrendo a mezzi forti e straordinari come l'«ammazzare infiniti uomini», evoca nel percorso logico di Machiavelli la discussione *e contrario* dei casi di coloro che, pur consapevoli di quella necessità, non poterono adempiervi o, pur potendo, scelsero di non farlo:

Questa necessità conosceva benissimo frate Girolamo Savonarola; conosceva ancora Piero Soderini, gonfaloniere di Firenze. L'uno non potette vincerla per non avere autorità a poterlo fare (che fu il frate) e per non essere inteso bene da coloro che lo seguitavano, che ne avrebbero avuto autorità (*Discorsi* III xxx 18-19).

È la nota diagnosi dei «profeti disarmati» che «sempre capitano male e non conducono cosa alcuna» (*Principe* VI 21): l'impossibilità di condurre in porto l'azione politica si sostanzia nella rovina dei nuovi ordini da loro imposti, nel crollo di quelle riforme che essi avevano cominciato ad operare. E ancora una volta Mosè, con gli altri principi virtuosi della storia persiana, greca e romana, è il modello del «profeta armato»:

Moisè, Ciro, Teseo e Romulo non arebbono potuto fare osservare loro lungamente le loro consuetudini, se fussino stati disarmati; come ne' nostri tempi intervenne a fra Ieronimo Savonarola, il quale ruinò ne' suoi ordini nuovi, come la moltitudine cominciò a non credergli, e lui non aveva modo a tenere fermi quelli che avevano creduto né a fare credere e discredenti (*Principe* VI 23).

Due aspetti possono essere sottolineati nello svolgersi della riflessione machiavelliana: il contenuto specifico dell'azione di riforma di un principe virtuoso, identificato con le sue «costituzioni», con i «suoi ordini nuovi», a confermare che in tale riforma, in tale riordino radicale dell'impianto costituzionale e normativo dello stato, consiste l'azione di fondo del buon principe;<sup>135</sup> e il potente richiamo all'idea di «credere», al capo politico come voce incarnata di Dio che guida provvidenzialmente un popolo di «credenti». Il cortocircuito Mosè-Savonarola e la lettura «sensata» della Bibbia invitano quindi a una più larga riflessione sul nesso tra religione e politica, che diviene uno dei gangli produttivi di senso nel pensiero machiavelliano: questo nesso è fondativo già in uno dei primi documenti sicuramente databili nell'attività di Niccolò, la copia autografa acefala di una

---

<sup>135</sup> Che questa riforma istituzionale sia poi anche una riforma sociale e militare è dimostrato da Machiavelli nella parte conclusiva del capitolo xxx nel terzo libro dei *Discorsi* dove, elogiando le misure prese da Camillo per la difesa di Roma, si sottolinea l'opportunità di un esercito lasciato a guardia della città. Machiavelli osserva la pericolosità e inutilità di una difesa «che si fa tumultuariamente e senza ordine» (*Discorsi* III xxx 24) e come un principe savio, sull'esempio di Camillo, «non permette mai che una moltitudine pigli l'arme se non con certo ordine e certo modo» (III xxx 26).

lettera molto probabilmente inviata a Ricciardo Becchi il 9 marzo 1498 contenente il resoconto di due prediche savonaroliane.<sup>136</sup> Si tratta di due prediche sull'*Esodo*, pronunciate dal frate domenicano a San Marco, dopo l'interdizione di predicare a Santa Maria del Fiore. In particolare, venendo alla seconda predica savonaroliana, del 3 marzo 1498, Machiavelli riferisce al proprio corrispondente:

L'altra mattina poi, esponendo pure lo Esodo e venendo a quella parte dove dice che Moyses amazò uno egizio [Ex 2, 12], disse che lo Egizio erano gli uomini cattivi e Moyses el predicatore che gli amazava, scoprendo e vizii loro [...].<sup>137</sup>

L'attenzione degli studiosi è stata da sempre attratta prepotentemente da questo documento epistolare, che sembra davvero contenere *in nuce* gli aspetti fondamentali e più originali delle teorie politiche che Machiavelli andrà sviluppando nel corso della sua vita. È possibile trovare qui non banalmente l'origine di quella corrispondenza Mosè-Savonarola (anche senza la testimonianza diretta di Niccolò, infatti, nessuno potrebbe ignorare l'importanza politica delle prediche savonaroliane sull'*Esodo*)<sup>138</sup> destinata, come si è visto, a svilupparsi in vera e propria analisi nel *Principe* e nei *Discorsi*. Ma si può rilevare come fin da questo momento, e proprio reagendo – in un primo tempo in forma di netta e vivace opposizione, più tardi in chiave di più compiuta e organica consapevolezza storica – al discorso savonaroliano, per Machiavelli sia chiaro «il ruolo e la necessità della profezia politica» e come «immediatamente e solo politico» sia «lo sfondo di motivazioni che Machiavelli attribuisce a Savonarola».<sup>139</sup>

Profeta, e spesso profeta inascoltato, è il consigliere politico, anche nell'ironica e festosa missiva con la quale Filippo Casavecchia<sup>140</sup> si congratula il 17 giugno 1509 con Niccolò per la riconquista di Pisa:

La vostra filosofia – scrive Casavecchia riferendosi assai probabilmente alla teoria militare machiavelliana e all'esigenza di fondare le forze della repubblica fiorentina su milizie proprie – non credo che abbi a eser mai capace a pazzi, e' savi non son tanti che bastino: voi m'intendete, benché non abbi sì bello porgere. Ogni in dì vi scopro el maggiore profeta che avessino mai li ebrei o altra generazione.<sup>141</sup>

Il profeta inascoltato, impotente e disarmato, è qui lo stesso Machiavelli, incapace di persuadere Soderini e gli esponenti più autorevoli della debole repubblica fiorentina della necessità di armarsi. Solo il savio Casavecchia riconosce a Niccolò di essere «el maggiore profeta che avessino mai li ebrei».

Rispetto all'analisi consegnata al capitolo VI del *Principe*, nel terzo libro dei *Discorsi* un secondo principe «disarmato» viene quindi affiancato a Savonarola, con un giudizio a ben riflettere

<sup>136</sup> Su questi temi si veda E. CUTINELLI-RENDINA, *Chiesa e religione in Machiavelli*, Pisa-Roma, Istituto editoriali e poligrafici internazionali, 1998, dal quale dipendo largamente in queste pagine; per la lettera a Ricciardo Becchi si vedano in particolare le pp. 13-17.

<sup>137</sup> N. MACHIAVELLI, *Lettere* (epistolario privato), in ID., *Opere*, a cura di C. VIVANTI, Torino, Einaudi-Gallimard, 1999, vol. 2, p. 7.

<sup>138</sup> G. SAVONAROLA, *Prediche sopra l'Esodo*, a cura di P.G. RICCI, Roma, Belardetti, 1955, I, in specie pp. 146-175 e 176-203 per le due prediche ascoltate e riassunte da Machiavelli, rispettivamente del 2 e 3 marzo 1498.

<sup>139</sup> Così scrive E. CUTINELLI-RENDINA, *Chiesa e religione in Machiavelli*, cit., pp. 14-15.

<sup>140</sup> V. LEPRI, *Filippo Casavecchia*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, cit., vol. I, pp. 286-87.

<sup>141</sup> N. MACHIAVELLI, *Lettere* (epistolario privato), cit., pp. 189-190.

ancor più severo, un giudizio che manifesta anche il risultato di un'autoanalisi che ha condotto il *quondam* segretario a cercare gli errori nella propria esperienza politica. Se Savonarola è infatti parzialmente giustificato dal non aver potuto provvedere ad armarsi, dal non aver avuto «autorità a poterlo fare» e dal non essere stato «inteso» dagli esponenti del suo schieramento politico che ne avrebbero avuto la possibilità; del tutto negativo e segnato dall'ingenuità è invece il ragguaglio sull'operato di Soderini:

Quell'altro credeva, col tempo, con la bontà, con la fortuna sua, col beneficiare alcuno, spegnere questa invidia; [...]; e non sapeva che il tempo non si può aspettare, la bontà non basta, la fortuna varia e la malignità non trova dono che la plachi: tanto che l'uno e l'altro di questi due rovinarono, e la rovina loro fu causata da non avere saputo o potuto vincere questa invidia (*Discorsi* III XXX 21).

Dove è evidente che se una parziale scusante può essere invocata per Savonarola, che non aveva «potuto vincere questa invidia», irrevocabile è la condanna di Soderini che, pur conscio della «necessità» di spegnere «l'invidia» e dotato dei mezzi e dell'autorità per farlo, non aveva «saputo» vincerla, confidando su mezzi del tutto inadeguati per consolidare il proprio potere.

Un altro protagonista dell'Antico Testamento è al centro dell'attenzione machiavelliana e, al pari di Mosè, la sua vicenda viene richiamata come esemplare in momenti di particolare tensione argomentativa nell'analisi politica, quando l'autore si accinge ad affrontare nodi complessi e problemi fondamentali nella sua riflessione.<sup>142</sup> Si tratta di David, il cui nome ricorre nel cap. XIII del *Principe*, a proposito dell'inutilità o peggio pericolosità delle «arme ausiliarie», cioè delle truppe ricevute temporaneamente in soccorso e difesa da «uno potente». Dopo aver fatto riferimento a «esempi italiani e freschi», Machiavelli si impegna a illustrare l'opportunità di disfarsi il più rapidamente possibile di simili milizie con due esempi antichi, uno della storia magnogreca («Ierone siracusano»), ed uno biblico:

Voglio ancora ridurre a memoria una figura del Testamento vecchio, fatta a questo proposito. Offerendosi Davit a Saul d'andare a combattere con Golia provocatore filisteo, Saul per dargli animo lo armò dell'arme sua: le quali Davit, come l'ebbe indosso, recusò, dicendo con quelle non si potere bene valere di sé stesso; e però voleva trovare el nimico con la sua fromba e con il suo coltello. Infine, le arme di altri o le ti caggiono di dosso o le ti pesano o le ti stringono (*Principe* XIII 15-17).

Il duello risolutivo tra il gigante filisteo Golia e il pastore David è descritto nel cap. 17 del primo libro di *Samuele*. In particolare i versetti 38-40 sono dedicati all'episodio ricordato da Machiavelli: Saul, re d'Israele, fa rivestire il pastore David con la propria armatura, in segno d'onore per colui che ha accettato la sfida del «provocatore» filisteo. Ma l'armatura regale e la spada sono inconsuete per il pastore e ne impediscono i movimenti: egli preferisce un bastone, cinque ciottoli e una fionda; e con quelle armi rustiche e semplici muove incontro all'avversario. Lo svolgimento del duello sottolinea che David è privo di qualsivoglia arma da taglio e anzi, una volta abbattuto il gigantesco guerriero filisteo, è con la spada dell'avversario che gli taglia la testa. I commentatori hanno in effetti osservato

---

<sup>142</sup> E. CUTINELLI-RENDINA, *Chiesa e religione in Machiavelli*, cit., p. 281.

che la giunta machiavelliana di un «coltello» tra le armi di David non deve indurre a credere a una conoscenza superficiale del per altro celeberrimo episodio biblico, ma piuttosto a una nota di colore intesa a sottolineare il carattere umile delle armi di David, armi appunto adatte al corredo di un pastore,<sup>143</sup> e dunque sottolineare *e contrario* la tesi machiavelliana sull'inadeguatezza delle armi ausiliarie e in generale di tutte quelle non-proprie.

Nell'evocare il duello tra David e Golia, a proposito di un tema scottante come quello dell'organizzazione militare, Machiavelli manifesta due aspetti degni di attenzione. Per un verso egli sembra cogliere in pieno il valore figurale della vicenda veterotestamentaria: il mito del pastorello che sconfigge un guerriero esperto e pesantemente armato servendosi solo di una fionda viene però spogliato di ogni connotato trascendente (nella Bibbia è in effetti la fede di David nel Dio d'Israele a garantirgli la vittoria, come egli stesso a più riprese sottolinea sia parlando con Saul che apostrofando Golia), e viene invece addotto per convalidare l'idea che sia meglio battersi con armi deboli ma proprie, che rischiare con l'uso di armi altrui<sup>144</sup>. Se l'esemplarità machiavelliana opera in direzione diversa rispetto alla figuratività biblica, non si può non riconoscere che esse agiscano sullo stesso piano, quello dell'immaginario letterario. Per altro verso l'uso machiavelliano del 'mito' di David mostra, analogamente al caso di Mosè, come la lettura biblica di Machiavelli sia non solo equiparabile a quella di una fonte storica, ma come egli si avveda che la Bibbia contiene le fondazioni storico-mitiche del popolo d'Israele, al pari di come la prima deca liviana registra le origini tradizionali della *respublica Romana*. Una cronaca come l'altra appaiono a Niccolò una legittima mescolanza di storia e favola fondativa, e l'un aspetto come l'altro sono per lui degni di attenzione, ora come fonte, ora come prassi costruttiva di un mito identitario nazionale, aspetto quest'ultimo centrale nell'analisi machiavelliana sui presupposti che permettono a uno stato di «mantenersi».

Ugualmente connesso con un nodo problematico assai complesso nello sviluppo della sua innovativa teoria politica è il richiamo a David nel primo libro dei *Discorsi*, cap. XXVI. Il principe nuovo che abbia «fondamenti deboli» e che «non si volga o per via di regno o di repubblica alla vita civile», cioè che voglia governare da autocrate, dovrà «fare ogni cosa in quello stato di nuovo» (*Discorsi* I XXVI 2). Questo nuovo principe dovrà sovvertire tutti gli ordini preesistenti, affermando così il proprio potere, facendo in modo che ogni condizione di ricchezza, privilegio o autorità non discenda che da lui e non già da situazioni pregresse, giungendo fino a edificare nuove città, imporre spostamenti e migrazioni ai propri sudditi, e infine a «fare i ricchi poveri, i poveri ricchi, come fece Davit quando ei diventò re, *qui esaurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes*» (ivi: in corsivo la citazione letterale impiegata da Machiavelli). Il testo citato da Niccolò in effetti non riguarda David, ma è un versetto del *Magnificat* (*Lc* 1, 53) pronunciato da Maria nell'incontro con Elisabetta e riferito a Dio stesso, che ha colmato di beni la sua serva, ha sconvolto ogni gerarchia, disperso i superbi, rovesciati i potenti, soddisfatti i bisognosi e scacciati i ricchi; e il canto prosegue ricordando che il Signore «suscepit Israel puerum suum» (*Lc* 1, 54). Il cortocircuito mnemonico, con un testo tra i più noti e ripetuti nei rituali cristiani, è però significativo: certo Machiavelli può aver avuto nella memoria

---

<sup>143</sup> U. MAZZONE, *Bibbia*, voce citata, rinvia all'iconografia fiorentina di David, personaggio emblematico nella costruzione del mito cittadino sia in età medicea che repubblicana: Donatello, Verrocchio e Michelangelo. Il David eseguito dal Verrocchio per i Medici nei primi anni settanta del Quattrocento potrebbe, suggerisce Mazzone, indurre l'idea di un «coltello»; quello michelangiolesco è evocato con l'epiteto giocoso di «Gigante di piazza» nelle battute conclusive dei *Capitoli per una compagnia di piacere* (cf. N. MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa*, coordinamento di F. BAUSI, Roma, Salerno ed., 2012, p. 373, l'edizione dei *Capitoli* è a cura di F. GRAZZINI).

<sup>144</sup> E. CUTINELLI-RENDINA, *David*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, cit., vol. I, pp. 384-85.

versetti dei *Salmi* come 33, 11 e 106, 9 (a loro volta probabili fonti letterarie del dettato del *Magnificat*), ma è certo che tutto ciò che il suo principe nuovo è chiamato a fare è esattamente ciò che il Signore invocato da Maria al momento dell'incontro con la sorella Elisabetta ha fatto, cioè sovvertire gli ordini umani prestabiliti, ed esaltare la sua serva fedele. Attribuire tutto questo a David, e precisamente all'operato di David «quando ei diventò re», significa convalidare con l'esempio storico-biblico il precetto politico che egli si accinge a impartire: David fu il rifondatore dello stato e della grandezza di Israele, ridette a Israele l'orgoglio di nazione, egli diviene dunque un principe nuovo modello, un principe fondatore, da additare a chi debba compiere la medesima impresa.

Resta da sottolineare a chi, secondo Machiavelli, questo precetto si indirizzi: a un principe nuovo, i cui «fondamenti ... fussono deboli», e che non abbia deciso di volgersi «alla vita civile», cioè a un reggimento che, monarchico o repubblicano che sia, preservi il vivere libero, il funzionamento delle istituzioni. Il commento di Machiavelli è in proposito di grande severità:

Sono questi modi crudelissimi, e nimici d'ogni vivere, non solamente cristiano, ma umano; e debbegli qualunque uomo fuggire, e volere piuttosto vivere privato, che re con tanta rovina degli uomini; nondimeno, colui che non vuole pigliare quella prima via del bene [volgersi «alla vita civile»], quando si voglia mantenere conviene che entri in questo male (*Discorsi* I XXVI 4).

Piuttosto deboli sono, com'è stato osservato, i possibili riscontri tra il comportamento assunto da David come re d'Israele e la serie di radicali innovazioni, di migrazioni forzate, di cambiamenti rivoluzionari suggeriti, come un male necessario, da Machiavelli a questo principe nuovo. Ciò che rileva, e che ha certo condizionato il lapsus mnemonico, cioè l'attribuzione a David di un versetto del *Magnificat*, è la lettura complessiva che Machiavelli dà del secondo libro di *Samuele*, cioè la cronaca del regno di David come modello di ascesa, consolidamento, e quindi difesa militare e riforma ordinamentale di un regno. Il testo biblico e la figura di David divengono quindi, assorbiti nell'impianto teorico machiavelliano, modelli di una *institutio principis*; e della Bibbia si coglie il valore storico, la si impiega come resoconto delle vicende di Israele, da leggere «sensatamente», cioè per trarne insegnamenti di carattere politico capaci di rispondere ai pressanti problemi del presente. Che la parabola politica di David sia poi evocata nel quadro di un capitolo assai problematico, un capitolo nel quale Machiavelli affronta con un giudizio *tranchant* il tema del rapporto fra «vita civile» e il «rimedio» che un principe deve adottare «a tenere quel principato», è aspetto degno di grande attenzione. Qui l'autore non esita a dichiarare questo «rimedio» causa di «tanta rovina degli uomini», manifestando al tempo stesso un giudizio non univoco sul 'modello David' e ricorrendo all'esempio biblico, come nel caso di Mosè, in un momento di particolare tensione argomentativa del suo percorso logico, lì dove stridente si fa il contrasto tra «il problema del 'mantenersi' sul trono» e «quello del 'mantenersi' dell'entità politico-statale».<sup>145</sup>

A tal punto la cronaca biblica del regno di David è assorbita e riletta secondo la logica politica machiavelliana, che il re d'Israele viene evocato anche nel cap. XIX del medesimo primo libro dei *Discorsi*, subito dopo le fondamentali pagine dedicate all'esigenza di una «podestà quasi regia» per sanare una repubblica corrotta, come esempio di un principe di così elevata virtù (sempre nell'accezione machiavelliana, cioè capacità di consolidare e mantenere un dominio conquistato), in quanto principe-fondatore, da permettere al proprio successore di essere più amante della pace che della guerra, e nonostante tutto conservare il regno e goderne stabilmente:

---

<sup>145</sup> Così scrive G. INGLESE, in N. MACHIAVELLI, *Discorsi*, ed. cit., commento p. 239.

Davit, senza dubbio, fu un uomo, per arme, per dottrina, per giudizio, eccellentissimo; e fu tanta la sua virtù, che, avendo vinti e battuti tutti i suoi vicini, lasciò a Salomone suo figliuolo un regno pacifico: quale egli si potette con l'arte della pace, e non con la guerra, conservare; e si potette godere felicemente la virtù di suo padre, Ma non potette già lasciarlo a Roboam suo figliuolo; il quale, non essendo per virtù simile allo avolo, né per fortuna simile al padre, rimase con fatica erede della sesta parte del regno (*Discorsi I XIX 6-7*).

La successione dei tre sovrani biblici (David, Salomone e Roboamo) rinvia al primo libro dei *Re*, cap. 12, e non solo rimarca l'incompetenza di Roboamo, non uomo d'arme virtuoso come il nonno e non saggio e pacifico come il padre, ma sottolinea, nelle scelte linguistiche di Machiavelli, la centralità della «virtù» in armi, come fondamento per la costruzione e il mantenimento di un regno. Infatti la «virtù», quella del capitolo VI del *Principe*, quella di Mosè. Ciro, Teseo e Romolo, è qui attribuita al solo David, «per arme, per dottrina, per giudizio eccellentissimo». Del figlio Salomone, pur celebrato dalla Bibbia come sovrano di sterminata saggezza (*Primo libro dei Re* 5, 9-11), Machiavelli preferisce sottolineare la «fortuna», cioè l'essere potuto succedere a un padre virtuoso e avere dunque potuto conservare il regno «con l'arte della pace, e non con la guerra», e dunque «godere felicemente la virtù di suo padre». Con una significativa interferenza logica, Salomone viene ad essere al tempo stesso sovrano «per fortuna» (cioè riceve il governo di un regno già solido e stabile), ma gode soprattutto di tutti i privilegi del principe ereditario: egli può mantenersi «nel suo stato» con una semplice «ordinaria industria» (*Principe* II 3), senza bisogno di eccellere nella «virtù», che è dunque in primo luogo virtù militare. Roboamo, privo di virtù militare e privo di «ordinaria industria» (la saggezza del padre Salomone), non riesce neppure a godere dei privilegi del sovrano ereditario, e perde i cinque-sesti del regno.

Di tutt'altro segno sono le quattro occorrenze del nome di David in un testo machiavelliano solo apparentemente stravagante e antitetico rispetto al resto della sua produzione, l'*Esortazione alla penitenza*, la traccia per un sermone che Niccolò preparò negli ultimi anni di vita e di cui ci è pervenuta la bella copia autografa.<sup>146</sup> Qui David non è il sovrano modello di Israele, capace di consolidare un esteso dominio per la sua nazione, ma è il salmista, autore del canto di pentimento che dal profondo invoca il perdono del Signore (*Salmo* 130, di cui si cita in latino l'incipit e si parafrasa poi il contenuto, mostrando una larga e sicura conoscenza del testo biblico):

*De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam.* Avendo io questa sera, onorandi padri e maggiori frategli, a parlare alle carità vostre per ubidire alli miei maggiori, a parlare qualche cosa della penitenza, mi è parso cominciare la esortazione mia con le parole del lettore dello Spirito Santo, Davit profeta, acciò che quelli che con lui hanno peccato, con le parole sue sperino di potere dallo altissimo e clementissimo Iddio misericordia ricevere [...] (*Esortazione*, in *Scritti in poesia e in prosa*, p. 411, l'edizione dell'*Esortazione* è a cura di E. Cutinelli-Rendina).

Nel nome di questo ben diverso David l'*Esortazione* si apre, e parimenti nel nome di David, che chiede il perdono di Dio per il proprio adulterio (secondo libro di *Samuele*, cap. 12 e salmo 50),

---

<sup>146</sup> E. CUTINELLI-RENDINA, *Chiesa e religione in Machiavelli*, cit., pp. 279-283; e ID., *Esortazione alla penitenza*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, cit., vol. I, pp. 500-502.

il sermone si chiude, con un parallelo tra David penitente e Pietro che piange amaramente per aver rinnegato Cristo tre volte (*Lc 22, 54-62*):

Perciò conviene, ad uscirne, ricorrere alla penitenza e gridar con Davit *Miserere mei, Deus!* e con san Piero piagnere amaramente, e di tutti i falli commessi vergognarsi,

«e pentersi e cognoscere chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno».

(*Esortazione*, in *Scritti in poesia e in prosa*, p. 416, con citazione conclusiva di Petrarca, *RVF 1*, 13-14).

Il riferimento congiunto a David e Pietro pentiti mostra l'abilità con cui Machiavelli maneggia i 'ferri del mestiere' della prosa di predicazione, primo fra tutti il carattere figurale degli episodi veterotestamentari rispetto alla narrazione evangelica; e i versi conclusivi del sonetto d'apertura del canzoniere petrarchesco attestano l'impegno letterario dedicato da Niccolò nell'elaborazione di questo testo.

Entrambe da scartare appaiono le due opposte e alquanto consuete interpretazioni dell'*Esortazione*: manifesto di una spiritualità nascosta di Machiavelli, ovvero testo ironico e scherzoso. Sebbene ne esagerasse poi gli accenti cristiani, non aveva certo torto Roberto Ridolfi a sottolineare nella sua biografia che la spiritualità di Machiavelli è tutt'altro che nascosta, e a soggiungere a proposito della cosiddetta 'conversione' *in articulo mortis*: «E da che cosa avrebbe dovuto convertirsi?». <sup>147</sup> Anche nei suoi scritti teorico-politici che in modo più lucido e severo denunciano la corruzione della chiesa, il degrado da essa provocato nella politica italiana, e che, sul piano filosofico, approdano ad una visione materialista e atea della storia – anzi, mi permetto di dire, soprattutto in quelle pagine – l'aspetto fondamentale che sta a cuore all'autore, che ne motiva e sostanzia la riflessione, è una profonda e titanica consapevolezza dei complessi sviluppi della vita dello spirito. Se non si vuole tornare alla vecchia e riduttiva tesi di un Machiavelli 'tecnico' della politica, non potrà non ammettersi che egli è in primo luogo un pensatore potente e rivoluzionario e per ciò stesso, se radicalmente anticristiani e materialisti sono alcuni traguardi del suo pensiero, profondamente intriso di spiritualità è il progressivo farsi del suo essere filosofo.

Questa prospettiva ci conduce a riconsiderare l'*Esortazione* che, sebbene sia certo il frutto di una precisa commissione, non deve neppure essere ridotta a mero esercizio letterario. Recenti studi hanno ricostruito l'ambiente, se non l'occasione specifica in cui, per se stesso o più probabilmente per altri, Niccolò attese a questo testo. <sup>148</sup> Tuttavia ridurre l'*Esortazione* a mero centone di citazioni bibliche, o di trattatistica spirituale e teologica sulla penitenza e sul problema della giustificazione (si tratti della *De immensa Dei misericordia concio* di Erasmo o dei *Psalmi penitentiales* di Petrarca), sebbene riveli la consueta maestria machiavelliana nella metabolizzazione delle fonti, non sottolinea forse a sufficienza la serietà dell'impegno assunto da Machiavelli, che provò e in parte riuscì a «riscrivere sé stesso, e <a> continuare a vedere nel cristianesimo gli aspetti, i temi e i miti che vi

---

<sup>147</sup> R. RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli*, Roma, Belardetti, 1954, Firenze, Sansoni, 1978<sup>7</sup>, p. 613 (si veda ora l'edizione a cura di G. CANTELE, con introduzione di M. VIROLI, Roma, Castelvechi, 2014). Su questi temi cfr. E. CUTINELLI-RENDINA, *Chiesa e religione in Machiavelli*, cit., p. 279, n. 410.

<sup>148</sup> G. LETTIERI, *Nove tesi sull'ultimo Machiavelli*, cit., addita l'Arciconfraternita della Carità fondata da Giulio de' Medici nel 1519. Si vedano in particolare pp. 1040-41, dove lo studioso osserva che riconoscere il fondamento anticristiano del pensiero machiavelliano non deve indurre a minimizzarne il coinvolgimento politico pratico nella curia pontificia medicea (in particolare durante il pontificato di Clemente VII), e pp. 1045-51 per l'Arciconfraternita della Carità.

aveva sempre visti e ai quali aveva sempre diretto la sua attenzione»,<sup>149</sup> mostrando se mai come tra il David disinvolto costruttore della grandezza d'Israele e il David penitente non vi sia contraddizione, ma quella varietà che è propria alla natura umana, e di cui un principe deve sempre tenere conto (*Principe* VI 22, con riferimento alla «natura de' populi»).

Lessico e immaginario biblico sono naturalmente presenti nella scrittura machiavelliana, anche nelle manifestazioni cancelleresche e più rapide. Si tratta, in questi casi, di un impiego al grado zero di esempi letterari consueti nella cultura dei corrispondenti, cioè di un impiego al quale non va attribuito alcun significato particolare, se non quello – comune a tutta la cultura del tempo – della Bibbia come grande testo di riferimento comune, secondo quanto osservava a suo tempo Northrop Frye. Queste considerazioni suggeriscono di distinguere, negli scritti machiavelliani, le occorrenze in cui una prosa mimetica e d'occasione rende il riferimento al testo biblico una pura nota di costume culturale, il frutto di un sapiente adeguarsi al criterio del *prépon*, e se mai la prova della maestria con cui Niccolò si muoveva tra i differenti registri letterari in ossequio all'orizzonte d'attesa di pubblico e committenti, da quei contesti – è il caso delle vicende di Mosè e David assurte a parabole politiche esemplari – in cui la fonte biblica viene metabolizzata, sottoposta al vaglio dell'analisi storica, cioè a quella lettura «sensata», capace di produrre senso.

Alla tipologia del mero riferimento a un patrimonio popolare condiviso, potrebbero, invece, eventualmente appartenere, qualora verificati, alcuni riecheggiamenti nella *Mandragola*<sup>150</sup> dal *Cantico dei cantici*, recentemente suggeriti.<sup>151</sup> È noto che la pianta o radice di mandragora ha tradizione biblica come ingrediente afrodisiaco dalle proprietà fecondative (*Genesi* 30, 14-16 e ancora *Cantico* 7, 14). Tuttavia l'esemplificazione appare per ora piuttosto debole: una battuta di fra' Timoteo, nella prima scena dell'atto V, impaziente di vedere Nicia, Ligurio e Siro uscire di casa e apprendere notizie su quanto accaduto durante la notte («Ben si sono indugiati alla sgocciolatura: e' si fa appunto l'alba», V I 1) rinvierebbe a *Cantico* 5, 2 («caput meum plenum est rore et cincinni mei guttis noctium»), salvo che bisognerebbe già dimostrare che la «sgocciolatura» cui Timoteo accenna sia uno scurrile doppio senso erotico, e non un riferimento, altrettanto ridanciano e a parer mio più in sintonia con il misurato registro comico machiavelliano, a chi potrebbe aver passato la notte a sbevazzare, dal momento che Timoteo stesso concludeva l'atto quarto preannunciando che «Ligurio e Siro ceneranno, che non hanno mangiato oggi», mentre Nicia «andrà di camera in sala perché la cucina vadia netta» (IV X 158).<sup>152</sup> Analogamente, se la commozione di viscere lamentata da

---

<sup>149</sup> E. CUTINELLI-RENDINA, *Esortazione*, cit., p. 502.

<sup>150</sup> N. MACHIAVELLI, *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia*, a cura di P. STOPPELLI, Roma, Salerno ed., 2017 (si veda già l'edizione della *Mandragola*, curata dal medesimo studioso, Milano, Mondadori-Oscar, 2006); e ID., *La mandragola*, a cura di G. INGLESE, introduzione di G. SASSO, Milano, BUR, 1980.

<sup>151</sup> G. LETTIERI, *Il Cantico dei cantici chiave della mandragola. Callimaco figura del papa mediceo, «voltando carta» tra lettera erotica e allegoria cristologico-politica*, in A. GUIDI (a cura di), *Niccolò Machiavelli. Dai 'castellucci' di San Casciano alla comunicazione politica contemporanea*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2019, pp. 43-100: per gli esempi qui discussi vedi pp. 74-75 e 68-69.

<sup>152</sup> I lemmi «goccia» e «sgocciolare» non figurano nel glossario della maestosa ricerca di J. TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Presses universitaires de Lille, 1981, 4 t. Si osservi inoltre che attestazioni erotiche di «sgocciolare» o «sgocciolatura» non sembrano attestate dal *GDLI*; che la «soggiolatura ... di vino» o di «orciolin» è in Andrea da Barberino e nel Burchiello; e che l'immagine dello «sgocciolare», per esprimere il compimento di un'azione fino al suo ultimo epilogo, è propria della prosa di Machiavelli, il quale vi ricorre nella lettera ai Dieci del 12 agosto 1507, inviata dal territorio di Siena e in particolare da San Quirico, dove Niccolò ha atteso di vedere passare per intero («Ed io stetti a San Chirico fino a 22 ore per vedere che

Callimaco nella prima scena dell'atto quarto, presentando la sintomatologia della sua accensione amorosa («mi assalta tanto disio d'essere una volta con costei, che [...] le viscere si commuovano», IV, I 1), non ha riscontri in Catullo e Lucrezio, ed è forse innovazione machiavelliana «di bassa corporalità»,<sup>153</sup> non pare né indispensabile né opportuno ricorrere a *Cantico* 5, 4 («venter meus intremuit») per giustificare tale riferimento: in primo luogo «interea tacitae serpunt in viscera flammae» già nei *Remedia* ovidiani, v. 105 (ed è ben noto che Ovidio era tra le letture boschive di Niccolò fin dall'autunno 1513); e poi il ventre che fremente nel *Cantico* è quello della sposa visitata dal suo diletto, e non quello dell'amante che desidera ardentemente l'amata. Stessa inversione che estromette, piuttosto che connettere, il *Cantico* dall'orizzonte della *Mandragola*, riguarda Sostrata che si ripropone di accompagnare la figlia Lucrezia fin nel talamo (III XI 111), mentre nel *Cantico* 3, 4 è al contrario la fanciulla che conduce l'amato «in domum matris meae et in cubiculum genitricis meae». Se una rappresentazione romana e curiale della *Mandragola*, al cospetto di un papa come Leone X, che già Ridolfi definiva genialmente «uomo da conquistarsi più con una grassa commedia che con un *Principe*»,<sup>154</sup> può senz'altro contenere allusioni bibliche probabilmente non neutre e comunque consone alla cultura di Machiavelli e del suo entourage, non credo si possa spingere oltre l'interpretazione, quand'anche tali riecheggiamenti fossero più solidi di quanto fin qui proposto.

Due elementi sembrano emergere in modo particolare, in conclusione, da questo regesto sommario della conoscenza e dell'uso da parte di Machiavelli del testo biblico. In primo luogo l'esigenza di una lettura «sensata» della Bibbia, una lettura che spoglia il testo di tutta la sua sacralità, e lo prende in considerazione come cronaca storica delle vicende del popolo ebraico, soggetto quindi all'analisi politica di ogni altro documento storico. In questo senso, la Bibbia perde ogni connotato trascendente e diviene, in rapporto agli antichi Ebrei, quello che la prima deca di Livio è per la storia romana: il resoconto dell'atto fondativo di una nazione, e come tale da considerarsi, negli aspetti positivi e negativi, un modello da additare o discutere criticamente. Ed esattamente al pari di Livio, che consapevolmente fin dalla *praefatio* teorizza la liceità di mescolare storia e mito per narrare le origini della grandezza di Roma, il testo biblico è intreccio di storia e mito, ma non per questo i suoi esempi sono meno significativi o pedagogicamente meno utili all'educazione del sovrano, solo che essi sono appunto ricondotti a questo ruolo che potremmo dire antropologico, cioè non sono verità di fede o prefigurazioni della salvezza cristiana, ma parabole e leggende esemplari, e pertanto Mosè e Romolo possono condividere con Ciro e Teseo il ruolo di principi-fondatori. La larga diffusione orale e la conoscenza quasi obbligata di numerosi passi canonici del testo biblico attraverso la liturgia e la predicazione realizzano su livelli diversi l'obiettivo dell'esemplarità storica: l'esemplarità delle vicende bibliche gode infatti di una sorta di autorità 'certificata' dal fatto di essere la cronaca

---

fussi bene sgocciolato ogni cosa») il corteggio che accompagna il card. Bernardino Lopez Carvajal, inviato da Giulio II come legato presso l'imperatore Massimiliano (cfr. N. MACHIAVELLI, *Legazioni. Commissarie. Scritti di governo*, t. 6, a cura di E. CUTINELLI-RENDINA e D. FACHARD, Roma, Salerno ed., 2011, lettera 34 e n. 13). La presenza di tale immagine in una lettera ufficiale di legazione esclude che essa possa essere riconducibile al registro erotico-triviale.

<sup>153</sup> A Stoppelli risale l'idea che l'aggiunta della commozione di viscere sia innovazione machiavelliana nel registro basso. In verità Lucrezio è evocato da Stoppelli, fin dall'edizione 2006 della commedia, non come fonte di un'eventuale immagine erotica, ma per il tema dell'incontentabilità umana avanzato da Callimaco: «Non sai tu quanto poco bene si truova nelle cose che l'uomo desidera, rispetto a quello che l'uomo ha presupposto trovarvi?» (IV I 1, da confrontare con *De rerum natura* III 1082-84; ed è noto che il giovane Niccolò si fosse esercitato nell'allestire una copia manoscritta del poema lucreziano).

<sup>154</sup> R. RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli*, cit., p. 280.

dell'ascesa di un popolo eletto e guidato direttamente da Dio (è il senso tutt'altro che ironico, ma profondamente intriso della logica argomentativa machiavelliana, nel riconoscere che Mosè ebbe «sì grande precettore»). In secondo luogo, nell'età di Machiavelli, se si può dubitare della conoscenza che un lettore potesse avere di questo o quell'episodio di storia greca o romana, si può invece essere certi della conoscenza diffusa e uniforme degli episodi biblici più rilevanti, cioè di una conoscenza della Bibbia come grande codice fondante della tradizione culturale occidentale: per conseguenza, se l'esemplarità degli antichi Greci e Romani gode di un'autorevolezza e riconoscibilità elitarie, di un prestigio legato alla restaurazione dei modelli classici e all'aspirazione delle classi dirigenti a offrire di sé un'immagine legata a quei modelli; l'esemplarità biblica è di sicuro più pervasiva, socialmente trasversale, dotata di un'efficacia legata alla sua più larga diffusione in forme anche orali, non legate né alla cultura accademica né ad una fruizione letteraria. Il terzo e ultimo livello su cui può misurarsi l'efficacia degli esempi biblici adottati da Machiavelli è quello di una polemica diretta non solo con l'interpretazione in generale emergente dalla tradizione della predicazione, ma in modo particolare con il retroterra savonaroliano con il quale, lungo tutto lo sviluppo della sua originale riflessione politica, Machiavelli intrattiene un rapporto dialettico ma sempre attento.

La lettura «sensata» degli esempi biblici li spoglia sì dei loro caratteri figurali e trascendenti, ma sarebbe del tutto errato voler trovare qui una dimostrazione del materialismo machiavelliano (materialismo che – sia detto – è certo un carattere del pensiero politico di Machiavelli, riscontrabile nella sua attenzione agli aspetti militari, a quelli economici, alla valutazione topo-geografica dei territori, ecc.). Al contrario è proprio la profondità della sua vita spirituale che nutre la curiosità machiavelliana per l'agire dell'uomo, per la varietà di comportamenti e pulsioni che agitano le città, e che permette a Machiavelli di essere il consapevole fondatore di una morale nuova e moderna. Rivelare la potenza della religione come *instrumentum regni*, sottolineare l'esigenza per il principe di simulare (almeno) quei comportamenti virtuosi e in linea con i modelli morali riconosciuti, ribadire l'utilità della profezia per organizzare il consenso e consolidare le masse di sudditi fedeli, e dunque, lungo queste direttrici, additare modelli biblici come esempi di buon governo determinati direttamente dall'intervento divino nella storia umana, sono tutti segni evidenti della profonda consapevolezza che Machiavelli ebbe dell'importanza degli aspetti spirituali nella costruzione di una coscienza civile come fondamento politico e identitario. Certo, la sua attenzione per questi temi è smagata, è svincolata da dogmi e aliena da superstizioni; il suo impegno è tutto indirizzato al mantenimento della *respublica* terrena, e non ad acquisire una qualche beatitudine oltremondana, ma la realizzazione del progetto politico di Machiavelli passa in primo luogo per l'affermazione di un pensiero nuovo che si fonda su una profonda empatia con lo spirito del suo tempo e con la capacità, superiore a quella di ogni altro autore della sua generazione, di entrare in sintonia con l'immaginario collettivo dei suoi contemporanei.

# LA BIBLE DES POÈTES

## ÉCRITURES ET RÉÉCRITURES À LA RENAISSANCE

di Véronique Ferrer

Évoquer la Bible en littérature invite à s'intéresser à l'histoire des réécritures qu'elle a suscitées. Les Écritures participent ainsi à leur échelle à l'entreprise collective d'enrichissement de la langue et des lettres françaises en proposant de nouveaux modèles, autre que les gréco-latins. La conversion des Muses, qui renouvelle le paysage littéraire de la deuxième moitié du siècle, met à l'honneur la Bible comme modèle générique et textuel, la Bible dont on redécouvre les potentialités lyriques et narratives tout en réaffirmant son autorité spirituelle. Comme le dit Olivier Millet, la Bible «est désormais un livre largement libéré, grâce à la diffusion imprimée de versions philologiquement établies, de la contrainte du sermon ou de la liturgie», libérée aussi des clercs au profit des laïcs qui s'incarnent en particulier dans les figures du philologue et du poète. S'ouvre ainsi devant elle, à l'âge des conflits confessionnels (1560-1630), «une nouvelle carrière comme Écriture»,<sup>155</sup> une nouvelle carrière comme littérature pourrait-on dire. Cette prise de conscience de la «littérarité» inspirée des Écritures a pour effet d'accroître la production de réécritures bibliques, phénomène qui affecte tous les genres, en particulier la poésie. La Bible tient lieu de matrice littéraire autant que de vérité révélée. C'est dans cet espace ouvert par la réécriture que s'exerce la littérature, qu'elle s'expérimente à nouveaux frais en essayant tant bien que mal de se définir dans une relation ambiguë de subordination et d'affranchissement, de coïncidence et d'écart, de respect et de libération. C'est cette carrière de la Bible comme écriture, ce statut littéraire du livre révélé, que je voudrais examiner à travers les réécritures poétiques de la Renaissance.

### *Quelle Bible pour les poètes?*

Dans le contexte de la réforme protestante, les traductions bibliques contribuent à l'augmentation de la langue française et favorisent la rénovation du langage littéraire, lui-même soumis à des critères spirituels et doctrinaux très rigoureux, que les théologiens et les poètes consignent dans quelques liminaires épars.<sup>156</sup> Au nom de la *sola scriptura*, ces derniers promeuvent en matière d'art l'imitation de l'éloquence biblique en opposition aux modèles païens et à l'hégémonie du latin. Au fil du siècle, l'on voit ainsi l'«idéolecte» protestant, inventé par la traduction, prendre progressivement la dimension d'un sociolecte littéraire marqué sur le plan confessionnel.<sup>157</sup> Cette expérimentation originale d'un style hébraïque français, théologiquement motivé, est à replacer dans le contexte poétique de la Pléiade et de la gréco-latinisation de la langue littéraire qu'elle promet. Les réformés font ainsi entrer l'expérience

---

<sup>155</sup> O. MILLET, *Les querelles de Dieu*, in *Histoire de la France littéraire. Naissances, renaissances*, Paris, PUF, 2006, p. 476.

<sup>156</sup> Voir à ce sujet V. FERRER, *La lyre protestante: Calvin et la réforme poétique en France*, in *Réforme et poésie en Europe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, dir. V. FERRER, «Revue de l'Histoire des religions», 226, 1/2009, Paris, Armand Colin, pp. 55-75.

<sup>157</sup> Voir C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 183.

littéraire de la Bible dans le champ de l'esthétique – en particulier au moment de la querelle autour de Ronsard –, sans cesser de placer l'art au service de Dieu et de la société.<sup>158</sup>

Quels livres bibliques sont privilégiés par les auteurs de la Renaissance pour rénover le langage de la poésie? Quels modèles sont à l'origine d'une refonte du paysage littéraire francophone? Le choix du livre biblique est à l'origine d'un genre poétique spécifique.<sup>159</sup> Au premier rang, les *Psaumes* s'imposent progressivement comme le modèle par excellence et donnent l'élan à un courant lyrique dévotionnel. En traduisant partiellement le Psautier, Marot crée un précédent littéraire dont vont s'autoriser les poètes de la génération suivante pour imposer l'inspiration davidique comme le modèle de référence.<sup>160</sup> Si, sur le plan spirituel, les *Psaumes* de Marot, complétés par ceux de Bèze et mis en musique par Claude Goudimel,<sup>161</sup> offrent aux réformés un support liturgique propre à l'expression collective d'une foi, ils donnent naissance, sur le plan formel, à un nouveau lyrisme fondé sur l'imitation de la langue émotionnelle de David et sur l'exploration intime de soi dans la prière adressée à Dieu ou dans le dialogue avec l'âme. Le Psautier met à la disposition du poète une variété de discours – celui de la plainte et de la louange en particulier – et une diversité de tonalités, propres à enrichir un langage littéraire en voie de constitution. Le mouvement d'émulation qu'ils suscitèrent chez les protestants, et plus encore chez les catholiques, finit par entériner la démarche marotique jusqu'à créer un courant propre dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, où le modèle biblique supplante l'idéal antique, où l'inspiration religieuse s'impose devant la veine profane.<sup>162</sup> Les paraphrases en vers du Psautier se multiplient, dans sa version complète – Jean Antoine de Baïf, Blaise de Vigenère, Philippe Desportes, Jean-Baptiste Chassignet<sup>163</sup> – ou

---

<sup>158</sup> Ronsard publia les *Discours des Misères de ce temps* en 1562. Chandieu et Montméja lui répondirent la même année dans la *Response aux calomnies contenues aux Discours sur les miseres de ce temps*, publiée par Francis Higman dans son édition des *Discours* de Ronsard, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1993, p. 177sq. Pour cette polémique qui se poursuit par la *Response aux injures* de Ronsard et les répliques d'autres protestants, voir J. PINEAUX, *La polémique protestante contre Ronsard*, Paris, STFM, 1973. Pour les enjeux poétiques de cette polémique, voir V. FERRER, F. LESTRINGANT, A. TARRÊTE, *Sur les Discours des Misères de ce temps de Ronsard*, Orléans, Paradigme, 2009, chapitre 8.

<sup>159</sup> Nous laisserons de côté l'épineuse question des versions de base. Au temps des Réformes, il convient de tenir compte des différences confessionnelles. Si la réponse semble aller de soi pour les auteurs catholiques, qui s'appuient traditionnellement sur la *Vulgate*, elle se révèle plus complexe pour les auteurs protestants en raison des différentes traductions qui se succèdent au fil du siècle. Dans la première moitié de siècle, la Bible d'Olivétan (1535) s'impose chez certains poètes tout en laissant un peu de place à d'autres sources: c'est le cas chez Marot et chez Bonaventure des Périers. Si Bèze utilise volontiers les Bibles révisées par Calvin, il recourt aussi à la traduction en prose des *Psaumes* par Louis Budé ainsi qu'à la *Vulgate* qu'il connaît parfaitement. Cette dernière constitue du reste une autorité poétique dont il est difficile de s'affranchir comme en témoigne la plupart des poètes, de Bèze à d'Aubigné en passant par Pierre Poupou: certaines images viennent se glisser incidemment dans les réécritures littéraires des traductions réformées. Cependant, force est de constater que la Bible de Genève de 1588 s'impose progressivement chez certains poètes de la fin du siècle, en particulier chez d'Aubigné.

<sup>160</sup> Voir V. FERRER, *Pour un nouveau lyrisme: les paraphrases de psaumes en vers mesurés*, in *Cahiers d'Aubigné, Albineana*, 17, 2005, p. 45-57.

<sup>161</sup> Voir C. MAROT et T. DE BÈZE, *Les Psaumes en vers français*, fac-similé de l'édition genevoise de M. BLANCHIER, 1562, éd. P. Pidoux, Genève, Droz, 1986, et l'édition récente de M. ENGAMMARE, *Les Pseaumes mis en rime française*, Genève, Droz, («Texte courant»), 2019.

<sup>162</sup> Sur la question, voir M. JEANNERET, *Poésie et tradition biblique au XVI<sup>e</sup> siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases de Psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, José Corti, 1969, et *Poétiques de la Renaissance*, dir. P. GALAND-HALLYN et F. HALLYN, Genève, Droz, 2001, chapitre IV: *Poésie et religion au XVI<sup>e</sup> siècle* par J. VIGNES.

<sup>163</sup> Voir respectivement J-A. DE BAÏF, *Etrènes de poëzie fransoëze an vers mezurés*, Paris, D. du Val, 1574, B. DE VIGENÈRE, *Le Psautier de David*, Paris, Abel L'Angelier, 1588, édité par P. BLUM-CUNY, Paris, Le Miroir volant, 1991-1996, P. DESPORTES, *Les C.L. Pseaumes de David, mis en vers François*, Rouen, R. Du Petit Val, 1603, J.-B. CHASSIGNET, *Les Paraphrases sur les cent cinquante Pseaumes de David*, Lyon, Cl. Morillon, 1613.

tronquée – Jean de La Ceppède, Salomon Certon, Nicolas Rapin, Agrippa d'Aubigné et tant d'autres.<sup>164</sup>

Aux côtés de cette veine dévotionnelle, dominée par le modèle davidique, se développe une production spirituelle aux accents mystiques, qui puise sa source dans le *Cantique des cantiques*. L'épithalame biblique a joué un rôle cardinal dans la constitution des discours littéraires de l'amour, entre sens littéral et interprétation spirituelle depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne. Le langage réversible du *Cantique* permet de réconcilier les deux versants de l'amour, charnel et spirituel, grâce à une interprétation allégorique largement pratiquée par les Pères de l'Église, d'Origène à Bernard.<sup>165</sup> Si le modèle du *Cantique* s'impose aussi bien chez les réformés que chez les catholiques, ce sont ces derniers qui offrent les représentations les plus exaltées de l'amour divin.<sup>166</sup> Du *Cantique des cantiques* de Pierre de Courcelles (1564) à celui de Pierre Poupo (1585) en passant par les insolites sonnets de la *Theanthropogamie* (1577) de Marin Le Saulx,<sup>167</sup> la paraphrase protestante se tient au plus près d'une réécriture littérale, dont l'audace est contrebalancée par un paratexte exégétique qui donne les clés d'une interprétation ecclésiale du discours poétique. Dans les paraphrases catholiques, comme celle de Pierre de Croix, *Le Miroir de l'amour divin* (1608), le discours amoureux du *Cantique* est érotisé et spiritualisé tout à la fois pour traduire l'union mystique de l'âme et du Christ.

La troisième source d'inspiration des poètes de la Renaissance s'envisage au pluriel: il s'agit des livres de la Sagesse, de l'*Ecclésiaste* en particulier.<sup>168</sup> Le livre connaît un immense succès au Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle, où il est non seulement commenté mais paraphrasé par un certain nombre de poètes.<sup>169</sup> Ce succès s'explique par l'émergence d'une littérature proprement morale et spirituelle qui trouvera dans l'*Ecclésiaste*, comme dans les autres livres sapientiaux, des sentences à versifier. Le modèle salomonien offre aux poètes chrétiens, comme Antoine de La Roche-Chandieu (les *Octonaires sur la vanité du monde*, 1583) ou Joseph du Chesne (*Moroscomie*, 1583), un langage propre à traduire les souffrances de l'homme, les doutes du pécheur autant que la vanité terrestre. La parole lyrique s'autorise une mission morale et didactique, qui l'oblige à composer avec une parole exhortative et véhémence. Si elle verse parfois dans la déploration solitaire, elle oublie rarement sa

---

<sup>164</sup> Voir respectivement J. DE LA CEPPÈDE, *Imitation des psaumes de la penitence de David*, Toulouse, Colomiez, 1612, N. RAPIN, *Les sept psaumes penitentiels mis en vers françois*, Paris, L. Breyel, 1588, S. CERTON, *Vers leipogrammes et autres vers en poesie*, Sedan, J. Jannon, 1620, A. D'AUBIGNÉ, *Petites œuvres meslees*, Genève, P. Aubert, 1630.

<sup>165</sup> Voir V. FERRER, *De la "Muse charnelle" à la "Muse éternelle": deux langages en miroir*, in *Le discours mystique entre Moyen Âge et époque moderne. 1. La question du langage*, dir. M.-C. GOMEZ-GÉRAUD et J.-R. VALETTE, Paris, Champion, 2016.

<sup>166</sup> V. FERRER, *De la "langue sainte" à la langue mondaine. Réécrire le Cantique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, in *Le Cantique des cantiques dans les lettres françaises*, op. cit.. Voir aussi l'étude synthétique de M. ENGAMMARE, «*Qu'il me baise des baisers de sa bouche*». *Le Cantique des cantiques à la Renaissance. Étude et bibliographie*, Genève, Droz, 1993.

<sup>167</sup> P. DE COURCELLES, *Le Cantique des cantiques de Salomon mis en vers selon la vérité Hébraïque*, Paris, Robert Estienne, 1564 ; P. POUPO, *Le Cantique des cantiques de Salomon*, dans *La Muse Chrétienne* [1585], Paris, STFM, 1997; M. LE SAULX, *Theanthropogamie en forme de dialogue par sonnets chrestiens*, Londres, 1577.

<sup>168</sup> Voir l'article de J. VIGNES, *Paraphrase et appropriation: les avatars poétiques de l'Ecclésiaste au temps des guerres de religion (Dalbiac, Carle, Belleau, Baïf)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 55, 1993, n° 3, p. 503-526, et du même auteur, *Poétiques de la Renaissance*, dir. P. GALAND-HALLYN et F. HALLYN, Genève, Droz, 2001, chapitre IV (*Poésie et religion au XVI<sup>e</sup> siècle*), plus précisément les pages 275-278. Voir aussi V. FERRER, *Réformes de l'Ecclésiaste, entre rimes et raisons*, in *Les Paraphrases bibliques aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, dir. V. FERRER et A. MANTERO, Genève, Droz, 2006, p. 191-205.

<sup>169</sup> Voir l'article de J. VIGNES, *Paraphrase et appropriation: les avatars poétiques de l'Ecclésiaste au temps des guerres de religion (Dalbiac, Carle, Belleau, Baïf)*, cit. Voir aussi du même auteur, *Poétiques de la Renaissance*, cit.

dimension pragmatique: inviter le lecteur/fidèle au mépris du monde et le consoler contre la mort pour paraphraser le célèbre titre de Chassignet.<sup>170</sup> Cette poésie existentielle, souvent sombre, propose une troisième voie possible aux auteurs spirituels en leur permettant d'asseoir un discours pastoral.

Enfin, il faut mentionner en marge de ces trois modèles majeurs, l'importance des livres prophétiques et de l'*Apocalypse* dans la naissance d'une littérature historico-spirituelle qui se propose d'éclairer le présent à la lumière du futur. Le livre de Jean offre aux courants littéraires d'inspiration daniéliste et millénariste une grille herméneutique autant qu'un imaginaire visionnaire,<sup>171</sup> la littérature politique et spirituelle trouve à se ressourcer dans la parole véhémence des prophètes pour s'adresser à une communauté fragilisée par l'adversité ou pour accuser les oppresseurs. La poésie polémique, qui s'épanouit au cœur des guerres de religion et des débats confessionnels, trouve dans les figures de l'Ancien Testament, dans les mots énergiques des prophètes ou dans les images puissantes de l'*Apocalypse* l'efficacité d'une parole en situation. *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, offre à ce titre, un exemple marquant. Citons aussi les grands poèmes apocalyptiques de la fin du siècle: *Les six livres du second advenement de Notre Seigneur Jesus Christ* de Jacques de Billy (1576), *La dernière semaine ou consommation du monde* de Michel Quillian (1596) et *Le Grand Tombeau du monde: dans lequel avec un merveilleux artifice, sont descriptes les principales circonstances de tout ce qui doit arriver au Jugement final* de Jude Serclier (1606).

Ces quatre sources poétiques distinctes sont à l'origine de quatre courants majeurs de la poésie religieuse du XVI<sup>e</sup> siècle: la lyrique dévotionnelle suscitée par les psaumes, la poésie mystique favorisée par le *Cantique des cantiques*, la veine morale et didactique qui puisent dans les livres de la Sagesse mais aussi dans la *Genèse*; enfin, l'inspiration prophétique et apocalyptique qu'assoient les livres des prophètes et de l'*Apocalypse*.

#### *La Bible d'un poète: le Psaume 88 d'Agrippa d'Aubigné*

Dans ce riche ensemble, je m'attacherai au corpus dévotionnel à travers l'exemple du *Psaume 88*, dont A. d'Aubigné propose à la fois une paraphrase poétique et une méditation en prose, qu'il publie toutes deux dans ses *Petites Œuvres meslées* en 1629, puis en 1630.<sup>172</sup> Le *Psaume 88* appartient à la catégorie des «psaumes individuels de lamentation», concernant des personnes affligées par la maladie, le deuil ou tout autre malheur. Selon André LaCocque, «la conception biblique de la maladie est la privation du *shalôm* [paix, sérénité], c'est un avant-goût de la mort dont les Israélites sont beaucoup plus conscients de leur vivant que nous semblons l'être. Les malades se trouvent déjà aux confins du *Shéol*». <sup>173</sup> Cette prière de plainte s'apparente aux supplications les plus désespérées de Job. Pour leur part, les Pères de l'Église appliquent ce psaume à la Passion du Christ et l'intègre à la liturgie du Vendredi Saint.<sup>174</sup>

<sup>170</sup> J.-B. CHASSIGNET, *Le Mépris de la vie et consolation contre la mort*, Besançon, N. de Moingesse, 1594.

<sup>171</sup> Pour la littérature apocalyptique, voir T. VICTORIA, *Un livre de feu dans un siècle de fer. Les lectures de l'Apocalypse dans la littérature française de la Renaissance*, Louvain, Peeters Publishers, 2009. Il offre une mise au point sur la réception de l'*Apocalypse* au XVI<sup>e</sup> siècle, qui se décline en trois temps: celui de l'angoisse eschatologique (1500-1550), celui de la polémique (1550-1590), celui de l'apparition de nouvelles grilles herméneutiques (1590-1620).

<sup>172</sup> A. D'AUBIGNÉ, *Petites Œuvres meslées*, éd. V. FERRER, Paris, Champion, 2004, p. 275-295, et p. 347-349. Nous reproduisons le psaume en annexe, assorti de sa version dans la Bible de Genève de 1588.

<sup>173</sup> A. LACOCQUE et P. RICOEUR, *Penser la Bible*, Paris, Points Seuil, 2016, p. 254.

<sup>174</sup> Voir, par exemple, JÉRÔME, *Breviarium in Psalmos*, P.L., XXVI, col. 1050-1052.

Agrippa d'Aubigné en fait un psaume de deuil, comme l'indique le liminaire de la méditation: «L'Autheur accablé d'un dueil démesuré pour l'amour de Suzanne de Lezai sa femme, prit le *Psaume* 88, pour en tirer des vers Sapphiques mesurés (...) et depuis la présente méditation».<sup>175</sup> Il compose le *Psaume* 88 en vers mesurés, en optant ici pour des strophes sapphiques, à savoir trois vers sapphiques (hendécasyllabes, séparés en deux segments inégaux de cinq et de six syllabes), puis d'un glyconique de cinq syllabes. Ce balancement entre régularité et irrégularité se prête tout particulièrement à l'expression de la plainte et de la souffrance du fidèle, parce qu'il permet tantôt d'en décrire la monotonie, tantôt d'en restituer les secousses. Le poème se déroule en quatre temps: le premier fait état de la souffrance stérile du poète (vers 1-12); le deuxième coïncide avec l'échec de la prière (vers 13-24); le troisième concentre les arguments d'une plainte sans espoir (vers 26-36); le quatrième enfin revient sur la souffrance et en expose les raisons (vers 37-48).

A. d'Aubigné travaille à partir de la Bible de Genève de 1588, qui s'impose progressivement chez les poètes réformés francophones de la fin du siècle, en complément du Psautier de Genève. Elle nourrit le langage littéraire des poètes entre reprises lexicales et imitation syntaxique, emprunts métaphoriques et rythme prosodique. Elle a ainsi joué un rôle décisif dans la constitution d'une poésie et d'une prose singulières, représentatives de la langue de Canaan, que d'Aubigné expérimente et théorise en sociolecte littéraire réformé au seuil de ses méditations et de ses paraphrases poétiques:

J'ay estimé estre à propos de faire voir comment parmi les styles les plus elabourés, [...] les passages de l'Escriture sont non seulement comme un esmail sur l'or, mais comme les pierreries exquisés, et relevent le langage le plus eslevé; confirment par axiomes, preuvent par arrest du Ciel, illustrent par exemples, et recreent les esprits qui aiment Dieu par ravissantes lumieres et parfaites beautez. [...] mesme dans la rudesse de celle-là [la Vulgate] reluit tousjours la Majesté de celui qui prononce, et la richesse qui n'a besoin d'artifice, pour ravir à soi les yeux de l'ame et l'admiration des esprits.<sup>176</sup>

C'est précisément ce qu'il entend illustrer en imitant le langage biblique que lui fournit la traduction du psaume qu'il reproduit à l'ouverture de la méditation correspondante. Si le genre de la paraphrase exige une fidélité au texte source, elle n'interdit pas néanmoins quelques libertés comme le montrent les vers d'A. d'Aubigné. Sans s'appliquer à suivre l'ordre des versets, le poète va librement puiser dans le psaume la matière d'un texte neuf. Il recompose l'enchaînement du propos de manière à faire une composition originale, propre à singulariser la souffrance universelle du psalmiste en faisant entendre sa voix propre.

D'Aubigné va s'attacher à traduire les accents de sa détresse par le biais d'un rythme lancinant, favorisé par le jeu des répétitions – paronomase à la rime («foi / «toi»), répétition simple («souples»), assonances («ou», «eu») et le choix d'une image forte, celle de la fosse, que lui inspire le texte biblique. Alors que le psaume ne mentionne celle-ci qu'au verset 5, d'Aubigné l'introduit dès la première strophe au point d'en faire le fil rouge du poème, à travers la périphrase suggestive «ce creux et bas lieu» qui lui donne une présence immédiate. L'image spatialise l'état psychologique du fidèle désespéré et esseulé. Préférant traduire «cri» par «souple», le poète atténue la violence de la plainte en mêlant la douceur d'une foi authentique, soulignée par la paraphrase; il s'inspire surtout de

<sup>175</sup> Voir *Petites œuvres meslées*, éd. cit., Méditation, p. 275. A. d'Aubigné a écrit plusieurs textes à la mémoire de son épouse défunte: outre la méditation sur le *Psaume* 88 et la paraphrase sur le même psaume, il composa des *Larmes pour Suzanne de Lezai*, publiées dans les *Petites Œuvres meslées*: Voir respectivement, p. 275, p. 347 et p. 395.

<sup>176</sup> *Petites Œuvres meslées*, éd. cit., p. 125-128.

la poésie profane dans cette prière qui rend compte de la dialectique des langages de l'amour, caractéristique de la poésie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et conséquence de la conversion des Muses.

La deuxième strophe confirme cette tendance en reprenant l'image topique de l'agonie, de l'entre-deux, hautement privilégiée par les corpus profanes, ainsi que le lexique de l'amour («languir» et «transir») : «Au milieu des vifs demi-mort je transis: / Au milieu des morts demi-vif je languis/ C'est mourir sans mort, & ne rien avancer, / Qu'ainsi balancer». (v. 5-8) D'Aubigné poétise la souffrance par la redondance lexicale et un rythme binaire antithétique qui donne toute sa force aux vers. La variation répétitive transfigure le désespoir tout en suggérant l'écartèlement dans lequel il plonge l'homme. La troisième strophe explique les raisons d'un tel désespoir, soit la solitude absolue du poète («sans amis»), figurée par l'obscurité et la mort: «ventre obscur», «tombeau», «sans jour qui me luisse»). Rien pourtant dans le psaume ne renvoie à ce stade à la fosse. Le poète anticipe la paraphrase du verset 5 pour faire de cette image le cœur battant de son texte. La puissance concrète des images («ventre obscur du malheur resserré») jointe au sémantisme fort des rimes («atterré» / «reserré») suggèrent la démesure d'un tourment qui ne peut s'exprimer poétiquement que par l'excès. L'assimilation de la détresse à l'étrétesse est d'origine hébraïque: le substantif *çâr* ou *çar* signifie bien «détresse, affliction, adversité» alors que l'adjectif a le sens d'«étroit».

Dans les vers 13-24, on passe du constat de souffrance à l'échec de la prière. La douleur prive le fidèle de sa force et presque de sa foi: il ne parvient plus à prier ni à louer Dieu. La strophe 4, pour sa part, insiste une fois de plus sur la spatialisation du désespoir à travers l'image du tombeau qui réapparaît sous les espèces du «creux d'oubliance et d'horreur», des «enfers tenebreux», autant de formulations redondantes et hyperboliques, qui mêlent deux corpus, biblique et virgilien: le *shéol* prend l'apparence des enfers virgiliens, sollicités abondamment dans la poésie amoureuse à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Par la mise en scène spatiale et la surenchère à la fois lexicale et métaphorique – notons que le «pays d'oubliance» biblique devient chez d'Aubigné «le profond creux d'oubliance et d'horreur» –, le poète cherche à traduire la démesure du tourment et l'horreur de la solitude dans laquelle il le plonge pour une durée infinie. La répétition des vers de la strophe 5 suggère précisément ce temps illimité, temps répétitif et cyclique, (v. 17-18), qu'appuie l'adverbe «toujours» mis en valeur par le vers glyconique. Le présent «j'invoque» vient accroître cet effet d'étirement temporel et dénoncer la vanité de la prière. Le désespoir conduit ainsi l'orant au doute et à l'aphasie, qui en est une des manifestations. La douleur est si forte qu'elle étrangle la parole: «je ne rends que sanglots» (v. 21). Le psaume fait résonner «la seule clameur de la souffrance pure», pour reprendre l'expression de Paul Ricoeur,<sup>177</sup> une souffrance stérile qui contrarie l'élan de la prière: «En joignant les mains je ne joins que des os» (v. 22). Étouffée, acculée au cri, la parole ne parvient pas ici à se dégager de l'étau de la plainte pour se livrer en toute confiance au mouvement cathartique de la prière. L'image saisissante du v. 22 cherche à exprimer la dévitalisation du poète: plus de chair, plus d'eau, plus de feu (v. 22-24). La souffrance prive l'homme de sa substance comme de son espoir. D'Aubigné utilise des images voisines pour décrire le désespoir amoureux dans les *Stances*.<sup>178</sup>

<sup>177</sup> A. LACOCQUE et P. RICOEUR, *Penser la Bible*, op. cit., p. 306.

<sup>178</sup> Voir en particulier dans les *Stances*, la description du corps desséché de l'amant désespéré (*Le Printemps*, éd. V. FERRER, Genève, Droz, 2019. Voir en particulier les *Stances V*: «Comme je perds mes pleurs, vous perdez votre vue» (v. 3) ; «Sans esprit je respire et mon pis et mon mieux,/J'affecte sans vouloir, je m'anime sans âme,/Je vis sans avoir sang, je regarde sans yeux» (v. 11-12). Voir aussi *Stances VI*, 6: Mes os secz de langueurs en pitoiable point».

Le vers 26 crée une rupture en mettant en scène le sursaut du poète accablé qui s'en prend à Dieu, à son silence et à sa cruauté. À travers un tableau macabre, matérialisé par des images fortes et concrètes, qu'inspire sans doute la vision d'Ezéchiel, le fidèle avoue son impuissance à prier tant il est accablé de désespoir. La requête, énergique, se fait par le biais de la plainte argumentée, qui renoue avec les accents violents de la parole de Job. Les questions rhétoriques, nourries d'images fortes et concrètes (v. 29, 30, 34), servent un discours persuasif, où le poète retrouve un peu de force dans la rage du désespoir.

À partir du vers 37 jusqu'à la fin, le poète revient sur sa souffrance pour en donner la raison majeure: «Pour jamais as-tu ravi d'entre mes bras/Ma moitié, mon tout, & ma compagne? hélas!» (v. 45-46). Avant l'événement traumatisant, la mort de son épouse, à l'origine de l'écriture de la paraphrase, le poète fait retour sur un autre moment marquant, sa naissance mortifère, qui provoqua la disparition de sa mère: «le berceau» / «dur me fut» (v. 42). L'adversité, consubstantielle à sa vie, se traduit par des images concrètes: «cep» (torture), «prison», «bourreaux». Ce surcroît de souffrance le conduit à une forme d'indifférence, ou plutôt de résignation – «coulez mes jours orageux / Et mes nuits fertiles d'ennuis» (v. 43-44) – jusqu'au cri final, qui synchronise le sentiment vécu et la poésie imitative de manière à atteindre le comble pathétique du poème: «Las! ce dur penser de regrets va tranchant / Mon coeur & mon chant». Ces deux dernières strophes sont surnuméraires par rapport au psaume originel, témoignant de cette marge créatrice que s'octroie le genre de la paraphrase. L'événement autobiographique, la mort de sa femme, l'amène à transformer le texte biblique en chant de deuil.

Grâce à l'espace libéré par la prose, la méditation développe plus amplement à la fois la matière autobiographique et l'effusion lyrique. D'Aubigné revient plus explicitement sur les événements de sa vie: sa naissance malheureuse, certes, mais aussi les épisodes dramatiques de sa jeunesse; l'épisode de Courances (1562), où il faillit périr au bûcher, l'agonie de Talcy (1572), où il revient à la vie comme par miracle, le péril des batailles, la trahison de ses compagnons, et plus intimement les doutes de sa conscience. Dans ses plis et replis, la méditation épouse les tremblements et les incertitudes d'une vie riche en rebondissements.

La paraphrase poétique, plus ramassée, joue, pour sa part, sur les ressorts de l'hétérométrie et sur les effets expressifs de la prosodie antique pour suggérer la force émotive des mots. Elle offre l'exemple d'une amplification libre et subjective du texte biblique. Le *Psaume 88*, tel qu'il est traduit par la Bible de Genève, prête au poète des mots et des images aptes à exprimer une souffrance personnelle. À l'aune du texte originel, on mesure aussi tout le talent du poète capable d'enrichir la matière lexicale, de transfigurer les images, de les multiplier par une ingéniosité poétique hors pair, propre à leur donner une puissance unique. La paraphrase psalmique permet à d'Aubigné de rénover le genre élégiaque en retrouvant les accents du chant de deuil antique et en mêlant les langages profane et sacré.

L'exemple de la réécriture albinéenne offre un observatoire de cette prise de conscience à la Renaissance de la «littérisation» de la Bible en même temps que ses fonctions spirituelle et historique se consolident. Les poètes trouvent dans la Bible un réservoir de récits, de structures, de genres, de mots et d'images propres à éveiller leur imagination artistique et à soutenir l'élaboration en cours d'une littérature en langue vernaculaire. L'expérience rhétorico-poétique ne saurait pourtant se comprendre sans l'engagement religieux qui la sous-tend. La Bible permet aux hommes de la Renaissance d'exercer et de penser l'activité littéraire dans un rapport intrinsèque au spirituel, au

théologique et au politique. Les Écritures appellent sans fin des réécritures, la Renaissance le montre sans doute plus que toute autre période. Comme le dit Olivier Millet, à cette époque, «la Bible joue ainsi, plus que jamais, son rôle de littérature [à un] double titre [...], corpus inspiré attendant une réponse humaine et bibliothèque engendrant de nouveaux livres». <sup>179</sup>

## ANNEXE

Agrippa d'Aubigné, *Psaume 88*:

- Sauveur Eternel: nuict & jour devant toi  
Mes soupirs s'en vont relevés de leur foi.  
Sus soupirs montez de ce creux & bas lieu  
Jusques à mon Dieu
- 5 Au milieu des vifs demi-mort je transis:  
Au milieu des morts demi-vif je languis.  
C'est mourir sans mort, & ne rien avancer,  
Qu'ainsi balancer.
- Dans le ventre obscur du mal-heur reserré,
- 10 Ainsi qu'au tombeau je me sens atterré  
Sans amis, sans jour, qui me luise & sans voir  
L'aube de l'espoir.
- Qui se souviendra de louer ta grandeur  
Dans le profond creux d'oubliance & d'horreur?
- 15 Pourroit aux enfers tenebreux ta bonté  
Rendre sa clarté?
- Quand le jour s'en fuit, le serain brunissant:  
Quand la nuict s'en va, le matin renaissant,  
Au silence obscur, à l'esclair des hauts jours
- 20 J'invoque tousjours.
- Mais voulant chanter je ne rends que sanglots,  
En joignant les mains je ne joins que des os:  
Il ne sort nul feu, nulle humeur de mes yeux  
Pour lever aux cieux.
- 25 Veux-tu donc, ô Dieu, que mon ombre sans corps  
Serve pour chanter ton ire entre les morts?  
Et que ton grand Non venerable, & tant beau,  
Sorte du tombeau?
- Ou que les vieux tests à la fosse rangés,
- 30 Soyent rejoincts des nerfs que la mort a rongés:  
Pour crier tes coups, & glacer de leurs cris  
Nos foibles esprits?
- N'est-ce plus au ciel que triomphent tes faits?  
N'as tu plus d'autels que sepulchres infects?

---

<sup>179</sup> O. MILLET, *La Bible comme littérature, in Constitution du champ littéraire. Limites-Intersections-Déplacements*, dir. P. CHIRON et F. CLAUDON, Paris, L'Harmattan, 2008 («Cahiers de philosophie de l'université de Paris XII-Val de Marne», 5), p. 177-190.

- 35    Donc ne faut-il plus d'holocaustes chauffer,  
           Temple que l'Enfer?  
       Mes amis s'en vont devenus mes bourreaux,  
       Tel flattoit mes biens qui se rit de mes maux,  
       Mon lict est un cep, ce qui fut ma maison
- 40            M'est une prison.  
       Si jadis forclos de ton oeil, le berceau  
       Dur me fut, moins dur ne sera le tombeau.  
       Or coulez mes jours orageux, & mes nuicts  
           Fertiles d'ennuis.
- 45    Pour jamais as-tu ravi d'entre mes bras  
       Ma moitié, mon tout, & ma compaigne? hélas!  
       Las! ce dur penser de regrets va tranchant  
           Mon coeur & mon chant.

*Psaume 88 (Bible de Genève 1588)*

1. *Maskil d'Hsman Ezrahite, qui est un Cantique & Pseaume, baillé au maistre chantre d'entre les enfans de Coré, pour le chanter sur Mahalath Jehannoth.*
2. *Eternel, Dieu de ma delivrance, je crie jour & nuict devant toi.*
3. *Que ma requeste vienne en ta presence: encline ton oreille à mon cri.*
4. *Car mon ame a tout son saoul de maux, & ma vie est parvenue jusqu'au sepulchre.*
5. *On m'a mis au rang de ceux qui descendent en la fosse: je suis devenu comme l'homme qui n'a plus de vigueur.*
6. *Sequestré parmi les morts, comme les navrés à mort gisans au sepulchre, desquels il ne te souvient plus, ains qui sont retranchés de ta main.*
7. *Tu m'as mis en une fosse des plus basses, és lieux tenebreux, és lieux profonds.*
8. *Ta fureur s'est jettée sur moi, & tu m'as accablé de tous tes flots: Selah.*
9. *Tu as esloigné de moi ceux desquels j'estoye cognu, tu m'as mis en extreme abomination envers eux. Je suis reclus tellement que je ne puis sortir.*
10. *Mon oeil languit d'affliction: Eternel, je te reclame tout le jour, j'esten mes mains vers toi.*
11. *Feras-tu miracle envers les morts? ou si les trespasés se releveront pour te celebrer? Selah.*
12. *Racontera-on ta gratuité au sepulchre? & ta fidelité au tombeau?*
13. *Cognoistra-on tes merveilles és tenebres? & ta justice au pays d'oubliance?*
14. *Or quant à moi, ô Eternel, je crie à toi, & ma requeste te previent dès le matin.*
15. *Eternel, pourquoi rejettes-tu mon ame? & caches-tu ta face de moi?*
16. *Je suis affligé & comme rendant l'esprit dès ma jeunesse: j'ai souffert tes effrois, & ne say où j'en suis.*
17. *Les ardeurs de ta cholere sont passées sur moi, & tes estonnemens m'ont retranché.*
18. *Ils m'ont tout le jour environné comme eaux, ils m'ont entouré tous ensemble.*
19. *Tu as esloigné de moi l'ami, voire l'intime ami, & ceux desquels je suis cognu me sont tenebres*

## IL VANGELO SECONDO DOSTOEVSKIJ: IL GRANDE INQUISITORE

di Rita Giuliani

*I fratelli Karamazov* (*Brat'ja Karamazovy*) è l'ultimo romanzo di Fëdor Dostoevski (1821-1881). Scritta nel 1878-1880, uscita a puntate sul «Messaggero russo» nel 1879-1880, l'opera era stata meditata a lungo. Nel 1868, da Firenze, l'autore aveva confidato a un amico il progetto di un enorme romanzo, *L'ateismo*, in cui intendeva esprimere tutto sé stesso. Due anni dopo il progetto si ampliò e il romanzo si trasformò in un ciclo di cinque romanzi, *La vita di un grande peccatore*, imperniato sul problema che aveva tormentato tutta la sua vita: l'esistenza di Dio. Lo scrittore era uomo di fede, ma agitato da dubbi. Dopo un breve periodo di adesione alle teorie socialiste, le aveva abbandonate, diventandone un fiero oppositore. Negli anni trascorsi in Siberia ai lavori forzati (1850-1854), cui era stato condannato per aver aderito a una società segreta socialista, egli era anche tornato alla fede. Lì, in Siberia, aveva ritrovato Cristo in quelli che venivano considerati i rifiuti della società, nell'uomo russo semplice, ignorante, sofferente, 'portatore di Cristo', secondo l'espressione russa. Da allora in poi la Bibbia sarebbe divenuta "il grande codice"<sup>180</sup> della sua opera,<sup>181</sup> e quindi anche dei *Fratelli Karamazov*, in cui compare, rielaborata con estrema e sottile maestria artistica, anche la figura di Gesù Cristo.

Al centro della storia campeggia un delitto che matura e si consuma in seno alla «famigliuola» Karamazov: Fëdor Pàvlovič, padre dissoluto e violento, Dmitrij (Mitja), figlio di primo letto, Ivàn e Aleksèj (Alëša), figli di secondo letto. Tutti segnati, in grado diverso, dal gene della sensualità. In disparte, osservatore attentissimo, il servo Smerdjakòv, epilettico, figlio di una povera idiota e, forse, dello stesso Fëdor. Dmitrij odia il padre, che l'ha frodato e s'è invaghito di Grùšen'ka, una popolana capricciosa e "terribile" per la quale anch'egli s'è acceso di passione, benché fidanzato con Katerina Ivànovna, una giovane indomita e ardente da lui salvata con un atto di generosità. Katerina gli si è votata per riconoscenza, ma non è indifferente all'amore di Ivàn. Alëša, anima bella che ha trovato la salvezza nella chiesa e nella fede, nutre amore e comprensione per i suoi tormentati congiunti. L'incontro al monastero tra i Karamazov e il santo monaco Zosima, guida spirituale di Alëša, non riesce ad evitare la tragedia, che esplose all'improvviso: Fëdor Pàvlovič viene trovato ucciso e derubato di una somma di denaro, la stessa che viene rinvenuta addosso a Dmitrij. L'errore giudiziario si compie: Dmitrij è accusato del delitto e condannato a vent'anni di lavori forzati. L'esecutore materiale è stato invece Smerdjakòv che, istigato al parricidio dai discorsi di Ivàn, confessa e s'impicca. Ivàn, il razionalista, il ribelle, il teorico dell'assioma «se Dio non c'è, tutto è lecito», colui che «restituisce il biglietto» a Dio in nome della sofferenza degli innocenti, autore del «poema» *Il Grande Inquisitore*, non regge: la

---

Ove disponibile, la bibliografia viene fornita in versione italiana. Una più ampia versione russa del saggio è stata pubblicata in R. DŽULIANI, *Velikij Inkvizitor. Test i kontekst*, in: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, t. 22, otv. red. K. A. BARŠT, N. I. BUDANOVA, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2019, pp. 103-119.

<sup>180</sup> N. FRYE, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>181</sup> Sull'importanza delle Sacre Scritture nell'opera dostoevskiana, vd. S. SALVESTRONI, *Dostoevskij e la Bibbia*, Magnano (BI), Qiqajon, 2000.

sua ragione s'offusca e sprofonda nella follia. Mentre Dmitrij si macera nel dilemma se fuggire o restare a scontare la pena, Alëša va a testimoniare il Vangelo tra ragazzi segnati dalla vita, vittime innocenti del male. A loro, speranza per il futuro, Dostoevskij avrebbe voluto dedicare un nuovo romanzo, *I ragazzi*, tematicamente legato ai Karamazov.<sup>182</sup>

*Il Grande Inquisitore*, celeberrimo “romanzo nel romanzo”, costituisce un capitolo della seconda parte del libro, di cui rappresenta il fulcro problematico. In un lunghissimo dialogo Ivàn, l’“intellettuale” della famiglia, che ha fatto della ragione il suo idolo, narra ad Alëša un poema di sua invenzione, immaginato e non ancora scritto, sul ritorno di Cristo sulla terra, a Siviglia, al tempo della massima potenza dell’Inquisizione. Mai chiamato per nome, “Lui” viene riconosciuto dalla folla e dall’Inquisitore, un cardinale novantenne, che lo fa arrestare e nottetempo lo visita in carcere in attesa di farlo bruciare sul rogo l’indomani. In un monologo vibrante d’ira, il Grande Inquisitore lancia al «prigioniero» l’accusa di non amare gli uomini e di aver fatto loro dono della libertà, dono insopportabile e ingestibile. “Lui” non risponde nulla alla violenta invettiva del cardinale, e anzi, alla fine lo bacia sulle labbra. Sconvolto, l’Inquisitore lo lascia andare, intimandogli di non tornare mai più a turbare il secolare “lavoro” della Chiesa, che ha reso gli uomini felici, privandoli del «peso» della libertà.

Nel «poema» si agitano le questioni ultime del rapporto tra Dio e l’umanità e tra libertà, potere e felicità. Vi si dispiega anche una violenta polemica contro il cattolicesimo romano. Con profetica lucidità Dostoevskij descrive anche i meccanismi del consenso che sovrintendono alla società di massa.

*Il Grande Inquisitore*, chiamato *La leggenda del Grande Inquisitore* dallo scrittore e pensatore russo Vasilij Rozanov,<sup>183</sup> è un testo attualissimo, che per la sua compiutezza e apparente autonomia rispetto alla fabula del romanzo viene spesso interpretato e pubblicato estrapolandolo dal contesto dell’opera. Operazione frequente anche in Italia,<sup>184</sup> ma che ne snatura significato e funzione. Se

---

<sup>182</sup> R. GIULIANI, *I Fratelli Karamazov – Dostoevskij*, in *Letteratura europea*, direzione di P. BOITANI e M. FUSILLO, vol. IV, *Capolavori*, Torino, UTET, 2014, p. 331.

<sup>183</sup> Tra i primi a sostenere l’autonomia dell’episodio rispetto al contesto dei *Fratelli Karamazov* fu V. ROZANOV, si veda il suo celebre saggio *La leggenda del Grande Inquisitore*, introduzione di V. STRADA, a cura di N. CAPRIOGLIO, Genova, Marietti 1820, 1989.

<sup>184</sup> In Italia sono stati numerosi non solo gli adattamenti teatrali della *Leggenda*, ma anche le edizioni del testo dell’episodio, estrapolato dal romanzo; cfr. F. M. DOSTOEVSKIJ, *La leggenda del Grande Inquisitore*, introduzione di J. IMBACH, Padova, Messaggero, 1982; Padova, Banca Antoniana, 1987; ID., *Il dialogo dell’Inquisitore*, Firenze, Guaraldi/Nuova compagnia, 1992; ID., *Il grande inquisitore*, introduzione di P. TUFARI, Roma, Edizioni lavoro, 1995; ID., *Il grande inquisitore*, Vicenza, La locusta, 1995; *Beniamino Placido presenta Il grande inquisitore di Dostoevskij*, Roma, Laterza, 1995; ID., *Il grande inquisitore: da i “Fratelli Karamazov”, capitolo 5*, Città di Castello, Edimond, 2006; ID., *Il grande inquisitore, con Il peso della libertà* di G. COLOMBO, Milano, Salani, 2010; ID., *Il perimetro della felicità. Il Grande inquisitore*, con un saggio di L. PAREYSON, Milano, BUR, 2013; ID., *La leggenda del Grande Inquisitore*, introduzione e cura di D. BRESCHI, Panzano in Chianti, Feeria, 2020.

In Italia la *Leggenda* continua ad essere al centro dell’interesse di studiosi e critici letterari, filosofi, teologi, giuristi, magistrati, registi, attori. Umberto Orsini, il grande attore che in gioventù interpretò il ruolo di Ivàn in una riduzione televisiva del romanzo (*I fratelli Karamazov*, sceneggiato televisivo diretto da S. Bolchi, trasmesso nel 1969 dal Programma Nazionale della RAI), dopo quasi cinquant’anni ha interpretato in teatro il ruolo del vecchio cardinale nello spettacolo *La leggenda del Grande Inquisitore*, regista P. Babina (2014). Della ricca bibliografia critica italiana sull’argomento ricorderò solamente le miscellanee: *Il grande inquisitore. Attualità e ricezione di una metafora assoluta*, a cura di R. BADIO e E. FABBRI, Milano – Udine, Mimesis, 2013 (contiene anche una traduzione dell’episodio, pp. 25-44); *Il Grande Inquisitore. Interpretazioni nel pensiero russo*, a cura di D. STEILA, Torino, aAccademia University

Dostoevskij l'avesse concepito come opera autonoma, gli avrebbe dato la forma di un racconto, cosa che non ha fatto.

Il procedimento adottato per presentarlo al lettore, la *mise en abyme* – “romanzo nel romanzo” o racconto speculare – rivela la centralità dell'episodio nell'economia della narrazione romanzesca. Ogni “romanzo nel romanzo” è collegato al romanzo-cornice che lo contiene da rapporti molto precisi.<sup>185</sup> Nel caso della *Leggenda*, il romanzo nel romanzo potrebbe apparire come una monade in sé conclusa all'interno della storia principale, ma in realtà esso è “aperto”, in quanto ha numerosi canali di comunicazione e interferenze con la narrazione principale. André Gide riteneva che nulla potesse «illuminare» un'opera d'arte e «stabilire con maggior sicurezza tutte le proporzioni dell'insieme»<sup>186</sup> meglio della *mise en abyme* collocata al suo interno e che il racconto speculare fosse il soggetto stesso dell'opera.<sup>187</sup> L'episodio del *Grande Inquisitore* conferma l'intuizione di Gide. Lo stesso Dostoevskij lo riteneva il capitolo culminante del libro V dei *Fratelli Karamazov*, e a sua volta il libro V – il culmine del romanzo. Pertanto, già a livello di struttura narrativa, l'episodio riceve il suo senso compiuto dal contesto e nel contesto del romanzo.

L'episodio è inserito in una cornice multipla che “scherma” e rende difficile individuare le singole voci-coscienze, compresa quella dell'autore. Cornice dell'azione è una trattoria in cui i fratelli Alëša e Ivàn discutono davanti a una zuppa di pesce e un tè con marmellata di ciliege, destinati a raffreddarsi senza essere né toccati né pagati. Un'unione di alto e basso squisitamente shakespeariana. Ivàn narra al fratello un «poema» di sua invenzione, appunto l'episodio del Grande Inquisitore, che egli stesso svilisce ripetutamente prima e dopo averlo raccontato, ridendoci su e considerandolo: «una cosa assurda» (358),<sup>188</sup> «pura fantasia» (377): «una sciocchezza, Alëša, è solo lo stupido poema di uno stupido studente che non ha mai scritto due versi in vita sua! Perché la prendi tanto sul serio?» (380). Secondo il suo autore, il poema non è altro che un'opera di fantasia, infatti Ivan dice ad Alëša ridendo che, se non riesce a sopportare una storia fantastica, vuol dire che è stato ormai guastato dal «realismo contemporaneo» (363). Inoltre, nella narrazione, resta aperto il dilemma se nel «poema» l'incontro tra un “Lui” senza nome e l'Inquisitore abbia davvero avuto luogo oppure no. Lo stesso Ivàn non lo sa. Questo “Lui” con la maiuscola non è mai chiamato Gesù o Cristo, ma solo «Lui» o «il prigioniero» (in russo, ora *plennik*, ora *uznik*). Lo stesso Inquisitore non sa chi sia il «prigioniero» e gli chiede: «Io non so chi sei e non lo voglio sapere, non voglio sapere se sei proprio Tu o soltanto un'immagine di Lui...» (363). Sta ad Alëša e al lettore decidere

---

Press, 2015; interessanti interventi di P. BETTILOLO, e G. BRIANESE sono contenuti in *I volti moderni di Gesù. Arte. Filosofia. Storia*, a cura di I. ADINOLFI e G. GOISIS, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 201-229, 249-271. Tra gli studi monografici: G. ZAGREBELSKY, *La leggenda del Grande Inquisitore*; a cura di G. CARAMORE, Brescia, Morcelliana, 2003, ID., *Il Grande Inquisitore: il segreto del potere*, [Napoli], Editoriale scientifica, 2009; ID., *Liberi servi. Il Grande Inquisitore e l'enigma del potere*, Torino, Einaudi, 2015; P. C. BORI, *La tragedia del potere: Dostoevskij e il Grande Inquisitore*, Bologna, EDB, 2015.

<sup>185</sup> Vd. L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 12. Vd. anche *Il racconto allo specchio. Mise en abyme e tradizione narrativa*, a cura di D. IZZO, Roma, Nuova Arnica editrice, 1990. L'espressione *mise en abyme*, tratta dall'araldica, indicava originariamente il procedimento di riprodurre uno stemma all'interno di uno stesso stemma. Per estensione, è passata poi a indicare la riproduzione, in un'opera figurativa o narrativa, di un elemento presente nella composizione principale.

<sup>186</sup> Dal *Diario* di André Gide, cit. in L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare*, cit., p. 11.

<sup>187</sup> Ivi.

<sup>188</sup> Il testo è dato nella versione di P. MAIANI, in F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, introduzione di E. LO GATTO, Firenze, Sansoni, 1966. Il numero di pagina tra parentesi che segue le citazioni si riferisce al primo volume di questa edizione.

se il «prigioniero» sia frutto di una mente impazzita, di una «fantasia sfrenata» (353), un abbaglio, oppure «solo un delirio» (363), «la visione di un vecchio novantenne ormai vicino a morire» (363).

È un giuoco di scatole cinesi. Il ‘segnale’ dostoevskiano è quindi volutamente disturbato. Quest’ambiguità è il tributo che anche un autore fortemente ideologizzato come Dostoevskij doveva pagare all’arte.<sup>189</sup> Nel giugno 1880 lo scrittore scriveva a un’amica: «[...] il fantastico nell’arte ha confini e regole. Il fantastico deve confinare col reale a tal punto che voi dovete *quasi* crederci. [...] Non sapete che decidere, [...] se si tratta di una visione o della realtà [...]. Ecco che cos’è l’arte!».<sup>190</sup>

L’azione del «poema» si colloca al colmo della ribellione di Ivàn verso Dio. Nel capitolo precedente, intitolato per l’appunto *La ribellione (Bunt)*, l’intellettuale Ivàn ha appena negato non l’esistenza di Dio, ma la bontà di Dio. Siamo nel V libro del romanzo, intitolato significativamente, *Pro et contra*: argomentazioni a confronto. Nei capitoli *La ribellione* e *Il Grande Inquisitore*, assistiamo a una ribellione crescente e come contagiosa. Al primo livello c’è un uomo, Ivàn, che si ribella a Dio; al secondo livello, gli uomini tutti – definiti ripetutamente dal Grande Inquisitore «ribelli» (*buntovščiki*), – tutti piccoli Ivàn, deboli, imbelli, ma ribelli come lui; infine, al terzo livello, c’è la ribellione del Grande Inquisitore contro “Lui”. Il culmine della ribellione si incarna nell’Inquisitore, che attacca l’operato di Cristo. È un atteggiamento ribellistico universale che si carica di *hybris* luciferina nella figura del vecchio prelado.

Nel testo, il rimando alla Bibbia è centrale e presente fin nell’epigrafe – «in verità, in verità vi dico: se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto» – tratta dal *Vangelo di Giovanni (Io 12, 24)*; nel capitolo *Il Grande Inquisitore* il “codice” interpretativo sono i vangeli delle tentazioni nel deserto. Qui si consuma la millenaria opposizione tra razionalismo e fede. Nell’intreccio del romanzo questa opposizione non si dà secondo una consequenzialità di argomentazione dialettica – tesi, antitesi e sintesi –, bensì: tesi – il capitolo *La ribellione*, sintesi – il capitolo *Il grande Inquisitore*, dove per sintesi si deve intendere una mera giustapposizione di tesi e antitesi, con la differenza che la tesi è ampiamente sviluppata nel monologo dell’Inquisitore, mentre l’antitesi è appena accennata nel bacio del «prigioniero» e in quello di Alëša,<sup>191</sup> – e infine antitesi, contenuta nel libro successivo (*Il monaco russo*), dedicato alla vita e al cammino di fede del monaco Zosìma, e esplicitata nel cammino di espiazione e di elevazione intrapreso da Alëša e da Mitja dopo l’omicidio del padre. Questa consequenzialità anomala di tesi, antitesi e sintesi appare in linea con l’attacco al razionalismo sferrato dal protagonista delle *Memorie dal sottosuolo* (1864) e con la sua eloquente affermazione: «sono d’accordo, questo due-per-due quattro è una cosa esemplare; ma se c’è da lodare, allora anche due-per-due cinque qualche volta è una chicca». <sup>192</sup> Nei *Fratelli Karamazov* le argomentazioni di Dostoevskij non seguono il metodo dialettico, a differenza di quelle del razionalista Ivàn, che proprio dalla sua intelligenza «euclidea» (354) verrà portato alla follia; la sintesi che propone

---

<sup>189</sup> Sull’ambiguità e l’ambivalenza dell’episodio, cfr. L. SALMON, *Il significato del “nome non-detto” del “Prigioniero” nella narrazione del Grande Inquisitore dostoevskiano*, «Il Nome nel testo», XVII, 2015, pp. 369-386.

<sup>190</sup> F.M. DOSTOEVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, t. 30, vol. 1, Leningrad, Nauka, 1988, p. 192. Il corsivo è di Dostoevskij. Qui e ove non diversamente indicato, la traduzione è mia (R.G.).

<sup>191</sup> Dopo che il «prigioniero» ha baciato l’Inquisitore, alla fine della narrazione del «poema» Alëša, in segno di amore e di perdono, bacia a sua volta il fratello Ivàn.

<sup>192</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, introduzione, traduzione e note di M. MARTINELLI, Milano, BUR, 1999<sup>2</sup>, p. 83.

Dostoevskij è una compenetrazione tra tesi e antitesi che non vincola il lettore a una verità assoluta, ultima, “euclidea”.<sup>193</sup>

Mentre nel capitolo precedente il tema era l’esistenza del male nel mondo, nel capitolo *Il Grande Inquisitore* Dostoevskij sposta il centro di gravità concettuale sulla libertà in rapporto a verità e male.<sup>194</sup>

L’Inquisitore è simbolo di un potere che asservisce gli uomini e li gestisce con la menzogna. Bersaglio manifesto del testo: la Chiesa di Roma, bersaglio occulto, ma non troppo, il dilagante socialismo. Già nel 1877, nel *Diario di uno scrittore* Dostoevskij scriveva: «Al cattolicesimo romano (è più che chiaro) non occorre Cristo, ma la dominazione del mondo».<sup>195</sup> L’attacco al cattolicesimo viene fatto in un periodo di grande difficoltà e umiliazione per il papato, dopo la proclamazione di Roma capitale del giovane stato italiano (1870) e il trionfo delle forze anticlericali. Storicamente, dal ’500, epoca in cui è ambientata l’azione, fino al momento della stesura del romanzo, il progetto che il Grande Inquisitore aveva attribuito al cattolicesimo romano era fallito, anzi, il potere temporale dei papi era ridotto a un fantasma che non poteva valicare il limite degli splendidi palazzi vaticani. Il monologo del Grande Inquisitore non riguarda quindi la Chiesa di Roma come entità storico-politica – lo hanno sottolineato in molti –, ma l’«idea romana» di dominio universale, che il cattolicesimo aveva ereditato dall’antica Roma e che in quegli stessi anni Dostoevskij vedeva riprendere vigore.<sup>196</sup> Bersaglio principale degli strali di Dostoevskij è il socialismo, col suo progetto di una società senza Dio, e la sua promessa di benessere e felicità collettivi. Secondo lo scrittore e altri pensatori russi, il socialismo era “figlio” del pensiero razionalista occidentale di matrice latino-germanica: Dostoevskij indica nel cattolicesimo la matrice del socialismo, e in particolare nella sua variante estrema del gesuitismo.<sup>197</sup> Egli vede una ferrea consequenzialità tra cattolicesimo e socialismo. Quindi il bersaglio della polemica di Dostoevskij è duplice: da un lato il socialismo, dall’altro il cattolicesimo romano, da lui considerato “padre” del socialismo e, assurdo, nell’episodio, a “maschera” del socialismo.

La vecchia e perdurante polemica di Dostoevskij contro l’utopia del “palazzo di cristallo”,<sup>198</sup> simbolo di un progresso senza Dio, attaccata già fin dalle *Memorie dal sottosuolo*, era attuale per lo scrittore da almeno quindici anni. Potremmo chiederci; dove abita il Grande Inquisitore? Dostoevskij ci autorizzerebbe a rispondere: nel “palazzo di cristallo”. E i suoi “ribelli”? Nel formicaio, poiché come lo scrittore affermava nel 1873, «la ragione, la scienza e il realismo da soli possono creare un formicaio e non un’“armonia” sociale, in cui l’uomo possa trovare il suo

---

<sup>193</sup> Sul rapporto tra Dostoevskij e Hegel, vd. V. A. BACHININ, *Dostoevskij i Gegel’ (k probleme “razorvannogo soznanija”)*, in *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, vol. 3, red. G. M. FRIDLENDER, Leningrad, Nauka, 1978, p. 13-20.

<sup>194</sup> S. ASKOL’DOV in *Il significato etico-religioso di Dostoevskij* (in ŠESTOV, BERDJAEV, STEPUN, ASKOL’DOV, *Un artista del pensiero. Saggi su Dostoevskij*, a cura di G. GIGANTE, Napoli, Cronopio, 1992, p. 138) individua quattro tipi fondamentali di male: il quarto e più nefasto – «il male sovraindividuale e di origine trascendente» – è quello che Dostoevskij rappresenta nella *Leggenda*. Il corsivo è di Askol’dov.

<sup>195</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *Diario di uno scrittore*, introduzione di A. TORNO, traduzione di E. LO GATTO, Milano, Bompiani, 2011<sup>2</sup>, p. 950.

<sup>196</sup> Vd. il pezzo intitolato 3. *E irritati, e forti*, del diario di maggio-giugno 1877, ivi, pp. 946-951.

<sup>197</sup> Diario di maggio-giugno 1877, 4. *L’esercito nero. L’opinione delle legioni come nuovo elemento di civiltà*, ivi, pp. 952-956. Vd. anche P. BETTILOLO, *Gesù il Vivente. Appunti sul Cristo di Dostoevskij*, in *I volti moderni di Gesù. Arte. Filosofia. Storia*, cit. pp. 209-212.

<sup>198</sup> Il Crystal Palace era l’edificio di ferro e vetro, avveniristico per i tempi, che a Londra aveva ospitato nel 1851 la prima Esposizione Universale, assurgendo presto a simbolo di rivoluzione tecnologica e sociale.

posto». <sup>199</sup> Per lui, dall'unione di ragione, scienza e realismo non può derivare altro che il "formicaio".

Ai nostri giorni l'utopia del Grande Inquisitore appare fallita se riferita alla Chiesa di Roma, ma profetica se riferita al socialismo. Il disegno sociale e politico che egli attribuisce alla Chiesa di Roma – l'«idea romana» di monarchia universale – si presta anche a fungere da «metafora assoluta» <sup>200</sup> del destino di tutte le utopie. In tal modo lo scrittore sottolinea il valore illusorio di ogni utopia. Proprio al suo valore di "metafora assoluta" sono dovute sia la frequente decontestualizzazione dell'episodio dalla narrazione dei *Fratelli Karamazov*, sia la straordinaria fortuna che la *Leggenda del Grande Inquisitore* ha avuto nel XX secolo, secolo che ha visto sorgere e tramontare innumerevoli "grandi inquisitori". <sup>201</sup> Ha scritto il filosofo Semën Frank:

La critica contenuta nella *Leggenda* è indirizzata nel complesso contro le finalità di quell'utopia che più volte è stata formulata nella storia dell'umanità (da Platone a Renan) contro l'intenzione di porre la responsabilità delle sorti della società nelle mani di un ceto eletto e saggio e di conseguire la felicità dell'umanità attraverso il potere dispotico su una massa irresponsabile, educata a un'obbedienza da schiavi. <sup>202</sup>

Nella *Leggenda*, e nell'intero romanzo, è chiaramente individuabile una netta contrapposizione tra utopia e escatologia, tra il sogno utopico del «pane» che salva l'umanità, rendendola felice, e il destino ultimo dell'uomo, che può trovare felicità e vita eterna solo in Cristo.

Nel suo monologo, il Grande Inquisitore conduce la narrazione come uno che stia dalla parte di Satana, dando quindi una lettura demoniaca della Sacra Scrittura. Le differenze esistenti tra la lettera della Scrittura e la lettura che ne dà l'Inquisitore, apparentemente piccole ma molto significative, e la deformazione dell'immagine del Gesù della teologia appaiono molto interessanti.

Il Grande Inquisitore nega lo statuto di autorità e sacralità alla Scrittura (non usa mai i termini Vangelo, Bibbia, Sacra Scrittura, ma solo – per cinque volte il termine «libri», *knigi*), e al dettato evangelico, che egli altera scientemente, con piccoli slittamenti semantici teologicamente eterodossi. Parla invece del demonio in termini ossequenti, con un'aggettivazione ed epiteti magniloquenti e elogiativi, definendolo: «lo spirito intelligente e terribile, lo spirito dell'autodistruzione e del non essere, il grande spirito [...] spirito terribile [...] spirito terribile» (365), «spirito potente e intelligente» «grande e terribile spirito». In tutto nove appellativi, che si ripetono spesso (365-378). Nei vangeli sinottici, che riportano l'episodio delle tentazioni nel deserto il demonio è definito con una gamma molto limitata di nomi ed epiteti; in *Matteo* è chiamato: «diavolo», «tentatore», «satana», (*Mt* 4, 1-11); in *Luca*: «diavolo», (*Lc* 4, 1-13); in *Marco* solo «satana» (*Mc* 1, 12-13).

Nel rievocare l'episodio delle tentazioni, l'Inquisitore non parla di tentazioni, ma di «questioni» (*voprosy*), «proposte» (*predloženiya*) e «consigli» (*sovety*), dati dallo Spirito del male al

<sup>199</sup> Dal diario del 1873, in F. DOSTOEVSKIJ, *Diario di uno scrittore*, cit., p. 10.

<sup>200</sup> R. BADI, E. FABBRI, *Una metafora assoluta per la tarda modernità: la Leggenda del Grande Inquisitore*, in *Il grande inquisitore. Attualità e ricezione di una metafora assoluta*, cit., pp. 11-24.

<sup>201</sup> Sulla fortuna della *Leggenda* nella letteratura russa, vd. O. S. SUCHICH, "Velikie inkvizitory" v russkoj literature XX veka, Nižnij Novgorod, Media-grafik, 2012.

<sup>202</sup> S. L. FRANK, *Legenda o Velikom Inkvizitore*, in K. LEONT'EV, V. SOLOV'EV, V. ROZANOV, et alii, *O Velikom Inkvizitore. Dostoevskij i posledujuščie*, Moskva, Molodaja gvardija, 1991, p. 244.

«prigioniero» e da questi malauguratamente respinti. “Lui” infatti ha rifiutato le tre «forze» su cui si fonda il potere: miracolo, mistero e autorità.

Stando dalla parte del demonio, l’Inquisitore coltiva la menzogna. L’incipit con cui si apre la prima tentazione di Gesù Cristo nel *Vangelo di Luca* e di *Matteo* – «Se tu sei Figlio di Dio, ...», (*Lc* 4, 3; *Mt* 4, 3) e ripetuto nel *Vangelo di Matteo* all’inizio della seconda tentazione - «[allora il diavolo gli disse]: Se sei Figlio di Dio, gettati giù, poiché sta scritto: “*Ai suoi angeli darà ordini a tuo riguardo, ed essi ti sorreggeranno con le loro mani, perché non abbia a urtare contro un sasso il tuo piede...*”», (*Mt* 4, 6) – viene alterato dall’Inquisitore in: «“*Vuoi sapere se sei il Figlio di Dio? Gettati giù, perché fu detto di Lui che gli angeli Lo sosterranno e Lo porteranno, ed Egli non cadrà e non si farà alcun male, e così saprai se sei Figlio di Dio, e dimostrerai la Tua fede nel Padre Tuo*”» (370).<sup>203</sup> In tal modo il Grande Inquisitore fa del «prigioniero» una figura fragile, terrena, addirittura incerta sulla propria identità, non certo l’Uomo-Dio del Cristianesimo. Il “Lui” della *Leggenda* non assomiglia al Gesù raffigurato dal pittore Ivàn Kramskòj nel dipinto *Cristo nel deserto* (1872), giovane uomo possente, figura totalmente terrena, colto nel momento della prova. “Lui” sembra piuttosto anticipare il fragile Cristo, inchiodato al muro dall’invettiva di Pilato, effigiato nel quadro di Nikolàj Ge *Che cos’è la verità?* (1890).

L’Inquisitore è un superuomo che accusa “Lui” di essere un superuomo per eletti superuomini. Accusa infondata, perché Gesù invece si rivolgeva ai deboli, ai malati, ai “piccoli”: «Venite a me, voi tutti, che siete affaticati e oppressi, e io vi ristorerò» (*Mt* 11, 28), «avendo udito questo, Gesù disse loro: «Non sono i sani che hanno bisogno del medico, ma i malati; non sono venuto per chiamare i giusti, ma i peccatori», (*Mt* 2, 17).

Nel monologo del cardinale è continua la corruzione del testo scritturale e della sua essenza. Un altro importante scarto tra il Vangelo e la lettura che ne dà l’Inquisitore riguarda l’idea di fondo sostenuta dal prelado, che apostrofa il «prigioniero»: «Non dicevi sempre: “Voglio rendervi liberi”?» (364). Il «sempre» (*tak často*) è qui inappropriato: anche in questo caso egli altera il messaggio del vangelo. Nella dottrina cristiana, Gesù è venuto a portare sì la libertà all’uomo, che comunque già godeva del libero arbitrio, ma soprattutto il perdono dei peccati e il comandamento nuovo della carità. La libertà cui Cristo chiama gli uomini non è quella civile, e non è solo quella di coscienza, ma una più alta: la libertà dei “figli di Dio”: liberazione dal peccato, dalla morte, dalla legge. Questa libertà è il frutto della verità («conoscerete la verità e la verità vi farà liberi», *Io* 8, 32). Ne consegue che, nel Cristianesimo, l’assenza della verità comporta l’assenza della libertà, intesa in un senso superiore, della libertà interiore. Nel *Vangelo di Giovanni* la nozione di verità occupa un posto notevole: Cristo, che proclama e rende testimonianza alla verità, è Lui stesso la Verità. L’enfasi sulla libertà invece è più nelle lettere di San Paolo<sup>204</sup> che non nei vangeli.

Nel pensiero di Dostoevskij la libertà era un valore altissimo, per il quale il socialismo rappresentava un pericolo fatale. Il fatto che la difesa della libertà contro la menzogna del potere – si tratti della chiesa di Roma, delle chiese storiche, della nuova “chiesa” del socialismo – sia affidata al «prigioniero» muto e all’Ivàn-scrittore e che questi sia un ribelle forse delirante, rende ancora più difficile, se non impossibile, isolare la voce dell’autore nella polifonia dell’episodio.

Il Grande Inquisitore sottopone il «prigioniero» a quella che si potrebbe definire una “quarta tentazione”: controbattere all’avversario. Nella *Leggenda* “Lui” non controbatte, perché? Nei

---

<sup>203</sup> Il corsivo è mio (R.G.)

<sup>204</sup> Vd. *Dizionario di teologia biblica*, direzione di X. LEON-DUFOUR et alii, Genova, Marietti, 1994<sup>5</sup>, *sub voce*.

vangeli delle tentazioni Cristo invece ribatte con citazioni della Sacra Scrittura alle citazioni scritturali che fa Satana il quale, a differenza del Grande Inquisitore, cita la Bibbia correttamente. Il Gesù dei vangeli non è sempre mite e umile; è un maestro autorevole, talvolta addirittura collerico, come quando scaccia i mercanti dal Tempio, o ribatte a Pilato durante il processo, o al sommo sacerdote dinanzi al Sinedrio, o replica a una delle guardie che l'ha percosso (*Io* 18, 23). Perché allora il «prigioniero» non controbatte alle accuse del Grande Inquisitore? Perché tace? Da centoquarant'anni ce lo chiediamo in molti e la risposta non può che essere un'ipotesi. "Lui" non può davvero aggiungere nulla a quanto detto sedici secoli prima, per una serie di motivi. Innanzitutto perché, dal punto di vista teologico, tutto è compiuto dopo la morte e risurrezione di Cristo. Dal punto di vista narrativo, poi, sarebbe stato azzardato mettergli in bocca delle battute: un'operazione che è riuscita a Michail Bulgàkov nel *Maestro e Margherita*, ma solo nel contesto di un radicale straniamento della figura di Gesù. Oltretutto, un credente come Dostoevskij non avrebbe mai rischiato di banalizzare la figura del Cristo. Soprattutto, "Lui" tace perché la sua risposta è non verbale: è il bacio che dà all'Inquisitore. Il bacio è l'unica risposta possibile e coerente col messaggio evangelico di amore al nemico e di perdono. È la risposta buona del Dio buono, che perdona il nemico. In essa si attualizzano i versetti «era come agnello condotto al macello, come pecora muta di fronte ai suoi tosatori, e non aprì la sua bocca» (*Is* 53, 7) e «amate i vostri nemici». Nella sua risposta, il "Lui" di Dostoevskij è quindi coerente col Gesù dei vangeli. Si veda, a contrasto col silenzio del «prigioniero», l'eloquenza torrenziale di Ivàn nel capitolo *La ribellione*, la verbosità del diavolo che, alla fine del romanzo, appare ad Ivàn durante un incubo, e la stessa inarrestabile eloquenza del Grande Inquisitore. Anche il mite Alëša risponde alla focosa invettiva di Ivàn con un bacio che spiazza il fratello.

Chi è in realtà il Grande Inquisitore? Anche qui possiamo comprendere il personaggio solo ricorrendo al "grande codice" biblico. Le sue caratteristiche sono mutate dall'*Apocalisse* giovannea, altro testo fondamentale nelle lettere russe. Infatti nel personaggio del vecchio cardinale sono attualizzati alcuni inconfondibili tratti dell'Anticristo, quali l'opposizione a Cristo, l'agire sotto il segno della menzogna, la seduzione religiosa dell'umanità e il favore, l'adorazione di cui è oggetto da parte di quest'ultima. Così come il «prigioniero» è conforme all'immagine cristiana di Gesù, il Grande Inquisitore è conforme all'immagine dell'Anticristo dell'*Apocalisse*.

È inoltre un evangelista satanico, autore di un Vangelo secondo l'Anticristo. Vangelo che in realtà ha due autori: lui e Ivàn, dove Ivàn rappresenta, anche dal punto di vista onomastico,<sup>205</sup> il quarto evangelista che affianca il proprio vangelo ai tre sinottici del racconto dell'episodio delle tentazioni nel deserto.

Ricorrendo a un lessico alto,<sup>206</sup> che riprende termini e stilemi biblici e dei libri liturgici (inversioni sintattiche, arcaismi), e citando, a suo modo, passi delle Scritture,<sup>207</sup> l'Inquisitore argomenta le sue tesi con altissima maestria retorica e rara efficacia dialettica, da "loico", «tu non pensavi ch'io loico fossi!» dice il diavolo nella *Divina Commedia* (*Inf.*, XXVII, 123): anche in

<sup>205</sup> Ivan è la versione russa della forma italiana Giovanni.

<sup>206</sup> Tra gli ultimi lavori sul tema, vd. S. ALOE, *Ivanov Čert, Velikij Inkvizitor i «Agasfer» Kjuhel'bekera. Ob odnom verojatnom istočnike «Brat'ev Karamazovyč»*, in *Dostoevskij: filosofskoe myšlenie, vzgljad pisatelja*, pod red. S. ALOE, Sankt-Peterburg, D. Bulanin, 2012, pp.191-220.

<sup>207</sup> Vd. S. SALVESTRONI, *La leggenda del Grande Inquisitore e il suo autore Ivan Karamazov*, «Ricerche Slavistiche», 2014, 12 (58), pp. 343-351.

Dostoevskij il demonio e il suo anticristo sono “loici”: l’Inquisitore argomenta nel suo monologo in modo stringente e fluviale, il diavolo parla a valanga durante l’incubo di Ivàn. Per Dostoevskij non il sonno della ragione genera mostri, ma la ragione stessa. Ivàn, uomo dall’intelligenza “euclidea” è portato dalla ragione al delirio, motivo questo appena accennato nella *Leggenda*, e motore dell’azione nel dialogo col demonio che avverrà alla fine del romanzo.<sup>208</sup> Sarà bene ricordare che solo verso la fine del romanzo, nel libro XI, nel capitolo *Il diavolo. L’incubo di Ivàn Fëdorovič*, veniamo a sapere che Ivàn era da un pezzo minato da una malattia nervosa e che aveva confessato a un medico di soffrire di allucinazioni. Quindi le argomentazioni di Ivàn, i suoi “contra” sono il frutto di un’intelligenza sì acuta e “euclidea”, ma anche di una psiche in disordine e minata.

Prima che nel finale, il primo scacco di Ivàn e della sua intelligenza “euclidea” avviene subito dopo il racconto ad Alëša del contenuto del suo «poema», nei due capitoli successivi al *Grande Inquisitore – Una faccenda ancora molto oscura*, e «*Fa piacere parlare con un uomo intelligente*» – ovvero nell’incontro tra lui e il fratellastro Smerdjakòv, durante il quale l’intelligente, il “loico” Ivàn non intuisce le intenzioni parricide del fratellastro.

La chiave ermeneutica della *Leggenda*, a mio avviso, è fornita dall’autore nel titolo stesso del V libro, che la contiene: *Pro et contra*, argomentazioni a confronto. *Pro*: il bacio del «prigioniero» e quello di Alëša e il loro significato alla luce del Vangelo; *contra*: le argomentazioni del razionalista Ivàn e del Grande Inquisitore. Nel romanzo, e non solo nella *Leggenda*, Dostoevskij pone a sé, ai personaggi e ai lettori questioni eterne, la cui soluzione sarà data solo in seguito e anticipata nel VI libro del romanzo, *Il monaco russo*. La risposta di Dostoevskij, o almeno quella cui egli concede maggiore spazio e appare più coerente col disegno dell’opera, è lì. Questo però si può cogliere solo se la *Leggenda* viene analizzata nel contesto generale dell’opera, altrimenti ne viene ridotto e distorto il senso profondo. La risposta, già anticipata nel bacio del «prigioniero» e in quello dato da Alëša a Ivàn, viene esplicitata nel prosieguo dell’azione e della narrazione. Il legalista Ivàn insiste sulla giustizia terrena e gli sfugge il senso profondo del Cristianesimo, che è e resta una buona notizia: il perdono dei peccati. Ivàn e il suo Grande Inquisitore non capiscono il cuore del Cristianesimo. Mitja e Alëša trovano la soluzione, Ivàn no. Per questo non si può decontestualizzare la *Leggenda* dal resto dell’opera, e reciderla, con un’operazione chirurgica, dal contesto dell’ultimo romanzo dello scrittore, il suo “romanzo delle conclusioni”. Nella lettera a N. A. Ljubimov dell’11 giugno 1879, Dostoevskij aveva affermato a proposito dei *Fratelli Karamazov*:

Se ci riuscirò, farò una buona cosa: *costringerò a rendersi conto* che un cristiano puro, ideale, non è un qualcosa di astratto, ma una cosa reale, possibile, fisicamente esperibile, e che il cristianesimo è l’unico rifugio della Terra Russa da tutti i suoi mali [...] E soprattutto è questo un tema che non viene in mente a nessuno degli scrittori e poeti di oggi, quindi, assolutamente *originale*. Per questo tema è scritto l’intero romanzo, purché mi riesca, ecco che cosa mi preoccupa!<sup>209</sup>

Quindi, a giudizio dell’autore, il romanzo esprime il suo pieno significato nella sua interezza, non in un suo singolo capitolo, per quanto splendido e godibile anche a sé stante. È vero che il senso

---

<sup>208</sup> Vd. L. SALMON, *Il significato del “nome non-detto” del “Prigioniero” nella narrazione del Grande Inquisitore dostoevskiano*, cit., pp. 369-379.

<sup>209</sup> F. M. DOSTOEVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, t. 30, vol. 1, cit., p. 68. Il corsivo è mio (R.G.).

di un testo letterario è quello che gli dà il lettore, e che, una volta pubblicato, il testo acquista significati anche completamente diversi da quelli che gli attribuiva l'autore. Però, poiché ciò che più affascina nell'episodio del Grande Inquisitore è la contrapposizione ideologica e ontologica tra libertà e schiavitù, bene e male, fede e ragione, verità e menzogna, che si affrontano e si combattono nel corso di tutto il romanzo. Enuclerare la *Leggenda del Grande Inquisitore* dal resto del testo vuol dire ridurre questi nodi problematici a una scala inferiore.

Non un critico, bensì uno scrittore russo, Michail Bulgàkov, nel romanzo *Il Maestro e Margherita* (*Master i Margarita*, 1928-1940), ha mostrato di aver assimilato a fondo l'uso fatto da Dostoevskij nella *Leggenda* dei congegni narrativi, e della narrazione evangelica. Numerosi elementi della struttura compositiva e narrativa del romanzo bulgakoviano<sup>210</sup> affondano le radici nell'episodio del Grande Inquisitore. Mi limiterò alla loro semplice enumerazione: la struttura di "romanzo nel romanzo" dell'episodio di Gesù dinanzi a Pilato, la compresenza tra i personaggi di Gesù e del diavolo, la loro centralità nel sistema dei valori affermati dal romanzo, l'assumere Gesù a parametro assoluto, il conferire alla sua storia valore di metafora del rapporto tra libertà e potere. E ancora: il perdono del peccato accordato a Ivàn e a Pilato, l'ambigua paternità della narrazione dell'episodio evangelico (narrato rispettivamente dall'Inquisitore e dal Woland bulgakoviano), il valore polemico dei due romanzi e del loro "romanzo nel romanzo" nei confronti della società del tempo, dell'ideologia materialista che si stava diffondendo all'epoca di Dostoevskij e imposta dall'alto all'epoca di Bulgàkov. Tutto ciò fa del "romanzo nel romanzo" del *Maestro e Margherita* il *pendant* novecentesco della *Leggenda*. E, proprio come nella *Leggenda*, la soluzione delle questioni ultime agitate nel romanzo su Pilato è data al di fuori del "romanzo nel romanzo".

Ma questo è un altro romanzo, un'altra storia, un'altra chiave di lettura del "grande codice" della letteratura russa e occidentale.

---

<sup>210</sup> Sull'influsso di Dostoevskij sul *Maestro e Margherita*, vd., tra i molti studi, D. LOWE, *Bulgakov and Dostoevsky: A Tale of Two Ivans*, «Russian Literature Triquarterly», 15, 1978, pp. 253-262; M. JOVANOVIĆ, "Brat'ja Karamazovy" kak literaturnyj istočnik "Mastera i Margarity", in «Zbornik Matice srpske za slavistiku», 23, 1982, pp. 33-51; V. N. POVAROV, *O vlijanii Dostoevskogo na Bulgakova v romane "Master i Margarita"*, in *Dostoevskij i sovremennost'*, Novgorod, s. e., 1989, pp. 78-81.

## RILKE E IL VANGELO: LA PARABOLA DEL FIGLIOL PRODIGO

di Emilia Di Rocco

Fin dai primi secoli cristiani la parabola del figliol prodigo è parte della nostra memoria culturale, è diventata un “mito” che ha acceso la fantasia di interpreti e lettori fino ai nostri giorni. Menzionare il figliol prodigo oppure ricordare l’abbraccio benedicente del padre significa far risuonare la loro storia nell’arte, nella musica, nella filosofia e nella letteratura occidentale come uno dei punti di riferimento fondamentali. Questa popolarità è dovuta tanto ai contenuti quanto alla forma. La parabola deve il suo successo ai temi trattati che, oltre a riguardare questioni come la vita e la morte, la sofferenza, la povertà, sono legati alle dinamiche familiari e sociali e ai conflitti generazionali. Pare che Dickens ritenesse che la pericope lucana fosse “the greatest short story ever written” e, nel Novecento, Mackay Brown in *The Tarn and the Rosary* fa dire al personaggio dello scrittore: «I’m telling you this as a writer of stories: there’s no story I know of so perfectly shaped and phrased as The Prodigal Son».<sup>211</sup>

La struttura narrativa della parabola è regolata da un meccanismo a orologeria quasi perfetto. Luca mette il lettore davanti a un racconto pieno di silenzi, misteri e sorprese. La situazione descritta all’inizio allude a qualcosa di più rispetto a una semplice scena di vita familiare e presenta personaggi che dietro la loro apparente normalità celano un carattere fuori dall’ordinario. Il testo è enigmatico e solleva domande e perplessità ad ogni versetto: perché il padre accetta prontamente la richiesta del figlio minore? Cosa spinge quest’ultimo a lasciare la casa e a partire per un paese lontano? Come spieghiamo il silenzio del fratello maggiore di fronte alle pretese del minore in apertura della storia? Di quale colpa si macchia il prodigo? In che modo dilapida il suo patrimonio (è il fratello maggiore a dire che egli ha speso tutto con le prostitute, mentre l’autore mantiene il silenzio assoluto nella prima parte della parabola)? Ma, soprattutto, perché il padre concede senza indugio l’eredità richiesta e successivamente corre incontro al figlio e lo accoglie con amore? Per quale ragione dovrebbe fare dei doni al prodigo e organizzare una festa in suo onore? Infine, come spiegare le rimostranze del fratello più grande quando apprende il ritorno dell’altro? Quale sorte è riservata a questo giovane che non ha mai abbandonato la casa paterna? Tutti questi interrogativi ruotano per lo più intorno alla misteriosa figura paterna. Dobbiamo ammettere che il comportamento del padre di fronte ai due figli appare quanto meno strano e ci stupisce perché è fuori dall’ordinario e ribalta tutte le nostre aspettative.

L’avventura del figlio prodigo nella prima parte della parabola segue un percorso a V, che disegna un itinerario salvifico sulla base di uno schema articolato nei due poli della partenza e del ritorno. Lo sperpero dei beni, subito dopo l’arrivo nel paese lontano, appare fin da subito irreversibile, come suggerisce al versetto 13 l’espressione *zoón asótos* che vuol dire «senza speranza di salvezza». Perdere tutto, però, non è sufficiente a convincere il giovane a tornare a casa. Bisogna percorrere tutta la parabola discendente, mettersi al servizio di uno sconosciuto, farsi guardiano di porci, sentire i

---

<sup>211</sup> G. MACKAY BROWN, *The Tarn and the Rosary*, in *Hawkfall*, London, Hogarth Press, 1974, p. 197. L’affermazione di Dickens è riportata in J. JOHN, C. WALLEY, *the Return. Grace and the Prodigal*, London, Hodder & Stoughton, 2010, p. 61 e da J. MACARTHUR, *The Prodigal Son. An Astonishing Study of the Parable of Jesus told to Unveil God’s Grace for You*, Nashville (TN), Nelson Books, 2008, p. 8. L’idea di Dickens è stata attribuita anche a R.W. Emerson e M. Twain.

morsi della fame e arrivare persino a desiderare di nutrirsi dello stesso cibo destinato agli animali. Solo quando tocca il fondo e rischia di diventare simile a una bestia, nel dolore della lontananza e della solitudine, il prodigo può decidere di tornare dal padre:

Allora, ritornò in sé e disse: «Quanti salariati di mio padre hanno pane in abbondanza e io qui muoio di fame! Mi alzerò, andrò da mio padre e gli dirò: Padre, ho peccato verso il Cielo e davanti a te; non sono più degno di essere chiamato tuo figlio. Trattami come uno dei tuoi salariati». Si alzò e tornò da suo padre (Lc 15, 17-20).<sup>212</sup>

Bisogna interrogarsi sulle ragioni che spingono il prodigo a decidere di avviarsi verso casa, chiedersi da cosa nasca la nostalgia della dimora paterna e, prima ancora, la presa di coscienza della propria condizione per comprendere il modello e il significato del ritorno, L'isolamento del figlio dopo la partenza e la graduale intensificazione del dolore accrescono il senso di abbandono a un punto tale da rendere la situazione insopportabile. Nel paese lontano il prodigo è nella «condizione di chi si è perduto», situazione quest'ultima che ha come conseguenza la distanza e l'estraniamento da Dio nonché la separazione dagli uomini.<sup>213</sup> In queste circostanze vivere equivale a morire. In completa solitudine, lontano dal Signore e dalla comunità umana, il giovane prova rimorso per le sue azioni, ripensa alla casa e al padre, guarda dentro se stesso e confessa la colpa. La sofferenza e l'angoscia fanno scattare la presa di coscienza e preparano il miracolo del ritorno e della riconciliazione con il padre. La decisione di tornare a casa diventa possibile quando il figlio perde tutto e diventa nessuno (o rischia di diventare simile a un animale) e, nel dolore della lontananza, riconosce se stesso e i propri errori.

La consapevolezza della propria miseria e della colpa rappresenta il primo passo del cammino verso casa e del riavvicinamento all'altro, del ritorno alla vita: «Mi alzerò, andrò da mio padre». Le parole del giovane determinano un ribaltamento degli eventi che impone alla trama una svolta imprevista, a seguito della quale l'esperienza umana è ridefinita come esperienza del limite dalla quale muovere verso un ideale di vita perfezionata. Il monologo interiore del giovane colma l'abisso che lo separa da casa unendo la sua condizione attuale a quella dei servitori nella casa paterna. L'ombra dell'altro è fondamentale perché ora, dopo aver toccato il fondo e essersi ritrovato in una condizione di estremo degrado come guardiano di porci al servizio di uno sconosciuto, è disposto a servire il padre. Solo quando è ridotto in una condizione servile, il giovane può riconoscere di aver perso la sua dignità di figlio e decidere di tornare a casa: «Si alzò e tornò da suo padre».<sup>214</sup> Riprendere la via che riporta al padre significa tornare alla vita. Il testo non descrive il viaggio, bensì, senza creare alcuna suspense o ritardo dell'azione, Luca subito mette il lettore di fronte a una scena sorprendente e altamente emotiva al centro della quale svetta la figura del padre: «Quando era ancora lontano, suo padre lo vide, ebbe compassione, gli corse incontro, gli si gettò al collo e lo baciò» (Lc 15, 20).

In questo momento, che rappresenta il vertice della narrazione della prima parte della parabola, la «perdita» viene superata e lo straniamento è sostituito dalla riconciliazione, dall'«abbraccio

---

<sup>212</sup> Tutte le citazioni sono dalla *Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB, 2008.

<sup>213</sup> Sul tema della perdita, per il quale Luca rivela una particolare predilezione, si vedano J. GNILKA, *Theologie des Neuen Testament*, cit.; trad. it., p. 207 e cfr. P. POKORNÝ, *Theologie der lukanischen Schriften*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998, pp. 122-25.

<sup>214</sup> Lc 15, 19-20 e cfr. P. Boitani, *Prima lezione sulla letteratura*, Bari-Roma, Laterza, 2007, p. 114.

benedicente” del genitore al figlio.<sup>215</sup> Questo ritorno sorprende tanto noi lettori quanto il figlio prodigo e ciò che più ci stupisce è il comportamento del padre. La sequenza dei fatti ribalta le nostre aspettative e quelle del giovane, al quale non è concesso neppure il tempo necessario a pronunciare tutto il discorso che si era preparato per chiedere perdono. Innanzitutto non c’è un vero e proprio arrivo a casa: il padre accorre dal prodigo ben prima che questi raggiunga la meta e lo riaccoglie incondizionatamente. L’enfasi che Luca pone sulle circostanze dell’incontro sottolinea l’importanza del ritorno del figlio per il padre il quale, con il suo gesto, riporta il giovane alla vita, ancor prima che egli riconosca la sua “colpa” verso di lui e il Cielo.<sup>216</sup> Un unico nodo emotivo stringe insieme l’angoscia e la paura, le sofferenze così come le speranze e la felicità del ritorno. La reazione del genitore e la velocità con cui questi corre incontro al figlio sono la spia della tensione accumulata durante l’assenza; nell’abbraccio del padre il dolore per l’abbandono e l’assenza è sostituito dalla gioia del ritorno.

Non possiamo non stupirci di fronte a questa scena e, soprattutto, al comportamento del padre. Ha ragione T.S. Eliot quando in *Little Gidding*, scrive «The wonder that I feel is easy / yet ease is cause of wonder».<sup>217</sup> La meraviglia che proviamo per la reazione del padre alla vista del figlio è semplice, ma è proprio questa semplicità a destare il nostro stupore e ad accendere in noi il desiderio di conoscenza. Giunti a questo punto della storia, davanti a un padre che riabbraccia il figlio senza porre condizioni, subito vorremmo sapere il perché di un simile gesto. Il comportamento del padre nei confronti del prodigo è un enigma che spinge noi lettori a trovare una spiegazione a quanto sta accadendo davanti ai nostri occhi. Ad infittire il mistero che avvolge l’incontro si aggiunge il silenzio quasi “assordante” del narratore (che nulla dice al di là dei semplici fatti), quello del padre il quale, anziché rivolgersi al figlio, parla con i servi, e quello del prodigo che, dopo aver pronunciato la prima parte del suo discorso, tace per sempre. Come scrive Dinkler, nel terzo Vangelo il silenzio e la parola spesso giocano un ruolo cruciale per mettere in moto la trama (e nel nostro caso basta tornare all’inizio della parabola e ricordare il silenzio del padre e del fratello maggiore di fronte alla richiesta del prodigo). I silenzi della parabola sono “collaborativi”, chiamano l’interprete a dar voce ai personaggi nel tentativo di comprendere la storia. In questo senso il silenzio, al pari degli enigmi che caratterizzano questa scena, è la spia di un mistero che invita all’interpretazione il lettore che preferisce l’enigma al disordine, l’interprete «pleromatista» che, di fronte a particolari enigmatici di una storia, si interroga sulla loro origine, manifestando di conseguenza una spiccata tendenza a dare risposte<sup>218</sup>.

La straordinaria avventura narrativa e iconografica della parabola del figliol prodigo testimonia quanto questi silenzi “collaborativi” siano stati fecondi, quanto gli interpreti successivi e gli scrittori, assecondando il loro desiderio di completezza, abbiano mantenuto la promessa narrativa del testo. Di fatto, grazie a loro, la storia del figliol prodigo è diventata parte del nostro immaginario collettivo con una continuità a oggi ininterrotta.

---

<sup>215</sup> *L’abbraccio benedicente* (Brescia, Queriniana, 1997) è il titolo della traduzione italiana del libro di H. NOWEN, *The Return of the Prodigal Son. A Story of Homecoming*, London, Darton, Longman & Todd, 1992.

<sup>216</sup> Sull’incontro tra padre e figlio si veda C. LANDMESSER, *Die Rückkehr ins Leben nach dem Gleichnis vom verlorenen Sohn* (Lukas 15, 11-32), in «Zeitschrift für Theologie und Kirche», 99, 2002, pp. 239-261.

<sup>217</sup> T.S. ELIOT, *Four Quartets, Little Gidding* II, 55-56.

<sup>218</sup> Su questo si veda F. KERMODE, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1979; trad. it., *Il segreto nella Parola*, Bologna, il Mulino, 1993.

Rilke è tra coloro che nel secolo scorso hanno interrogato i misteri e i silenzi del testo di Luca. L'interesse per la terza parabola della misericordia<sup>219</sup> risale agli anni giovanili e si intensifica grazie all'arte e all'amicizia con Auguste Rodin e André Gide.<sup>220</sup> Due immagini, in particolare, hanno influenzato la lettura della pericope lucana da parte dell'autore delle *Elegie duinesi*: l'arazzo di Marburg (fig. 1) e la statua di Rodin (fig. 2). Accanto a queste due possiamo menzionare anche il quadro di Hieronymus Bosch (1516) – come sembra suggerire un breve riferimento all'«esile figura ammantellata» nelle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (fig. 3).<sup>221</sup> All'origine c'è la statua di Rodin che Rilke vede nel 1902 in occasione del suo soggiorno a Parigi, dove si reca per scrivere una monografia sullo scultore francese.<sup>222</sup> Questa scultura (1886, 1889), successivamente intitolata *Pregghiera*, è probabilmente modellata su un'altra che appare nella *Porta dell'Inferno* (fig. 4). Nella descrizione di questa statua Rilke mette a fuoco tre elementi che fissano i cardini della sua interpretazione del tema del figliol prodigo nella sua opera: l'anonimato, la solitudine e il valore universale della storia. Rodin, leggiamo nella monografia del poeta,

konnte mit einer lebendigen Fläche, wie mit einem Spiegel, die Fernen fangen und bewegen, und er konnte eine Gebärde, die ihm groß schien, formen und den Raum zwingen, daran teilzunehmen.

So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme empor wirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenzen. Rodin hat diese Figur *Der verlorene Sohn* genannt, aber sie hat, man weiß nicht woher, auf einmal den Namen: *Prière*. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten; er ist allein auf der Welt.<sup>223</sup>

<sup>219</sup> Con il titolo parabole della misericordia ci si riferisce a quella della pecora smarrita, della dracma perduta e del figliol prodigo nel capitolo 15 del terzo vangelo.

<sup>220</sup> Ho trattato del *Retour de l'enfant prodigue* di Gide e di Rilke in “*Heimkehr: Wohin? Auszug: Wohin?: la parabola esistenziale del figliol prodigo nella letteratura del Novecento*», «Studium», 110, 2014, pp. 199-218, ora in *Il romanzo della misericordia. La parabola del figliol prodigo in letteratura*, a cura di E. DI ROCCO e I. MONTORI, Roma, Edizioni Studium, 2020, ebook, Roma, Edizioni Studium, 2020. Per un confronto tra Gide e Rilke sulla parabola di Luca si veda H. SCHLIENGER-STÄHLI, *Rainer Maria Rilke-André Gide. Der verlorene Sohn. Vergleichende Betrachtung*, Zürich, Juris Druck, 1979.

<sup>221</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, herausgegeben und kommentiert von M. ENGEL, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 210: «vermantelte Gestalt»; trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Introduzione, traduzione e note di F. JESI, Milano, Garzanti, 2000, p. 208.

<sup>222</sup> Su Rilke a Parigi si vedano *Rilkes Paris 1920-1925: neue Gedichte*, a cura di ER. UNGLAUB e J. PAULUS, Göttingen, Wallstein 2010; K.A.J. BATTERBY, *Rilke and France. A Study in Poetic Development*, Oxford, Oxford University Press, 1966; sul rapporto con Rodin rimando a R. CORBETT, *You Must Change Your Life: rainer Maria Rilke and Auguste Rodin*, New York-London, Norton, 2016; M. KRIEBBACH, *Rilke und Rodin. Wege einer Erfahrung des Plastischen*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1984.

<sup>223</sup> R.M. RILKE, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di E. POLLEDRI, Milano, Bompiani, 2008, pp. 716-717: «con una superficie viva poteva catturare le lontananze e renderle mobili e poteva plasmare un gesto che gli sembrava grande e obbligare lo spazio a prendervi parte.

Così è quel giovane magro che sta in ginocchio e leva le braccia all'indietro in un gesto di invocazione senza confini. Rodin ha chiamato questa figura *Il figliol prodigo*, ma, non si sa come mai, essa ha ora il nome di *Prière*. Eppure essa va oltre anche questa definizione. Non è un figlio che si inginocchia davanti al padre. Questo gesto rende necessario un dio e in colui che lo compie vi sono tutti coloro che ne hanno bisogno».

Per il Rilke il figliol prodigo è figura della rottura – prima con il padre, con l’ambiente praghese e con la scuola militare, poi con Rodin – che gli permette di definire la sua identità.<sup>224</sup> Più che al rapporto tra padre e figlio e alla gioia del ritorno, il poeta appare interessato al destino del prodigo nel mondo. A questo riguardo un passo del *Diario di Schmargendorf* del 7 aprile 1900 in cui Rilke sottolinea l’importanza della solitudine per trovare se stessi sembra essere particolarmente rilevante per la sua lettura del figliol prodigo:

Jedem Schauenden kommt einmal die Sehnsucht, in die Wüste zu gehen. Bei wenig Nahrung auf einem Stein zu sitzen und schwere Gedanken zu denken, so schwer, daß sie sich drückend über die Lider legen. Aber alle sind noch aus der Wüste zurückgekommen zu denen, welche sie einst verließen. Und sie wollten sie den Gemeinsamen die Einsamkeit lehren: so wurden sie müde, verzweifelten an sich selbst und starben den kleinen quälenden Tod. Man muß aber über die Wüste hinaus gehen, weiter, immer in einer Richtung. Erst derjenige, dem das gelingt, wird wissen, was jenseits der Einsamkeit liegt, und wozu man die Wüste sucht. [...] Denn die Wüste ist nur ein Tor, und die von dort zurückkommen, sind Bettler, die an der Kirchentüre umkehren, nachdem, sie ihr Almosen empfangen haben.<sup>225</sup>

A differenza della parabola del Nuovo Testamento, dunque, l’autore è interessato alla partenza del figlio da casa, come suggerisce il titolo di *Der Auszug des verlorenen Sohnes*, composta qualche tempo dopo la morte del padre, nel giugno 1906, lo stesso mese in cui scrive anche *Vom verlorenen Sohn. Skizze zu einem zweiten Stück des Kreises* (pubblicata postuma).<sup>226</sup> Nella prima Rilke riscrive la storia del figliol prodigo come la vicenda di colui che, in completa solitudine, lascia la casa del padre, abbandona le cose e le persone che ama, per andare incontro al suo destino e al mondo. Il prodigo incarna la solitudine dei sentimenti e la *besitzlose Liebe* che il poeta delle *Elegie duinesi* coltiva per «il loro potenziale creativo: un principio di cui Rilke fece tema e norma di vita».<sup>227</sup> Su questi temi torna la seconda poesia nella quale, come scrivono Engel e Fülleborn, l’autore fornisce un autoritratto poetico: il figlio si libera della vita agiata che gli è offerta da un re (forse Rodin), sceglie la solitudine e inizia un cammino interiore. È questo, forse, il primo passo verso la vita nuova adombrata nella domanda che conclude *Der Auszug des verlorenen Sohn*: «Ist das der Eingang eines neuen Lebens?».

---

<sup>224</sup> J.-Y. MASSON, *Comment inaugurer une Vita Nova? «Le départ du fils prodigue» de Rilke (1907), entre tradition et rupture*, in *Le fils Prodigie et les siens XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> Siècles*, a cura di B. JONGY, Y. CHEVREL, V. LÉONARD-ROQUES, Paris, Cerf, 2009, pp. 127-152.

<sup>225</sup> R.M. RILKE, *Tagebücher aus der Frühzeit*, Frankfurt a. M., Insel, 1973, pp. 185-186, trad. it. in R.M. RILKE, *Diari (1898-1900)*, Milano, Mursia, 1994, pp. 87-188, pp. 136-137: «Almeno una volta capita, a chiunque osserva, il desiderio di andare nel deserto, di sedere su una pietra con poco cibo scarso e di riflettere intensamente, tanto intensamente che i pensieri premono pesanti sulle palpebre. Ma tutti dal deserto sono tornati, per ricongiungersi a coloro che avevano lasciato un tempo. E hanno voluto insegnare la solitudine alla gente comune: così si stancarono, disperarono di se stessi, morirono la piccola morte angosciante. Si deve, però, andare oltre il deserto, avanti, sempre nella stessa direzione. Soltanto colui che ci riuscirà, saprà cosa c’è oltre la solitudine e perché si cerca il deserto. [...] Perché il deserto è soltanto un passaggio, e quelli che ne ritornano sono dei mendicanti che, ricevuta l’elemosina si rimettono alla porta della chiesa».

<sup>226</sup> Il sottotitolo della seconda poesia allude all’idea di Rilke di dedicare un ciclo al figliol prodigo. Come è noto il progetto non fu mai realizzato. Oltre ai due componimenti poetici, tutto ciò che abbiamo è la leggenda alla fine delle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* alla quale si possono aggiungere alcuni riferimenti obliqui al personaggio della parabola in *Spanische Trilogie*, in *Der Fremde, Wendung* e «Heimkehr: wohin?».

<sup>227</sup> Si veda la nota alla poesia di Andreina Lavagetto in R.M. RILKE, *Poesie*, a cura di G. BAIONI, commento di A. LAVAGETTO, Torino, Einaudi, 1994-1995, 2 voll., voll. I, p. 892.

I due componimenti preludono alla leggenda che conclude *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, dove l'autore elabora ulteriormente la materia del figliol prodigo.<sup>228</sup> Nel frattempo altri elementi concorrono a rafforzare l'interesse di Rilke per la figura del terzo vangelo. Sempre nel 1906, il poeta visita una seconda volta il duomo di Marburg<sup>229</sup> e questa volta rimane straordinariamente colpito dall'arazzo che raffigura la parabola di Luca, come rivela una lettera a Karl von der Heydt dell'11/9/1906: «Wir waren gestern im alten Marburg, [...] für mich war es interessant, den schönen Wandteppich aus den XIV. Jahrhundert wieder zu sehen (im Dom), der die Geschichte des verlorenen Sohnes mit so überzeugten Ausdrücken erzählt».<sup>230</sup> Infine, nel 1907 (anno della pubblicazione) Rilke legge, prima in traduzione tedesca (di K. Singer) poi in francese, *Le Retour de l'enfant prodigue*, opera che tradurrà egli stesso nel 1913, mentre Gide lavora alla versione in francese di alcune sezioni delle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.<sup>231</sup>

In questi anni Rilke si immedesima nella figura del figliol prodigo e vede nella vicenda del giovane la possibilità di prendere in mano la propria vita e andare incontro al destino. Deriva da qui una lettura della parabola che privilegia la partenza rispetto al ritorno, come avviene nelle poesie di questo periodo, da *Der Auszug des verlorenen Sohnes* (1906) a *Heimkehr: wohin?* composta nel 1914 e molto probabilmente apposta come dedica a Gide nella copia della sua traduzione del *Retour de l'enfant prodigue*. Abbandonare la casa, partire e avventurarsi nel mondo per trovare se stessi e – forse – Dio: questo è quel che interessa a Rilke nella terza parabola della misericordia. Significative a questo riguardo sono le lettere indirizzate a Lou Andreas Salomé in cui riecheggia il tema del figliol prodigo. Il 15 gennaio 1904, ad esempio, commentando uno dei quadri esposti a una mostra di «antichi dipinti, pitture murali provenienti da una villa nei pressi di Boscoreale», il poeta confessa che è stato l'incontro con l'affresco a convincerlo a scrivere all'amica. Il soggetto del dipinto – il ritorno di uno «straniero» da una «donna tranquilla e solenne» - dà significato a ogni cammino come ritorno definitivo «dall'unica donna che abita nella maturità e nella tranquillità, che è grande e sa ascoltare tutto come una notte d'estate». Scrivere a Lou significa tornare da lei e rivelarle di non essere ancora in grado di narrare il suo viaggio:

Ich aber, Lou, Dein irgendwie verlorener Sohn, ich kann noch lange, lange noch kein Erzählender sein, kein Wahr-Sager meines Wegs, kein Beschreiber meines gewesenen Schicksals; was Du hörst ist nur der Laut meines Schrittes, der immer noch weitergeht, der, auf unbestimmten Wegen, sich immer noch entfernt, ich weiß nicht von was und ob er sich irgendwem näher weiß ich nicht. [...] Wenn mein Leben jetzt auch gering ist und mir oft und oft erscheint wie ein unbestelltes Feld, auf dem das Unkraut Herr ist und die Vögel des Zufalls, die wählerisch in seinem ungepflegten Samen suchen, – es wird erst sein, wenn ich es Dir erzählen kann und wird so sein, wie Du es hörst!<sup>232</sup>

<sup>228</sup> Rilke inizia a lavorare ai *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, a Roma nel 1904. La pubblicazione del romanzo avverrà nel 1910, la sezione finale sul figliol prodigo è del 1909.

<sup>229</sup> La prima visita a Marburg è del 1905, come emerge in una lettera a Clara Rilke del 28/07/1905.

<sup>230</sup> R.M. RILKE, *Briefe an Karl und Elizabeth von der Heydt*, Frankfurt a.M., Insel, 1986, p. 92, trad. it. in R.M. RILKE, *Poesie*, cit., vol. I, p. 895: «Ieri siamo stati nella vecchia Marburgo [...]; per me è stato interessante rivedere (nel duomo) il bell'arazzo del XIV secolo che racconta con espressioni così convinte la storia del figliol prodigo».

<sup>231</sup> La traduzione di Rilke del *Retour de l'enfant prodigue* esce nel 1914 per Insel Bücherei, mentre Gide nel 1911 traduce alcuni frammenti del *Malte* che pubblica sulla *Nouvelle revue Française*.

<sup>232</sup> *Rainer Maria Rilke-Lou Andreas-Salomé Briefwechsel*, a cura di E. PFEIFFER, Zürich-Wiesbaden, Max Niehans-Insel, 1952, pp. 122-126, p. 126; trad. it. R.M. RILKE-L.A. SALOMÉ, *Epistolario*, a cura di E. PFEIFFER, Milano, Mondadori, 1984, pp. 88-90, pp. 89-90: «Ma io, Lou, il tuo figliol prodigo per così dire, ancora per molto, per molto tempo non posso

La visita alla mostra assume un carattere decisivo perché nella scena raffigurata nel quadro Rilke vede riflessa la propria condizione, perché quel dipinto apre l'orizzonte a uno sguardo che va oltre il presente – «tutto ciò che incombeva» – e si proietta «verso il definitivo». È solo una “proiezione” però, il cammino è ancora da percorrere e da raccontare. Benché il dipinto raffiguri un ritorno – e, dunque, la fine di un percorso –, per lo scrittore quel momento è ancora lontano, il viaggio segue «cammini incerti», sconosciuti rimangono il punto di partenza e la meta: il passo «si allontana [...] non so da che cosa, non so se si avvicini a qualcuno». A una prima lettura potrebbe sembrare che qui Rilke proponga un'interpretazione della vicenda del figliol prodigo in linea con i fatti narrati nel Vangelo nella misura in cui sembra concentrarsi sull'immagine centrale della parabola, l'incontro tra padre e figlio. Eppure il ritorno rimane un'aspirazione, quel che importa per ora è il viaggio – anzi la partenza – e qualora un giorno fosse possibile tornare, il figlio troverebbe una donna ad attenderlo, non un padre. Quando tornerà, l'autore della lettera potrà raccontare la sua storia, il suo «passato destino»: ritornare è narrare.<sup>233</sup>

Alcuni passi della lettera, in particolare quello in cui accenna alle difficoltà del cammino e alla meta incerta, sembrano prefigurare l'itinerario seguito da «colui che non volle essere amato» nella leggenda che conclude il *Malte*.<sup>234</sup> La strada che porta al romanzo appare tracciata, seppure per grandi linee. In effetti, subito dopo aver scritto quella lettera, nel febbraio del 1904, a Roma – dove era arrivato nel settembre del 1903 – dopo aver terminato la traduzione del *Cantare di Igor*, Rilke confessa a Lou Andreas Salomé di aver iniziato a scrivere «un lavoro più ampio, una sorta di seconda parte del *Libro del Buon Dio*»: è l'inizio della stesura dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, un cammino non semplice: «nun stecke ich irgendwie mittendrin, ohne zu wissen, ob es weitergeht, wann und wohin. [...] gerade weil es schwer ist, vertraue ich, daß es doch noch eines Tages etwas wird, etwas Gutes».<sup>235</sup>

Ci vorrà del tempo prima che quel giorno arrivi e che il lavoro più ampio diventi «qualcosa di buono». *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* viene pubblicato nel 1910. Nel frattempo Rilke riflette sulla parabola del figliol prodigo, legge Agostino e Petrarca e comincia a definire alcuni cardini della sua poetica a venire. Da un lato, con la lettura delle *Confessioni* l'autore iscrive il romanzo in una tradizione dell'interiorità che ha origine nella parabola del figliol prodigo e nell'interpretazione che di questa dà il vescovo di Ippona.<sup>236</sup> Dall'altro, la citazione dell'epistola di

---

essere il narratore, il profeta veridico del mio cammino, non posso descrivere il mio passato destino; ciò che tu senti è solo il suono del mio passo, che ancora procede, e ancora si allontana lungo cammini incerti, non so da che cosa, non so se si avvicini a qualcuno. [...] Per quanto la mia vita ora abbia poco valore e mi sembri sempre più un campo incolto su cui spadroneggiano le erbacce e gli uccelli del caso, che cercano schizzinosi tra la semente trascurata, essa *sarà* soltanto quando te la potrò raccontare, e sarà così come tu la intenderai!». Oltre a questa, si vedano anche le lettere del 18 luglio e del 10 agosto 1903 in cui risuona l'eco del motivo del figliol prodigo. Più tardi, dopo la pubblicazione del *Malte*, è da ricordare la lettera del 28 dicembre 1911, importante per l'identificazione dell'autore con il protagonista della sua opera e per l'interpretazione della vicenda narrata.

<sup>233</sup> Ho trattato questo tema in *Raccontare il ritorno. Temi e trame della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2017.

<sup>234</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 206; trad. it., p. 204.

<sup>235</sup> Lettera del 17 marzo 1904, in *Rainer Maria Rilke-Lou Andreas-Salomé Briefwechsel*, cit., pp. 134-136, p. 136, trad. it., cit., pp. 94-95, p. 95: «Ora mi ci trovo, per così dire, in mezzo, senza sapere se procede, quando e in che direzione. [...] proprio perché è difficile, confido che un giorno diventi qualcosa, qualcosa di buono».

<sup>236</sup> Nelle *Confessioni* Agostino, come poi farà Rilke, si identifica con il figliol prodigo e legge la storia della sua conversione come un ritorno del figlio dal padre.

Petrarca con la descrizione dell'ascesa del monte Ventoso,<sup>237</sup> in una lettera a Lili Schalk (14.5.11) in cui Rilke ricorda il viaggio in Egitto, allude al passaggio dall'opera della vista a quella del cuore che egli definirà poeticamente in *Wendung* (*Svolta*, 1914)<sup>238</sup> e di cui si ravvisano i primi passi già in apertura del *Malte*, peraltro richiamato in quella stessa lettera:

Es wäre mir recht geschehen, hätte ich überall vor den größten Außendingen den heiligen Augustinus an der Stelle aufgeschlagen, die Petrarca trifft, da er oben auf dem Mont Ventoux, neugierig das gewohnte kleine Buch öffnend, nichts als den Vorwurf findet, über Bergen, Meeren und Entfernungen von sich selber abzusehen.<sup>239</sup>

Petrarca e, soprattutto, Agostino contribuiscono alla definizione della svolta verso il *Weltinnenraum*<sup>240</sup> che porterà in *Wendung* alla conquista di «un nuovo regno [...] di cui non si riconoscono ancora i confini»<sup>241</sup>, come scrive Lou Andreas Salomé a proposito di *Wendung*.

Sono queste le premesse per la rilettura della parabola del figliol prodigo nel romanzo. Partendo da casa, il protagonista della leggenda delle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* opta per la strada ignota, un itinerario cieco che conduce alla scoperta e verso il possesso di ciò che si è sempre cercato nel luogo sbagliato. Ritornare è narrare: la lunga gestazione dei *Quaderni* è lì a testimoniare il lungo cammino incerto che riporta il prodigo/Rilke a casa per ritrovare la sua donna (come nella scena del quadro da Boscoreale), pur senza sapere se qualcuno è pronto ad avvicinarsi. Ora la sua vita

---

<sup>237</sup> Questo è il brano cui fa riferimento Rilke: «E gli uomini se ne vanno ad ammirare gli alti monti e i grandi flussi del mare e i larghi letti dei fiumi e l'immensità dell'oceano e il corso delle stelle; e trascurano se stessi». Stupii, lo confesso; [...] chiusi il libro adirato contro me stesso di quella mia ammirazione delle cose terrene, quando da un pezzo avrei dovuto imparare anche dai filosofi pagani che niente è degno d'ammirazione fuorché l'anima, per la quale nulla è troppo grande». F. Petrarca, *Familiarum rerum libri*, IV, I, in *Opere Canzoniere-Trionfi Familiarum rerum libri*, con testo a fronte, Firenze, Sansoni, 1992, pp. 385-392, pp. 390-391. Il passo di Agostino è in *Confessioni*, X, VIII, 15.

<sup>238</sup> *Wendung* è pubblicata nel 1927, ma la composizione risale al 1914.

<sup>239</sup> Lettera a Lili Schalk del 14 maggio 1911, in R.M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, Hg. von R. SIEBER-RILKE und C. SIEBER, Leipzig, Insel Verlag, 1939, pp. 132-134, p. 133 (traduzione mia): «Di fronte agli smisurati oggetti esterni mi sarebbe stato di aiuto aprire quel passo di Sant'Agostino nel quale si imbatte Petrarca quando, sul monte Ventoso, apre con curiosità il caro libretto e trova nient'altro che il rimprovero per aver rivolto il suo sguardo da se stesso verso le montagne, gli oceani e le lontananze». Il 1911 è un anno chiave per il rapporto di Rilke con Agostino e Petrarca (L'epistola a Dionigi di Borgo San Sepolcro è menzionata, sempre in relazione a Agostino, in altre due lettere del 1911, una a Anton von Kippenberg, l'altra a Marie von Thurn und Taxis). Ho trattato di questo in «Du siehst, daß Ich ein Sucher bin». In *the Footsteps of Augustine: Rilke reads the «Confessions»*, «Strumenti critici», 144, 2017, pp. 193-213. Su Rilke e Agostino si vedano A. STAHL, «*Salus tua ego sum*». Rilke (1875-1926) liest die «*Confessiones*» des heiligen Augustinus, in *Augustinus. Spuren und Spiegelungen seines Denkens*, Hg. von N. Fischer, Hamburg, Meiner Verlag, 2009, 2 voll., vol. 2, pp. 229-252; E. POLLEDRI, *Petrarca spricht Deutsch? Aneignung, Transformation, Metamorphose des Fremde ins Eigene*, in *Konstruierte Normalitäten*, Hg. von G. DREWS-SYLLA, E. DÜTSCHKE, H. LEONTY, E. POLLEDRI, Wiesbaden, VS Verlag, 2010, pp. 137-152, su Petrarca le pp. 141-146. Interessanti spunti di riflessione offre anche J. ROBBINS, *Prodigal Son/Elder Brother. Interpretation and Alterity in Augustine, Petrarch, Kafka, Levinas*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1991.

<sup>240</sup> Al passo già citato, si può accostare un brano del *De vera religione* (XXXIX, 72) con la precisazione che per Rilke la «veritas» non coincide necessariamente con Dio e che volgersi verso l'interiorità non significa per forza trascendere se stessi.

<sup>241</sup> Lettera di Lou a Rilke del 27 giugno 1914, in R.M. RILKE, L. A. SALOMÉ, *Briefwechsel*, cit., pp. 346-348, p. 346; trad. it., cit., pp. 223-224, p. 223. Sullo stesso tema si veda anche la lettera del 24 giugno 1914.

è e la può raccontare<sup>242</sup>. Spetta all'amica – a Lou Andreas Salomé – “intendere” quella vita; questo chiede l'autore: «[...] nun hab ichs herzlich nöthig, zu wissen, welchen Eindruck dieses Buch auf Dich gemacht hat. [...] niemand als Du, liebe Lou, kann unterscheiden und nachweisen, ob und wie weit er mir ähnlich sieht».<sup>243</sup> Il viaggio però non è concluso: il lungo tempo delle *Aufzeichnungen* è un *Himmelfahrt*, come scrive Rilke, «un'ascensione stranamente oscura in una lontana e trascurata regione celeste».<sup>244</sup> Non abbiamo la risposta della Salomé, ma nelle lettere del 24 e del 27 giugno 1914, riflettendo su *Wendung* che il poeta le aveva inviato qualche giorno prima, la donna riprende il discorso e, in un certo senso, traccia la via verso una conclusione. Ora che Rilke ha superato il lungo periodo di sterilità intellettuale seguito alla pubblicazione del romanzo, il cammino pare muovere nella giusta direzione: il battito del cuore si è armonizzato col ritmo del grande amore nel quale interiore ed esteriore si congiungono in maniera totalmente nuova; «Was sie [die Liebe] damit tut, ist dunkel und schwer und herrlich, und steht auf der Seite des Lebens; wer möchte wagen, davo das Nähere ahnen zu wollen? Du wirst es ja erleben».<sup>245</sup> La meta del viaggio, tuttavia, è ancora lontana: *Wendung* è una fioca luce che lascia intravedere ciò che si trova al di là del nuovo regno appena conquistato. Rilke è consapevole di questo, come scrive nella risposta alla Salomé: «Gott weiß wie weit das Gedicht «Wendung» dem Antritt jener neuen Verhältnisse vorgeht, ich bin weit dahinten».<sup>246</sup>

La leggenda che conclude il *Malte* è uno di quei passi che condurranno il poeta alla conquista del nuovo regno. La direzione del cammino è adombrata nelle prime pagine del romanzo, quando il protagonista dichiara che sta imparando a vedere. Alla definizione della poetica del «Sehen-Lernen» nelle *Aufzeichnungen* concorrono non solo Rodin e Cézanne, ma anche l'Agostino delle *Confessioni*.<sup>247</sup> «Sehen-Lernen» allude a un desiderio di trascendenza che sembra emergere con più forza man mano che l'autore si avvicina alla fine del romanzo e il protagonista riflette sempre più su Dio. Le *Confessioni* e la parabola di Luca trasformano l'erranza di Malte a Parigi in un percorso lineare di causalità che coincide con la scoperta di Dio come «una direzione dell'amore, non un oggetto d'amore».<sup>248</sup>

Dopo lo sguardo iniziale rivolto al mondo creato, sconfinando oltre l'orizzonte visibile, attraverso l'immaginazione «colui che non volle essere amato»<sup>249</sup> giunge alla soglia del mondo interiore:

<sup>242</sup> Sappiamo che inizialmente Rilke voleva intitolare l'opera *Il Diario dell'altro me stesso* (*The Journal of my other Self*, trad. ingl. di NORTON 1930).

<sup>243</sup> Lettera del 28 dicembre 1911. R.M. RILKE, L. A. SALOMÉ, *Briefwechsel*, cit., pp. 245-251, p. 246; trad. it., cit., pp. 159-162, p. 159.

<sup>244</sup> Ivi, p. 247, trad. it., p. 160.

<sup>245</sup> Lettera del 24 giugno 1914, ivi, pp. 221-222, p. 222: «Ciò che esso opera in tal modo è oscuro e difficile e splendido, ed è dalla parte della vita; chi oserebbe intuire maggiori particolari? tu lo vivrai personalmente». Nell'originale tedesco il passo citato è a p. 345. Si veda anche la lettera del 27 giugno 1914.

<sup>246</sup> Lettera del 26 giugno 1914, ivi, pp. 348-355, p. 349; trad. it., cit., 224-227, p. 224: «Dio sa quanto la poesia *Svolta* preceda l'inizio di quelle nuove condizioni, ne sono ancora molto distante».

<sup>247</sup> Su questo si veda A. STAHL, *Rilke Kommentar zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, München, Winkler Verlag 1979; N. FISCHER, «Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so bist du also». *Sämtliche Fundstellen zum Wort "Gott" in MLB mit kurzem Kontext und erläuternden Anmerkungen*, in ID., «Gott» in der Dichtung Rainer Maria Rilkes, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2014, pp. 234-256.

<sup>248</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 205; trad. it. cit., p. 203.

<sup>249</sup> Ivi, p. 206, trad. it., p. 204.

Was er aber damals meinte, das war di innige Indifferenz seines Herzens, die ihn manchmal früh in den Feldern mit solcher Reinheit ergriff, daß er, zu laufen begann, um nicht Zeit und Atem zu haben, mehr zu sein als ein leichter Moment, in dem der Morgen zum Bewußtsein kommt.

Das Geheimnis seines noch nie gewesenenes Lebens breitete sich vor ihm aus.<sup>250</sup>

Dai campi e dalla natura, attraverso cunicoli tortuosi che non hanno uscita né direzione e che, come un verme, impara a scavare nella sua affannosa ricerca dell'amore negli anni di apprendistato trascorsi lontani da casa, alla fine egli decide di tornare a casa. L'uomo segue la *prodigal way*<sup>251</sup> nella quale la possibilità di una rigenerazione – e di una conversione – passa per la profondità della disperazione e per un viaggio all'interno di se stessi.

Memoria e oblio governano l'itinerario del protagonista: la fuga dipende dalla necessità di abbandonare e dimenticare tutto, pena l'impossibilità di partire, perché alla fine, a causa dell'insistenza degli altri, spuntano sempre il comignolo della casa, i ricordi e le speranze che la famiglia ha riposto sul giovane. Soprattutto, se la partenza è motivata dalla ricerca dell'identità, per entrare nella nuova vita occorre diventare «figlio di nessuno», anzi farsi letteralmente nessuno.<sup>252</sup> Per ritrovare se stessi bisogna perdere il nome, travestirsi, diventare qualcun altro, errare per il mondo e fare esperienza della solitudine, dell'abbandono e dell'indigenza in una terra straniera fino alla vecchiaia. È la vita di «colui che non volle essere amato», ma è anche quella di Malte a Parigi. Non pochi sono i fili che legano le due figure nelle *Aufzeichnungen* e la maggior parte di essi si annodano intorno ai temi del ritorno, della ricerca dell'identità e del riconoscimento. Il protagonista della leggenda è un vero nessuno – un pronome – che solo alla fine diventa «der Erkannte», il riconosciuto.<sup>253</sup> Questa è la condizione per trovare se stessi e farsi trovare da Dio. Affinché questo sia possibile bisogna ambire a non essere nominato dagli altri, adoperarsi perché nessuno parli di noi. Se poi nel tempo ci accorgiamo che il nome circola tra la gente, allora «Denk: er ist schlecht geworden, und tu ihn ab. Nimm einen andern an, irgendeinen, damit Gott dich rufen kann in der Nacht. Und verbirg ihn vor allen».<sup>254</sup> Basta pensare alle parole del personaggio rilkeano – e ricordare al tempo stesso la storia di Agostino nelle *Confessioni* – per comprendere quanto questo passo sia importante per la vicenda raccontata nella leggenda. Il nome diventa il segno privato del riconoscimento che rende possibile il ritorno dell'uomo a Dio.

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, «E ciò che allora voleva era l'intera indifferenza del suo cuore, che talvolta, all'alba, nei campi, lo afferrava con tale purezza che egli cominciava a correre per non avere più tempo né fiato, per non essere più che un leggero istante nel quale il mattino prende coscienza. Il segreto della sua vita non ancora mai stata gli si apriva dinanzi».

<sup>251</sup> Così il titolo del cap. 7 del volume di M.A. FAIRMAN, *Biblical Patterns in Modern Literature*, Cleveland (OH), Dillon/Liederbach, 1972.

<sup>252</sup> La nuova vita è quella annunciata al termine di *Der Auszug des verlorenen Sohn* (*La partenza del figliol prodigo*). Questa poesia presenta numerosi spunti di riflessione in relazione alla riscrittura della parabola del romanzo. Sul farsi «figlio di nessuno» si veda A. DAVIDSON, “*Dies, scheint mir, wäre zu erzählen gewesen...*”. *Die theo-poetologische Deutung des Gleichnisses vom Verlorenen Sohn in Rilkes “Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”*, in *Das Buch in die Bücher. Beiträge zum Verhältnis von Bibel, Religion und Literatur*, Hg. von B. KNAUER, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1997, pp. 115-134.

<sup>253</sup> L'assenza di un nome trasforma il personaggio del *Malte* in “tutti coloro” che hanno bisogno di un dio, egli diventa in sostanza un *everyman* nel lungo e difficile cammino del ritorno dell'uomo a Dio

<sup>254</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 71; trad. it., cit., p. 62: «Pensa: si è guastato, e deponilo. Prendine un altro, qualsiasi, affinché Dio possa chiamarti nella notte. E nascondilo a tutti».

L'immagine della casa incornicia la "leggenda": «la sommità della casa» compare alla partenza e al ritorno. All'interno dell'abitazione, il luogo dell'attesa (per i cani), il più è stato deciso prima che l'uomo parta: «im ganzen war man schon der, für den sie einen hier hielten; der, dem sie aus seiner kleinen Vergangenheit und ihren eigenen Wünschen längst ein Leben gemacht hatten».<sup>255</sup> La stessa immagine ricompare quando «colui che non volle essere amato» ritorna. A casa il tempo passato è poco, «contato», e l'unica cosa che sembra essere rimasta immutata è l'amore: «Er, der Erkannte, er hat daran nicht mehr gedacht, beschäftigt wie er war: daß sie [die Liebe] noch sein könnte».<sup>256</sup> All'arrivo l'uomo vede dei volti alle finestre che, benché mutati a causa del passare del tempo (sono diventati adulti), conservano tuttavia una «commovente somiglianza». Quando si accorge che in uno di questi, vecchissimo, «schlägt plötzlich blaß das Erkennen durch», il protagonista inizia a porsi delle domande radicali sul riconoscimento e sul perdono, le stesse che potremmo porci noi quando leggiamo il testo del Vangelo: «Und in einem ganz alten schlägt plötzlich blaß das Erkennen durch. Das Erkennen? Wirklich nur das Erkennen? – Das Verzeihen. Das Verzeihen wovon? – Die Liebe. Mein Gott: die Liebe».<sup>257</sup> In questo passo, apparentemente semplice, Rilke fa trapelare una delle questioni al centro della parabola del figliol prodigo e, segnatamente, del ritorno del giovane dal padre. Pur se da diverse prospettive, riconoscimento, perdono e amore sono legati in un nodo indissolubile, tanto nel testo di Luca quanto nella leggenda del *Malte*, al punto che toglierne anche soltanto una significherebbe far crollare tutto la parabola, demolire la leggenda e, soprattutto in entrambi i casi, svuotare di senso il ritorno. Nel vangelo il prodigo riconosce la colpa e decide di chiedere perdono al padre il quale reagisce al ritorno del figlio dimostrandogli il suo amore. Nelle *Aufzeichnungen* il riconoscere appartiene a coloro che sono rimasti a casa, in attesa del ritorno, mentre il protagonista – «der Erkannte» – compie il «gesto inaudito che non si era mai visto prima», «die Gebärde des Flehens, mit der er sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, daß sie nicht liebten».<sup>258</sup> L'atto traduce in termini concreti i pensieri del figlio prodigo della parabola quando "torna in sé" e decide di fare ritorno alla casa. All'arrivo il riconosciuto scopre l'impossibilità della comunicazione con chi è rimasto ad attenderlo e riconosce una solitudine radicale, infinita: «Denn er erkannte von Tag zu Tag mehr, daß die Liebe ihn nicht betraf, auf die sie so eitel waren und zu der sie einander heimlich ermunterten. Fast mußte er lächeln, wenn sie sich anstregten, und es wurde klar, wie wenig sie ihn meinen konnten».<sup>259</sup> È la constatazione di una frattura con l'ambiente familiare e con il mondo, rottura che avviene sul tema dell'amore. Poiché il verbo *meinen* del testo originale, infatti, come nota Furio Jesi nel commento a questo passo, in poesia può anche significare amare, il protagonista della storia alla fine riconosce l'incapacità di amare da parte dei suoi familiari.<sup>260</sup>

<sup>255</sup> Ivi, p. 208; trad. it., cit., p. 206: «lui era già quello che là essi credevano; colui al quale da tempo avevano creato una vita con il suo breve passato e con i loro propri desideri».

<sup>256</sup> Ivi, p. 212; trad. it., cit., p. 210: «Egli, il riconosciuto, non aveva più pensato, occupato com'era: che l'amore poteva esserci ancora».

<sup>257</sup> Ivi, p. 212; trad. it., cit., p. 210: «trapela pallido il riconoscere. Riconoscere? Realmente solo riconoscere? – Perdonare. Perdonare di che? – L'amore. Mio Dio: l'amore».

<sup>258</sup> *Ibid.*; trad. it., cit.: «il gesto d'implorazione con cui si gettò ai loro piedi, scongiurandoli di non amarlo».

<sup>259</sup> Ivi, p. 213; trad. it., cit., p. 211: «Di giorno in giorno riconobbe che non riguardava lui l'amore di cui erano tanto orgogliosi, incitandovisi segretamente l'un l'altro. Doveva quasi sorridere mentre loro si affaticavano, ed era chiaro quanto poco potessero davvero pensare a lui».

<sup>260</sup> R.M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., p. 211. Secondo le indicazioni di Jesi, l'ultima frase del passo appena citato potrebbe essere tradotta così: «Doveva quasi sorridere mentre loro si affaticavano, ed era chiaro quanto poco potessero davvero amarlo».

La fine della storia si ricongiunge all'inizio, il ritorno rimanda alla partenza, ma soprattutto la leggenda rinvia alla parabola. Le riflessioni del «riconosciuto» non solo ci riportano al momento della fuga, ma riconducono il lettore al vangelo. Rilke dà voce al figliol prodigo di Luca che, come ricorderemo, dopo l'abbraccio con il genitore non pronuncia più una parola, ci fa entrare nei suoi pensieri, colmando così uno degli inquietanti silenzi della parabola. Inoltre, in un significativo scambio di ruoli che sottolinea l'assenza del padre, l'autore del romanzo rende il giovane protagonista assoluto del ritorno, attribuendo a lui quel «gesto inaudito» che nel vangelo appartiene esclusivamente alla figura paterna. Questo finale, come la scena corrispondente nella parabola, ci sconcerta: l'uomo ottiene il perdono – ma in seguito a un fraintendimento del suo atto da parte dei familiari; il ritorno non appare definitivo, tutto sembra essere sospeso – «Wahrscheinlich konnte er bleiben».<sup>261</sup> L'uomo, che durante l'assenza, nel tempo della povertà e della sofferenza, non aveva smesso di pensare che «war sein größtes Entsetzen, erwidert worden zu sein»,<sup>262</sup> scopre che l'amore di cui la famiglia è orgogliosa e il perdono sono frutto di un'interpretazione di parte e di un equivoco. Paradossalmente «il riconosciuto» è in realtà sconosciuto ai suoi familiari e tale rimane. Quell'amore non riguarda lui: la leggenda di «colui che non volle essere amato» diventa quella di colui che non poteva essere amato. Questa consapevolezza, forse, gli permette di rimanere e di prendere coscienza della sua identità: «Was wußten sie, wer er war. Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht».<sup>263</sup>

Qui la *prodigal way* del protagonista della leggenda trova una direzione verso il compimento nella misura in cui la ricerca di se giunge a una prima conclusione e la frattura tra l'io e il mondo sembra avviarsi verso una ricomposizione. L'impulso verso l'ignoto, la spinta a cercare terre nuove e inesplorate approda alla scoperta dell'amore di quell'uno che sarebbe capace di amare ma che per ora non vuole. Questa certezza segna la fine di un viaggio nell'oscurità della propria coscienza e l'inizio di un altro con un primo passo timido e incerto verso la luce.

Tra l'allontanamento da casa e il ritorno, il viaggio materiale coincide con un percorso interiore che inizia con la decisione di partire per divenire ciò che farà soffrire la famiglia e con una fuga dall'amore – come scoprirà più tardi – e termina con la scoperta di un amore diverso. Lontano da casa, il protagonista della leggenda si rende conto che quelle stesse angosce che hanno determinato l'allontanamento non migliorano con la fuga:

Fortgehen für immer. Viel später erst wird ihm klar werden, wie sehr er sich damals vornahm, niemals zu lieben, um keinen in die entsetzliche Lage zu bringen, geliebt zu sein. Jahre hernach fällt es ihm ein und, wie andere Vorsätze, so ist auch dieser unmöglich gewesen. Denn er hat geliebt und wieder geliebt in seiner Einsamkeit; jedesmal mit Verschwendung seiner ganzen Natur und unter unsäglicher Angst um die Freiheit des andern.<sup>264</sup>

<sup>261</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 213; trad. it., p. 211: «Forse poté restare».

<sup>262</sup> Ivi, p. 209; trad. it., cit., p. 207: «il suo orrore più grande era d'essere riamato».

<sup>263</sup> Ivi, p. 213; trad. it., cit., p. 211: «Cosa sapevano chi egli era? Era allora terribilmente difficile da amare, e sentiva che solo uno ne sarebbe stato capace. Ma quegli ancora non voleva».

<sup>264</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 208-209; trad. it., cit., p. 206: «Andarsene per sempre. Solo molto più tardi gli diverrà chiaro con quanta decisione si fosse allora prefisso di non amare mai, per non porre nessuno nella situazione terribile d'essere amato. Anni dopo gli viene in mente, e come altri propositi, anche questo è stato impossibile. Poiché egli ha amato e amato ancora nella sua solitudine; ogni volta con sperpero di tutta la sua natura e con indicibile angoscia per la libertà dell'altro».

La paura che il suo amore possa essere ricambiato non abbandona il giovane neppure nei momenti di maggiore indigenza, fino a quando, negli anni vissuti da pastore, il molteplice passato si quietava.

Anziché fare il guardiano di porci, figura simbolo della degradazione e della massima distanza da Dio, come suggeriscono alcuni luoghi delle Scritture e alcuni commentatori antichi che vedono in questo un asservimento del figliol prodigo al demonio, il giovane sceglie di diventare pastore, personaggio che esprime la vicinanza al Signore ed è immagine dell'eletto e della guida spirituale di Cristo.<sup>265</sup> Errando nelle tenebre del mondo, con la sensazione di non avere un futuro e costretto alla vita dalla memoria, l'uomo viene ritrovato; «Und erst dann, erst in den Hirtenjahren, beruhigte sich seine viele Vergangenheit».<sup>266</sup> È in queste condizioni che Egli torna in sé e matura la decisione del ritorno. Significativi a questo riguardo sono gli interrogativi posti dall'autore, e non soltanto perché lo schema che Rilke propone sembra ricalcare quello un passo del Libro VIII delle *Confessioni*<sup>267</sup>. Quelle domande sono altresì importanti poiché sembrano adombrare una risposta ad almeno una delle questioni poste dal Santo di Ippona:

Buon Dio, cosa avviene nell'uomo che lo fa gioire della salvezza d'un'anima che aveva cessato di sperare ed è stata liberata da un pericolo maggiore più che se non avesse mai perso la speranza o il pericolo fosse stato minore? Ma anche tu, padre misericordioso, ti rallegri maggiormente «per uno che si pente che non per novantanove giusti, che non necessitano di pentimento». E anche noi proviamo gran gioia a sentire di pastori esultanti che riportano in spalla la pecora smarrita, o d'una donna che tra le congratulazioni dei vicini ripone nel suo forziere la dracma ritrovata, e corrono lacrime di gioia per la festa «della tua casa», quando nella tua casa leggiamo del figlio minore «che era morto ed è rinato, che era perduto ed è stato ritrovato». Sei tu che gioisci in noi e nei tuoi angeli, santi di santo amore. [...] Cos'avviene dunque nell'anima che la fa gioire delle cose perdute e ritrovate che ama, più che se le avesse sempre conservate?<sup>268</sup>

Avviene che il soggetto subisce una metamorfosi che nasce da un nuovo modo di osservare la vita. Questa è la risposta di Rilke. Bisogna “imparare a vedere”, a «pensare con il cuore» – come suggeriscono le riflessioni di Malte su Abelone<sup>269</sup> – affinché, dopo aver compreso l'estrema lontananza di Dio, il lungo lavoro per avvicinarsi a Lui abbia successo. Staccatosi dai casi del destino, dopo che il giovane ha capito che «anche i piaceri e i dolori necessari» avevano perso «il sapore speziato» e erano diventati per lui «puri e nutrienti», allora «Aus den Wurzeln seines Seins entwickelte sich die feste, überwinternde Pflanze einer fruchtbaren Freudigkeit. Er ging ganz darin auf, zu bewältigen, was sein Binnenleben ausmachte, er wollte nichts überspringen, denn er zweifelte nicht, daß in alledem seine Liebe war und zunahm».<sup>270</sup> Da questa consapevolezza nuova scaturisce la scelta del ritorno:

---

<sup>265</sup> Si veda ad esempio *Io* 10, 1-29.

<sup>266</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 210; trad. it., cit., p. 207: «e solo allora, solo negli anni in cui fu pastore, si quietò molto il suo passato».

<sup>267</sup> I paragrafi 6 e 7 del capitolo III delle *Confessioni* si aprono con due domande che riecheggiano in tutto il romanzo.

<sup>268</sup> SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, cit., VIII, III, 6-7, p. 67.

<sup>269</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 205-206; trad. it., cit., pp. 203-204.

<sup>270</sup> Ivi, p. 212; trad. it., cit., p. 210: «dalle radici del suo essere si sviluppò la pianta salda, sempreverde, di una gioia feconda. Si consacrò tutto a compiere ciò che stabiliva la sua vita interiore, non voleva passar sopra a nulla, poiché non dubitava che il suo amore fosse e crescesse in tutto ciò».

Ja, seine innere Fassung ging so weit, daß er beschloß, das Wichtigste von dem, was er früher nicht hatte leisten können, was einfach nur durchwartet worden war, nachzuholen. Er dachte vor allem an die Kindheit [...]. Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte.<sup>271</sup>

La ricerca del tempo perduto, che diventa possibile soltanto dopo che si è imparato a “vedere” e a «pensare con il cuore», è una delle ragioni che spingono il giovane a tornare. Prima che ciò sia possibile è necessario un lungo lavoro da compiere in completa solitudine, come suggerisce Malte in una delle sue riflessioni sui santi, i quali

die gleich mit Gott anfangen wollten um jeden Preis. Wir muten uns dies nicht mehr zu. Wir ahnen, daß er zu schwer ist für uns, daß wir ihn hinausschieben müssen, um langsam die lange Arbeit zu tun, die uns von ihm trennt. Nun aber weiß ich, daß diese Arbeit genau so bestritten ist wie das Heiligsein; daß dies da um jeden entsteht, der um ihretwillen einsam ist [...].<sup>272</sup>

Per portare a termine quest’opera di avvicinamento a Dio è necessario imparare a conoscere se stessi, scoprire zone dell’io ignote che, attraverso un atto di percezione nel quale il dentro si specchia nel fuori e si materializza nell’evento, conducono l’io nella vita e fanno sbocciare la sua identità, come afferma Malte all’inizio del romanzo.<sup>273</sup>

Nelle *Aufzeichnungen* Rilke mette in scena il passaggio da una cecità a una capacità spirituale di vedere il mondo. Imparare a vedere vuol dire rivolgere l’occhio interiore dentro di sé: tutto l’itinerario di Malte può essere letto come transizione da un atto del vedere rivolto alle cose materiali al giusto modo di osservare il mondo. La leggenda del figliol prodigo che conclude il romanzo costituisce il momento più alto di questo percorso. Imparare a vedere e guardare dentro di sé è il lavoro di una vita che si intreccia con la scoperta della via che porta all’amore di «quegli [che] ancora non voleva».

È sul rapporto tra l’opera della vista e l’opera del cuore, incentrato sul problema dell’amore, che Rilke definisce l’itinerario del ritorno nella sua leggenda del figliol prodigo.<sup>274</sup> Nel *Malte* questo passaggio è adombrato nella sezione finale con l’apertura a una nuova concezione dell’amore che è rivolta alla Creazione e porta il figliol prodigo a scoprire che «le lontananze» sono nel cuore.<sup>275</sup> Questa idea è uno dei fili rossi dell’esegesi cristiana della parabola fin dai primi secoli. San Girolamo nell’ep. 21 scrive: «È indispensabile sapere che noi viviamo vicino a Dio o ci allontaniamo da lui non in virtù d’una localizzazione spaziale, bensì mediante l’affetto del nostro cuore»;<sup>276</sup> la distanza, infatti, non si misura nello spazio, ma nel cuore. Nella poesia scritta nel 1914 per accompagnare la

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 212; trad. it., cit., p. 210: «La sua padronanza interna si spinse così avanti che egli decise di recuperare il più importante di ciò che, prima, non aveva potuto eseguire, di ciò che semplicemente era passato mentre egli lo attendeva. Pensò prima di tutto all’infanzia [...]. Riprendere su di sé tutto ciò ancora una volta, e questa volta realmente, fu la ragione per cui il divenuto straniero tornò a casa».

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 155; trad. it., cit., pp. 146-147. Questo è uno degli innumerevoli punti che nel romanzo collegano la vicenda di Malte a quella del figliol prodigo.

<sup>273</sup> *Ivi*, cit., pp. 8-9 e si veda anche il commento di Engel alle pp. 330-331; trad. it., cit., pp. 2-3.

<sup>274</sup> Non mi riferisco qui soltanto alla parte finale del *Malte*, bensì penso al ciclo sul personaggio lucano che Rilke aveva progettato.

<sup>275</sup> L’espressione «le lontananze» richiama un verso di «Heimkehr: wohin?», la poesia che Rilke compone come dedica a Gide della sua traduzione del *Ritorno del figliol prodigo*.

<sup>276</sup> SAN GIROLAMO, *Le lettere*, traduzione e note di S. Cola, Roma, Città Nuova, 1962-1964, vol. I, pp. 143-172, p. 150.

copia destinata a André Gide della sua traduzione del *Retour de l'enfant prodigue*, Rilke lega il tema della "lontananza nel cuore" alla partenza e al ritorno: «Heimkehr: wohin? Da alle Arme schmerzen / und Blicke, alle, mißverstehn. / Auszug: wohin? Die Fernen sin im Herzen [...]».<sup>277</sup>

"Imparare a vedere" è un processo di apprendimento che necessita dei tempi lunghi del mondo, inconciliabili con quelli brevi della vita, e di un'arte che non sarà mai ampia abbastanza da comprendere l'uomo e l'immensità della notte dell'oltrespazio: «Wer beschreibt, was ihm damals geschah? Welcher Dichter hat die Überredung, seiner damaligen Tage Länge zu vertragen mit der Kürze des Lebens? Welche Kunst ist weit genug, zugleich seine schmale, vermantelte Gestalt hervorzurufen und den ganzen Überraum seiner riesigen Nächte».<sup>278</sup> Queste riflessioni proiettano i desideri del figliol prodigo, insieme alla sua sete di conoscenza, sul più vasto orizzonte aperto dal *Weltzeit*, mentre richiamano l'attenzione sul *Lebenszeit*<sup>279</sup>, sull'esile figura mortale che di fronte all'incommensurabilità del tempo della vita e di quello del mondo diventa un essere universale e anonimo che «non amava, soltanto amava essere».<sup>280</sup> Riscrivendo il capitolo 15 del *Vangelo di Luca* Rilke lega il tempo della vita a quello del mondo, lo spazio ristretto dell'arte a quello immenso dell'universo e pone al centro di questo labirinto infinito l'uomo.

Da qui, nelle *Aufzeichnungen* il figliol prodigo si avvia «silenzioso per i pascoli del mondo», verso casa, alla ricerca dell'identità, apparentemente senza un progetto di vita definito. Il ritorno non è immediato: il pastore erra per il mondo (l'acropoli, la regione del Baux, Orange, Allycamps), seguendo un itinerario che muove in direzione del riconoscimento e coincide con il tempo in cui inizia il «lungo amore verso Dio, il lavoro silenzioso, senza meta».<sup>281</sup> È un lungo periodo di apprendistato in cui il giovane deve guardare dentro di sé per imparare ad amare e, quasi ricalcando il percorso di Agostino nelle *Confessioni*, anche questo ritorno appare strutturato sulla coppia verbale composta da ricercare (*quaerere*) e scoprire (*invenire*). A differenza del vescovo di Ippona, nella leggenda del *Malte* manca qualsiasi certezza, tutto ciò che rimane al protagonista è sperare:

Denn über ihn, der sich für immer hatte verhalten wollen, kam noch einmal das anwachsende Nichtanderskönnen seines Herzens. Und diesmal hoffte er auf Erhöhung. Sein ganzes, im langen Alleinsein ahnend und unbeirrbar gewordenes Wesen versprach ihm, daß jener, den er jetzt meinte, zu lieben verstünde mit durchdringender, strahlender Liebe. Aber während er sich sehnte, endlich so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äußersten Abstand.<sup>282</sup>

---

<sup>277</sup> R.M. RILKE, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bände*, Hg. von M. ENGEL und U. FÜLLERBORN, vol. 2, p. 115; trad. it., *Poesie sparse e ultime (1906-1926)*, scelta, traduzione e introduzione di L. TRAVERSO, Vallecchi, Firenze 1958, p. 153: «Ritorno: dove? Se tutte le braccia fan male, / fraintendono tutti gli sguardi. / Partire: dove? Sono nel cuore le lontananze [...]» Traduzione leggermente modificata.

<sup>278</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 210; trad. it., cit., pp. 207-208: «Chi descrive ciò che gli accadde allora? Quale scrittore è convinto di conciliare la lunghezza di quei suoi giorni con la brevità della vita? Quale arte è ampia abbastanza per evocare insieme la sua esile figura ammantellata e l'intero oltrespazio delle sue notti immense?».

<sup>279</sup> Le due espressioni *Weltzeit* e *Lebenszeit* sono riprese dal titolo di un importante libro di H. BLUMENBERG, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968; trad. it., *Tempo della vita e tempo del mondo*, Bologna, il Mulino, 1996.

<sup>280</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 210; trad. it., cit., p. 208.

<sup>281</sup> Ivi, p. 210; trad. it., cit., p. 208.

<sup>282</sup> Ivi, pp. 210-211; trad. it., pp. 208-209: «Poiché su di lui, che per sempre si era voluto trattenerne, giunse ancora una volta il crescente non poter essere altro del suo cuore. E questa volta sperò d'essere esaudito. La sua intera essenza,

La speranza e la promessa di un «amore penetrante, raggiante» sono unite alla coscienza dell'«estrema lontananza di Dio»: da qui, negli anni dei grandi cambiamenti, quelli in cui il giovane impara a vedere, quasi dimentica Dio a causa del duro lavoro di avvicinarsi a lui, e tutto ciò che col tempo spera forse di ottenere da lui, è «“sa patience de supporter une âme”».<sup>283</sup> È il momento della svolta, segnato dalla consapevolezza del figliol prodigo che in lui sta nascendo una nuova realtà.<sup>284</sup> Il cammino verso Dio inizia dalla speranza e dal cuore, dall'intimo dell'uomo, è un «lavoro silenzioso e senza meta», fatto di pena e dolore.<sup>285</sup>

Ora il figlio torna in sé:

Aus den Wurzeln seines Seins entwickelte sich die feste, überwinternde Pflanze einer fruchtbaren Freudigkeit. Er ging ganz darin auf, zu bewältigen, was sein Binnenleben ausmachte, er wollte nichts überspringen, denn er zweifelte nicht, daß in alledem seine Liebe war und zunahm. Ja, seine innere Fassung ging so weit, daß er beschloß, das Wichtigste von dem, was er früher nicht hatte leisten können, was einfach nur durchwartet worden war, nachzuholen. Er dachte vor allem an die Kindheit, sie kam ihm, je ruhiger er sich besann, desto ungetaner vor; alle ihre Erinnerungen hatten das Vage von Ahnungen an sich, und daß sie als vergangen galten, machte sie nahezu zukünftig.<sup>286</sup>

Recuperato il passato e divenuto padrone di se stesso, il giovane può decidere di tornare a casa: «Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte. Wir wissen nicht, ob er blieb; wir wissen nur, daß er wiederkam».<sup>287</sup>

Nella «regione della dissimiglianza»<sup>288</sup> che imprigiona l'anima, oltre a sperimentare un senso di abbandono, il figliol prodigo riconosce la differenza essenziale tra la sfera del divino e quella dell'umano e inizia l'ascesa verso Dio. Non soltanto il protagonista subisce un cambiamento, bensì anche l'amore muta: dal sentimento terreno si passa, nel finale, all'amore per Dio e all'attesa di questo; da una visione egocentrica dell'amore, a una concezione di tipo teocentrico che ha come meta ultima l'idea di Dio come amore.<sup>289</sup>

---

divenuta presaga e imperturbabile nella lunga solitudine, gli promise che quello a cui ora pensava sarebbe condisceso ad amare con amore penetrante, raggiante. Ma mentre mirava ad essere infine amato in modo così magistrale, il suo sentimento abituato alle distanze comprese l'estrema lontananza di Dio»

<sup>283</sup> Ivi, p. 211; trad. it., p. 209.

<sup>284</sup> A. NYGREN, *Eros und Agape. Gestaltwandlungen der christlichen Liebe*, 2 Bände, Gütersloh, Der Rufer Evangelischer Verlag, 1930 u. 1937; trad. it., *Eros e Agape. La nozione cristiana dell'amore e le sue trasformazioni*, Bologna, EDB, 1990, p. 47.

<sup>285</sup> In questo passo c'è una probabile eco delle *Confessioni* X, xxviii, 39, 2.

<sup>286</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 212; trad. it., cit., p. 210: «Dalle radici del suo essere si sviluppò l'albero saldo, sempreverde, di una gioia feconda. Si consacrò tutto a compiere ciò che stabiliva la sua vita interiore, non voleva passar sopra a nulla, poiché non dubitava che il suo amore fosse e crescesse in tutto ciò. Sì, la sua padronanza interna si spinse così avanti che egli decise di recuperare il più importante di ciò che, prima, non aveva potuto eseguire, di ciò che semplicemente era passato mentre egli lo attendeva. Pensò prima di tutto all'infanzia; quanto più vi rifletteva con calma, tanto più gli appariva incompiuta; tutti i suoi ricordi erano vaghi come presentimenti, e l'esser considerati trascorsi li rendeva quasi futuri».

<sup>287</sup> Ivi, p. 212; trad. it., cit., p. 210: «Riprendere su di sé tutto ciò ancora una volta, e questa volta realmente, fu la ragione per cui il divenuto straniero tornò a casa. Non sappiamo se rimase: sappiamo soltanto che tornò».

<sup>288</sup> SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, cit., VII, x, 16, 18-9, p. 36.

<sup>289</sup> A. NYGREN, *Eros und Agape. La nozione cristiana dell'amore e le sue trasformazioni*, cit. pp. 22-9.

Approdo finale della “leggenda” e meta del ritorno a casa è la ricerca della comunione con Dio, il quale, tuttavia, non vuole ancora correre incontro al figlio. Questi rimane in attesa, sulla soglia: «Fast mußte er lächeln, wenn sie sich anstengten, und es wurde klar, wie wenig sie ihn meinen konnten. Was wußten sie, wer er war. Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht».<sup>290</sup>

Così terminano *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: scoprire l’amore equivale a scoprire Dio, così come conoscere la difficoltà dell’amore coincide con la consapevolezza della difficoltà di comunicare con gli altri e arrivare all’unione con Lui. L’amore del Signore è spontaneo e immotivato, come insegna la parabola del figliol prodigo in Luca. Soltanto se Questi ci viene incontro possiamo essere amati da Lui. A noi rimane il tempo dell’attesa. «Colui che non volle essere amato» torna a casa per aspettare Colui che sarebbe stato capace di amarlo, «ma quegli ancora non voleva». Il «gesto inaudito» del Riconosciuto è quello che, come scrive Rilke a proposito della statua di Rodin, «rende necessario un dio» e riguarda noi tutti perché in chi «lo compie vi sono tutti coloro che ne hanno bisogno».<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 213; trad. it., p. 211: «Doveva quasi sorridere mentre loro si affaticavano, ed era chiaro quanto poco potessero davvero pensare a lui. Cosa sapevano di chi egli era? Era allora terribilmente difficile da amare, e sentiva che solo uno ne sarebbe stato capace. Ma quegli ancora non voleva».

<sup>291</sup> R.M. RILKE, *Auguste Rodin*, cit., pp. 816-817.

# INTERVENTI

## ALEKSEJ REMIZOV E GLI APOCRIFI BIBLICI: TRA RISCrittURA E AUTOBIOGRAFIA

di Maria Teresa Badolati

Aleksèj Michàjlovič Rémizov (1877-1957), narratore poliedrico e assai prolifico, dall'esperienza creativa solitaria e isolata, è ad oggi riconosciuto come uno dei più originali rappresentanti della letteratura russa del '900, sebbene sia stato a lungo trascurato dagli studi letterari e sia pressoché sconosciuto e in gran parte inedito in Italia. La sua produzione artistica, che comprende racconti, *povesti*,<sup>292</sup> romanzi, rielaborazioni di fiabe, leggende e apocrifi biblici, saggi, autobiografie, raccolte di sogni, opere teatrali, disegni, diari, lettere, è straordinariamente copiosa e variegata, di difficile interpretazione critica e filologica e di non semplice inquadramento letterario e di genere.

Sebbene tanto multiforme ed eterogenea, la sua intera opera si contraddistingue per il carattere profondamente autobiografico e metaletterario, tanto che lo studioso Docenko parla di «pan-autobiografismo» come principio costruttivo della poetica remizoviana.<sup>293</sup> La tecnica di utilizzo – ripensamento, reinvenzione, reinterpretazione – di fatti ed elementi biografici nella sua opera è riconosciuta ed esplicitata già dagli esordi dallo stesso scrittore, il quale, in un'autobiografia del 1912, afferma: «Non ci sono opere autobiografiche. Tutto e dappertutto è autobiografia...».<sup>294</sup> L'accento viene posto, evidentemente, sulla seconda parte dell'affermazione, confermando che, per uno scrittore eclettico come Remizov, il confine tra opere autobiografiche e non autobiografiche nel senso tradizionale del termine è labile, forse inesistente e che, dunque, autobiografica in senso molto ampio può essere considerata tutta la sua eredità poetica. Nel medesimo testo egli continua: «Io stesso sono Borodin il morto<sup>295</sup> (*Il sacrificio*), è me stesso che descrivo, e io stesso sono il gatto Kotofej Kotofejč<sup>296</sup> (*Verso il Mare-Oceano*), è me stesso che descrivo, e anche Pet'ka<sup>297</sup> (*Il galletto*) sono io, descrivo me stesso».<sup>298</sup>

L'autobiografismo viene riconosciuto non solo come procedimento costruttivo, ma come concezione stessa della creazione artistica dallo scrittore, che afferma: «L'opera letteraria [...] è la chiave per conoscere un autore: sulla base di un romanzo, di una *povest'* o di un racconto, si può dire di più sull'autore, che dalla sua più dettagliata biografia, scritta da qualcun'altro [...]».<sup>299</sup> E poi però, sottolineando che un testo letterario non è certo la mera riproduzione di fatti concreti e puntuali della propria biografia, aggiunge: «Le opere letterarie sono tutto per uno scrittore, ma non si dovrebbe cercare in esse la sequenza degli avvenimenti biografici e i fatti della sua vita "viva"».<sup>300</sup> Per comprendere tali affermazioni, apparentemente contraddittorie e paradossali, è necessario chiarire, seppur brevemente, il carattere particolarissimo dell'autobiografismo remizoviano che, muovendosi tra mitologizzazione e mistificazione di sé e della propria vita, si realizza in una vorticoso e sbrigliata commistione di fantasia, sogno e realtà.

Dalla sua angusta e fiabesca stanzetta in *Rue Boileau*, a Parigi, dov'era emigrato dal 1923, Aleksej Michajlovič, ormai ottantenne e semiciego, il 24 agosto 1957 annotava nel suo diario: «e mi accinsi a redigere una *leggenda* su me stesso...».<sup>301</sup> L'intera opera di Remizov è una lunga

<sup>292</sup> La *povest'* è una forma narrativa intermedia tra racconto e romanzo.

<sup>293</sup> S. DOCENKO, *Problemy poetiki Remizova. Avtobiografizm kak konstruktivnyj princip tvorčestva*, Tallinn, TPÜ Kirjastus, 2000.

<sup>294</sup> A.M. REMIZOV, *Avtobiografija 1912*, in *Lica. Biografičeskij almanach*, a cura di A.M. GRAČEVA, SPb., Feniks-Atheneum, 1993, T.3, p. 442. La traduzione è di chi scrive.

<sup>295</sup> Personaggio del racconto gotico *Žertva* (*Il sacrificio*, 1909).

<sup>296</sup> Protagonista dell'omonima fiaba, inclusa in *K More-Okeanu* (*Verso il Mare-Oceano*, 1906).

<sup>297</sup> Personaggio principale del racconto *Petušok* (*Il galletto*, 1911).

<sup>298</sup> A.M. REMIZOV, *Avtobiografija 1912*, cit., p. 442.

<sup>299</sup> ID., *Učitel' muzyki*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva, Russkaja kniga, 2002, T.9, p. 438.

<sup>300</sup> Ivi, p. 439.

<sup>301</sup> Cit. in N. KODRJANSKAJA, *Aleksej Remizov*, Paris, 1959, p. 125. Il corsivo è di chi scrive.

confessione lirica, un testamento poetico<sup>302</sup> e, al tempo stesso, una leggenda, un mito mistificatorio di se stesso, costruito meticolosamente per tutto il corso della sua vita letteraria, lunga più di 50 anni, dal 1902, quando fu pubblicato il suo primo racconto autobiografico *V plenu (In cattività)*, fino alla morte nel 1957. L'utilizzo del termine «*legenda*», definita dal *Dizionario esplicativo della lingua grande-russa viva* di Dal' come «racconto di un evento straordinario», non è certamente casuale. In Remizov tutto è sottoposto a una reinterpretazione, a un ripensamento mitologico e leggendario e, al tempo stesso, ludico e mistificatorio, dalla sua venuta al mondo, alla creazione artistica, fino al suo stesso cognome. Mitopoiesi in cui il processo creativo investe non solo il testo, ma la vita stessa, divenendo regola dell'esistenza, in un sincretismo continuo di realtà e finzione, di uomo e opera, se è vero, come scriveva V. Šklovskij, che «Remizov vive nella vita con i metodi dell'arte».<sup>303</sup>

In questo intervento, però, non ci si concentrerà né sui testi dichiaratamente autobiografici (e, al contempo, dichiaratamente inattendibili), che compongono il monumentale ciclo autofinzionale denominato *Legenda o samom sebe (Leggenda su me stesso)*,<sup>304</sup> e neppure sulla base autobiografica, riconosciuta da Remizov stesso, dei testi del primo periodo.<sup>305</sup>

Questo contributo si pone, invece, l'obiettivo di indagare la componente autobiografica presente in alcune opere che, per genere e caratteristiche, risultano a prima vista difficilmente ascrivibili al filone pseudo-autobiografico, mostrando i procedimenti e i meccanismi di trasformazione ed «espansione» dell'autobiografismo remizoviano, nonché cercando di comprenderne le ragioni più profonde. Si tratta delle «riscritture» o «rielaborazioni», definite dallo scrittore «ricostruzioni» moderne di apocrifi e leggende bibliche, in cui egli include temi, motivi, personaggi e immagini tratti dalla propria biografia o in qualche modo ad essa connessi, nonché *realia*, nomi ed episodi legati alla contemporaneità oppure all'ambientazione russa. L'attiva interpolazione di elementi autobiografici, «russi» e moderni in questi testi, non a caso definiti dal folclorista Aničkov «apocrifi contemporanei»,<sup>306</sup> costituisce uno degli aspetti più originali dell'onnivoro autobiografismo remizoviano, che investe la creazione poetica in ogni suo aspetto, fino a confonderla con la vita stessa, in una trasfigurazione continua della vita nell'arte e dell'arte nella vita.

È lo stesso Remizov ad esplicitare il principio poetico delle sue «rielaborazioni»:

Nelle mie ricostruzioni di antiche leggende e narrazioni non vi è solo l'elemento libresco, ma anche *il mio personale, dalla mia vita, ciò che ho visto, ascoltato, provato*. E quando lavoro sugli antichi monumenti letterari sceglievo da ciò che avevo letto, evidentemente, non senza ragione, ma secondo qualche ricordo inconscio, secondo i «nodi e i viluppi» della mia memoria eterna.<sup>307</sup>

Egli avverte il lettore che le sue ricostruzioni di leggende apocrife contengono (o possono contenere) un sottotesto autobiografico. Ma, non limitandosi a ciò, specifica che, persino quando sono assenti riferimenti, espliciti o impliciti, diretti o indiretti, a eventi o dettagli biografici e contemporanei, è proprio la scelta di questo o di quel soggetto letterario, presente in qualche monumento antico-russo o folclorico, ad avere un legame, persino inconscio, con i fatti della propria biografia e ad essersi, perciò, impresso nei «nodi e i viluppi» della sua memoria poetica inconscia.

<sup>302</sup> Ivi, p. 117: «Tutto ciò che scrivo è la mia confessione».

<sup>303</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Zoo o lettere non d'amore*, tr. it. di M. ZALAMBIANI, Palermo, Sellerio, 2002.

<sup>304</sup> Comprendente otto testi pseudo-autobiografici, che abbracciano il periodo dal 1877 al 1954, nei quali lo scrittore ripercorre, rivive e reinterpreta e reinventa in maniera assolutamente originale il proprio *iter* umano e creativo.

<sup>305</sup> Si tratta dei romanzi *Prud (Lo stagno, 1911)* e *Kanava (Il fosso, 1923)*, delle *povesti Časy (L'orologio, 1908)* e *Krestevye sestry (Sorelle in Cristo, 1910)*, dei racconti *Bogomol'e (Il pellegrinaggio, 1905)*, *Žertva (Il sacrificio, 1909)*, *Petušok (Il galletto, 1911)*.

<sup>306</sup> Cit. in S. DOCENKO, *Sovremennyj apokrif A. Remizova*, in *Blokovskij sbornik X*, Tartu, Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet, 1990, p. 82.

<sup>307</sup> A.M. REMIZOV, *Podstrižennymi glazami*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva, Russkaja kniga, 2000, T.8, p. 114.

Numerosi sono i testi remizoviani basati su racconti, temi o motivi biblici, folclorici, mitologici o leggendari in generale. La tecnica di appropriazione, assimilazione, inglobamento, rielaborazione e riscrittura creativa di fonti antiche è una costante sin dagli esordi della sua carriera letteraria, che si conclude, come per chiudere un cerchio, con un ciclo di rivisitazioni di leggende basate su fonti antico-russe, denominato *Legendy v vekach* (*Le leggende nei secoli*).<sup>308</sup>

Tale procedimento creativo affonda le proprie radici nella passione di Remizov per la letteratura antica, risalente al primo incontro, durante l'infanzia<sup>309</sup>, con i monumenti antico-russi nella biblioteca di famiglia e con la religiosità popolare e nell'atmosfera satura di racconti e leggende in cui crebbe, che ne suggestionarono l'immaginazione e ne alimentarono la personalità creativa. Fondamentale fu, inoltre, l'influenza della moglie, Serafima Pavlovna Dovgello, di professione paleografa, grazie alla quale imparò a decodificare i documenti antichi, nonché l'amicizia con medievisti e folcloristi, ai cui studi egli si dedicò con l'entusiasmo di un filologo attento e appassionato.

Ecco come lo scrittore descrive il suo "metodo" di lavoro sulle leggende apocrife:

Il lavoro sul materiale: inserimenti, riduzioni, interpolazioni, ampliamento, amplificazione, non è necessaria nessuna morale. Bisogna adattare i materiali sia alla propria terra (alle proprie condizioni), sia ai propri sentimenti e idee. Adattare le leggende altrui alla propria nazionalità: tradurre l'idea altrui in un linguaggio moderno. [...] Mi capita tra le mani una leggenda, la leggo e all'improvviso ricordo: ho preso parte all'avvenimento fiabesco. E comincio a raccontarlo a modo mio.<sup>310</sup>

Remizov paragona il proprio atteggiamento nei confronti dei testi-fonte a quello di uno scriba medievale: così come questa figura chiave della cultura antica considerava il testo che stava riscrivendo come sua proprietà, modificandolo a piacimento, così egli faceva proprie le fonti a cui attingeva, rielaborandole "a modo suo", sia nella forma che nel contenuto, nell'aspirazione globale a rinnovare il materiale, "modernizzandolo" in un'originale commistione di erudizione, memoria personale e creatività:

Come nei miei apocrifi e fiabe, solo avendo in memoria tutte le infinite raccolte di leggende e trascrizioni di fiabe di ogni sorta, [...] non ho mai copiato né stilizzato [...] ciò che era nei secoli è venuto fuori solo dalla mia mano e si è trasferito alla mia mano. Nelle fiabe ho continuato la tradizione dei cantastorie, e nella scrittura quella degli amanuensi.<sup>311</sup>

Sebbene né l'autobiografismo né l'impiego di fonti antiche siano fenomeni nuovi nella letteratura, l'innovazione remizoviana consiste nell'utilizzare contemporaneamente questi due procedimenti: «l'antica cronaca russa per me non era solo una rinarrazione, ma l'espressione dei miei sentimenti, il contenuto della cronaca era il materiale».<sup>312</sup>

Di seguito si presentano due esempi che illustrano tale duplice procedimento creativo.

Il primo esempio è costituito dalla *povest* "proibita", scritta nel 1910, *Roždestvo Christovo* (*La natività di Cristo*, 1912).<sup>313</sup> Ricostruzione della narrazione evangelica sulla nascita di Gesù, essa è basata, come evidenziato da Docenko,<sup>314</sup> non solo sul racconto biblico canonico, ma anche

<sup>308</sup> Cfr. A.M. GRAČEVA, *Remizov i drevnerusskaja kul'tura*, Sankt-Peterburg, D.M. Bulanin, 2000.

<sup>309</sup> Soprattutto con le *Grandi Letture Mensili* (*Velikie Minei Četi*), monumentale opera cinquecentesca che raccoglie il patrimonio spirituale della tradizione antico-russa.

<sup>310</sup> N. KODRJANSKAJA, *op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>311</sup> A.M. REMIZOV, *Podstrižennymi gl'azami*, cit., p. 45.

<sup>312</sup> Ivi, p. 113.

<sup>313</sup> Pubblicata nella seconda edizione di *Limonar'* in *Sobranie sočinenij*, T. VII, Sirin, SPB, 1912, p. 152.

<sup>314</sup> S. DOCENKO, *Avtobiografičeskoe i apokrifičeskoe v tvorčestve A. Remizova*, in *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, a cura di A.M. GRAČEVA, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom), 1994, pp. 33-40.

sull'apocrifo del *Protovangelo di Giacomo*. Nel testo sono presenti, infatti, elementi tratti dalla versione apocrifia, a cui si mescolano dettagli filtrati dalla letteratura antico-russa, che sottolineano la tendenza remizoviana a russificare i testi. Testimonianza di ciò è la presenza del personaggio di Salomè, vecchia levatrice assente nei Vangeli canonici che, nell'apocrifo, aiuta la Vergine a partorire e che nel racconto di Remizov diviene, per influsso della tradizione folclorica antico-russa, "Salomonida". Insieme a lei compare il nipotino Pet'ka, personaggio del tutto autobiografico, assente sia nel testo biblico che in quello apocrifo, protagonista del già citato racconto *Petušok*, nonché *alter ego* dell'autore, che, dunque, diviene partecipe degli eventi biblici:

La Madre di Dio manda Giuseppe a cercare una vecchia levatrice. Il vecchio s'incamminò per la strada, e lui stesso non sapeva dove cercare la vecchia [...]. E vede una vecchia che corre verso di lui, tra i *cumuli di neve* [...]. Viene dalla città di Betlemme. *Il suo nome è Salomonida*. Aveva messo a letto il nipotino Pet'ka il monello, si preparava a dormire anche lei, ma non appena gira gli occhi, sente che la chiamano. - "Va' al campo, Solomonida", dice, "c'è bisogno di aiuto!"<sup>315</sup>

L'ambientazione stessa della *povest'* ha un colorito nordico, ben lontano da quello biblico mediterraneo. Lo scrittore trasferisce le vicende evangeliche in un contesto cultural-geografico ed etnografico prettamente russo e, specificamente, nordico,<sup>316</sup> inserendo nella narrazione motivi, *realia* e dettagli dal colorito locale. Ecco come viene descritto il viaggio della Vergine verso Betlemme: «La Madre di Dio si recava nella città di Betlemme. Andavano al censimento [...] *Era inverno. Un inverno nevoso. Intere montagne erano coperte di neve*. Per il cavallo era difficile muoversi, si trascinava a stento tra i *cumuli di neve*».<sup>317</sup> E poi: «Era una notte limpida, stellata, *un gelo pungente*. La Madre di Dio non si alzava dalla *slitta*: aveva freddo».<sup>318</sup>

L'atmosfera nordica è suggerita a Remizov, come testimonia egli stesso, dal famoso dipinto del pittore fiammingo Pieter Bruegel il Vecchio, *Il censimento di Betlemme* (1566), che raffigura l'evento evangelico ambientato in un villaggio fiammingo:

Quando ho visto per la prima volta *Il censimento di Betlemme*, era come se io stesso visitassi il diroccato villaggio fiammingo di "Betlemme", dove il miracolo della Natività del Salvatore del mondo è raffigurato nella cerchia dei miei conterranei fiamminghi, su questa terra, sotto "il nostro cielo". E non posso immaginarmi come descrivere altrimenti la Natività evangelica.<sup>319</sup>

Ancora, secondo questo procedimento di adattamento locale dell'apocrifo al Nord russo, i Re Magi, provenienti secondo la narrazione evangelica dall'Oriente per portare i doni a Gesù, divengono nella natività di Remizov tre saggi re lapponi,<sup>320</sup> popolo nordico dal carattere mitologizzato e leggendario, corrispettivo russo "esotico" dei Re Magi: «E lì, [...] *nella terra fredda e cupa* degli stregoni, echeggiavano e risuonavano nel cuore della notte i tamburelli magici. *E tre saggi re-stregoni lapponi* videro in cielo la stella di Cristo. [...] E prendendo i doni, senza servi né *renne*, seguirono la stella alata».<sup>321</sup>

Essi, tra l'altro, invece dei tradizionali oro incenso e mirra, portano in dono «oro, uno scettro osseo e *kut'ja*», pietanza tipica della tradizione natalizia russa ortodossa.

Insieme alla nazionalizzazione del soggetto biblico e della sua ambientazione, viene condotta poi la sua "modernizzazione" attraverso l'immissione, nell'episodio della Strage degli Innocenti perpetrata dal Re Erode, di motivi, soggetti e *realia* contemporanei. Nel testo compaiono, rispetto

<sup>315</sup> A.M. REMIZOV, *Limonar'*, cit., pp. 152-153.

<sup>316</sup> Dove egli trascorse al confino alcuni anni della sua giovinezza e dal folclore del quale fu molto affascinato.

<sup>317</sup> A.M. REMIZOV, *Limonar'*, cit., p. 151.

<sup>318</sup> Ivi, p. 152.

<sup>319</sup> ID., *Vstreči. Peterburgskij Buerak*, Paris, 1981, p. 214.

<sup>320</sup> La Lapponia si estende in parte anche in Russia, nella penisola di Kola.

<sup>321</sup> A.M. REMIZOV, *Limonar'*, cit., pp. 154-155.

alla narrazione evangelica canonica e apocrifa, dettagli anacronistici, legati alla contemporaneità, quali «soldati» (invece di «guerrieri»), «sciabole», «stivali»:

A mezzanotte, raggiunta Betlemme, i *soldati* tra musica e canti fecero il loro ingresso in città. [...] I soldati si precipitarono nelle case e, strappando gli innocenti dal seno materno, strangolarono i bambini, altri li gettarono fuori dalle culle e quelli assonnati li calpestarono con gli *stivali*. I bambini si svegliavano per le urla e, non capendoci nulla, loro stessi porgevano il collo alle *sciabole* dei soldati.<sup>322</sup>

Ciò è soprattutto evidente nella seconda versione della *povest'* (1928),<sup>323</sup> dove compaiono addirittura le «mitragliatrici»: «Tamburi e trombe: la città reale di Gerusalemme tuona nel cuore della notte. [...] La gente corre per le strade. Qualcuno gridò: “Sparano con le *mitragliatrici!*” La *spedizione punitiva* irruppe a Betlemme tra musica e canti».<sup>324</sup>

Il tema della Strage degli Innocenti viene associato, tramite un parallelo storico proprio della poetica remizoviana, ai crudeli e sanguinari eventi rivoluzionari del 1905. In questo stesso periodo è ambientato il già citato racconto autobiografico *Petušok* (1911), i protagonisti sono proprio la vecchia Salomonida e il nipotino Pet'ka,<sup>325</sup> poi personaggi di *Roždestvo Christovo*. L'azione si svolge nel quartiere moscovita di *Zamoskvoreč'e*, che diede i natali ad Aleksej Michajlovič, e si conclude nel dicembre del 1905, proprio quando a Mosca, al culmine della rivoluzione, esplose una violenta insurrezione armata dei proletari. In entrambi i racconti, il piccolo Pet'ka viene ucciso da un soldato alla fine di dicembre, mese in cui ricorre nel calendario ortodosso (29 dicembre) il giorno della memoria della Strage degli Innocenti. La trasformazione della scena dell'uccisione di Pet'ka nelle due redazioni di *Roždestvo Christovo*, per cui nella prima (1912) egli viene sgozzato con un pugnale, mentre nella seconda (1928) fucilato da un soldato del Re Erode, come avviene in *Petušok*, confermano l'influenza di questo racconto sulla seconda redazione della *povest'*, nonché il suo sottotesto autobiografico e contemporaneo.

Il secondo esempio di approccio ai testi biblici è rappresentato dal poema, scritto nel 1903, *Iuda Predatel' (Giuda il Traditore, 1908)*<sup>326</sup> che, sebbene non contenga riferimenti testuali diretti alla biografia di Remizov né sia correlato in qualche modo alla contemporaneità, rivela, come chiarito da Docenko,<sup>327</sup> il suo particolare autobiografismo nella scelta del soggetto stesso, che vede al centro la figura biblica di Giuda e il suo tradimento.<sup>328</sup> Tema, quest'ultimo, molto attuale per lo scrittore all'epoca in cui compose il poema, perché legato a due episodi della sua vita.<sup>329</sup>

Il primo fu l'arresto, subito nel 1896, per aver partecipato a una manifestazione studentesca, in seguito al quale fu accusato da altri studenti manifestanti di essere un “provocatore”, dunque “tradito” e rinchiuso nel carcere della Taganka a Mosca:

---

<sup>322</sup> Ivi, pp. 162-163.

<sup>323</sup> Pubblicata in A.M. REMIZOV, *Zvezda nadzvedznaja: Stella Maria maris*, Paris, YMCA PRESS, 1928.

<sup>324</sup> Ivi, p. 63.

<sup>325</sup> Pet'ka e sua nonna compaiono per la prima volta nel racconto autobiografico *Bogomol'e (Il pellegrinaggio, 1905)*.

<sup>326</sup> Pubblicato per la prima volta in *Čertov log i Polunoščnoe sol'nce*, EOS, SPb., 1908, pp. 259-310 e poi incluso in A.M. REMIZOV, *Sobranie sočinenij*, T.VIII, Sirin, SPb., 1919, pp. 273-283.

<sup>327</sup> S. DOCENKO, *I k zlodejam pričten. Tema pridatel'stva v poeme A.Remizova “Iuda” in Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, a cura di A.M. GRAČEVA, A. D'AMELIA, San-Pietroburgo/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003, pp. 43-54.

<sup>328</sup> A questa figura sono dedicate diverse opere dell'Età d'Argento della letteratura russa. Cfr. L.A. IEZUITOVA, *Tri Iudy v russkoj literature serebrjanogo veka: L. Andreev, M. Vološin, A. Remizov*, in *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, a cura di A.M. GRAČEVA, A. D'AMELIA, San-Pietroburgo/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003, pp. 55-68.

<sup>329</sup> In una lettera del 13 gennaio 1904, egli stesso scrive a V. Brjusov: «Quante volte ho pensato a Giuda [...], soprattutto nei miei vagabondaggi nelle carceri...». Citato in A.M. REMIZOV, *Okazion*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva, Russkaja kniga, 2000, T.3, p. 606.

Non avrei mai e poi mai supposto né pensato di andare a quella dimostrazione, [...] ma un amico mi convinse. [...] La dimostrazione venne dispersa, e io mi ritrovai in mezzo, davanti a una muraglia di gendarmi e di cosacchi a cavallo, fui arrestato per primo e spedito al commissariato sulla Tverskaja, come “agitatore” [...]. Alla sera quando portarono al commissariato gli altri arrestati io andai a bere il tè al loro stesso tavolo, e chissà perché fui scambiato per un “provocatore”.<sup>330</sup>

La seconda vicenda, connessa al motivo dell’apostasia, variante del tradimento, si verificò a Vologda, terza tappa del confino politico di Remizov (1901-1903), in cui egli decise di allontanarsi definitivamente dall’attività rivoluzionaria, persuadendo anche la futura moglie, Serafima Pavlovna, a seguirlo sulla stessa strada. In seguito a tale rinuncia, Remizov fu messo al bando dagli altri deportati e accusato di tradimento nei confronti degli ideali rivoluzionari, soprattutto dal famoso terrorista B.V. Savinkov: «E così [Serafima] annunciò che avrebbe interrotto l’attività rivoluzionaria, e questa sua decisione fu attribuita alla mia influenza nefasta. [...] Ebbe inizio una campagna denigratoria contro di me, di cui Savinkov fu il sobillatore. [...] Rimasi completamente solo».<sup>331</sup>

Alla figura di Giuda e al tema del tradimento si collega un *leitmotiv* trasversale all’intero percorso umano ed artistico del narratore, quello dell’“*otveržennost*”, della “reiettitudine”, la perenne sensazione di rifiuto, di esclusione e miseria, il sentirsi costantemente fuori luogo, che egli ipertrofizzò, nell’arte come nella vita, per spiegare e quasi giustificare il proprio destino di uomo e scrittore emarginato, disprezzato, incompreso. Affermazioni di questo genere divennero una costante negli ultimi anni della sua vita: «Mi sono sempre sentito diverso da tutti e ciò l’ho interpretato non come un segno di benevolenza, ma dell’essere reietto. Sin dai miei primi passi ho sentito il “marchio di Caino” su di me»;<sup>332</sup> «Ho sempre percepito il dolore della vita, l’emarginazione. E mi sono chiesto, che cos’è che ho fatto di sbagliato e a chi, perché il dolore e il rifiuto sono alla base della mia vita?»;<sup>333</sup> «Ho vissuto tutta la mia vita emarginato, perso»;<sup>334</sup> «[...] il senso di colpa non mi ha mai abbandonato. [...] Non sono mai stato il primo, ma sempre lì da qualche parte nella folla tra i reietti, tra quei peccatori, a cui nessuno osa dare una mano».<sup>335</sup>

Sebbene non menzionino direttamente il nome di Giuda, queste parole ne evocano la figura di reietto e maledetto. Tale motivo diviene, dunque, il fulcro del poema-tragedia su Giuda che Remizov, allontanandosi dall’interpretazione tradizionale, rappresenta secondo la versione apocrifia del *Vangelo di Giuda*.<sup>336</sup> Il gesto dell’Iscriota non sarebbe stato un tradimento; al contrario, egli avrebbe seguito le istruzioni di Gesù, che gli avrebbe chiesto esplicitamente di consegnarlo alle autorità che lo avrebbero messo a morte, affinché il suo corpo, attraverso il sacrificio personale, potesse liberare l’anima. Giuda, quindi, sarebbe considerato, tra i dodici apostoli, l’unico degno di portare a termine un simile, terribile compito, con un gesto di fedeltà estrema e di infinito amore nei confronti di Cristo, seppure attraverso il suo rinnegamento. Egli si trasforma dunque da vile traditore nel discepolo più fedele e intimo: «Giuda il fedele / apre la via [...] / alla più alta vittoria».<sup>337</sup> Nella visione remizoviana, la sua azione viene giustificata e, anzi, autorizzata da Cristo stesso e il sacrificio di Giuda è equiparato e rende possibile quello di Cristo sulla croce. Questi non solo diviene un pari di Giuda («Cristo è a Giuda eguale»),<sup>338</sup> ma l’uno diviene il paradossale doppio dell’altro: i gesti di entrambi sono, infatti, simbolo di fedeltà assoluta.

Tuttavia, il vero significato dell’azione di Giuda non viene compreso e al tradimento, seppur compiuto in nome di Cristo e per Cristo, consegue quindi la condanna eterna e la maledizione. Giuda

<sup>330</sup> N. KODRIJANSKAJA, *op. cit.*, p. 79.

<sup>331</sup> A.M. REMIZOV, *Na večernej zare*, a cura di A. D’AMELIA, *Europa orientalis*, T. VI, 1985, p. 156.

<sup>332</sup> N. KODRIJANSKAJA, *op. cit.*, p. 37.

<sup>333</sup> Ivi, pp. 124-125.

<sup>334</sup> Ivi, p. 254.

<sup>335</sup> Ivi, p. 82.

<sup>336</sup> M. STAROWIEYSKI, *La Figura Di Giuda Nella Letteratura Apocrifia*, «*Angelicum*», vol. 84, n. 2, 2007, pp. 265–275.

<sup>337</sup> A.M. REMIZOV, *Čertov log i Polunoščnoe sol’nce*, cit., p. 305.

<sup>338</sup> Ivi, p. 307.

diventa, allora, incarnazione del reietto, del maledetto, e la sua tragedia diviene la tragedia, comune a quella remizoviana, dell'incomprensione, del mancato riconoscimento da parte degli altri.

Sin dalla venuta al mondo «non desiderata», «illegittima», Remizov, segnato dal «marchio di Caino», è solito interpretare il proprio destino attraverso il prisma delle narrazioni bibliche. Secondo il racconto apocrifo, anche il destino di Giuda, come quello dello scrittore, sarebbe segnato da una crudele maledizione dalla nascita.

L'interpretazione apocriфа della figura di Giuda Iscariota è una trasformazione medioevale del mito di Edipo, al quale si intrecciano motivi veterotestamentari.<sup>339</sup> Alla leggenda apocriфа di Giuda-Edipo<sup>340</sup> è dedicato il dramma remizoviano del medesimo periodo, intitolato *Tragedija o Iude prince Iskariotskom (Tragedia di Giuda, principe Iscariota, 1909)*<sup>341</sup> connesso anch'esso al motivo autobiografico dell'emarginazione, della colpa inconsapevole e del destino ineluttabile. In essa viene confermata l'interpretazione di questo personaggio come vittima di un destino fatale e antesignano di Cristo stesso, personaggio che, compiendo la sua tragica impresa, come Cristo si è offerto in sacrificio per l'umanità intera.<sup>342</sup>

La riabilitazione, il riscatto della figura di Giuda diviene per Remizov il codice interpretativo per spiegare il proprio destino di reietto ed emarginato e il suo racconto sull'Iscriota è racconto su se stesso, come chiarisce nel frammento del diario, citato parzialmente in precedenza: «e mi accinsi a redigere una leggenda su me stesso [...]. Ciò mi ha aiutato a spiegare a me stesso il mio essere reietto. Spiegare è giustificare».<sup>343</sup>

Il senso di questo procedimento letterario e poetico viene esplicitato dallo stesso autore: interpolando elementi e personaggi autobiografici e contemporanei nello spazio letterario dell'apocrifo, oppure “immedesimandosi” in personaggi mitologici e leggendari, lo scrittore diventa parte e testimone dell'evento, ma chiarisce: «questo non è un procedimento letterario. Io sento vivamente la mia presenza nei più grandi eventi della storia umana o persino nelle leggende. [...]».<sup>344</sup>

Nella raccolta di sogni *Martyn Zadeka*, Remizov elenca una serie di sue “reincarnazioni” bibliche, in cui compare anche il nome dell'Iscriota:

Ero tra i demoni dell'esercito di Satanai<sup>345</sup> nell'ora della morte di Cristo sulla croce [...]. Ho accompagnato Pietro quando il gallo ha cantato e il pentimento ha ridotto in cenere le mie lacrime. Ero lì, con il fatale arcangelo davanti alla croce [...]. E stavo ai piedi del pioppo tremante, la mia disperazione guardava negli occhi capovolti all'insù di Giuda.<sup>346</sup>

Sebbene qui egli non s'identifichi direttamente con quest'ultimo, ne rivive la tragedia. Nel brano che segue, invece, Remizov si immedesima con la figura del traditore:

E ascoltando “*La Passione di Matteo*” di Bach, percepì nettamente nell'intenso racconto dell'evangelista il risveglio di Pietro, quando il gallo cantò, e con non meno acutezza sentì la disperazione di Giuda. Quale peccato, quale delitto ha suscitato in me questo sentimento? E penso che la mia nascita sia avvenuta nel momento sbagliato. È come se mi fossi intrufolato nel mondo senza essere desiderato né benvenuto. Tutta la mia vita è trascorsa in modo non umano.<sup>347</sup>

<sup>339</sup> Come Mosè, Giuda fu abbandonato in un cesto e poi adottato dalla regina dell'isola di Iscriota. Come Caino, egli uccise suo fratello e, come Edipo, sposò inconsapevolmente sua madre, uccidendo suo padre.

<sup>340</sup> Al personaggio di Edipo Remizov è legato dal motivo della cecità, in quanto soffriva, sin da piccolo, di una gravissima miopia, che in vecchiaia lo rese quasi totalmente cieco.

<sup>341</sup> Pubblicata nel 1909 e poi inclusa in A.M. REMIZOV, *Sobranie sočinenij*, T. VIII, Šinovkin, SPb., 1912.

<sup>342</sup> E. MANOUELIAN, *Remizov's Judas: Apocryphal Legend into Symbolist Drama*, «The Slavic and East European Journal», vol. 37, N.1, 1993, pp. 46-66.

<sup>343</sup> N. KODRJANSKAJA, *op. cit.*, p. 125.

<sup>344</sup> Ivi, pp. 124-125.

<sup>345</sup> Satana nei racconti folclorici russi.

<sup>346</sup> A.M. REMIZOV, *Martyn Zadeka*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva, Russkaja kniga, 2002, T.7, p. 428.

<sup>347</sup> N. KODRJANSKAJA, *op. cit.*, pp. 89-90.

In conclusione, tali “reincarnazioni” e salti spazio-temporali sono propri dello spirito remizoviano, per il quale fatti storici, mitici o leggendari assumono coloriture concrete e autobiografiche; la storia personale s’interseca con quella universale, inserendosi nell’alveo della leggenda e del mito: «il leggendario è più forte dello storico, i miti vivono nei secoli, la storia nei manuali».<sup>348</sup>

---

<sup>348</sup> Ivi, p. 296.

AD ARIMANE.  
ERMENEUTICA DI UNA PREGHIERA SALMISTICA LEOPARDIANA  
di Fabiano Bellina

*1. Premessa*

La bibliografia critica sull'abbozzo *Ad Arimane* è numerosa<sup>349</sup> e di grande spessore analitico. Tuttavia, a mio parere, tali studi non affrontano il testo nella sua integralità, ovvero nell'armonia di forma e contenuto, poiché la volontà di leggere in *Ad Arimane* una poesia dedicata ad un dio del male ha catturato interamente l'attenzione dei critici, in primo luogo a causa della *gravitas* filosofico-teodicea che la percorre da cima a fondo, e vedendo dunque in essa un inevitabile preludio alla violenza sterminatrice del «formidabil monte» della *Ginestra*. Ciò ha comportato il sorvolamento sulla forma stessa del testo, cui si dà per scontato il semplice genere di «inno». Un'altra imprecisione è considerare l'abbozzo una poesia satanica, ovvero facente parte del variegato insieme della *poésie satanique* di marca romantica, dato che l'Arimane leopardiano, così come non è l'Arimane byroniano, non è nemmeno Satana. Quella di Leopardi non è infatti una semplice *Teufelitteratur*, ma un componimento ben più complesso. Inoltre non sempre si è proceduto ad una corretta contestualizzazione storica dell'abbozzo all'interno del pensiero leopardiano, e che è invece imprescindibile per una sua piena comprensione; *Ad Arimane* è il frutto di un pensiero che nello *Zibaldone* e nei *Canti* si muove nascosto, nel sottosuolo; va avanti e indietro, emerge e ritorna nel sottosuolo, ma come l'«ospite inquietante» che è il nichilismo, anch'esso permane in silenzio, veglia come veglia il Nulla presso la culla dei bambini e sulla tomba dei morti.<sup>350</sup> Prima però di passare più da vicino all'analisi del testo, è bene precisare brevemente la figura del dio dedicatario dell'inno.

Leopardi aveva incontrato la figura di Arimane fin dalla fanciullezza, come attesta la *Dissertazione sopra la virtù morale in generale* (1812), dove egli riassume i tratti principali dello Zoroastrismo. Arimane riemerge inoltre un anno prima dell'abbozzo in una lettera scherzosa a Paolina del 17 gennaio 1832.<sup>351</sup> Il *Manfred* e in parte il *Cain* di Byron furono le principali fonti poetiche che ispirarono Leopardi, oltre ovviamente alla menzione di Arimane nel *Poème sur le désastre de Lisbonne* di Voltaire e al cenno che ne fa Plutarco nel *De Iside et Osiride*.<sup>352</sup> Vi è però

---

<sup>349</sup> Riporto i contributi principali: G.A. LEVI, *Fra Arimane e Cristo (Leopardi pensatore)*, Napoli, Istituto Editoria del Mezzogiorno, 1953; G. BONFANTI, *Le conclusioni di Leopardi e l'Inno ad Arimane*, «Paragone», 62 – Febbraio 1955, pp. 52-57; A. VALENTINI, *Leopardi: l'Inno ad Arimane; Manzoni: il Natale del 1833*, in ID., *Leopardi. Idillio metafisico e poesia copernicana*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 62-76; M. GUGLIELMINETTI, *Cristo e Arimane: redenzione e distruzione*, «Le forme e la storia», n. s. III (1991), 2, pp. 159-174; sul rapporto tra l'Arimane byroniano e quello leopardiano, individuato per la prima volta da P. ALLODOLI in G. LEOPARDI, *I Paralipomeni della Batracomiomachia e altre poesie ironiche e satiriche*, a cura di P. ALLODOLI, Torino, UTET, 1921, il quale tuttavia erra nel datare l'abbozzo al 1835, cfr. anche M. VERDUCCI, *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, Teramo, Editoriale ECO, 1994; P. GIROLAMI, *L'Antiteodicea. Dio, dei, religione nello «Zibaldone» di Giacomo Leopardi*, cit.; M.A. RIGONI, *Leopardi, Sade e il dio del male*, in ID., *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 111-120; A. PRETE, *Finitudine e infinito. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998; M. MARTI, *Leopardi: il momento di "Arimane"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 175, fasc. 571, 1998, pp. 322-340; L. FELICI, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005; R. MENINNO, *Il nulla. Il male. L'indifferenza. Leopardi apostolo di Arimane* e L. CAPITANO, *L'oriente delle chimere*, «Rivista internazionale di studi leopardiani», 9 – 2013, pp. 91-108 e pp. 109-134; L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Firenze, Orthotes, 2016.

<sup>350</sup> G. LEOPARDI, *Ad Angelo Mai*, vv. 73-75: «A noi le fasce / Cinse il fastidio; a noi presso la culla / Immoto siede, e su la tomba, il nulla». ID., *Canti*. Introduzione e commento di A. CAMPANA, Roma, Carocci, 2014 (tutte le successive citazioni dai *Canti* derivano da quest'edizione).

<sup>351</sup> «Addio, cara mia Pilla: da Babbo avrai potuto sapere ch'io ti scrissi già il 12 o 13 dicembre una lettera che Arimane si è mangiata per colazione» alludendo probabilmente alla madre, che intercettava le lettere dei figli; cfr. G. LEOPARDI, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. DAMIANI, Milano, Mondadori, 2006, p. 982.

<sup>352</sup> P. GIROLAMI, *L'Antiteodicea. Dio, dei, religione nello «Zibaldone» di Giacomo Leopardi*, cit., p. 159.

una non piccola differenza tra l'Arimane zoroastriano-byroniano e quello di Leopardi.<sup>353</sup> Infatti, nella religione iranica Arimane (*Angra Mainyu*, lett. «spirito che stringe») è lo spirito gemello malefico del benefico *Spenta Mainyu* (lett. «spirito che accresce»). Entrambi i *Mainyu* sono parte di *Ahura Mazda* o *Oromane*, l'Unico Dio del Bene. Arimane non è una seconda divinità, bensì uno spirito di *Ahura*; è la sua antitesi ma al contempo ne è sottomesso, in maniera simile a Satana, e come quest'ultimo è il re del *pandaemonium*. È molto importante rilevare come secondo lo Zoroastrismo il male non goda di essenza propria, ma sia più una perversione del bene, una malattia, insomma un deragliare dalla retta via del bene.<sup>354</sup> Secondo lo Zoroastrismo, alla fine dei tempi, scanditi in un trinitario movimento eonico, Arimane verrà definitivamente sconfitto. Ora, se Byron, nel *Manfred*, segue più o meno la tradizione zoroastriana e assegna ad Arimane un ruolo sostanzialmente marginale, Leopardi innalza il suo inno ad un Dio Unico del Male; non una vuota perversione bensì la massima Essenza. L'Arimane leopardiano non è un arcangelo o un demone sottomesso, ma è il Signore dell'Essere, l'Unico Dio che esiste, destinatario di un canto violento, perché il primo ad essere violento è Egli stesso. Tale canto non è una sensuale *litanie* baudelairiana, né un'ode demonico-dionisiaca carducciana, ma un diretto e radicale rovesciamento della teodicea tradizionale.

## 2. L'ordine è il male

*Ad Arimane* fu composto nella primavera del 1833. Dunque Leopardi aveva già pubblicato le *Operette morali*, quella filosofia «in forma di riso» la cui importanza è decisiva, in quanto attraverso di essa Leopardi chiarì a se stesso concetti fondamentali del suo pensiero disseminati un po' dappertutto nello *Zibaldone*, e in particolare la concezione nichilistica del cosmo e la negazione di una teodicea.

Tuttavia, accanto a questa possibilità comincia ben presto a farsi spazio nella mente leopardiana un'altra possibilità, la quale non comporta soltanto l'annullamento della teodicea tradizionale, ovvero il semplice spostamento dal «Tutto è bene» leibniziano-popiano al caotico «Tutto è nulla», ma un rovesciamento completo dell'ontologia, che il poeta non tarderà ad esprimere nel celebre pensiero «Tutto è male»<sup>355</sup> dell'aprile del 1826. È una possibilità del tutto logica, e tuttavia così tremenda, che fin dall'alba dei tempi del pensiero si è sempre preferito scartarla, perché inaccettabile: la possibilità cioè che Dio non sia un Dio Buono, e non sia nemmeno Caos indifferente, freddo nella sua essenza probabilistica, ma sia il Dio del Male, non sottomesso al bene, ma esso stesso, il male, il Signore dell'Essere; la possibilità dunque che il male sia strutturale, essenziale, «nell'ordine» come dice Leopardi.<sup>356</sup> Nel *Concetto dell'idillio secondo. Alla Natura* (1819) il dubbio di un godimento della sofferenza del proprio creato da parte della Natura si era affacciato nella mente di Leopardi, ma il poeta si era subito affrettato a chieder perdono e a confidare nella magnanimità della Natura:

[...]  
 Tu ridesti forse de la mia sorte.  
 Ridi pur, ché n'hai ben donde: oh prodezza!

<sup>353</sup> Differenza già notata dalla critica, ad esempio M. BIONDI nel saggio introduttivo a P. GIROLAMI, *L'Antiteodicea*, cit., p. XXVII.

<sup>354</sup> Cfr. A.C.D. PADAINO, *Zoroastrismo. Storia, temi, attualità*, Brescia, Morcelliana, 2016.

<sup>355</sup> G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. BINNI, con la collaborazione di E. GHIDETTI, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1988, vol. II, *Zibaldone* [4174], Bologna, 22 Aprile 1826, pp. 1097-1098. «Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, nè diretti ad altro che al male. Non v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro di buono che quel che non è, le cose che non son cose: tutte le cose sono cattive. Il tutto esistente; il complesso dei tanti mondi che esistono; l'universo; non è che un neo, un bruscolo in metafisica. L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità».

<sup>356</sup> Cfr. *Zibaldone* [4511], 17 Maggio [1829], p. 1233.

ridi dell'opra tua. Perdona, o Madre:  
è il dolore che parla, non parlo io.  
Son opra tua pur io, né mi fa creder  
che me lascerai tra tante pene.<sup>357</sup>

Successivamente Leopardi sfiora nuovamente l'argomento del bene e del male, ma è ancora dentro il vecchio sistema della teodicea, sebbene già messo in dubbio:

Così lo stato presente dell'uomo, e le assurdità sue, dovranno esser considerate come una particolarità indipendente dall'ordine e dal sistema generale e destinato, e costante, e primordiale. Che se anche non c'è più rimedio per l'uomo, nemmeno per chi si tagli una gamba, o sia schiacciato da una pietra, c'è più rimedio. *Basta che il male non sia colpa della natura, non derivi necessariamente dall'ordine delle cose, non sia inerente al sistema universale; ma sia come un'eccezione, un inconveniente, un errore accidentale del corso e nell'uso del detto sistema* [365-366].<sup>358</sup>

Anni dopo aver già decretato che «Tutto è male» e tre anni dopo aver scritto le *Operette*, ritornando sull'argomento, il 18 febbraio 1827 scrive:

Certo molte cose nella natura vanno bene, cioè vanno in modo che esse cose si possono conservare e durare, che altrimenti non potrebbero. Ma infinite (e forse in più numero che quelle) vanno male, e sono combinate male, sì morali sì fisiche, con estremo incomodo delle creature; le quali cose di leggieri si sarebbero potute combinare bene. [...] Ma noi da queste non argomentiamo già che la fabbrica dell'universo sia opera di causa non intelligente; benchè da quelle cose che vanno bene crediamo poter con certezza argomentare che l'universo sia fattura di una intelligenza. Noi diciamo che questi mali sono misteri; che paiono mali a noi, ma non sono; *benchè non ci cade in mente di dubitare che anche quei beni sieno misteri, e che ci paiano beni e non siano.* [4248]<sup>359</sup>

In questo pensiero si riaffaccia la possibilità della reale esistenza fisica del male, che mette in crisi il concetto del male come bene negativo. Non a caso, anni dopo, Leopardi arriva a concepire infine che il «male è nell'ordine»:

Anzi appunto l'ordine che è nel mondo, e il veder che il male è nell'ordine, che esso ordine non potrebbe star senza il male, rende l'esistenza di questo inconcepibile. Animali destinati per nutrimento d'altre specie. Invidia ed odio ingenito de' viventi verso i loro simili [...] Altri mali anche più gravi ed essenziali da me notati altrove nel *sistema* della natura ec. Noi concepiamo più facilmente de' mali accidentali, che regolari e ordinarii. Se nel mondo vi fossero *disordini*, i mali sarebbero *straordinarii*, accidentali; noi diremmo: l'opera della natura è imperfetta, come son quelle dell'uomo; non diremmo: è cattiva. L'autrice del mondo ci apparirebbe una ragione e una potenza *limitata*: niente meraviglia; poichè il mondo stesso (dal qual solo, che è l'effetto, noi argomentiamo l'esistenza della causa) è limitato in ogni senso. Ma che epiteto dare a quella ragione e potenza che include il male nell'ordine, che fonda l'ordine nel male? Il disordine varrebbe assai meglio: esso è vario, mutabile; se oggi v'è del male, domani vi potrà esser del bene, esser tutto bene. Ma che sperare quando il male è *ordinario*? dico, in un ordine ove il male è *essenziale*? [4511]<sup>360</sup>

<sup>357</sup> G. LEOPARDI, *Concetto dell'idillio secondo. Alla Natura*, p. 198 in ID., *Puerili e abbozzi*, a cura di A. DONATI, Bari, Laterza, 1924.

<sup>358</sup> *Zibaldone* [365-366], p. 138, corsivo mio.

<sup>359</sup> *Zibaldone* [4248], 18 Febbraio, Domenica di Sessagesima, 1827, p. 1130, corsivo mio.

<sup>360</sup> *Zibaldone*, [4511], 17 Maggio [1829], p. 1233. L. BALDACCI trae da qui il titolo per un suo saggio: *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli, 1997.

In queste parole si annida già la preghiera *Ad Arimane*, ovvero un rovesciamento della «Necessità della bontà» di Dio e una negazione della «Possibilità del Caos» in una «Necessità del male», per la quale è il bene ad essere accidente in un ordine dominato dalle leggi del male e non del Caos, e dunque, il male è partecipe sia dell'essere che del sovraessere. Leopardi allora, in maniera analoga a quanto aveva fatto per l'Islandese, si rifugia nel mondo esotico, che non è più l'Islanda né l'Africa; abbandona l'Europa e sceglie l'Iran, l'antica Persia, e innalza la preghiera all'Unico Dio che è, Arimane.

### 3. Preghiera

Re delle cose, autor del mondo, arcana  
malvagità, sommo potere e somma  
intelligenza, eterno  
dator de' mali e reggitor del moto,

io non so se questo ti faccia felice; ma mira e godi, ecc., contemplando eternamente, ecc.

Produzione e distruzione, ecc. Per uccider partorisce, ecc. Sistema del mondo, tutto patimenti. Natura è come un bambino, che disfa subito il fatto. Vecchiezza. Noia o passioni piene di dolore e disperazioni: Amore.

I selvaggi e le tribù primitive, sotto diverse forme, non riconoscono che te. Ma i popoli civili, ecc.

Te con diversi nomi il volgo appella  
Fato, Natura e Dio.

Ma tu sei Arimane, tu quello che, ecc.

E il mondo civile t'invoca.

Taccio le tempeste, le pesti, ecc., tuoi doni, ché altro non sai donare. Tu dai gli ardori e i ghiacci. E il mondo delira cercando nuovi ordini e leggi e spera perfezione. Ma l'opera tua rimane immutabile, perché per natura dell'uomo sempre regneranno l'ardimento e l'inganno, e la sincerità e la modestia resteranno indietro, e la fortuna sarà nemica al valore, e il merito non sarà buono a farsi largo, e il giusto e il debole sarà oppresso, ecc. ecc.

Vivi, Arimane, e trionfi, e sempre trionferai.

Invidia dagli antichi attribuita agli dèi verso gli uomini.

Animali destinati in cibo. Serpente boa. Nume pietoso, ecc.

Perché, dio del male, hai tu posto nella vita qualche apparenza di piacere? l'amore? per travagliarci col desiderio, con confronto degli altri e del tempo nostro passato, ecc.?

Io non so se tu ami le lodi o le bestemmie, ecc. Tua lode sani il pianto, testimonio del nostro patire. Pianto da me per certo tu non avrai: ben mille volte dal mio labbro il tuo nome maledetto sarà, ecc. Ma io non mi rassegerò, ecc.

Se mai grazia fu chiesta ad Arimane, ecc., concedimi ch'io non passi il settimo lustro. Io sono stato, vivendo, il tuo maggior predicatore, ecc., l'apostolo della tua religione. Ricompensami. Non ti chiedo nessuno di quelli che il mondo chiama beni: ti chiedo quello che è creduto il massimo de' mali, la morte. (Non ti chiedo ricchezze, ecc., non amore, sola causa degna di vivere, ecc.). Non posso, non posso più della vita.<sup>361</sup>

Nel titolo non è presente la parola «inno», come invece nell'*Inno ai Patriarchi*, nell'*Inno a Nettuno* e negli «inni cristiani» che il poeta progettava di scrivere ma che rimasero più o meno incompiuti tra le sue carte. Tra di essi la critica ha giustamente riportato l'attenzione su un inno dedicato a Cristo, l'*Inno al Redentore*, e in molti hanno visto in *Ad Arimane* un suo diretto

<sup>361</sup> G. LEOPARDI, *Ad Arimane*, in ID., *Puerili e abbozzi vari*, cit., pp. 259-260.

rovesciamento.<sup>362</sup> È certamente innegabile una somiglianza stilistica, dato che sono entrambi poesia sacra.<sup>363</sup> Tuttavia vi è un'enorme differenza tra questi due inni e gli altri, come appunto l'*Inno a Nettuno* e l'*Inno ai Patriarchi*, perché questi ultimi non sono altro che celebrazioni encomiastico-panegiriche rispettivamente della potenza divina del mare e degli antichi padri dell'umanità, ma nell'inno al Dio del Bene e al Dio del Male Leopardi non si limita a celebrarne la potenza, bensì chiede loro misericordia: dunque non tanto (e non solo) inni, quanto *preghiere*.

In merito *Ad Arimane*, se si analizza il testo più da vicino e si presta maggior attenzione alla forma, non sarà difficile scorgere al suo interno un atteggiamento di orazione biblica e, in alcune parti, addirittura salmistica. Formalmente, l'abbozzo è un involontario prosimetro, giacché le parti in prosa erano destinate ad essere versificate come il resto. Il testo si apre subito con l'apostrofe al dio e si compone di una quartina di tre endecasillabi e un settenario, tutti sciolti. È improbabile che fosse destinata a rimare così giacché l'uso del settenario lascerebbe ipotizzare che Leopardi non avesse in mente un carme in endecasillabi sciolti, bensì una canzone strofica, più o meno libera. L'incipit si compone di soli epiteti, sapientemente costituiti da sostantivi e aggettivi che rimandano alla sfera dell'indefinito e dell'immenso, tanto cara alla poetologia estetica di Leopardi: «mondo», «arcana», «eterno» ecc. Arimane in ordine è «Re», «autor», «potere», «intelligenza», «dator», «reggitor». La quartina inoltre deve molto del suo vigore stilistico all'uso dell'asindeto, che alza notevolmente il pathos. Segue una piccola e frammentaria porzione in prosa, dopodiché Leopardi compone un distico: un endecasillabo e un settenario, il quale è interamente composto da epiteti: «Fato», «Natura», «Dio». I versi terminano qui e da adesso in poi ha luogo unicamente la prosa, convulsa, energica, blasfema. Tra la quartina e il distico, nel violento succedersi dei frammenti frastici si coglie l'invito sadico rivolto ad Arimane di godere con gusto dello scempio della Sua creazione («ma mira e godi, ecc., contemplando eternamente, ecc.,»). È molto importante questa frase in quanto rivela che, come nella vecchia e ormai crollata – perché falsa – concezione teologica tradizionale, Dio gode costantemente del creato in quanto «Tutto è bene» e come godette nel *Genesi* nel vedere che ogni cosa «era cosa buona», qui Arimane è sollecitato a godere del Suo creato in quanto «Tutto è male»: Leopardi opera una vera e propria riscrittura della Parola Sacra. Arimane agisce attraverso la «produzione e la distruzione» non in quanto Nulla (come la Natura dichiara all'Islandese) ma in quanto Male, alla pari di un bambino che incendia un formicaio, si ferma a guardare e gode nel vedere lo strazio delle formiche arroventate. Infatti poco dopo il salmista maledetto dice: «Natura è come un bambino, che disfà subito il fatto», eco dell'*aión* eracliteo del Fr. 52: «L'*aión* è un fanciullo che si trastulla e gioca col tavoliere: il regno di un fanciullo», concetto che Leopardi trattò anche nello *Zibaldone* (4421, 2 dicembre 1828) e nella *Palinodia* (vv. 154-164).

Tutto è male dunque: «Noia o passioni piene di dolore e disperazioni», e anche un'altra forza, tuttavia separata dagli altri dai due punti e scritta in maiuscolo: «Amore», probabilmente da intendersi nel significato cristiano del termine, che Leopardi decisamente disapprovava, a differenza dell'amore erotico, che più in basso ricorre in minuscolo, ed è l'unica cosa che il poeta salva. Il distico è invece importante perché il poeta chiarisce che nei confronti di Arimane il volgo adopera una trinità onomastica, «Fato», «Natura», «Dio», da cui però egli si discosta, differenziandosi dal popolo, probabilmente perché solo lui è consapevole del vero nome che si cela dietro il principio di tutte le cose: «Ma tu sei Arimane, tu quello che ec.».

Nel penultimo paragrafo il poeta si lascia andare ad un'ultima maledizione titanica e con toni molto simili a quelli di Tristano<sup>364</sup> grida la propria irriducibilità, e tuttavia, gli si prospetta l'incubo

<sup>362</sup> M. GUGLIELMINETTI, *Cristo e Arimane: redenzione e distruzione*, cit., p. 162: «è certamente nell'*Inno al Redentore* che Leopardi ha intuito la possibilità di un canto né mitologico né cristiano in onore del dio del male, ma senza la forza per il momento di portarlo avanti come tale».

<sup>363</sup> G. LEOPARDI, *Inno al Redentore*, in ID., *Puerili e abbozzi vari*, cit., pp. 242-243.

<sup>364</sup> G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, cit., vol. I, *Operette morali*, Dialogo di Tristano e di un amico, pp. 181-184. *Dialogo di Tristano e di un amico*: «Se questi miei sentimenti nascano da malattia, non so; so che, malato o sano, calpesto la vigliaccheria degli uomini, rifiuto ogni consolazione e ogn'inganno puerile, ed ho il coraggio di sostenere la privazione di ogni speranza, mirare intrepidamente il deserto della vita, non dissimularmi nessuna parte dell'infelicità umana, ed

terribile di un prolungamento della vita, e quindi una dilazione delle pene, cui nemmeno il più intransigente degli animi riesce a resistere. Il titano leopardiano teme l'eternità; non ha la forza dei titani greci; non può tollerare l'idea di un'eternità di pene alla pari di Atlante, Sisifo, Prometeo. Il tempo e la stanchezza, alla fine, hanno ragione del titano di Leopardi:

L'animo forte ed alto resiste anche alla necessità, ma non resiste al tempo, vero ed unico trionfatore di tutte le cose terrene. Quel dolore profondissimo e ostinatissimo, che sdegnava e calpestava la consolazione volgare della sventura, cioè l'inevitabilità, e l'irreparabilità della medesima, e il non poterne altro, che rinasceva ogni giorno e talvolta con maggior forza di prima, che per lunghissimo spazio, era sembrato indomabile ed inestinguibile, e piuttosto pareva accrescersi di giorno in giorno che scemarsi; per tutto ciò non può far che ricusi e non ammetta la consolazione del tempo, e dell'assuefazione che il tempo insensibilmente e dissimulatissimamente introduce, e che in ultimo, dopo ostinatissima guerra non si trovi vinto e morto, e che quell'animo feroce non pieghi il collo, e non s'adatti a strascinare il suo male senza sdegno, e senza forza di dolersene. E ben può egli avere sdegnato e rifiutato per lungo tempo anche la consolazione del tempo, ma non perciò l'ha potuta sfuggire. [2419-2420]. [e sentendo di dover dire ancora qualcosa per chiudere il pensiero, Leopardi aggiunge] Si può ricusare la consolazione della stessa necessità, ma non quella del tempo.<sup>365</sup>

Le uniche possibilità sono solo due: il suicidio o l'implorazione della morte. Il primo possiede la certezza dell'atto, ma l'incertezza dell'esito, in quanto, ragiona Porfirio e scrive Leopardi nel *Frammento sul suicidio*, come rischiare di spegnere volontariamente una vita di pena se poi, a causa di questo stesso atto, ci è destinata una sorte ancora peggiore, ovvero l'inferno? La ragione nega ciò, criticandone la superstizione di fondo, e tuttavia il dubbio terribile rimane, ed è ciò contro cui si scaglia Porfirio, maledicendo Platone, dietro il quale in realtà si cela il Cristianesimo.

La richiesta esterna invece escluderebbe la caduta nelle pene eterne dell'inferno, ma rimarrebbe l'incertezza di non sapere quando ciò accadrà, se domani o tra cinquant'anni. Questo è anche il timore di Tristano.<sup>366</sup> Ed ecco allora che il salmista arimanico mette di lato il titanico orgoglio, implora di non passare «il 7° lustro», cioè il compimento dei 35 anni (il 29 giugno 1833) e chiede la grazia della morte. In quell'iterazione finale «non posso», «non posso più della vita» si incanala tutto il dolore dell'inno-preghiera; un *non possumus* che non ha nulla di clericale, ma una confessione di arresa, di stanchezza che dice «basta». Il poeta si arrende, a differenza del titanico Manfred, che aveva sdegnosamente rifiutato di inchinarsi quando venne portato al cospetto di Arimane:

TERZO SPIRITO Inchinati e adora, schiavo! Non conosci dunque il tuo sovrano e nostro?  
Trema, obbedisci.

TUTTI GLI SPIRITI Prostrati, polvere mortale, figlio della terra! O paventa il peggio.

MANFREDI Lo conosco; e tuttavia vedete: io non mi prostro.<sup>367</sup>

---

accettare tutte le conseguenze di una filosofia dolorosa, ma vera. La quale se non è utile ad altro, procura agli uomini forti la fiera compiacenza di vedere strappato ogni manto alla coperta e misteriosa crudeltà del destino umano [...] E di più vi dico francamente, ch'io non mi sottometto alla mia infelicità, né piego il capo al destino, o vengo seco a patti, come fanno gli altri uomini».

<sup>365</sup> *Zibaldone* [2419-2420], 5 Maggio 1822, p. 625.

<sup>366</sup> *Dialogo di Tristano e di un amico*, p. 184: «Troppo sono maturo alla morte, troppo mi pare assurdo e incredibile di dovere, così morto come sono spiritualmente, così conchiusa in me da ogni parte la favola della vita, durare ancora quaranta o cinquantanni, quanti mi sono minacciati dalla natura. Al solo pensiero di questa cosa, io rabbrivisco».

<sup>367</sup> G.G. BYRON, *Manfredi*, trad. di G. MANGANELLI, Torino, Einaudi, 2000, p. 27.

Gli studi sulla conoscenza e la frequentazione della Bibbia da parte di Leopardi sono numerosi;<sup>368</sup> restano fondamentali a tutt'oggi i lavori di Rota e di Loretta Marcon, che si è occupata più specificamente delle influenze del libro del *Qohelet* e di *Giobbe*.<sup>369</sup> Come era in uso presso le famiglie nobili e alto-borghesi del tempo, Leopardi ricevette un'educazione gesuitica impartita da precettori scelti dal padre, i quali insegnarono al giovane il latino e la grammatica italiana, poiché il greco e l'ebraico egli li acquisì in autodidassi a partire dal 1812.<sup>370</sup> Uno strumento perfetto per lo studio di tali lingue era proprio la *Bibbia poliglotta* di Walton, pubblicata a Londra nel 1657 e presente nella Biblioteca di Monaldo, sebbene il riferimento di Leopardi fosse in generale la *Vulgata*.<sup>371</sup> Non stupisce più di tanto il fatto che Leopardi abbia subito soprattutto l'influenza del Vecchio Testamento: egli sentiva una grande affinità con i patriarchi antichi, non solo perché in se stesso avvertiva di essere un antico fra i moderni, ma anche perché condivideva pienamente la sapienza scettica e incredula nei confronti degli uomini che si respira in quasi tutte le pagine del Vecchio Testamento, in specie nel *Qohelet* e in *Giobbe*. Invece, nonostante tutte le parole spese a favore del Cristianesimo e tutti gli sforzi compiuti - fin dove possibile - per salvarlo dalla sua filosofia, rimase sempre distante dal Vangelo e da Cristo. Del tutto normale a quel tempo era anche la frequentazione assidua del libro dei *Salmi*, e anzi, Leopardi scrisse perfino una recensione al volgarizzamento in endecasillabi sciolti dei *Salmi* ad opera di Giovambattista Gazola,<sup>372</sup> di cui riporto uno stralcio:

Gran freddo è ciò che io ho sentito in correndo questi paesi Ebreo-Italiani [...] Poco importa al lettore che il metro della traduzione somigli quello che si pretende scorgere nel testo; pochissimo, che la versione serbi la distinzione de' versetti che è nell'originale; [...] moltissimo che la traduzione conservi la semplicità, la forza, la rapidità, il calore della fantasia orientale e profetica [...] Le troppe difficoltà [...] han fatto, se io non erro, che il terribile *mediocre* si affacci alle labbra di chi legge questa versione. [...] Annegati brevissimi versetti in altrettante strofe, temperato il calore vivissimo dell'originale, annacquate le frasi, allentato il corso rapido della poesia profetica, resta una copia languida e smorta, in cui a quando a quando si travede alcuna bellezza, solo perché l'originale traspare necessariamente.<sup>373</sup>

<sup>368</sup> Riporto i principali contributi: F. ISRAEL, *Lo studio dell'ebraico in Giacomo Leopardi*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CL, 2-3, 1973, pp. 334-349; D. BARSOTTI, *La religione di Giacomo Leopardi*, Brescia, Morcelliana, 1975; F. LUCIANI, *Giacomo Leopardi e l'ebraico. Testimonianze edite e documenti inediti*, «Aevum», LI, 5-6, 1977, pp. 525-540; M. GUIDACCI, *Leopardi e il mondo biblico*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 22-25 settembre 1980, Firenze, Olschki, 1982, pp. 474-477; G. CASOLI, *Le fonti bibliche e cristiane*, in *Giacomo Leopardi. Il problema delle fonti alla radice della sua opera*, Roma, Coletti, 1990; P. ROTA, *Presenze della Bibbia in Leopardi*, «Italianistica», XXI, 1, 1992, pp. 27-43; G. SCILONI, *Leopardi e l'ebraico*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 30/09-5/10 1991, Firenze, Olschki, 1994, pp. 459-466; C. LERI, *Bibbia e letteratura. Rassegna di un trentennio di studi (1965-1995)*, «Lettere italiane», XLIX, 2, 1997, pp. 295-345; P. ROTA, *Leopardi e la Bibbia. Sulla soglia d'«alti Eldoradi»*, Bologna, il Mulino, 1998; E. NICCOLI, B. SALVARANI, *In difesa di «Giobbe e Salomone»*, *Leopardi e la Bibbia*, Parma, Diabasis, 1998; L. ZAPPELLA, *Il libro scomparso: Leopardi e la Bibbia*, «Il mondo della Bibbia», 109, 2011, pp. 52-55; S. GENTILI, *Deserti biblici e terre desolate: Leopardi verso il Novecento*, «Bollettino di Italianistica», 1, 2015, pp. 52-94; L. NOVATI, *La Bibbia di Leopardi*, Torino, Claudiana, 2015.

<sup>369</sup> L. MARCON, *Giobbe e Leopardi. La notte oscura dell'anima*, Milano, Guida, 2005; ID., *Qohélet e Leopardi. L'infinita vanità del tutto*, Milano, Guida, 2007; ID., «Vita esprimere tentai, con Salomone». Leopardi «difensore» di *Giobbe e Salomone*, in *Mi metto la mano sulla bocca. Echi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di M. NARO, Roma, Città Nuova, 2014, pp. 41-67; ID., *Giobbe, Leopardi, Qohélet. La ricerca*, Roma, Stango, 2014. Cfr. inoltre R. GATTI, *Leopardi e il Qohélet*, in *Qohélet: Letture e prospettive*, a cura di E.I. RAMBALDI e con la collaborazione di P. POZZI, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 133-152.

<sup>370</sup> P. ROTA, *Leopardi e la Bibbia*, cit., pp. 12-13.

<sup>371</sup> Ivi, p. 24.

<sup>372</sup> G. LEOPARDI, *Parere sopra il Salterio ebraico versificato dal comm. Giovambattista Co. Gazola sulla italianizzazione dell'Abate Giuseppe Venturi con testo e note*. Verona, dalla Tipografia Mainardi, 1816, fasc. I e II, cioè libri I e II, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I.

<sup>373</sup> Ivi, pp. 887-888.

Leopardi insomma, basandosi sulle proprie conoscenze filologiche, dà un giudizio tutto sommato mediocre dell'opera. Ebbene, tali conoscenze, a mio parere, divengono riuso, a volte parodico, nel testo arimanico. In esso sono infatti chiaramente riconoscibili alcune formule tratte dai salmi e in generale dai versetti biblici in cui ci si rivolge e si dà del Tu a Dio, alcune delle quali da Leopardi palesemente parodizzate. Ad esempio gli iniziali epiteti «Re delle cose, autor del mondo» sono forse una citazione della perifrasi giovannea di Satana, «*princeps huius mundi*» (Io 12, 31), e probabilmente una parodia dell'opposta perifrasi cristologica «*Salvator mundi*» (Io 4, 42). «Reggitor del moto» una non improbabile eco del libro della Sapienza 13, 2: «*rectores orbis terrarum*». L'imperativo «mira» - «*respice*» - è frequente nella Bibbia, traducendosi in esortazione a Dio, come ad esempio in Esodo 33, 13: «*Si ergo inveni gratiam in conspectu tuo, ostende mihi viam tuam, ut sciam te et inveniam gratiam ante oculos tuos; respice quia populus tuus est natio haec*» o Deuteronomio 26, 15: «*Respice de habitaculo sancto tuo, de caelo, et benedic populo tuo Israel*». L'espressione: «Ma tu sei Arimane» è quasi un calco del Salmo 3, 4: «*Tu autem, Domine, protector meus es*». «Tu dai gli ardori e i ghiacci» echeggia, rovesciandole in negativo, le formule frastiche bibliche in cui Dio è lodato come dispensatore di benefici: ad esempio Giobbe 5, 10 «*[Deus] qui dat pluviam super faciem terrae*»; Geremia 5, 24: «*[Deus] qui dat nobis pluviam temporaneam et serotinam*»; 31, 35 «*[Deus] qui dat solem in lumine diei, ordinem lunae*» e nel Salmo 147, 16: «*Qui dat nivem sicut lanam, pruina sicut cinerem spargit*», includendo inoltre l'intero Salmo 146, in lode della potenza divina «*qui fecit caelum et terram, mare et omnia, quae in eis sunt*».

Per quanto riguarda le denunce dei mali operanti ad opera dell'uomo i possibili riferimenti biblici non si contano, tanta è la pervasività delle denunce di malvagità che operano sulla Terra, ma non in Dio ovviamente, mentre Leopardi inchioda Arimane alla Sua malvagità; riporto solo alcuni esempi: Proverbi 12, 20: «*dolus in corde cogitantium mala; qui autem ineunt pacis consilia, sequitur eos gaudium*», Prima lettera di Pietro 2, 1: «*Deponentes igitur omnem malitiam et omnem dolum et simulationes et invidias et omnes detractiones*»; Michea 6, 12: «*Quia divites eius repleti sunt iniquitate, et habitantes in ea loquebantur mendacium, et lingua eorum fraudulenta in ore eorum*». Certamente però è nel libro di Giobbe e del *Qohelet* che lo sconforto tocca le punte più alte, da cui è sempre salvata la bontà di Dio, ad esempio Giobbe 12, 6: «*Tranquilla sunt tabernacula praedonum et segura iis, qui provocant Deum, iis, qui Deum tenent manu sua*», o *Qohelet* 4, 1: «*Verti me ad alia et vidi calumnias, quae sub sole geruntur, et ecce lacrimae oppressorum, et nemo consolator; et ex parte opprimentium violentia, et nemo consolator*», 9, 3: «*Hoc est pessimum inter omnia, quae sub sole fiunt, quia sors eadem cunctis; unde et corda filiorum hominum implentur malitia et stultitia in vita sua*». Le amare constatazioni leopardiane sono simili a quelle del profeta Osea in 4, 1-2: «*Audite verbum Domini, filii Israel, quia iudicium Domino cum habitatoribus terrae: non est enim veritas, et non est benignitas, et non est scientia Dei in terra; maledictum et mendacium et homicidium et furtum et adulterium inundaverunt, et sanguis sanguinem tetigit*», ma anche Abacuc 1, 4: «*Propter hoc languet lex, et non pervenit usque ad finem iudicium. Quia impius praevallet adversus iustum*». L'esortazione «Vivi Arimane, e trionfi, e sempre trionferai» non è escluso sia un calco di quella di Daniele 3, 9: «*Rex in aeternum vive!*». Prima della richiesta di grazia, il titanismo del salmista maledetto emerge un'ultima volta: «Pianto da me per certo tu non avrai: ben mille volte dal mio labbro il tuo nome maledetto sarà, ecc. Ma io non mi rasseggerò, ecc.», che richiama ancora una volta Giobbe e la sua resistenza, 7, 11: «*Quapropter et ego non parcam ori meo; loquar in tribulatione spiritus mei, confabulabor cum amaritudine animae meae*»; 13, 13-15 «*Tacete paulisper, ut loquar ipse, et transeat super me quodcumque. Quare sumam carnes meas dentibus meis et animam meam ponam in manibus meis? Etiamsi occiderit me, in ipso sperabo; verumtamen vias meas in conspectu eius arguam*». La maledizione del *nomen* è invece rovesciamento del *nomen benedictum* del Dio di Israele, ad esempio Salmo 145, 21: «*Laudationem Domini loquetur os meum, et benedicat omnis caro nomini sancto eius in saeculum et in saeculum saeculi*», di Giobbe 1, 21: «*sit nomen Domini benedictum*», di Daniele 2, 20: «*sit nomen Domini benedictum*».

La domanda «*Perché, dio del male, hai tu posto nella vita qualche apparenza di piacere?*», onnipervasiva nell'intero corpus lirico di Leopardi, somiglia molto alla tipica forma di interrogazione

divina della Bibbia «*Quare Domine Deus?*»: ad esempio *Esodo* 5, 22: «*Reversusque est Moyses ad Dominum et ait: "Domine, cur afflixisti populum istum? Quare misisti me?"*»; e ancora Mosè in *Numeri* 11, 11: «*et ait ad Dominum: "Cur afflixisti servum tuum? Quare non invenio gratiam coram te? Et cur imposuisti pondus universi populi huius super me?"*»; *Deuteronomio* 29, 23: «*Et dicent omnes gentes: "Quare sic fecit Dominus terrae huic? Quae est haec ira furoris immensa?"*»; *Geremia* 12, 1: «*Iustus quidem tu es, Domine, si disputem tecum; verumtamen de iudiciis loquar ad te. Quare via impiorum prosperatur? Bene est omnibus, qui praevaricantur et inique agunt*», nei *Salmi*, dove è molto comune, ad esempio *Salmo* 44, 25: «*Quare faciem tuam avertis?*», *Geremia* 15, 18: «*Quare factus est dolor meus perpetuus, et plaga mea desperabilis renuit curari?*», e ovviamente *Giobbe* e il suo sgomento 3, 20: «*Quare misero data est lux, et vita his, qui in amaritudine animae sunt?*».

«Se mai grazia fu chiesta ad Arimane, [...] Ricompensami» echeggia le formule tipiche di preghiera presso Dio: molto comune nella Bibbia è la formula «*Si inveni gratiam in oculis tuis*» con la quale si implora Dio di una richiesta specifica, come ad esempio *Abramo* in *Genesi* 18, 3: «*Domine mi, si inveni gratiam in oculis tuis, ne transeas servum tuum*»; addirittura la richiesta di morte impetrata ad Arimane sembra una diretta parodia di *Esther* 7, 3, dato che *Esther* chiede la vita per sé e per il proprio popolo: «*Si inveni gratiam in oculis tuis, o rex, et si tibi placet, dona mihi animam meam, pro qua rogo, et populum meum, pro quo obsecro*». «Ricompensami» è quasi un calco del comunissimo «*exaudi me*», come ad esempio nel *Salmo* 4, 2: «*miserere mei et exaudi orationem meam*» o nel *Salmo* 13, 4: «*Respice et exaudi me, Domine Deus meus*». Infine, quel disperato «non posso, non posso più della vita» condivide ancora qualcosa con l'arresa di *Giobbe* 10, 1: «*Taedet animam meam vitae meae*».

Leopardi, tra le cose condannate senza speranza, salva solo un elemento, di cui si è accennato sopra: l'amore, ma non l'*Amor Dei*, bensì quello umano: «Non ti chiedo nessuno di quelli che il mondo chiama beni: ti chiedo quello che è creduto il massimo de' mali, la morte. (Non ti chiedo ricchezze, ecc., *non amore, sola causa degna di vivere*,<sup>374</sup> ecc.)». Come interpretare quest'eccezione? Alcuni critici<sup>375</sup> hanno giustamente ricordato che l'atmosfera generale dell'inno appartiene anche alla fine dell'illusione amorosa per Fanny, soprattutto in quanto sembrano esserci dei legami tra il «brutto / Poter che, ascoso, a comun danno impera, / E l'infinita varietà del tutto» del finale di *A se stesso* e il «sommo potere» e «somma intelligenza» di Arimane, oltre al fatto che *A se stesso* e *Aspasia* furono composti tra il '33 e il '35, mentre *Ad Arimane* con tutta probabilità venne abbozzato pochi giorni prima del 29 giugno del 1833. Tuttavia, se davvero l'illusione amorosa aveva avuto fine, perché salvarla e addirittura eleggerla ad unica giustificazione della vita, «*sola causa degna di vivere*? Forse all'altezza dell'inno l'illusione amorosa per la donna non era del tutto scomparsa, o forse sì, eppure non è escluso che l'amore resistesse alla condanna leopardiana del mondo: «In ordine alle donne, diceva taluno, ho già perdute due virtù teologali, la fede e la speranza. Resta l'amore, cioè la terza virtù, della quale per anche non mi posso spogliare, con tutto che non creda nè spero più niente. Ma presto mi verrà fatto, e allora finalmente mi appiglierò alla contrizione».<sup>376</sup>

<sup>374</sup> Corsivo mio.

<sup>375</sup> Ad esempio già G. BONFANTI in *Le conclusioni di Leopardi e l'Inno ad Arimane*, cit., pp. 52-54 e A. CAMPANA in G. LEOPARDI, *Canti*, cit., pp. 400-401.

<sup>376</sup> *Zibaldone* [185], 25 Luglio 1820, p. 87.

## RÉFÉRENCES BIBLIQUES ET CHUTE DES MASQUES DANS L'ÉLECTRE DE YOURCENAR\*

di Serena Codena

Marguerite Yourcenar était une grande connaisseuse de la Bible: malgré l'influence des philosophies orientales et du bouddhisme, l'écrivaine s'est servie de la vaste imagerie biblique dans son œuvre. On connaît bien aussi son inspiration mythologique, redevable à sa formation classique et à sa passion pour la Grèce ancienne, mais on sous-estime souvent l'apport des Écritures dans la production yourcenarienne, notamment dans son théâtre, qui est considéré à tort comme une partie mineure de sa production littéraire, mais qui s'avère non moins original que son œuvre narrative.

Il s'agit de six pièces: trois à sujet mythologique (*Électre ou la Chute des Masques*; *Le Mystère d'Alceste*; *Qui n'a pas son Minotaure?*) et trois d'argument varié (*Le dialogue dans le marécage*; *La Petite Sirène*; *Rendre à César*) réunies en deux volumes *Théâtre I-II* publiés chez Gallimard en 1971. Dans chacune de ces pièces, à des degrés divers, on peut repérer toute une série de références et d'allusions bibliques plus ou moins évidentes. Dans *Le Mystère d'Alceste*, la protagoniste est comparée à Lazare et Hercule au Christ; dans *Qui n'a pas son Minotaure?* le monstre prend les caractéristiques du Dieu de l'Ancien Testament, souvent défini «Taureau des armées»<sup>377</sup> qui n'est pas sans rappeler l'«Éternel des armées»; dans *Le Dialogue dans le marécage* et *La Petite Sirène* on trouve des allusions à Job, à Tobie et à l'histoire de Samson et Dalila et dans *Rendre à César* la citation biblique est même dans le titre avec une précise fonction allégorique.<sup>378</sup>

La forte présence de la Bible ne doit pas étonner, puisqu'elle apparaît déjà dans les œuvres majeures<sup>379</sup> et dans les autres textes à sujet mythologique comme *Feux*,<sup>380</sup> recueil de proses lyriques, où Antigone est comparée au Christ plié sous le poids lourd de sa croix et un autre récit est consacré à l'histoire de Marie-Madeleine.<sup>381</sup> Et encore, dans le recueil *Nouvelles Orientales*,<sup>382</sup> *Notre Dame des Hirondelles* montre bien le syncrétisme chrétien et païen à travers la transformation des nymphes en hirondelles opérée par la Vierge Marie. Ce rapprochement d'images mythologiques et bibliques est une constante et un trait distinctif de certaines œuvres de Yourcenar; son but principal réside dans la volonté de ramener les situations décrites à une dimension universelle et de présenter sous des formes différentes le thème humain essentiel, véhiculé par les mythes. La pièce la plus intéressante pour l'abondance de références bibliques et pour l'usage qu'on en fait est, à notre avis, *Électre ou la chute des masques*, inspirée au mythe des Atrides. L'œuvre a été composée en 1943, publiée pour la première fois dans la revue «La Table ronde» en 1953<sup>383</sup> et, l'année suivante, chez l'éditeur Plon, avant de paraître dans le recueil *Théâtre II*.

La source principale est la tragédie d'Euripide, *Électre*, dont toutefois Yourcenar ne reprend que le commencement: après avoir tué Agamemnon, Clytemnestre et son amant Égisthe éloignent Électre du palais et la donnent en épouse à l'humble paysan Théodore, avec la certitude que ses enfants ne pourront jamais revendiquer une succession; Électre décide de confier Oreste aux soins du loyal ami Pylade. Les trois projettent alors de tuer Clytemnestre pour venger le père et pour réclamer leurs droits: il s'agit pour eux d'un acte de justice légitime. Mais pour attirer la reine hors du palais,

---

\* Nous tenons à remercier l'Almo Collegio Borromeo de Pavie qui a mis à notre disposition sa bibliothèque dans une période particulièrement défavorable aux recherches.

<sup>377</sup> M. YOURCENAR, *Qui n'a pas son Minotaure?* in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 191.

<sup>378</sup> M. J. KINCAID, *Yourcenar dramaturge, microcosme d'une œuvre*, New York, Peter Lang, 2005.

<sup>379</sup> B. DEPPEZ, *Ferveur et scepticisme, présence et directions des sources bibliques dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar* in *La Bible en littérature. Actes du colloque international de Metz*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, pp. 95-104.

<sup>380</sup> M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, («Bibliothèque de la Pléiade»).

<sup>381</sup> M. BRÉMOND, *Marie-Madeleine et Antigone: Marguerite Yourcenar et la Bible in Femmes et tradition du livre*, Lille 3, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, 2006, pp. 81-93.

<sup>382</sup> M. YOURCENAR, *Nouvelles Orientales* in *Œuvres romanesques* cit.

<sup>383</sup> M. YOURCENAR, *Électre ou la chute des masques*, «La Table Ronde», n° 65, mai 1953, pp. 45-57.

Électre joue sur le sentiment maternel et fait semblant d'être enceinte; au moment où la mère arrive dans l'humble demeure pour conforter la fille, une violente dispute éclate entre les deux. Au bout de cette querelle, Clytemnestre déclare que la haine d'Électre ne dérive pas du légitime ressentiment pour le meurtre de son père, mais de la jalousie qu'elle éprouverait secrètement pour Égisthe. À ce point, Électre, incapable d'admettre une telle vérité, tue sa mère avec ses mains nues pour ne pas l'écouter et continuera, par la suite, à se tourmenter et à s'interroger sur ses véritables intentions. Une fois Clytemnestre tuée, c'est le tour d'Égisthe, mais à ce moment, la version de Yourcenar se détache complètement des textes classiques qui l'ont précédée, car elle introduit un coup de théâtre qui va bouleverser toute l'histoire: Égisthe se révèle être le véritable père d'Oreste et déclare de l'avoir protégé pendant tout ce temps grâce à la complicité de Pylade, qui était à son solde. Naturellement, cette nouvelle choque Oreste et lui provoque une confusion sur sa propre identité et sur ce qu'il devrait faire par la suite; néanmoins, pour ne pas briser ses certitudes et son identité, construite à l'aide de mensonges, il décide de rester attaché à Électre et refuse cette nouvelle situation: il tue Égisthe, en devenant un parricide avec le prétexte de venger un père putatif. La pièce se termine sur les trois personnages qui prennent la fuite et sur Théodore qui, sans rien savoir, est arrêté par les gardes et accepte son destin de bouc émissaire pour sauver son Électre.

Le dénouement ainsi que la préface de la pièce nous offrent de précieuses clés de lecture pour interpréter correctement cette «chute des masques» que Yourcenar a voulu mettre en scène. Notamment, la préface décrit de manière approfondie le traitement du mythe au cours des siècles où, à partir d'Eschyle, l'histoire de cette famille criminelle s'est chargée des lieux communs et des prétextes les plus disparates pour justifier et pour masquer le thème essentiel du mythe: la haine, la violence pure et le crime. Yourcenar s'est servie de tous ces prétextes: le droit de sang, la vengeance du père, la légitimité d'Oreste sur le trône et d'autres encore pour créer un effet d'accumulation fonctionnel à faire table rase de tout, pour dévoiler enfin ce qui pousse réellement les personnages à agir. Comme l'écrivaine l'affirme dans la préface, il importe peu qu'Électre ait tué par vengeance ou par jalousie, comme il importe peu qu'Oreste soit fils d'Égisthe ou d'Agamemnon, car les révélations faites aux protagonistes n'empêcheront pas l'accomplissement du crime, leur volonté étant plus forte que toute autre raison: «l'évidence est sans prise sur ces créatures, parce qu'aucune certitude ou aucun désabusement n'est plus fort que le mélange d'instinct et de volonté qui les fait ce qu'elles sont».<sup>384</sup> L'auteure a voulu souligner la tentative de légitimer un acte qui n'est qu'un crime abominable: ce qui compte est de montrer la haine qui est à la base des actions et les sophismes que les personnages utilisent pour rendre leurs actions éthiques. C'est à l'intérieur de ce contexte que les références bibliques jouent un rôle important.

La plus évidente et celle qui a intéressé beaucoup de critiques<sup>385</sup> est la prière du *Pater Noster* récitée par Électre et Oreste avant d'accomplir leur crime. Le complot qu'ils sont en train de réaliser est appelé «messe»,<sup>386</sup> Électre veut commencer cette célébration avec Oreste, au nom des liens du sang, et, après avoir fait le signe de la croix, les deux récitent une prière renversée où on n'évoque pas Dieu, mais le père mort qui est vénéré comme un dieu: «Notre père qui êtes dans la tombe... que votre volonté soit faite... que votre vengeance arrive... et pardonnez-nous nos offenses... puisque nous ne pardonnons pas à ceux qui vous ont offensé».<sup>387</sup> Cette prière peut paraître parodique,<sup>388</sup> car elle évoque un défunt, l'on parle d'une tombe qui se place en rapport antithétique avec les cieux et le message se fonde sur la haine et la vengeance, non sur l'amour et le pardon comme le voudrait la prière originale. Certains ont considéré cette célébration comme une transgression délibérée où la

<sup>384</sup> M. YOURCENAR, *Électre ou la chute des masques* in *Théâtre II* cit., p. 20.

<sup>385</sup> R. POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. I, Bruxelles, Latomus, 1995.

<sup>386</sup> «Ce qui va se passer ici est une espèce de messe où il convient que tous participent. Il s'agit bien des liens de sang» *Ibid.*, p. 47.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>388</sup> D.H. PAGEAUX, *Marguerite Yourcenar dramaturge?*, «Bulletin de la SIEY», n° 7, novembre 1990, pp. 13-27.

prière acquiert une valeur satanique;<sup>389</sup> au contraire, cet usage renversé du *Pater Noster* n'a rien à voir avec les messes noires et son but n'est pas sacrilège, mais il a la fonction de donner un caractère sacré à la célébration, comme si le geste de prier le père mort pouvait purifier le crime que les protagonistes devaient accomplir.<sup>390</sup> Yourcenar même enlève tout soupçon sur ses intentions: «Je vois cette prière faite par les orphelins dans un esprit de respect et de sauvage ferveur, en paysans qui se prosternent et appellent pieusement leurs morts».<sup>391</sup> De la même façon, dans la préface au *Mystère d'Alceste*, elle explique la prière d'Hercule au Père Dieu: «Quand l'anachronisme se produit [...] l'allusion n'a pas, comme on pourrait le croire, je ne sais quel but ironique ou blasphématoire: au contraire, elle existe pour nous rappeler que cette prière est véritablement une prière et s'adresse à cette grande forme imprécise que nous appelons Dieu».<sup>392</sup> Donc, outre à créer un évident anachronisme, cette prière récupère la religiosité qui caractérisait ce mythe, notamment dans l'*Orestie* d'Eschyle. Surtout dans les *Choéphores*, l'invocation aux dieux infernaux et aux morts est fondamentale,<sup>393</sup> car c'est au nom du père que la vengeance prend son sens: le meurtre de Clytemnestre sert à rétablir l'équilibre perdu et à respecter une loi universelle, celle de la rétribution qui ne peut pas être ignorée et qui se refait au principe du *drasanti pathein*<sup>394</sup> (au coupable le châtement) le sang payant toujours le sang. La prière prend ici sa signification première: les protagonistes projettent de rétablir cette loi et demandent la protection d'entités supérieures sur leur emprise pour se légitimer. Comme l'écrivaine l'affirme dans sa préface, cette religiosité du mythe s'est malheureusement perdue au cours du temps et, par conséquent, le drame est devenu profane. C'est dans l'espoir de récupérer le caractère religieux du drame eschyléen que Yourcenar décide d'actualiser cette imploration aux dieux infernaux à travers une forme que le public moderne peut comprendre. Cette référence au texte biblique est la plus évidente et emblématique, non seulement parce qu'elle se place exactement au centre de la pièce,<sup>395</sup> mais aussi parce qu'elle représente le moment de plus grande tension où les protagonistes arrivent à un point de non-retour, à une volonté criminelle qui ne peut plus être arrêtée. La divinisation du père sur le modèle du Dieu chrétien atteint son climax au moment de réciter la prière, mais elle est déjà ébauchée au début de la pièce et il s'agit d'un procédé qui se déroule graduellement. En effet, on ne nomme jamais Agamemnon, on fait référence au père en le comparant à plusieurs entités à la fois: on commence avec un chêne,<sup>396</sup> à un géant qui tombe sous les coups d'une hache, à un lion, à une statue d'église et, finalement, on le définit «tranquille comme un Dieu».<sup>397</sup> Plus loin, on enlève l'adverbe qui introduit la similitude pour concrétiser la métaphore divine: Agamemnon est Dieu et «sans lui, le monde se traîne de guerre en guerre, grotesque comme un aveugle qui a perdu son guide».<sup>398</sup> Cette image n'est pas sans rappeler les nombreux passages de la Bible qui évoquent la désolation d'un monde où les hommes ont oublié

<sup>389</sup> M. J. KINCAID, *op. cit.*; P. Brunel, *Électre ou la chute des masques de Marguerite Yourcenar* in Marguerite Yourcenar, *Actes du colloque international de Valencia*, SIEY, Universitat de València, 1984, pp. 27-35.

<sup>390</sup> F. BONALI-FIQUET, *Destin et liberté dans Électre ou la chute des masques de Marguerite Yourcenar*, «Bulletin de la SIEY», n° 7, novembre 1990, pp. 109-121.

<sup>391</sup> M. YOURCENAR, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, Paris, Gallimard, 2004, p. 431.

<sup>392</sup> M. YOURCENAR, *Le Mystère d'Alceste* in *Théâtre II* cit., p. 100.

<sup>393</sup> ESCHYLE, *Choéphores* vv. 456-479: «Père, c'est toi que j'appelle: prête secours à tes enfants. [...] La Force luttera contre la Force et le Droit contre le Droit. Dieux! Que votre justice prononce suivant la justice! Je tréssaille à ces prières. Le Destin a longtemps tardé: à nos prières il peut paraître! [...] Et voilà l'hymne que veulent les dieux infernaux! Allons, dieux qui régniez sous la terre, entendez l'imprécation, et, dans votre clémence, envoyez à ces enfants votre secours victorieux».

<sup>394</sup> A. MOREAU, *Eschyle, la violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

<sup>395</sup> Selon Claudel, c'est à partir de l'invocation centrale au père mort (le *kommos*) que le drame des *Choéphores* trouve son équilibre. P. Claudel, *Les Choéphores d'Eschyle*, Paris, Gallimard, 1920.

<sup>396</sup> Ici, Marguerite Yourcenar puise cette image de SOPHOCLE, *Électre* (vv. 95-102): «comme le chêne qui tombe sous les coups du bûcheron», comme R. POIGNAULT le remarque dans son article *Au nom du Père? Réécriture du mythe d'Électre dans Électre ou la chute des masques de Marguerite Yourcenar* in *Clásicos en escena ayer y hoy*, Actes du Congrès Clastea IV, Saint-Jacques de Compostelle, 2019, pp. 443-460.

<sup>397</sup> M. YOURCENAR, *Électre ou la chute des masques* cit., p. 50.

<sup>398</sup> *Ibid.*

Dieu et ont été punis avec toute sorte de catastrophes: «Je mettrai les hommes dans la détresse, et ils marcheront comme des aveugles, parce qu'ils ont péché contre l'Éternel; je répandrai leur sang comme de la poussière, et leur chair comme de l'ordure» (*Soph* 1, 17).<sup>399</sup> Plus loin, on insiste sur la gravité du crime, «Ils ont tué Dieu»<sup>400</sup> où l'assimilation d'Agamemnon au Dieu chrétien s'accomplit et annonce la prière que l'on vient d'analyser. D'autres anachronismes qui renvoient à la religion chrétienne concernent les fautes de Clytemnestre: «Ta mère a vécu dans le péché»,<sup>401</sup> «Dieu a puni leur adultère en le rendant stérile»<sup>402</sup> et «on se lavait dans l'adultère comme dans un baptême»,<sup>403</sup> sans pourtant renvoyer à des passages spécifiques des Écritures.

La pièce dans son ensemble est disséminée de références bibliques: parfois il s'agit de véritables citations que l'on peut repérer facilement, d'autres fois on trouve des allusions ou des échos qui nous suggèrent des parallèles entre le mythe des Atrides et certaines situations des Écritures. Au début, quand Électre expose son projet de vengeance, Théodore la met en garde en disant: «Mais celui qui joue du couteau risque de se blesser avec son couteau»,<sup>404</sup> la référence à *Matthieu* 26, 52 nous paraît évidente: «Remets ton épée dans le fourreau; car tous ceux qui prendront l'épée périront par l'épée»; et encore, quand Électre affirme: «[j'ai] souffert de ce que lui et moi puissions bêtement mourir avant d'avoir repayé blessure pour blessure, ricanement pour ricanement, crachat pour crachat!»,<sup>405</sup> cette phrase rappelle *Exode* 21, 24: «Brûlure pour brûlure, blessure pour blessure, meurtrissure pour meurtrissure». *Yourcenar*, intéressée aux analogies entre les différentes cultures et mythes, ne perd jamais l'occasion de créer un parallèle entre le principe de rétribution d'Eschyle et la loi du talion de l'Ancien Testament qu'on retrouve dans *Lévitique* 24, 19-20: «si quelqu'un fait une blessure à son prochain, on lui fera comme il a fait: fracture pour fracture, œil pour œil, dent pour dent». Ou encore, vers la fin de la pièce, Égisthe cherche à convaincre Oreste à se séparer des autres: «Laisse-les partir, aussi incertains de leurs pas, aussi ridicules qu'un couple d'aveugles au soleil»,<sup>406</sup> expression qui semble être calquée sur *Matthieu* 15, 14: «Laissez-les: ce sont des aveugles qui conduisent des aveugles. Or, si un aveugle conduit un aveugle, ils tomberont tous deux dans une fosse». Toutefois, les références ne sont pas toujours précises: parfois, *Yourcenar* préfère suggérer des images qui créent une atmosphère ou rappellent une situation biblique: par exemple, au début de la pièce, Électre décrit la dégradation dans laquelle elle vit et certains critiques y ont vu une référence à la Sainte Famille, mais encore une fois avec un renversement des termes comme pour le *Pater Noster*: «La vache vèle, l'ânesse souffre d'une plaie à l'échine, tu passes la nuit à surveiller un poulain malade, mais ta femme ne serre pas contre sa poitrine l'agneau nouveau-né pour le protéger du froid [...] et tu ne recueilleras pas l'huile des oliviers que ton père a plantés». <sup>407</sup> Ce renversement est emblématique non seulement parce qu'il souligne la bassesse et la misère dans laquelle se trouve Électre, mais inaugure la métaphore du «nouveau-né» qui sera reprise tout au long de la pièce: à partir de la fausse grossesse de la protagoniste jusqu'au meurtre pendant lequel Oreste et Pylade sont définis des «accoucheurs qui mettront au monde la Justice». <sup>408</sup> L'image biblique de l'agneau qui devrait représenter le Sauveur est complètement inversée et prend la signification de crime, de matricide même, qu'Électre enfantera, malgré la tentative de le cacher derrière le concept de «Justice». Finalement, la référence aux oliviers et l'image de Théodore incapable d'en extraire l'huile peut sans doute suggérer l'image

<sup>399</sup> On peut trouver plein de références aux hommes en détresse devenus aveugles à cause du châtement divin: *Actes* 13, 11 «C'est pourquoi, voici, dès maintenant la main du Seigneur sera sur toi, et tu seras aveugle [...] et tournant de tous côtés, il cherchait quelqu'un qui le conduisit par la main»; *Deutéronome* 28, 29: «L'Éternel te frappera de frénésie, d'aveuglement et d'étonnement de cœur; tu iras tâtonnant en plein midi comme un aveugle tâtonne dans les ténèbres».

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 55.

du Christ dans le jardin des oliviers, surtout si on pense que, à la fin de la pièce, Théodore devra s'immoler pour le salut de ses compagnons. Les allusions continuent dans la scène suivante, pendant laquelle Électre embrasse Théodore avant de le trahir,<sup>409</sup> image qui semble faire allusion à la trahison de Judas. Le parallèle entre l'époux d'Électre et le Christ ne doit pas être jugé irrespectueux, car Yourcenar considère Théodore comme le seul personnage vertueux<sup>410</sup> de sa pièce, donc quelle image plus puissante que celle du Christ pour rendre l'idée d'un cœur pur qui se sacrifie pour sauver les autres? Naturellement, il s'agit de références indirectes qui ne renvoient pas à des passages spécifiques de la Bible, mais elles suggèrent au lecteur occidental des situations célèbres des Évangiles et se renforcent à partir du contexte dans lequel elles se trouvent: au début, l'allusion à l'Agneau, au Christ, puis au jardin des oliviers et au baiser de Judas. Les références se multiplient, surtout dans la première partie, qui précède l'action proprement dite; en effet, tous les discours d'Électre insistent sur la nécessité et la sacralité de la vengeance, sur son caractère juste et sur la certitude d'un châtement pour les coupables. Elle rassure son frère de la légitimité de cette action et souligne le fait que l'attente est finie et le moment du crime est venu; cette insistance sur la rétribution et la vengeance semble renvoyer aux situations décrites dans le livre d'*Isaïe*, où le concept de punition semble résonner dans les phrases d'Électre. Isaïe assume en effet le rôle d'accusateur à l'égard du peuple d'Israël et annonce très souvent le châtement de Dieu sur les pécheurs. Par exemple, on lit: «C'est un jour de vengeance pour l'Éternel» (34, 2); «Prenez courage et ne craignez plus, voici votre Dieu; la vengeance viendra, la rétribution de Dieu» (35, 4); «je me vengerai de toi» (47, 3); «car le jour de la vengeance est dans mon cœur, et l'année en laquelle je dois racheter les miens est venue» (63, 4). Le parallèle entre le livre d'*Isaïe* et la version eschyléenne du mythe des Atrides a déjà été mis en lumière par l'auteure dans son essai *Mythologie*, publié dans la revue «Les Lettres Françaises» de Roger Caillois en 1945.<sup>411</sup> Yourcenar, malgré les différences qu'elle souligne, trouve aussi un point de contact dans le concept de justice, de rétribution et de châtement: «Pareil aux prophètes de la Bible, Eschyle instruit dans l'*Orestie* l'énorme procès de la Justice [...] Dans les passages les plus sombres d'*Isaïe*, nous entendons, l'oreille collée à la pierre, sourdre la voie messianique des sources; le bruit d'Eschyle au contraire est fait du roulement d'une pierre qui tombe».<sup>412</sup> Là où le poète grec explique la transgression par le péché d'*hybris* qui est puni par la loi du *drasanti pathein*, Yourcenar recourt à la notion de péché tiré de la Bible et au châtement annoncé par Isaïe, qui est plus près de nous et qui permet de réactualiser le mythe.

Même si certaines allusions semblent renvoyer à des situations bibliques générales plutôt qu'à des passages spécifiques, elles nous semblent intéressantes. Par exemple, au comble de son apologie du crime, Électre affirme: «Et nous sommes les purs, les justes, ceux qui ont en main la vengeance céleste!»;<sup>413</sup> les termes utilisés se retrouvent dans de nombreux passages de la Bible, mais cette phrase semble évoquer un verset d'*Isaïe* dont elle constituerait le renversement (64, 6): «Nous sommes tous comme des impurs, et toute notre justice est comme un vêtement souillé; nous sommes tous flétris comme une feuille, et nos crimes nous emportent comme le vent». On voit donc une correspondance renversée: aux purs on oppose les impurs, aux justes une justice qui n'en est pas une et à la vengeance céleste un crime qui les mènera à la perdition. C'est comme si les mots de la protagoniste renvoyaient à un passage biblique où l'on dévoilerait la vérité sur Électre et sur son projet. Les images qui suivent semblent faire allusion au texte prophétique plusieurs fois: on donne à Agamemnon les caractéristiques d'un Dieu comparable à celui que l'on trouve dans *Isaïe*, un Dieu qu'il faut craindre

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>410</sup> Yourcenar écrit dans la préface: «Théodore n'obtient rien d'Électre non seulement parce qu'il est humble, pauvre, ignorant des mystères horribles de son passé et de sa race, mais encore, tout simplement, parce qu'il est pur». *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>411</sup> M. YOURCENAR, *Mythologie III* cit., pp. 35-45.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 39. Le rapport entre Isaïe et Eschyle a été mis en relief aussi par l'abbé A. WARTELLE dans son article *Poète grec et prophète d'Israël: Eschyle et Isaïe*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité», n° 26, décembre 1967, pp. 373-383.

<sup>413</sup> M. YOURCENAR, *Électre ou la chute des masques* cit., p. 42.

et qui punit son peuple, ou comme dit Oreste: «Le Dieu que les servantes me disaient de craindre et d'imiter, le lointain Tout-puissant qui me châtaient quand j'avais mal fait».<sup>414</sup> Quand Électre rencontre son frère, complice de la vengeance qui est sur le point de s'accomplir, elle exclame: «Soyez bénis pieds nus du vengeur!»<sup>415</sup> qui, dans une certaine mesure, peut rappeler le verset (52, 7) «Qu'ils sont beaux sur les montagnes les pieds du messenger»; mais ce qui rapproche la phrase d'Électre du verset biblique est la continuation de celui-ci, car le messenger «publie la bonne nouvelle de la paix; [...] annonce le bonheur, [...] publie le salut». Encore une fois on trouve un renversement de valeurs, car Oreste n'est pas messenger de paix, mais de mort; son arrivée n'annonce pas le salut, mais la perte. Plus loin, Électre annonce que Oreste «lèverait demain vers le ciel [...] des mains restées pures»:<sup>416</sup> le motif des mains pures se trouve partout dans la Bible, par exemple dans *Timothée 2*, 8 «je veux donc que les hommes prient en tous lieux, en élevant des mains pures, sans colère ni mauvaises pensées»; dans *Isaïe* c'est l'inverse, puisque les mains ne sont jamais pures, mais souillées de sang et on invite à faire la justice et non la vengeance: «vos mains sont pleines de sang. Lavez-vous, purifiez-vous; ôtez la malice de vos actions de devant mes yeux; cessez de mal faire, apprenez à bien faire; recherchez la justice, redressez l'oppressé, faites droit à l'orphelin, défendez la veuve» (1, 15). Ce parallèle peut paraître hardi, mais la référence à la justice, à l'orphelin et à la veuve semble s'adapter parfaitement au contexte d'*Électre*, encore une fois avec un renversement: il ne s'agit pas de justice, mais de crime, la veuve sera tuée et on ne protégera pas l'orphelin. De plus, la demeure d'Électre est souvent comparée au «trou de l'aspic»<sup>417</sup> et Oreste à un enfant, deux images qui encore une fois renvoient à *Isaïe* 11, 8: «Le nourrisson s'ébatta sur le trou de l'aspic, et dans le repaire du basilic l'enfant à peine sevré mettra sa main». À la fin de la pièce, Théodore se réjouit: «Dieu a anéanti le lion sous les coups de l'agneau... par quel miracle, Seigneur? [...] les victimes ont tué le tyran... les anges ont rempli leur fonction de bouchers»;<sup>418</sup> ce passage, outre à nous rappeler le livre de *l'Apocalypse*,<sup>419</sup> semble renvoyer encore une fois à *Isaïe* 14, 4: «Le tyran n'est plus! l'oppression a cessé! L'Éternel a brisé le bâton des méchants, la verge des dominateurs». Les allusions dans ce texte sont nombreuses et, comme on l'a déjà remarqué, il s'agit le plus souvent d'images et de suggestions qui s'inscrivent à un niveau plus profond de lecture et que le lecteur peut, plus ou moins sciemment, percevoir. Chaque image forme un réseau complexe de références qui renvoie à la tradition grecque ancienne ainsi qu'à celle de la Bible et, les renversements et correspondances inverses sont utiles pour démasquer les véritables intentions des personnages: une chute des masques cachée derrière images et allusions. Par exemple, la métaphore de l'enfantement du crime nous rappelle un passage d'*Isaïe* (59, 4) très utile pour la compréhension du drame dans son ensemble: «Nul ne porte plainte avec justice; nul ne plaide selon la vérité; on s'appuie sur des faussetés et l'on invoque des mensonges, on conçoit le mal, et l'on enfante le crime. [...] leurs ouvrages sont des ouvrages criminels, une œuvre de violence est dans leurs mains. Leurs pieds courent vers le mal; et se hâtent pour verser le sang innocent; leurs pensées sont des pensées de crime; le ravage et la ruine sont sur leur route». Ce passage semble nous suggérer la clé de lecture de ce drame, car il est très proche de la réalité effective des personnages qui se hâtent pour accomplir le meurtre et qui courent vers leur ruine. En ce qui concerne

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 44. Outre la référence voilée à *Isaïe*, on peut même apercevoir un écho du *Deutéronome* dans la description qu'Électre fait de sa vie misérable: «J'avais mes saisons à moi, mon noir soleil, mes fruits empoisonnés mûrissant à des treilles secrètes. Cette chambre sordide [...] j'ai fini par l'aimer comme le trou de l'aspic», car plusieurs éléments reviennent dans ces versets (32, 32-33): «[...] leur vigne est du plant de Sodome, et des champs de Gomorrhe; leurs raisins sont des raisins vénéneux, et leurs grappes sont amères; leur vin, c'est le venin des dragons, c'est le poison mortel des aspics» et ce qui suit semble s'adapter encore plus à la situation d'Électre: «à moi la vengeance et la rétribution, pour le temps où leur pied trébuchera! Car le jour de leur malheur est proche, et leur destin se précipite».

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>419</sup> L'Agneau vainqueur est emblématique du Christ dans le livre de *l'Apocalypse*: «Ils l'ont vaincu par le sang de l'Agneau» (12, 11); et les anges qui font office de bouchers semblent rappeler la bataille des anges guidés par l'archange Michel: «Michel et ses anges combattaient contre le dragon, et le dragon avec ses anges combattait contre lui» (12, 7).

le dénouement, ceci n'a rien de décisif: les trois prennent la fuite, mais l'auteure précise dans la préface que le lien de sang, créé avec ce crime, est devenu si fort qu'à partir de ce moment les personnages ne pourront jamais se séparer et ils seront eux-mêmes leur propre tourment et leurs propres Furies;<sup>420</sup> ils seront condamnés à une sorte de damnation éternelle. C'est ainsi que Yourcenar décide de terminer sa pièce d'une manière qui rappelle encore une fois le texte biblique, mais qui s'adapte parfaitement à l'esprit des tragiques grecs dans un hardi syncrétisme culturel.

Pour conclure, les références bibliques, même si elles se limitent à de simples allusions, jouent un rôle important dans l'économie de la pièce: en général, elles créent un effet anachronique qui permet de réactualiser les potentialités du mythe grec et d'arriver à l'universel à travers la fusion de deux cultures différentes, mais contiguës et dans une certaine mesure contemporaines. L'originalité de ce mélange réside dans le fait que les allusions bibliques créent de nouveaux masques qui vont s'ajouter à ceux qui existent déjà: Électre cache ses crimes et leur donne un caractère sacré; elle invoque Dieu Père, sûre de la légitimité de sa mission. Yourcenar montre, c'est vrai, comment la religion peut facilement devenir un masque au nom duquel commettre tout crime; mais si, d'un côté, il s'agit d'un nouveau déguisement, de l'autre côté, les échos bibliques peuvent servir de contre-masques, puisque l'usage renversé qu'on en fait permet de dévoiler la situation réelle des personnages et de faire tomber les masques pour faire place aux vrais visages.

---

<sup>420</sup> Cette conclusion n'est pas sans rappeler *Huis Clos* de Sartre que Yourcenar avait lu à l'époque de la composition d'*Électre*. M. YOURCENAR, *En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux*, Paris, Gallimard, 2016.

## SULL' APOCRIFO DI GIOVANNI

di Lucrezia Fava

### 1. La scelta dell' Apocrifo di Giovanni

L' *Apocrifo di Giovanni* è forse l' opera più idonea per svolgere un' analisi dell' antica gnosi e in particolare dei temi e delle idee che accomunano i manoscritti scoperti a Nag Hammadi. L' *Apocrifo* ha infatti il grande merito di essere un testo lineare e teoreticamente denso; inoltre non presenta, come altre opere gnostiche, passaggi oscuri, è stilisticamente bello e contiene innumerevoli riferimenti culturali dentro un quadro interpretativo coeso e originale.

Parlare della sua importanza sembra ormai superfluo:

Lo stesso fatto, assolutamente unico nella tradizione manoscritta gnostica, che ci sia giunto in quattro documenti e che nei tre codici di Nag Hammadi sia costantemente al primo posto, ha certo un significato. Si concorda perciò nel ritenerlo uno degli scritti più importanti sullo gnosticismo, un' opera basilare per introdursi nei suoi segreti, l' opera che prepara alla comprensione delle questioni particolari, che sono argomento di altri scritti gnostici e li rende accessibili al lettore.<sup>421</sup>

Disporre di più recensioni dell' *ApGv* è stato fondamentale non solo per il lavoro di ricostruzione del testo originale ma anche per rilevare come avvenne su esso un' opera di cristianizzazione. Anche per questo l' *ApGv* è così importante: perché esemplifica perfettamente il fenomeno generale dei «testi gnostici non cristiani che furono in modi e tempi diversi “cristianizzati” o, più sottilmente, posti su di una linea di facile lettura cristiana gnostica».<sup>422</sup> Nel caso dell' *ApGv* un intervento rilevante fu, ad esempio, inserire la narrazione nella cornice di un dialogo tra Cristo e l' apostolo Giovanni, cioè in un contesto tipico che rendesse l' opera più familiare oltre che più coesa e favorisse così la sua diffusione anche in ambienti non cristiani.

Tale lavoro di cristianizzazione, per quanto accorto possa essere stato, lasciò nell' *ApGv* qualche incongruenza – inizio e conclusione sembrano dei passi aggiuntivi, marginali; il ruolo di Cristo/del Rivelatore potrebbe appartenere a qualsiasi essere superiore; non si fa menzione della storia di Gesù – e anche questo suggerisce, indirettamente, come l' opera, sotto la sua verniciatura cristiana, sia autenticamente gnostica.<sup>423</sup> Ma la conferma più significativa al riguardo viene dall' analisi dei suoi temi.

### 2. Inquietudine dell' apostolo e rivelazione di Cristo

Lungo la strada che porta al tempio, Giovanni di Zebedeo incontra il fariseo Arimaniòs il quale gli rivolge una domanda provocatoria: dov' è quel falso Maestro che lui, Giovanni, seguiva? Senza esitare l' apostolo risponde che è tornato nel luogo da cui era venuto; ma in cuor suo Giovanni diventa inquieto e cerca un altro un luogo in cui può fermarsi a pensare e a chiarire a se stesso i tanti dubbi che ha in mente: «Perché mai fu decretato il Salvatore? Perché mai fu mandato nel mondo da suo Padre? E chi è suo Padre che lo ha mandato? Di che genere è quell' eone al quale noi andremo? Perché, infatti, egli ci dice: “Questo eone corruttibile ha ricevuto il tipo dell' eone incorruttibile”? Ma non ci insegnò di che genere sia».<sup>424</sup>

<sup>421</sup> *Testi gnostici*, a cura di L. MORALDI, Torino, UTET, 1982, p. 112.

<sup>422</sup> Ivi, p. 107.

<sup>423</sup> Per avere una visione più ampia e corretta del fenomeno della cristianizzazione dei testi gnostici, oltre che una conoscenza più accurata dei contenuti dell' Apocrifo di Giovanni e delle questioni che esso solleva, cfr. P. PIZZIMENTO, *L' Apocrifo di Giovanni. Lo gnosticismo, il mito e la metafisica*, (Catania, Tipheret, 2018).

<sup>424</sup> Ivi, 1, 20, p. 125.

Dalla risposta di Giovanni al fariseo traspare incertezza e timore: «Egli non sa a quale luogo abbia fatto ritorno Gesù e le sue parole non sono sufficienti a zittire l'accusatore. Se Giovanni fosse stato testimone della risurrezione, delle apparizioni di Cristo e della sua ascesa al cielo "alla destra di Dio" (Mc 16, 19); se, insomma, fosse stato testimone degli eventi che costituiscono il compimento della missione di Cristo sulla terra, le sue paure e i suoi dubbi non avrebbero alcun senso. Né pare probabile che proprio il discepolo amato da Gesù rimanga incredulo e incerto dopo tali eventi; ma anche ipotizzando che la scena si svolga subito dopo la morte di Gesù e, dunque, in un momento in cui lo smarrimento del discepolo sarebbe ammissibile, nessuna prospettiva suggerisce pur vagamente la risurrezione. Occorrerà concludere, dunque, che nel trattato non ne esista neppure l'idea: i dubbi di Giovanni tradiscono una visione completamente diversa da quella cristiana, una visione che nega in maniera sottile quanto decisa la risurrezione e pone in discussione il fatto centrale della fede cristiana ("se Cristo non è risorto, è vana la vostra fede e voi siete ancora nei vostri peccati", I Cor 15, 17). Cristo non è risorto, né risorgerà. Ciò è dovuto al fatto che, secondo gli gnostici, egli, in quanto principio divino impassibile, non è mai realmente morto, bensì è semplicemente "tornato al luogo dal quale era venuto"». <sup>425</sup> «Poiché, evidentemente, la vera natura di Cristo è inizialmente ignota a Giovanni, bisogna ritenere che per il momento egli ne ritenga conclusa la vicenda terrena. Il suo sconforto è, dunque, quasi un corrispettivo capovolto dell'incipit giovanneo: la luce non splende nelle tenebre ma si offusca in esse, il mondo non ha accolto Gesù, i suoi discepoli non lo hanno riconosciuto e si sono dispersi. Il Verbo non si è fatto carne ma pura apparenza e la sua gloria è rimasta senza testimoni». <sup>426</sup>

Nell'incipit dell'opera si trova già l'insegnamento principale sulla gnosi: è possibile raggiungerla soltanto attraverso un'interrogazione radicale sulla propria individuale esperienza di fede, che per lo gnostico non corrisponde, come si potrebbe pensare, all'esperienza di una grazia ricevuta, di un sentire originario inesplicabile o di un sentimento suscitato da incontri, eventi o dottrine religiose; ma consiste in un'esperienza meta-fisica, cioè di confronto diretto con il mondo come tale, l'èone corruttibile, e con l'essere incorruttibile che lo trascende. Alla gnosi si giunge domandando e comprendendo perché e come la propria esistenza accada nella relazione tra l'io, il mondo e il divino.

Mentre Giovanni medita su certe nozioni di fede, perché evidentemente nel tempo vissuto con il Maestro non ne ha compreso davvero il senso, una luce potente fende il cielo e sembra scuotere tutto l'universo. L'apostolo vede in essa una forma che assume alternativamente l'aspetto di fanciullo, di vecchio e di donna: è il Cristo, il Rivelatore, la cui polimorfia rappresenta sia la triplice natura della divinità come padre, madre e figlio; sia le fasi in cui si dispiega l'intero essente; sia le parti narrative in cui, di conseguenza, consisterà la rivelazione divina. Il senso della polimorfia di Cristo è confermato implicitamente anche dalle parole con cui egli si presenta a Giovanni: «Sono venuto per annunziarti ciò che è, ciò che era e ciò che sarà, affinché tu conosca le cose che non sono manifeste e quelle manifeste e per ammaestrarti sull'uomo perfetto». <sup>427</sup>

«Ciò che è» indica l'Essere supremo, eterno e primordiale, ed è raffigurato dal vecchio delle tre forme di Cristo. «Ciò che era» indica il Pleroma prima dell'evento che ne infrange l'ordine, quindi la realtà originaria e perfetta di ogni cosa, emanata dall'autoriflesso che l'Essere possiede di se stesso e a cui è sostanzialmente unito come al suo proprio elemento femminile, elemento cui allude la donna nelle forme di Cristo. Il rapporto in cui co-esistono l'Essere, l'autoriflesso dell'Essere e il Pleroma emanato da esso è dunque analogo al rapporto d'unione e generazione che coinvolge padre, madre e figlio. Infine, «ciò che sarà» indica le fasi mediante cui il Metropator (Padre-madre) reintegrerà nella sua purezza spirituale il Figlio, il Cristo o il Pleroma (tre modi per dire l'identico) salvandolo dall'evento che lo colpisce: la caduta di una parte della sua sostanza luminosa/spirituale in uno stato

<sup>425</sup> P. PIZZIMENTO, *L'Apocrifo di Giovanni. Lo gnosticismo, il mito e la metafisica*, cit., p. 75.

<sup>426</sup> Ivi, pp., 77-78.

<sup>427</sup> *Testi gnostici*, cit., ApGv, 1, 14, p. 126.

d'impurità e infermità. La terza sembianza assunta da Cristo, quella del fanciullo, è appunto la prefigurazione del Figlio redento, o del Pleroma restaurato nella sua forma autentica.

Come chiarirà l'insegnamento di Cristo, affinché avvenga la reintegrazione del Pleroma dovrà compiersi il tempo necessario al recupero del riflesso luminoso della sostanza cristologica, riflesso che appunto si è adombrato, si è deformato, è diventato irriconoscibile da quando è ingabbiato nel mondo attuale della materia, sostanza finita, opaca e tenebrosa. L'epoca in cui si compie il perfezionamento del Pleroma corrisponde perciò al tempo in cui passa e si compie il mondo corruttibile, ed è un'epoca al servizio della luce di cui si è impossessata illegittimamente la materia. Anche l'apostolo Giovanni la possiede: ha in se stesso, come propria essenza, una particella del Cristo, ma poiché essa viene soffocata e oscurata dalla sostanza illica della sua carne, egli la ignora. Ne prenderà coscienza soltanto grazie all'apparizione di Cristo, riconoscendo in lui la sua propria essenza non decaduta, sottratta alla tenebra, puramente luminosa, archetipica.

Ma non si raggiunge la perfezione con un atto identificativo immediato, privo di riferimenti alla propria situazione storica ed esperienziale: affinché possa riconoscersi in Cristo, Giovanni dovrà comprendere «ciò che è», «ciò che era» e «ciò che sarà»; dovrà conoscere tutto ciò che Cristo sta per rivelargli e che rappresenta, per noi, la trama mitologica dell'*Apocrifo*.<sup>428</sup> La redenzione dell'apostolo, la liberazione della sua luce dalle forze oppostive e oscuranti della materia, avviene attraverso la sua formazione nella gnosi.

### 3. Il Pleroma originario. L'Essere supremo, Barbelo, il Figlio e Adamas

Come ogni cosmogonia religiosa anche la narrazione-rivelazione di Cristo inizia dall'Essere supremo, di cui afferma subito l'assoluta autarchia e perfezione ontologiche: «La monade è una monarchia, al di sopra della quale non c'è nessuno. Essa è il vero Dio e il Padre del tutto [...] Egli non ha bisogno di vita, perché è eterno. [...] Egli, essendo imperfettibile, non ha bisogno di nulla che lo renda perfetto, bensì in ogni momento è assolutamente perfetto, nella luce».<sup>429</sup>

L'autore dell'*ApGv* insiste sull'essenza impenetrabile del Padre. Nessuno, eccetto il pensiero che egli possiede di se stesso, cioè il Figlio, può parlarne in modo appropriato. Il pensiero umano infatti trae sempre le sue categorie dalla sua esperienza del mondo e non può in alcun modo riferire adeguatamente di un'essenza non mondana. Il Principio infatti «non è nulla di quanto esiste, ma è di gran lunga più eccellente. [...] perché quanto costituisce la sua natura, non ha parte alcuna con gli eòni né con i tempi. Colui, infatti, che partecipa di un eòne, altri l'hanno preparato, prima di lui».<sup>430</sup> Nell'*ApGv* il Padre viene perciò definito indirettamente: o elencando ciò che egli non è (via negationis), o accordandogli certi aspetti del mondo (come l'essere, la vita, la bontà, la grazia) che possono essere compresi soltanto se attribuiti all'azione divina (via positionis).

Anche elencando la lunga serie delle emanazioni (chiamate pure eoni) che procedono dal Padre, formano il Pleroma divino e poi il mondo terreno, così come ricorrendo costantemente alla terminologia neoplatonica, adatta proprio a rendere l'idea di un'ontologia che non ha una relazione

---

<sup>428</sup> L'autoidentificazione dello gnostico è chiaramente anche un atto di reminiscenza della propria essenza e come tale richiama un tema centrale del platonismo. Proprio «la concezione platonica della memoria costituisce lo sfondo privilegiato per la comprensione della natura della memoria gnostica, e al contempo un termine di paragone prezioso per le concezioni giudaico-cristiane sulla memoria, per metterne in luce la loro differenza specifica». (G. FILORAMO, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare Dio*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 84). La concezione platonizzante della memoria presente nella letteratura gnostica si discosta notevolmente dalle concezioni religiose tradizionali: «Al posto di una memoria che ha come oggetto un evento storico unico e irripetibile, come mezzo preferito un peculiare atto culturale, come scopo la perseveranza nella fede del singolo "giustificato" e della comunità, subentra ora una memoria ontologica, che ha nella sua ricerca del fondamento "reale" delle cose il suo oggetto, nel mito il suo luogo e il suo mezzo obbligato di espressione, nella ricerca della identità individuale nascosta e obliata, il Sé ontologico, il suo scopo. (Ivi, p. 104).

<sup>429</sup> *Testi gnostici*, cit., *ApGv*, 2, 26 - 3, 8, pp. 126-127.

<sup>430</sup> Ivi, 3, 27, p. 128.

diretta e percepibile con il mondo fisico, l'autore dell'*ApGv* vuole ribadire il divario che esiste tra Dio e i suoi prodotti.<sup>431</sup>

Nel Padre, come suo proprio atto di riflessione, esiste Barbelo. Sostanza, funzione, espressione e dinamica del Padre, Barbelo rappresenta in generale l'elemento femminile congiunto al maschile. Per riferirsi alla coppia dei due elementi maschile e femminile (la sizigia), l'autore usa il termine *Metropàtor*, chiaramente indicativo della tipica concezione gnostica dei sessi – contraria a certe tesi giudeo-cristiane e analoga a quella platonica – per la quale essi esistono in un'unione non gerarchica in cui sono complementari e fondamentali l'uno per l'altro, e solo insieme raggiungono la perfezione della coppia e personale.

Barbelo viene descritta con diversi appellativi tra cui «primo uomo», perché manifesta anche un aspetto umano, e «maschio triplo» perché è archetipo, modello ideale e perfetto dell'uomo terreno. Sono attributi che suggeriscono un altro punto fondamentale per comprendere il testo: essa è (anche) il fondamento della perfezione archetipica dell'uomo, cioè della sua divinità. Per essere più chiari: Barbelo dà fondamento non alla possibilità che esista anche la natura umana terrena e mortale, come fa invece il Dio dei giudei e dei cristiani, ma alla possibilità, per un umano, di diventare dio. In questa possibilità consiste il senso antropologico di ogni mito gnostico.

Unendosi a Barbelo il Padre genera il suo unico figlio, ossia «la testa, l'unica generazione, [...] la luce pura».<sup>432</sup> La luce pura è Cristo nella sua condizione archetipica, quella che non appare mai nel regno mondano e nella storia umana perché – come vedremo – se esiste un regno mondano e una storia umana significa che qualcosa di quella luce pura è decaduto, si è perso. Il suo appellativo costante è «autoghenes», che in tale contesto significa non «autogenerato» ma prodotto da un atto libero del Padre del tutto.

Il Padre pone Cristo a capo di ogni sua ulteriore emanazione affinché egli governi e conosca tutto ciò che sta sotto di lui. Cristo si circonda di luminari, di forze e altre figure mitiche che formano la configurazione originaria del regno divino, il Pleroma di Dio. Nell'*ApGv* la preminenza di Cristo sull'ordinamento disposto dal Padre è più accentuata che in altri testi gnostici: qui il Figlio trascende tutti gli eoni del regno divino perché partecipa della stessa trascendenza del Padre e della Madre, sta in un rapporto esclusivo che unisce solo loro tre; mentre in altre cosmogonie partecipa alla processione emanativa che accomuna tutti gli eoni, pur personificando gli eventi più importanti e le qualità del Pleroma.

Nel Pleroma, al di sotto di Cristo, si trova Adamas, l'*Anthropos*, l'uomo perfetto. Adamas è generato dall'intervento unitario della Madre, del Padre e del Figlio. Egli occupa il primo eone, mentre nel secondo eone si trova suo figlio Seth e nel terzo sta la discendenza di Seth; altre anime di qualità diversa vengono associate agli eoni inferiori che procedono da quelli superiori rispettando sempre il senso delle predisposizioni divine.

La genesi di Adamas conferma ciò che si è detto su Barbelo: è nell'Essere supremo che si origina l'*Anthropos*, l'archetipo mitologico dell'uomo terreno. Tuttavia ciò non significa che Dio dia scaturigine e senso all'essere umano; vuol dire che Dio manifesta da sé e in sé il prototipo della divinità in cui l'umano può trasfigurarsi.

I diversi eoni che procedono dal *Metropator* e formano la sua realtà assoluta, integra e perfetta, il suo Pleroma, sono anche

il modo in cui gli gnostici si rappresentano la genesi e la dinamica interna a questo *Anthropos* divino. Se si intendono gli eoni gnostici come unità spazio-temporali, secondo una diffusa concezione dell'epoca, e il pleroma come la loro sintesi, le vicende drammatiche di costituzione del pleroma culminanti nel “peccato” dell'ultimo eone e nella sua conseguente caduta, altro non

---

<sup>431</sup> L'ordine delle emanazioni è prestabilito nella sua interezza e perfezione in un unico, immutabile, eterno atto di autoriflessione di Dio; quindi è un ordine non cronologico ma logico e ontologico, che dà l'idea del maggiore o minore riverbero della potenza del Padre (in quel livello che lo stesso riverbero va a costituire) in relazione alla sua distanza dalla fonte.

<sup>432</sup> *Testi gnostici*, cit., *ApGv*, 6, 18, p. 132.

raccontano che il modo dinamico secondo cui si costituisce l'Anthropos superiore, modello dell'anthropos terreno, nella totalità delle sue articolazioni interne.<sup>433</sup>

#### 4. *L'errore di Sophia. Il principio del mondo*

Nel Pleroma ogni eone, unito al proprio compagno di sизigia, rispetta l'ordine che gli assegna il Metropator coordinandosi con l'eone a lui superiore e con quello a lui inferiore. Ma nell'eone più distante dalla fonte del tutto, personificato da Sofia, l'armonia si infrange. Sofia infatti compie un errore radicale: desidera produrre un'immagine di sé – imitando l'atto di autoriflessione del Padre – e in effetti, con la propria potenza, riesce a produrla; ma poiché il suo gesto avviene senza la cooperazione del suo compagno di sизigia e senza l'assenso del Padre, il suo prodotto risulta essenzialmente deviato, imperfetto, non conforme alla natura degli esseri spirituali. Quest'opera fallita porta il nome di Jaldabaoth e con essa, o meglio, con la colpa commessa da Sofia per ignoranza del proprio limite, inizia il destino della sostanza materiale e tenebrosa: del mondo in cui si riproducono il male, la violenza, la morte, l'inganno e in generale la catena nefasta degli eventi intramondani (*l'heimarméne*), e da cui è oppressa e ferita la luce caduta in esso. Come ogni altro fenomeno mutevole e temporale, nella tenebra del mondo, per una durata indefinita, esiste anche l'umano.

Tutto ciò che appartiene all'universo attuale trova nei miti gnostici sulle vicende mondane, cioè sul contrasto tra potenze antitetiche, una metafora profonda della sua condizione ontologica, del suo senso, del suo destino metafisico. È infatti mediante la visione di un conflitto radicale che investe tutto – un conflitto inteso come fibra, trama, logica stessa dell'essere, del mondo, dell'uomo – è con tale riflessione per un verso nichilistica, perché destituisce il mondo di ogni senso intrinseco eccetto quello di fare spazio al Pleroma, al Regno della Luce, ma per un altro verso salvifica, perché prova a tradurre in massimo bene la possibilità dell'inesistenza del mondo, che la gnosi risponde alle domande principali da cui nasce: perché esiste il male? E come può l'uomo liberarsi dal male?

#### 5. *Jaldabaoth, pentimento di Sophia e creazione di Adamo*

Sofia avvolge il suo prodotto malformato in una nube luminosa e lo allontana dal Pleroma affinché non lo vedano gli altri esseri superiori. Jaldabaoth, che per natura ignora la propria condizione e desidera soltanto affermare se stesso, modella per sé «altri eòni in una fiamma di fuoco splendente [...], inebetito nella sua follia».<sup>434</sup> E dà al mondo creato da lui stesso la parvenza del regno divino, o meglio: l'immagine cattiva di quel regno, la mala-essenza della qualità, della natura, della logica contrarie a quelle del Pleroma. In breve, egli si crea un proprio dominio scopiazzando le disposizioni emanate dal Principio, e non può fare altro che scopiazzare e traviare quell'assetto originario perché non è in grado di comprenderlo, né sa comprendere la forza spirituale ereditata dalla madre e diventata in lui impura e nociva.

Jaldabaoth è la raffigurazione mitica del tutto negativa del Creatore del Nuovo Testamento. Per le diverse scuole gnostiche dell'antichità era infatti inammissibile che il mondo in cui vive l'uomo potesse essere il prodotto di un Dio buono, misericordioso e onnipotente. Al contrario, il mondo può essere soltanto l'opera di un funesto demiurgo. Questo afferma sistematicamente ogni forma di gnosi, anche la gnosi contemporanea che affiora, ad esempio, da molte efficaci, limpide e lapidarie riflessioni di Emil M. Cioran. Il quale per l'appunto osserva:

---

<sup>433</sup> G. FILORAMO, *Il tema della caduta nello gnosticismo*, in «Annuario Filosofico», IX, Milano, Mursia, 1993, p. 102. In proposito cfr. anche ID., *Il risveglio della gnosi ovvero diventare Dio*, cit., pp. 106-107.

<sup>434</sup> *Testi gnostici*, cit., ApGv, 10, 22, p. 138.

Che l'esistenza sia stata viziata alla sorgente, insieme agli elementi, chi potrebbe esimersi dal supporlo? Colui che non sia stato indotto a considerare questa ipotesi, come minimo una volta al giorno, avrà vissuto da sonnambulo. È difficile, è impossibile, credere che il dio buono, il "Padre", sia implicato nello scandalo della creazione. Tutto fa pensare che non vi abbia mai preso parte, che essa sia opera di un dio senza scrupoli, di un dio tarato.<sup>435</sup>

Vedendo quale opera va compiendo Jaldabaoth, la madre si addolora, riconosce il proprio errore e se ne pente. Per essere più precisi: «Il pentimento non sorge in lei motivato dall'agire del figlio bensì dalla *malvagità* sorta in lei e dalla *rapina* operata contro di lei dal figlio (asportandole parte della luce) [...] Oltre alla diminuzione della sua luce, Sofia sente di essere colpita dall'*oblio* (o "incapacità di conoscere – di ricordare") e di essere circondata da un *velo di oscurità*».<sup>436</sup> Conoscere il quadro clinico di Sofia è importante anche perché implica un'idea fondamentale più generale: la mala-essenza proviene da un'autodegenerazione della stessa divinità, la quale tende a decadere da sé e a infrangersi, precipita caricandosi di strati estranei alla sua essenza e diventa un peso soffocante per se stessa.<sup>437</sup>

Accogliendo il pentimento di Sofia, gli esseri superiori le mandano una voce che le ricorda, per rincuorarla, dell'esistenza del Metropator. La voce è accompagnata dall'immagine di Adamas, il primo uomo, immagine che viene percepita anche da Jaldabaoth. Non appena la vede, l'arconte vuole averne una copia per sé, allora i demoni al suo seguito si adoperano per crearla, formando le varie parti con la loro stessa sostanza psichica, che è sostanza debole, condizionata e governata sempre da forze malefiche o benefiche più potenti di lei. Il nuovo corpo psichico, che gli arconti chiamano Adamo, non è infatti in grado di muoversi.<sup>438</sup>

Poiché Sofia desidera recuperare la forza luminosa che ha ceduto a Jaldabaoth, i messaggeri del Metropator, nelle sembianze ingannevoli di angeli inferiori, raggiungono il primo arconte e lo convincono a soffiare sul corpo inerme di Adamo. Il corpo allora si anima, diventa forte e splendente, perché tramite il soffio l'arconte gli infonde, senza saperlo, lo spirito che ha ereditato dalla madre. Qui è evidente come l'autore dell'*ApGv* riproponga, in una chiave di lettura del tutto negativa, il passo 2,7 della *Genesi* («allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita: così l'uomo divenne un essere vivente»).

## 6. Zoe ed Eva come tramite di luce e vita per Adamo

Jaldabaoth e i suoi, invidiosi della forza splendente di Adamo, gettano la loro creatura nella più bassa regione della materia – nel testo non è chiaro in cosa consista tale luogo, potrebbe essere un eone inferiore a quello in cui viene formato Adamo o potrebbe prefigurare la creazione del corpo in cui Adamo sarà imprigionato. Ma alle loro azioni violente si contrappone puntualmente l'azione salvifica del Metropator. L'Essere supremo manda infatti in aiuto di Adamo

---

<sup>435</sup> E.M. CIORAN, *Il funesto demiurgo (Le mauvais demiurge)*, Paris, Gallimard, 1969), trad. di D.G. FIORI, Milano, Adelphi, 1986, pp. 11-12.

<sup>436</sup> *Testi gnostici*, cit., nota \*, p. 142.

<sup>437</sup> Va notato però che nell'*ApGv* (come nella gnosi valentiniana e sethiana) la caduta avviene nella regione più periferica del Pleroma ed è provocata dal gesto arbitrario di un eone che ignora le disposizioni del Padre. Il Padre dunque è sempre libero dall'errore; la sua perfezione resta immutabile. Pertanto, al problema sollevato da Plotino e dagli eresiologi cristiani – avversari di una gnosi che secondo loro sosteneva un'idea inaccettabile: la genesi del male dal cuore della divinità – si può rispondere che la posizione degli gnostici era più articolata: la causa del male sta in una divinità in fuga da se stessa, libera ma colpevole di esonerarsi dalla propria essenza; viene da un fenomeno di autoestranamento, la cui esistenza rientra nelle disposizioni di Dio senza che ciò pregiudichi la libertà, l'arbitrarietà e la colpa di chi o cosa si estrania. Cfr. G. FILORAMO, *Il tema della caduta nello gnosticismo*, cit., pp. 98, 107, 110; e *Testi gnostici*, cit., nota I, p. 136.

<sup>438</sup> Per la maniera in cui è plasmato, Adamo è la riproduzione/copia microcosmica del cosmo governato dagli arconti, il quale a sua volta consiste nella cattiva replica del macrocosmo divino.

una epinoia di luce (proveniente) da lui. Essi la chiamarono Zoe. Questa aiuta tutta la creatura: ha cura di lei, la guida verso la sua pienezza, la istruisce sulla sua discesa nel seme, e l'istruisce sulla via da percorrere per salire, la via per la quale essa venne giù. L'epinoia di luce è nascosta dentro Adamo, sicché gli arconti non la possono conoscere, e tuttavia l'epinoia è una eliminatrice dell'errore della madre,<sup>439</sup>

cioè dell'ignoranza.

All'azione dell'epinoia gli arconti reagiscono in modo ancora più malvagio: avvolgono Adamo nelle qualità esiziali della carne, in una materia che causa in lui ignoranza, oblio, passioni, debolezza, caducità: tutto ciò che si oppone allo spirito, alla stessa scintilla che lo vivifica, che egli ha in sé come sua propria origine. In generale il principio materiale è sempre – secondo gli gnostici – «a) degradazione ex abrupto del divino, b) principio positivamente malvagio e c) prigionia dell'uomo spirituale».<sup>440</sup>

Anche l'Adamo del mito gnostico si trova nel paradiso terrestre, ma l'autore dell'*ApGv* presenta questo luogo reinterpretando in senso inverso il testo della *Genesi* (capp. 2-3): l'albero della vita diventa l'albero della morte; l'albero della conoscenza del bene e del male, da cui è vietato mangiare per ordine non di Dio ma di Jaldabaoth, è invece l'albero della epinoia della luce; non è il serpente ma è la stessa luce presente in Adamo e apparsa a lui in sembianza di donna (di nome Zoe) a indurlo a disobbedire all'ordine del demiurgo; anche Cristo, nelle sembianze di un'aquila, spinge Adamo-Zoe a mangiare il frutto proibito, cioè, fuor di metafora, a riconoscere la propria nudità, il proprio bisogno di conoscenza.

Nel tentativo di impossessarsi della luce adamitica, Jaldabaoth intorbida la percezione di Adamo, estrae una parte del suo corpo e crea con essa un corpo femminile simile all'immagine dell'epinoia apparsa per salvare Adamo. Ma anche la nuova creatura, Eva, sfugge al controllo dell'arconte e aiuta Adamo a rianimarsi, perché egli avverte nella donna al suo fianco la propria essenza luminosa e supera così il suo stato di torpore. «L'epinoia della luce [...] tolse il velo che si trovava sopra il suo cuore: egli divenne nuovamente sobrio dell'ebrietà delle tenebre, riconobbe la sua immagine, e disse: “Questa, ora, è ossa delle mie ossa, e carne della mia carne. Perciò l'uomo lascia suo padre e sua madre, e si unisce a sua moglie, e questi due diventano una sola carne”».<sup>441</sup> La donna è insieme moglie e compagna dell'uomo, ma è anche madre dei viventi perché possiede la forma dell'epinoia di luce: appare sia come Eva sia come Zoe.

## 7. Generazione degli uomini e prima conclusione dell'*ApGv*

Lo scontro tra la luce e la tenebra prosegue e si espande sempre di più a causa di altri eventi decisivi come l'unione sessuale, la nascita dell'umanità e la procreazione. La mossa successiva di Jaldabaoth, infatti, è violentare Eva-Zoe per prendere la luce presente nel suo corpo. Ma il suo piano fallisce di nuovo perché i messaggeri di Barbelo estraggono Zoe dal corpo di Eva prima che la donna sia violentata.

Dall'unione carnale tra Jaldabaoth ed Eva nascono Caino e Abele, mentre dalla relazione spirituale tra Adamo ed Eva-Zoe, o meglio, dal loro essere un'unica cosa in spirito e come spirito, nasce Seth, il figlio «conforme alla generazione degli eòni»<sup>442</sup> celesti. Anche se il testo non lo afferma, è chiaro, per il modo in cui sono generate, che le persone bibliche di Caino, Abele e Seth rappresentano miticamente una distinzione classica del pensiero gnostico: quella dell'umanità in esseri illici, psichici e spirituali; o forse soltanto in illici (Caino e Abele) e spirituali (Seth).

Affinché le sue creature illiche possano moltiplicarsi e dominare il mondo, Jaldabaoth instilla in Adamo il desiderio di procreare, cioè di un'unione carnale (= con gli illici) in cui è possibile rapinare e

<sup>439</sup> *Testi gnostici*, cit., *ApGv*, 20,18, p. 151.

<sup>440</sup> P. PIZZIMENTO, *L'Apocrifo di Giovanni. Lo gnosticismo, il mito e la metafisica*, cit., p. 140.

<sup>441</sup> *Testi gnostici*, cit., *ApGv*, 23, 7, p. 154.

<sup>442</sup> *Ivi*, 25, 3, p. 156.

possedere la luce vivificatrice del proprio compagno. Con l'atto procreativo di Adamo lo stesso desiderio incestuoso (che mescola lo spirito alla materia) e diabolico (essendo ispirato dall'arconte) si rigenera pervadendo i discendenti di Adamo, che sono infatti spinti a riprodursi carnalmente. Jaldabaoth infonde ai corpi generati anche la sua forza più nociva, lo spirito di opposizione, e fa «bere loro l'acqua dell'oblio [...] affinché ignorassero donde sono venuti».<sup>443</sup> Ma anche la madre manda «il suo spirito quale immagine per coloro che le assomigliano e come riflesso per coloro i quali sono nella pienezza».<sup>444</sup> Ciò rende possibile, per gli uomini spirituali discendenti di Adamo e di Seth, rammemorarsi della propria origine, sottrarsi alla cattività della materia e salvarsi dalla dissoluzione cui essa, svuotata dello spirito, è destinata.

La rivelazione di Cristo si conclude con un ultimo accenno al destino di caduta e ascesa della stirpe spirituale: essa visse nella prigionia del mondo materiale «per un certo tempo, pur industriandosi affinché, quando sarebbe venuto lo spirito per opera dei santi eòni, egli la potesse rialzare e curarla della sua privazione, affinché tutta la pienezza fosse (nuovamente) santa ed esente da macchia».<sup>445</sup> È plausibile che qui Cristo alluda a se stesso: egli viene in qualità di spirito, mandato dai santi eoni del Pleroma affinché trasmetta il suo messaggio a coloro che, «industriandosi», possono venirne a conoscenza.

#### 8. Seconda conclusione dell'ApGv: l'annuncio del Matropator

Dopo un breve dialogo tra Giovanni e il Rivelatore che ben riassume il nesso tra conoscenza, reminiscenza e salvezza da una parte, e ignoranza, oblio e perdizione dall'altra, ossia il destino di chi si forma nella gnosi e di chi invece ne è privo, l'autore dell'ApGv riporta un'altra parte della narrazione-rivelazione di Cristo che costituisce formalmente una seconda conclusione dell'opera. Vediamone il contenuto.

Scontento dei suoi stessi risultati, Jaldabaoth decide di scatenare un diluvio universale che metta fine a tutto ciò che ha creato – qui invece dell'elemento biblico dell'acqua infuria la tenebra. Tuttavia Noè, informato dalla «luce della pronoià» (un appellativo di Barbelo) su ciò che sarebbe accaduto, si rifugia insieme ai suoi in una nube luminosa che fa da contrasto – al posto dell'arca – alla potenza tenebrosa e riescono a scampare alla tempesta. Da annotare: non tutti gli uomini seguono Noè e riescono a salvarsi, ma soltanto gli «uomini della generazione non vacillante»,<sup>446</sup> cioè della stirpe che per il tramite di Noè si sente chiamata ed è richiamata da Barbelo.

Mancando ancora una volta l'obiettivo, Jaldabaoth e i suoi creano uno spirito d'opposizione e unendosi carnalmente alle figlie degli uomini, alle quali appaiono con l'aspetto dei mariti, infondono il cattivo spirito alle generazioni procreate. Inoltre offrono agli uomini oro, argento, doni, rame, ferro, ogni tipo di cosa che possa rinforzare il loro attaccamento all'esistenza terrena.

La storia successiva non potrebbe essere più nera: il mito narra che gli uomini «invecchiarono senza avere requie; morirono; non trovavano alcuna verità, non conoscevano il Dio della verità. Fu così che tutta la creazione divenne schiava per tutta l'eternità, dalla fondazione del mondo fino a adesso. Presero mogli e generarono figli dalle tenebre, a immagine del loro spirito; chiusero i loro cuori, e dalla insensibilità dello spirito di opposizione, divennero insensibili fino a adesso».<sup>447</sup>

Ma la lotta tra luce e tenebra non si è ancora conclusa, e certamente non finirà a favore di quest'ultima: né nella narrazione mitologica dell'ApGv, né sul piano esistenziale e metafisico di cui il mito offre la traduzione simbolica. La tenebra infatti – secondo il pensiero gnostico – è un'ingerenza ontologica, è una forma temporanea di infezione dell'essere per la quale l'Essere stesso produce da sempre gli anticorpi che la spengono; e poiché il male non è altro che l'ignoranza, o meglio, è la dimensione ontologica e il fenomeno in cui consiste l'ignoranza, la sua cura è sempre

<sup>443</sup> Ivi, 25, 8, p. 156.

<sup>444</sup> Ivi, 25, 2, p. 156.

<sup>445</sup> Ivi, 25, 10, p. 156.

<sup>446</sup> Ivi, 29, 10, p. 161.

<sup>447</sup> Ivi, 30, 4, p. 161.

il bene della gnosi. La gnosi che l'apostolo Giovanni ha il compito di tramandare segretamente ai suoi fratelli nello spirito, come afferma la chiusa dell'*Apocrifo*; la gnosi che è l'*Apocrifo* e che sta a noi scoprire e interpretare.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- A. PINCHERLE, *Introduzione al cristianesimo antico*, Roma-Bari, Laterza, 2006  
G. FILORAMO, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Roma-Bari, Laterza, 1983  
ID., *Il risveglio della gnosi ovvero diventare Dio*, Roma-Bari, Laterza, 1990  
ID., *Il tema della caduta nello gnosticismo*, in «Annuario Filosofico», IX, Milano, Mursia, 1993  
ID., *Gnosticismo*, in *Dizionario del sapere storico-religioso del Novecento*, a cura di A. MELLONI, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 952-964.  
G. FILORAMO e D. MENOZZI (a cura di), *Storia del cristianesimo. L'antichità*, Roma, Laterza, 1997 (Collana «Economica Laterza», 2001)  
H. JONAS, *Lo gnosticismo*, Torino, SEI, 2011  
H.-C. PUECH, *Sulle tracce della Gnosi*, Milano, Adelphi, 1985  
K.L. KING, *What is Gnosticism?*, Cambridge, Harvard University Press, 2005  
L. MORALDI (a cura di), *Testi gnostici*, Torino, UTET, 1982  
ID. (a cura di), *Pistis Sophia*, Milano, Adelphi, 2014  
ID. (a cura di), *I Vangeli gnostici. Vangelo di Tomaso, di Maria, Verità e Filippo*, Milano, Adelphi, 2015  
M. SIMONETTI (a cura di), *Testi gnostici in lingua greca e latina*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2009  
N.D. LEWIS, *I manoscritti di Nag Hammadi. Una biblioteca gnostica del IV secolo*, a cura di M. GRASSO, Roma, Carocci, 2018  
P. PIZZIMENTO, *L'apocrifo di Giovanni. Lo gnosticismo, il mito e la metafisica*, Catania, Tipheret, 2018

## BERNARDO TASSO LETTORE DELL'ECCLESIASTE E DELL'ECCLIASTICUS LIBER: GLI ESTRATTI DEL CODICE OLIVERIANO 1399

di Valentina Leone

Il manoscritto 1399 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro raccoglie nelle sue centocinquantaquattro carte un prezioso giacimento di materiali autografi di Bernardo Tasso, dalle liriche scritte a partire dal 1534 e in gran parte riversate nel *Terzo libro de gli Amori* – pubblicato nel 1537 – all'abbozzo del primo canto dell'*Amadigi* «epico» avviato nel 1543, fino ad appunti e a estratti che attraversano soprattutto gli anni Quaranta e Cinquanta, legati al perfezionamento del poema e di altre opere, arrestandosi prima del trasferimento di Bernardo a Venezia sul finire del 1558.<sup>448</sup> Intervallo di tempo tanto più significativo perché abbraccia una stagione di ampio respiro e sotto diversi aspetti decisiva per Tasso, giocata sui fronti più dibattuti della letteratura volgare – la lirica, il poema epico-cavalleresco, l'epistolografia – per ricavarci uno spazio di rilievo nel panorama coevo dopo un esordio giunto in età matura, nel 1531 a trentotto anni con il *Libro primo de gli Amori*; un periodo nel quale l'unica costante in un orizzonte contrassegnato dall'erranza imposta dagli impegni diplomatico-segretariali al seguito del principe di Salerno Ferrante Sanseverino e poi dall'esilio, come anche dall'incertezza della situazione storico-politica europea, rimane l'esperienza letteraria.

Nelle pagine dello zibaldone pesarese l'affastellarsi di progetti, a volte fissati nel loro stato embrionale, e la campitura larga delle letture accumulate rendono una straordinaria testimonianza del nodo inscindibile che stringe insieme lo scrittoio tassiano e la biblioteca personale dell'autore in un momento che precede il 1560, definito da Edward Williamson – nella sola monografia moderna dedicata a Bernardo Tasso – «the year of publication»,<sup>449</sup> con una forzosa convergenza dell'intera produzione del poeta bergamasco su un unico punto di fuga, l'anno di edizione dell'*Amadigi*, del secondo volume delle *Lettere* e delle *Rime* in veste definitiva; punto che segna tuttavia la chiusura di una stagione e l'avvio di una nuova, tanto sotto il profilo della carriera cortigiana – conclusa con la stabile sistemazione nel 1563 a Mantova presso il duca Guglielmo Gonzaga dopo anni itineranti – quanto sotto l'aspetto della produzione letteraria, proseguita in forme più ritirate con un cantiere lirico in larga parte sommerso e con l'ambiziosa prova del *Floridante*, rimasta incompiuta alla morte del poeta nel 1569. Il tornante degli anni Sessanta segna quindi per Bernardo un percorso in direzione solo in parte diversa rispetto al venticinquennio testimoniato dal codice pesarese, eppure esso richiede di essere analizzato anche tenendo conto del costante intreccio con l'esordio di Torquato Tasso, all'interno di una frequentazione degli stessi ambienti e di una militanza nelle medesime antologie liriche che è stata approfondita sul versante dell'apprendistato del Tassino,<sup>450</sup> consapevole di una eredità di Bernardo che passa anzitutto per «le molte amicizie che egli s'ha in lungo corso d'anni [...]

---

<sup>448</sup> Il riconoscimento dell'autografia tassiana, messa in dubbio da Fortunato Pintor che considerava il codice un apografo (vd. F. PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, Nistri, 1900, pp. 193-194), si deve a Domenico Tordi che ha offerto un contributo ancora indispensabile per inoltrarsi nello studio del manoscritto, vd. D. TORDI, *Il codice autografo di rime e prose di Bernardo Tasso. Appendice al «Libro Terzo degli Amori»*, Firenze, Materassi, 1902. Una descrizione più recente, con il rimando alla bibliografia critica sviluppatasi dopo l'intervento di Tordi, in G. ARBIZZONI, *Bernardo Tasso, in Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, tomo II, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, consulenza paleografica di A. CIARALLI, Roma, Salerno ed., 2013, pp. 345-358, p. 349.

<sup>449</sup> Il rimando è al secondo e più esteso capitolo di E. WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, preceduto dalla sezione intitolata «1493-1559: The years of preparation» e seguito dal capitolo «1561-1569: The closing years», con una scelta comprensibile ma che ha l'effetto di schiacciare una esperienza biografica e intellettuale complessa come quella tassiana.

<sup>450</sup> In un panorama ricco di contributi si rimanda almeno al volume miscelaneo *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Atti del Convegno di Studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995), Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, a cura di L. BORSETTO e B.M. DA RIF, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1997.

acquistato»,<sup>451</sup> e che attende al contrario una adeguata sistemazione nella prospettiva dell'anziano genitore, non meno influenzato dal dialogo con il figlio.<sup>452</sup>

A fronte della lunga parabola tassiana, il manoscritto 1399 rappresenta dunque una possibilità unica di osservare da vicino un settore del laboratorio autoriale e, come tale, è stata messa a frutto in diversi affondi critici che hanno puntualizzato alcuni aspetti propri dell'universo culturale di Bernardo Tasso, valorizzando la stessa natura discontinua degli appunti e la loro distribuzione diacronicamente distesa.<sup>453</sup> L'attenzione agli estratti tassiani da due dei Libri sapienziali dell'Antico Testamento, il *Qohelet* o *Ecclesiaste* e l'*Ecclesiastico* o *Siracide*, si pone entro questa linea di ricerca e insieme in prospettiva di un auspicabile studio sistematico del codice oliveriano che, sorretto da un'analisi della composizione codicologica dei fascicoli e da considerazioni paleografiche, consenta di avanzare delle proposte cronologiche più salde per la stesura di alcune annotazioni e per le campagne di letture tassiane, districando la stratificazione di una scrittura che è fatta anche di ritorni sulle carte dello zibaldone a distanza di tempo, per apportare varianti, indicare recuperi di segmenti testuali, tracciare lo sviluppo ulteriore dei progetti avviati. In questa struttura composita, ancora da indagare anche nel suo aspetto materiale, gli *excerpta* dai testi biblici occupano su entrambi i versi una delle carte estreme del codice, la numero 149, costituente una sezione a sé e seguita da quattro pagine rimaste bianche, se non per l'intestazione «yhs Maria». Ed è nel segno dei due *nomina sacra*, non infrequente negli autografi tardi di Bernardo,<sup>454</sup> che prendono avvio le trascrizioni di alcuni passi tratti prima dal *Qohelet* e poi dal *Siracide*, ciascuno separato dal successivo da una riga orizzontale ma di fatto senza soluzione di continuità tra i due libri sapienziali, indistinti nella loro successione sotto il comune titolo di «Ecclesiastes». Si tratta di una indicazione di per sé interessante, perché consente innanzitutto di analizzare alcune pratiche e abitudini della lettura di Tasso, scandendo in più momenti il suo confronto con i testi, dapprima diretto e poi mediato da *marginalia* e dal diaframma dello zibaldone. Per la loro particolare natura, infatti, gli estratti sono solidali all'esemplare consultato dall'autore,<sup>455</sup> spesso dialogando anche a distanza con le postille e la costellazione di segni di richiamo depositati sui margini di un libro, secondo una ritualità già umanistica documentabile anche

---

<sup>451</sup> T. TASSO, *Lettere*, 5 voll., a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, vol. I, lettera n. 5, a Benedetto Varchi (Ferrara, 11 ottobre [1562]), p. 14.

<sup>452</sup> Si vedano per ora le considerazioni sul nesso tra *Amadigi*, *Rinaldo* e *Floridante* in V. CORSANO, *Introduzione*, in B. e T. TASSO, *Floridante*, edizione critica a cura di V. CORSANO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. V-LIV, in particolare le pp. XVIII-XLII con il commento alla lettera inviata da Bernardo al figlio, interlocutore primario per la discussione del progetto appena avviato del *Floridante*.

<sup>453</sup> Oltre a quanto indicato *supra* alla nota 448, più di recente sono stati pubblicati gli estratti tassiani dal *De Amore* di Marsilio Ficino alle cc. 95r-96v del codice pesarese, in rapporto con le carte del postillato degli *Opera omnia* di Platone (Basilea, Froben, 1539) appartenuto anche a Torquato e conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Stamp. Barb. Cred. Tasso 46, pp. 373-416, vd. G. FERRONI, *Bernardo Tasso, Ficino, l'evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla «Canzone all'anima» (1535-1560)*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da E. SÁNCHEZ GARCÍA, Napoli, Pironti, 2016, pp. 253-319, pp. 306-314. Si attendono due importanti contributi sul ms. 1399 nel volume *Bernardo Tasso gentiluomo del Rinascimento*, a cura di M. CASTELLOZZI e G. FERRONI, Ginevra, Droz, i.c.s.: il primo sugli *excerpta* dalle *Familiares* di Cicerone di F. TOMASI, *Nella biblioteca di Bernardo Tasso* e il secondo di R. MORACE, *Bernardo Tasso e Vittoria Colonna, tra le carte del «Libro secondo degli Amori» e l'autografo oliveriano*.

<sup>454</sup> Oltre a segnare l'apertura di alcune carte del codice pesarese, riconducibili in massima parte agli anni Cinquanta, la formula campeggia anche nel manoscritto It. cl. IX, 189 = 6287 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia che tramanda alcune ottave autografe o con correzioni di mano tassiana del *Floridante*, risalenti agli anni 1563-1569, vd. V. CORSANO, *Nota al testo*, in B. e T. TASSO, *Floridante*, cit., pp. LV-CLXXV, p. CV, nota 45.

<sup>455</sup> Non è stato finora possibile identificare la stampa consultata da Tasso e alla base degli appunti rifluiti nel codice oliveriano. Una prima ricognizione è stata effettuata tenendo in considerazione i principali repertori di edizioni cinquecentesche della Bibbia, in particolare: *Bibbia. Catalogo di edizioni a stampa (1501-1957)*, Roma, Istituto centrale per il Catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni biografiche, 1983; *La Bibbia. Edizioni del XVI secolo*, a cura di A. LUMINI, Firenze, Olschki, 2000; *Bibles imprimées du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle conservées à Paris*, Catalogue collectif édité par M. DELAVEAU et D. HILLARD, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002. Si tratta, tuttavia, di una ricerca ancora in corso e che può condurre in prospettiva al riconoscimento della versione latina effettivamente letta da Tasso, a partire da alcune indicazioni poste in chiusura degli stralci veterotestamentari.

sul versante tassiano.<sup>456</sup> Nel caso degli stralci biblici riportati sul codice oliveriano la costruzione di un sistema di orientamento nel testo, che si sviluppa in stretta funzione di servizio per il riuso del materiale letto, emerge dal reticolo di rimandi puntuali alle carte del volume compulsato da Tasso, posti di solito in conclusione di luoghi testuali appuntati in maniera sommaria per tenerne memoria, e dalla serie di riferimenti a interi capitoli; segnali questi ultimi di un interesse più esteso del singolo giro di frase. Le note prese sul manoscritto pesarese con una operazione continuata, dunque, costituiscono un momento di sintesi di percorsi di lettura intervallati e protratti nel tempo, di necessità non sincronici anche per l'escursione di pagine che nella *Vulgata* latina passata tra le mani di Bernardo separava i due libri.<sup>457</sup> L'organizzazione sinottica degli estratti sulle carte del codice permette quindi di osservare anche la posizione assunta da Bernardo rispetto ai due testi, fatti convergere in un orizzonte unitario nell'atto della trascrizione, ad avvertire della pressione di un'unica progettualità ma anche, su un diverso piano, della pronunciata sensibilità tassiana verso la tessitura tematica e formale che lega sotterraneamente le varie articolazioni del cosiddetto Pentateuco sapienziale.

Un saggio del ridotto spoglio tassiano dell'*Ecclesiaste*, che comprende otto prelievi testuali entro un nucleo selezionato di quattro capitoli (capp. 1; 9; 10; 11), rende possibile tastare alcune direzioni di lettura e mostrarne il dinamismo lungo due principali crinali. Dello sguardo disincantato sull'esistenza umana e sul creato e dell'andamento non risolto delle riflessioni di Qohelet, infatti, Tasso coglie da un lato gli accenti sentenziosi (*Estratti*, 4; 5; 8) e dall'altro gli spunti più densamente poetici (*Estratti*, 1; 2; 3; 6; 7), prediligendo il valore icastico delle immagini. È emblematico di questa riduzione all'essenza figurativa il dettaglio che Tasso ricava dal versetto 12 del nono capitolo, dove all'amara considerazione sull'incertezza dell'ora della morte è sottratta la zona d'ombra per isolare solo la duplice similitudine (*Estratti*, 3).<sup>458</sup> E così ancora lo sguardo tassiano si appunta su due brani che descrivono passaggi atmosferici (*Estratti*, 6; 7), secondo una modalità che mette in evidenza un interesse costante in Bernardo, poeta degli addensamenti luminosi e del trascalorare dei cieli, nelle liriche scritte alla maniera antica come nel motivo delle albe e dei notturni che trama l'*Amadigi*.<sup>459</sup> Accanto, rimane nitida la piega pratica dell'uomo di corte che trattiene per sé il monito a non dire male dei potenti (*Estratti*, 5), ma sempre per il particolare nesso che nel *Qohelet* lega il sapore gnomico del consiglio alla sua vivida rappresentazione («In secreto cubili tuo non maledixeris diviti quia aves coeli portabunt vocem tuam et qui habet pennas»).

Una attrazione per l'apoftegma e una matrice stilistica che sono le stesse di tanta scrittura in versi e in prosa tassiana, sempre orazianamente sospesi tra la salienza del contenuto e lo splendore formale, e che si ritrovano nei passi trascelti da Bernardo dal *Siracide*, ancora una volta ritagliando dall'intera estensione del libro il solo corpo centrale (capp. 21-35). Il metodo di lettura tassiano si esercita su una parola scritturale che nell'*Ecclesiastico* assume in maniera più marcata dei toni didascalici ritmati da intermezzi lirici, in un incastro di generi letterari e di prospettive tanto più

<sup>456</sup> Per questo aspetto degli estratti nella stagione umanistica e rinascimentale, in rapporto con i libri annotati, vd. F. TOMASI, *Biblioteche d'autore*, in *Il testo letterario. Generi, forme, questioni*, a cura di E. RUSSO, Roma, Carocci, 2020, pp. 37-51, p. 43. Sul versante degli *excerpta* tassiani è stato già sottolineato come, presupponendo un rapporto strettissimo con la pagina annotata, «bisognerebbe studiare il codice pesarese accostandolo ai postillati barberiniani», ma si può aggiungere anche ai volumi posseduti dai due Tasso esterni alla collezione vaticana, «in modo da sorprendere ancor più da vicino i segreti dello scrittoio del padre di Torquato», vd. A. BETTINELLI, *Le postille di Bernardo e di Torquato Tasso al commento di Francesco Robortello alla «Poetica» di Aristotele*, «Italia medioevale e umanistica», XLII, 2001, pp. 285-335, p. 291.

<sup>457</sup> Da notare che accanto all'appunto tratto da *Ecclesiaste*, 10, 20 (si veda in *Appendice* il quinto estratto; da ora sia nel testo sia in nota si indicano specifici *excerpta* con la sigla *Estratti*, seguita dal numero arabo assegnato alla nota tassiana) è registrata la pagina 91, mentre la prima indicazione di rinvio dell'*Ecclesiasticus liber*, 27, 21 (*Estratti*, 21) cade a pagina 216. Nella maggioranza delle edizioni cinquecentesche, infatti, *Qohelet* e *Siracide* sono separati dal *Cantico dei Cantici* e dal libro della *Sapienza*.

<sup>458</sup> Cfr. *Ecclesiaste*, 9, 12: «nescit homo finem suum sed sicut pisces capiuntur hamo et sicut aves comprehenduntur laqueo sic capiuntur homines tempore malo cum eis extemplo supervenerit».

<sup>459</sup> Sull'*Amadigi*, ma con osservazioni che valgono anche per la lirica, si vedano le pagine dedicate da R. AGNES, *La «Gerusalemme liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, «Lettere italiane», XVI, 1964, 2, pp. 117-143, pp. 127-132.

complesso in quanto la situazione testuale del libro rimane ancora per alcuni versi una questione aperta, tra i frammenti dell'originale ebraico, le due forme greche, le versioni siriana e latina,<sup>460</sup> per cui il testo biblico si presenta anche sempre come riscrittura della Scrittura; una riscrittura che negli estratti passa per un attento vaglio della materia veterotestamentaria che fa aderire la ricezione del testo alle esigenze tassiane, tanto di interrogazione interiore quanto compositive. Nel codice oliveriano la raccolta di sentenze del *Siracide* – a tutti gli effetti un prontuario di comportamento che affronta gli aspetti più minuti della vita – risponde, in questo senso, alla ricerca di una curvatura morale su alcuni temi nodali, ben evidenziati dalla scelta tassiana di riportare spesso il titolo dei capitoli: il rapporto tra saggezza e stoltezza (*Estratti*, 9-14; 20; 32), considerazioni «contra mulieres» (*Estratti*, 17) e su aspetti vari dell'esistenza umana e della giustizia divina (*Estratti*, 16; 18; 19; 23; 24; 27; 30; 33; 34), appunti «de educatione» (*Estratti*, 25-26), sull'amicizia (*Estratti*, 21-22), «contra vinum» (*Estratti*, 28-29), «de timori Domini» (*Estratti*, 30-31). Le diverse tessere ricompongono dunque un quadro abbastanza unitario, che abbraccia alcuni argomenti cari a Bernardo – come nel caso della formazione dei figli, al centro di altre pagine dello zibaldone dedicate a Torquato –<sup>461</sup> e concede spazio a perplessità più urgenti sulle sofferenze umane, campeggianti in vari estratti e soprattutto nell'ultimo sulla misericordia divina, definita «quasi nubes pluviae in tempore sicitatis» (*Estratti*, 34). Una notazione di nuovo sorretta da una similitudine, figura retorica imperante negli spogli tassiani (ad es. *Estratti*, 9; 10; 12; 18-22; 24; 28; 32), che mostra l'attrazione di Bernardo per il linguaggio fortemente lirico ed evocativo proprio del discorso biblico, anche nella sua declinazione sapienziale. Su questa stessa direttrice si dispone l'annotazione tassiana che apre la carta 149v (*Estratti*, 18), notevole per l'improvviso passaggio linguistico dal latino al volgare, per la stretta contiguità tra l'assimilazione dell'archetipo scritturistico e un'intuizione appena abbozzata da Tasso che intende convertire quanto appena letto in pagine scritte, entro uno sfondo non esente forse da un richiamo alla sofferta esperienza personale:

Vasa figuli probat fornax et homines iustos tentatio si può accomodar de il foco a l'oro l'adversità a la prudentia.<sup>462</sup>

Spia di un progetto non realizzato del quale è rimasta questa traccia più eloquente, l'appunto deve essere messo a sistema con il nucleo compatto degli estratti che Bernardo concepisce come patrimonio da cui attingere in funzione pragmatica con il proposito di «accomodar», di assumere il linguaggio biblico per esprimere – in una chiave rispondente alle inquietudini religiose del proprio tempo – un concetto che permea già l'orizzonte classico, segnatamente quello stoico meditato da Tasso attraverso le letture ciceroniane e senecane, e vede le avversità come affinamento della prudenza del saggio.<sup>463</sup> Con una annotazione essenziale, che procede per accostamenti, Bernardo Tasso costruisce una proporzione tra elementi («vasa»: «fornax»; «homines»: [«tribulationis»]; fuoco: oro; avversità: prudenza), trovando un equilibrio esatto tra l'*evidentia* dei figuranti e i figurati.

<sup>460</sup> Per una panoramica dei principali problemi testuali vd. A. PIWOWAR, *La storia testuale del «Libro del Siracide»*, «Roczniki teologiczne», LV, 2008, 1, pp. 31-53.

<sup>461</sup> Si tratta in massima parte di sentenze tratte da opere ciceroniane, come già osservava Tordi (vd. TORDI, *Il codice autografo di rime e prose di Bernardo Tasso*, cit., pp. 13-14), alle quali Bernardo accosta il nome del figlio e che si snodano tra le cc. 141v-142r del ms. 1399. Al tema dell'educazione Bernardo dedica però due trattatelli in forma epistolare, il primo diretto alla moglie Porzia de' Rossi (per la lettera vd. V. LEONE, *Il primo libro delle «Lettere» di Bernardo Tasso. Edizione critica e commentata* (Venezia, Giglio, 1559), Tesi di Dottorato, Università di Pisa, 2020, supervisore Prof. Giorgio Masi, CXCIX, cc. 168v-172r) e il secondo indirizzato a Pace Grumelli, vedova del cugino (vd. B. TASSO, *Lettere. Secondo volume*, rist. an. (ed. Venezia, Giolito, 1560) a cura di A. CHEMELLO, Sala Bolognese, Forni, 2002, LXVII, pp. 186-195).

<sup>462</sup> Cfr. *Ecclesiasticus liber*, 27, 6: «vasa figuli probat fornax et homines iustos temptatio tribulationis».

<sup>463</sup> Interessante, a tal proposito, che nella sua prima raccolta epistolare, con *editio princeps* del 1549, Bernardo Tasso colga probabilmente da uno spunto senecano (cfr. SENECA, *De providentia*, V 9: «ignis aurum probat, miseria fortes vires») una identica immagine per rappresentare la funzione delle avversità: «Era assai che tanta perfidia e malignità de gl'huomini havesse violata la mia dignità, se la verità non l'havesse difesa et con la fiamma delle calunnie, come oro nel fuoco, fatta più bella» (vd. LEONE, *Il primo libro delle «Lettere» di Bernardo Tasso*, cit., LXXXI, c. 65v).

Delle corrispondenze che, parimenti, traducono la consapevolezza di Tasso riguardo alla connessione tra il luogo del *Siracide* appena fissato su carta (27, 6) e un passo precedente di argomento affine (2, 5: «quoniam in igne probatur aurum [...]»), entrambi sviluppati in un terreno sincretico con la tradizione greco-latina.

Lettore e riscrittore originale della Bibbia, capace di trarne esiti poetici assolutamente innovativi nel panorama lirico coevo,<sup>464</sup> il Tasso selezionatore delle pagine dell'*Ecclesiaste* e dell'*Ecclesiasticus liber* è un lettore che risente delle tensioni spirituali e delle spinte moraleggianti che attraversano e screziano la stagione cinquecentesca, ma che valorizza del modello veterotestamentario la dominante espressiva, rendendo l'occasione dell'incontro con i testi biblici una questione di forme letterarie. Tasso legge i due libri sapienziali essenzialmente come un poeta, puntando sì l'attenzione sulla capacità degli scritti sacri di interpretare la precarietà di una condizione esistenziale, sotto la spinta di un ripiegamento spirituale riconosciuto dalla critica come scaturigine di tanti versi tassiani,<sup>465</sup> ma soprattutto sulle qualità letterarie del testo biblico. Un risalto a valenze tutte interne a ragioni di scrittura, intrecciate in un nodo indissolubile a itinerari introspettivi, che probabilmente condivide situazioni, tempi e modalità con la ricerca intrapresa da Tasso nei *Salmi*, sul finire degli anni Cinquanta, e che serba negli estratti del codice oliveriano, nei prelievi mirati dal *Qohelet* e del *Siracide*, un documento importante della lunga ricezione della Bibbia come letteratura, in un flusso di letture, scritture, appropriazioni che – per riprendere una delle prime immagini appuntate da Bernardo Tasso – è senza fine: «omnia flumina intrans in mare et mare non redundat ad locum unde exeunt flumina revertuntur ut iterum fluant» (*Eccle*, 1, 7).

---

<sup>464</sup> Su Tasso lettore della Bibbia si veda la sintesi recente in M.T. GIRARDI, *Tasso, Bernardo*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, diretto da M. BALLARINI, responsabili scientifici e curatori P. FRARE, G. FRASSO, G. LANGELLA, Milano, IPL, 2018, pp. 925-929. Importanti sono però le osservazioni in E. PIETROBON, *La penna interprete della cetra. I «Salmi» in volgare e la poesia spirituale italiana nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, *ad indicem*, dedicate alla trasposizione dei *Salmi* davidici realizzata da Bernardo nella propria raccolta salmodica del 1557, che mettono in risalto la novità della lezione tassiana «in relazione al tentativo di ampliare il canone bembiano attraverso la ripresa di modelli extra-petrarcheschi», con uno sperimentalismo di temi e forme in campo lirico che «sancisce così un'equivalenza ideale tra fonti classiche e archetipo biblico» (ivi, p. 91).

<sup>465</sup> Un'ampia sezione della bibliografia tassiana è dedicata a una discussione delle posizioni religiose di Bernardo, di solito considerate rispetto alle relazioni personali con protettori e letterati latore di orientamenti dell'evangelismo più o meno pronunciati, a partire dal primo sondaggio di A. BARBIERI, *Bernardo Tasso in odore di eresia*, «Studi tassiani», XLVIII, 2000, pp. 67-71, fino all'ampia ricostruzione offerta in A. MAGALHÃES, *All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Bibbia in Francia e in Italia*, in *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Atti del XV Convegno internazionale di studio, Verona, 16-19 ottobre 2009, a cura di R. GORRIS CAMOS, Fasano, Schena, 2012, pp. 159-218. In una cornice più misurata e attenta alla dimensione letteraria che qui interessa, in aggiunta agli studi di Ferroni e Morace citati *supra* alla nota 453, si rimanda a R. MORACE, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura "spirituale" dei «Salmi»*, «Quaderno di italianistica 2014», a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, 2014, pp. 57-90; e con uno sguardo di lunga durata sulla produzione lirica tassiana a G. FORNI, *Rime sacre di Bernardo Tasso fra età farnesiana e Concilio di Trento*, «Archivio italiano per la storia della pietà», XXXI, 2018, pp. 49-73.

APPENDICE

Gli estratti tassiani sono trascritti seguendo criteri strettamente conservativi. In questo senso, anche per il rispetto formale della *mise en page*, è mantenuto il carattere maiuscolo usato talvolta per evidenziare il titolo di alcuni capitoli e si rende con un simbolo affiancato agli estratti (8) il segno di promemoria apposto da Tasso sul margine sinistro, probabilmente a indicare l'avvenuto riutilizzo del frammento. Si interviene solo nella distinzione tra *u* e *v* e nello scioglimento delle frequenti abbreviazioni, salvo nel caso del monogramma che compendia il nome greco di Gesù (*yhs*, cioè *IΗΣΟΥΣ*). Le correzioni, dovute per la maggior parte a errori di anticipazione e avvenute in sostanziale simultaneità all'atto di copia, sono riportate in nota con un apparato parlato minimo (*corr. su rigo; cass.*). Gli estratti sono accompagnati nella colonna di sinistra dalla numerazione progressiva, aggiunta *ex novo*, e nella colonna di destra dal rimando al passo corrispondente dell'*Ecclesiaste* (*Ecclē*) e dell'*Ecclesiasticus liber* (*Eccli*).<sup>466</sup>

[c. 149r]

*yhs* Maria

Ecclesiastes.

[1]	Non satiatur oculus visu, <sup>467</sup> nec auris auditu impletur	<i>Ecclē</i> 1, 8
[2]	Omnia flumina intrant mare et mare non redundat ad locum onde exeunt flumina revertentur ut iterum fluant	<i>Ecclē</i> 1, 7
[3]	Sicut pisces capiuntur hamo <sup>468</sup> et aves laqueo comprehenduntur	<i>Ecclē</i> 9, 12
[4]	Quomodo sapientia pauperis contempta est et verba eius non sunt audita	<i>Ecclē</i> 9, 16
[5]	In secreto cubili tuo non maledixeris diviti quia aves coeli portabunt vocem tuam et qui habet pennas etc. 91	<i>Ecclē</i> 10, 20
[6]	Si repletam fuerint nubes imbrem super terram effudent	<i>Ecclē</i> 11, 3
[7]	Dulce lumen et delectabile est oculis videre solem	<i>Ecclē</i> 11, 7
[8]	Adolescentia et voluptas vana sunt	<i>Ecclē</i> 11, 10
[9]	Cor fatui quasi vas confractum	<i>Eccli</i> 21, 17
[10]	Narratio fatui quasi Sarcina in via nam in labijs sensati invenietur gratia	<i>Eccli</i> 21, 19
[11]	Ornamentum aureum prudenti doctrina	<i>Eccli</i> 21, 24
[12]	Qui narrat verbum non audienti quasi qui excitat dormientem de gravi somno	<i>Eccli</i> 22, 8
[13]	Cum dormiente loquitur qui enarrat stulto sapientiam	<i>Eccli</i> 22, 9
[14]	Arenam Salem et massam ferri facilius est ferre quam hominem <sup>469</sup> imprudentem et impium	<i>Eccli</i> 22, 18
[15]	Tres speties odovit anima mea Pauperem, Divitem Mendacem et Senem fatuum	<i>Eccli</i> 25, 3-4
[16]	Corona senum multa peritia et gloria illorum timor Dei	<i>Eccli</i> 25, 8
[17]	CONTRA MULIERES Cap. 25 26	<i>Eccli</i> 25-26

<sup>466</sup> Si fa riferimento alla *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, secondo il testo stabilito dalle edizioni della Deutsche Bibelgesellschaft, consultabile anche sul sito Academic Bible.

<sup>467</sup> visu ] *corr. sul rigo* auditu, *cass.*

<sup>468</sup> hamo ] *corr. su rigo* laqueo, *cass.*

<sup>469</sup> quam hominem ] *corr. su rigo* quam massam ferream, *cass. massam ferream, dupl. quam.*

## yhs Maria

[18]	Vasa figuli probat fornax et homines iustos tentatio si può accommodar de il foco a l'oro <sup>470</sup> l'adversità a la prudentia	<i>Eccli 27, 6</i>
[19]	<b>8</b> Leo venationi insidiatur semper sic peccata operantibus iniquitates	<i>Eccli 27, 11</i>
[20]	Homo sanctus in sapientia manet sicut sol Stultus sicut luna mutatur	<i>Eccli 27, 12</i>
[21]	Sicut qui dimittit avem de manu sua sic qui dereliquit proximum suum etc. 216	<i>Eccli 27, 21</i>
[22]	<b>8</b> Effugit enim quasi Caprea de laqueo quoniam vulnerata est anima eius	<i>Eccli 27, 22</i>
[23]	Sepi aures tuas spinis et linguam nequam noli audire 219.	<i>Eccli 28, 28</i>
[24]	Elemosina viri quasi sacculus cum ipso	<i>Eccli 29, 16 // 17, 18</i>
[25]	Equus indomitus evadet durus et filius remissus evadet praeceps. 223	<i>Eccli 30, 8</i>
[26]	DE EDUCATIONE CAP. 30. pag. 222	<i>Eccli 30, 1-13</i>
[27]	Melior est mors quam vita amara requies eterna quam langor perseverans	<i>Eccli 30, 17</i>
[28]	Ignis probat ferrum durum sic <sup>471</sup> vinum corda superbiorum 226.	<i>Eccli 31, 31</i>
[29]	CONTRA VINUM CAP. 31. 225	<i>Eccli 31, 30-42</i>
[30]	Ante Tonitrum preibit coruscatio ante verecundia gratia 228.	<i>Eccli 32, 14</i>
[31]	DE TIMORE DOMINI CAP. 33. 229	<i>Eccli 32, 18-28</i>
[32]	Praecordia fatui quasi rota carri et quasi axis versatilis cogitatus illius etc. 229	<i>Eccli 33, 5</i>
[33]	Oratio humiliantis se nubes penetrabit 235.	<i>Eccli 35, 21</i>
[34]	<b>8</b> Speciosa misericordia Dei in tempore tribulationis quasi nubes pluviae in tempore siccitatis 236.	<i>Eccli. 35, 26</i>

<sup>470</sup> a l'oro ] *corr. su rigo a loro, cass. loro, dupl. a.*

<sup>471</sup> sic ] *corr. su rigo sint, cass.*

POESIE COME PASSAGGI:  
PAUL PESACH ANTSCHEL (CELAN) E IL PARADOSSO PASQUALE

di Miriam Miscoli

Nell'intricato tramaglio dei riferimenti biblici presenti nella poesia di Paul Celan, l'argomento "pasquale" manifesta sin dalle poesie giovanili dei tratti peculiari, di fusione dissonante tra gli elementi narrativi della prima Pesach (il "passar oltre" il sangue d'agnello, il "passaggio" del Mar Rosso, la promessa di una Terra) e gli episodi evangelici della Passione (il "passaggio" attraverso la morte di Gesù Cristo, la sua resurrezione, la remissione dei peccati). Grazie alla rilevanza storico-religiosa e alla ricorsività con cui Celan vi attinge, questa sincretica tematica "pasquale" sembra poter costituire un oggetto di studio autonomo, del quale ci si propone, nel presente contributo, di offrire un quadro coerente e cronologicamente ripartito. Osservando componimenti quali *Corona di spine* (1941); *Corona nera* (1941); *Tenebrae* (1957), *Zurigo*, *Alla Cicogna* (1960); *Salmo* (1961); *Incoronato fuori* (1962) e *Caligine pasquale* (1965), sarà interessante notare come il sottotesto biblico, destrutturato e ri-narrato per squarci semantici giustapposti (il sangue, le spine, il deserto, la colonna di fumo, etc.), fungerà da banco di prova di un giudaismo e insieme di un'etica del fare poesia prima e *dopo Auschwitz*. Alla luce della barbarie della storia, infatti, il verbo del poeta non potrà che *dire* il "paradosso pasquale", frutto di una morte irredenta, di un calvario inutile, di un Esodo senza liberazione.

La prima delle poesie qui esaminate, *Corona di spine*,<sup>472</sup> scritta attorno al 1941, si apre con un laconico invito a dimenticare, a non badare al porpora: *Lass von dem Purpur*, seconda spia, dopo il titolo, del contesto cristologico entro cui il componimento è da leggersi. Il manto di porpora, veste regale usata dai Romani per avvolgere Gesù e umiliare, così, il «Re dei Giudei», richiama al livello tematico sia la "lancia" (v. 4) del soldato che trafisse il fianco di Cristo (*Io* 19, 34), sia la «traccia di sangue» del v. 6, *Blutspur*, semanticamente e fonicamente imparentata a *Purpur*. Questa traccia di sangue «si oscura e non fa cenno», forte allusione alla morte, nonché eco della «notte» che «martella il battito del cuore dell'ora al suo posto» del v. 3 la quale rammenta, a sua volta, lo scoccare di quell'«ora nona» quando, mentre era «buio su tutta la terra» (*Mt* 27, 45), Gesù esalò lo spirito. Ma qui la «notte», letteralmente, «ti fora bruciante gli occhi» con le sue dita, con «gli indici», *die Zeiger*, che sono «due lance» (*zwei Speere*), ma anche le «lancette» dell'orologio.

In quest'atmosfera di tenebra, in cui la morte è soltanto una questione di tempo, ci si rivolge sempre più insistentemente (strofe 3 e 4), a un tu femminile, a una figura «delicata» e materna, cui l'«io» del v. 16 si appresta a dire addio. In una Czernowitz minacciata dalle deportazioni (la prima, nel giugno del 1941, messa in atto dall'Armata Rossa nei confronti delle famiglie «socialmente e politicamente inaffidabili»)<sup>473</sup> e dai saccheggi delle truppe di Antonescu, probabilmente il giovane Celan iniziò a temere la separazione dai suoi cari e, in particolare, come ipotizza Israel Chalfen, dall'amata Ruth Lackner.<sup>474</sup> L'incombente presagio di morte si scioglie nella paratassi degli ultimi tre versi, ciascuno separato da uno spazio grafico dal precedente: «Non restare. Non fiorire più. // La

---

<sup>472</sup> La più recente edizione tedesca delle poesie di Celan, di riferimento per il presente contributo è P. CELAN, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, hrsg. und komm. v. B. WIEDEMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2018. Il testo di *Dornenkranz* si trova a p. 328. Le traduzioni in italiano all'interno del contributo sono mie (M.M.), dove non diversamente indicato.

<sup>473</sup> Cfr. H. GOLD, *Geschichte der Juden in der Bukowina*, vol. 2, Tel Aviv, Olamenu, 1962. Cito da I. CHALFEN, *Paul Celan. Biografia della giovinezza*, trad. it. di A. LUISE, Firenze, Giuntina, 2008. Celan, p. 130.

<sup>474</sup> Contrariamente a quanto suggerisce Amy Colin (A. COLIN, *Paul Celan. Holograms of darkness*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, pp. 70-72), sembra improbabile che *Corona di spine* sia stata composta in occasione della morte della madre di Celan, perché questa avvenne soltanto nell'inverno del 1942. Sebbene la datazione del componimento sia incerta, Celan indicherà retrospettivamente come plausibile anno di stesura il 1939 (Ruth Kraft – Lackner – invece, la collocherà nel 1941) e dunque, supponendo che Celan potesse non ricordare la precisa datazione della poesia, sembra tuttavia impossibile che egli avesse dimenticato perfino l'occasione in cui essa fu scritta (il suo "20 gennaio"), soprattutto se legata a un'esperienza tanto traumatica come la scomparsa dell'amatissima madre Fritzi.

luce di neve si è spenta. Tutti i nudi sono soli... // Io entrai cavalcando nella notte; non torno indietro». L'esperienza dell'abbandono sembra voler essere affrettata, in chiusura, come si fosse deciso di non soffrire più, come a voler scappare, una volta per tutte, da un dolore insostenibile, in cui si è «soli» e «nudi», o meglio: denudati (*entblößt*) persino del manto di porpora il quale, al v.1, era effettivamente già stato indicato come da lasciare (*Lass*). Ora, all'ora nona, si chiede conto di questa solitudine, dell'abbandono prematuramente esperito: *Eloi, Eloi, lamà sabachthani?* (*Mc* 15, 34). Con la conclusiva fuga nella notte (*in die Nacht*), e l'impossibilità di voltarsi indietro, essendo oltretutto «notte» e «sangue» così intimamente legati sin dalle prime strofe, il componimento sembra infine alludere, più che a un vago desiderio di fuggire, alla volontà dell'"io" di abbracciare egli stesso il destino violento che sente – e non a torto – imminente per i suoi cari.

Un simile intento autodistruttivo è palese anche in altre poesie di quegli anni angosciosi, in cui pure si attesta la presenza di interessanti metafore cristologiche. In *Inverno*, ad esempio, scritta in concomitanza della morte della madre, fucilata nell'inverno del 1942 nel campo di Michailovka, l'immagine del Cristo crocifisso viene a sovrapporsi a quella della madre uccisa. La «corona del Salvatore» del v. 2 sostituisce nella stesura definitiva – tuttavia non pubblicata – il costrutto *Empfang den Kranz*, «accogli la corona»,<sup>475</sup> scelta probabilmente volta a sottolineare, più che una comunanza faticosa nella morte di «madre» e «Gesù», l'impossibilità della salvezza. La «corona del Salvatore» non si compone, in effetti, che di «un migliaio di granuli di afflizione»: nessuna redenzione è attesa né sperata, tanto più che al v. 10 ci si chiede, con disperata ironia «redime ciò che è lieve e denuda ciò che taglia?».<sup>476</sup> L'alta tensione che anima il componimento e che «lacerà» ai vv. 11-12 «le corde di un'arpa assordante», culmina nello straziante interrogativo finale, in cui l'io medita di porre fine, con la morte, ai suoi tormenti: «Cosa sarebbe, madre: crescita o ferita - / se sprofondassi anch'io nel nevischio dell'Ucraina?».<sup>477</sup>

In modo analogo, nella chiusa di *Corona nera* (1941), l'io implora un tu di «preparare» il suo «sonno leggero», dopo un estenuante e luttuoso inno in cui Cristo è tirato in ballo con un sarcasmo lancinante:

#### *Nera Corona*

Col sangue di sconvolte  
ferite abbeveri le tue spine,  
che l'ansia unghiuta covi  
regina in pieno buio.

Congiungi le mie mani folli.

Tutti i pii, tutti i beati  
vidi venire cantando a te.  
Li uccidesti con l'ascia.  
Oh, il veleno del tuo dardo.

Guarisci i miei occhi spenti.

Nei venti, nei pungenti,  
strappi tutte le arpe soavi.  
Calchi la dolce guazza dei giorni...  
Passo di chi? – suono del lutto?

Reggi il mio perso brancolare.

<sup>475</sup> Questo indizio è tratto da A. COLIN, *Paul Celan*, p. 72.

<sup>476</sup> P. CELAN, *Die Gedichte*, p. 351.

<sup>477</sup> P. CELAN, *Die Gedichte*, p. 351.

Coi taciturni, i molti,  
sfreni ostili bufere.  
Nel silenzio, immenso,  
getti i tuoi ceppi ardenti.

Prepara il mio sonno leggero.<sup>478</sup>

L'incredulità, i toni dissacranti, gli evidenti paradossi che strutturano questo testo non devono stupire: se, infatti, come argomenta John Felstiner, è ovvio che una figura tanto pregnante per i cristiani non apporti consolazione alcuna a un ebreo,<sup>479</sup> ciò nondimeno la mordacità delle immagini e l'insistenza con cui la Passione viene interrogata nei componimenti celaniani dei primissimi anni Quaranta, lasciano emergere una coscienza religiosa, prima che giudaica, tutt'altro che pacificata. Celan inizia a interrogarsi sulla propria identità di ebreo proprio a partire dalla morte dei suoi genitori e tornerà esplicitamente sulla questione in diverse poesie dei primi anni Sessanta, raccolte in *Die Niemandrose*. La criticità del suo ebraismo,<sup>480</sup> che sembrerà smorzarsi attorno al 1969, salvo poi tornare ad affliggerlo dopo il suo viaggio a Gerusalemme,<sup>481</sup> si manifesta all'altezza cronologica di *Corona nera* nell'interazione, non del tutto esplicita, tra i riferimenti alle tradizioni bibliche ebraica e cristiana.

La sofferenza di Cristo, col suo portato semantico preponderante nei componimenti osservati finora, si staglia sullo sfondo di pene intimamente ebraiche. In *Inverno*, ad esempio, le braccia di coloro che muoiono (i deportati assieme alla madre?) sono dei «candelabri» (*Leuchter*), parola che conserva il senso della Menorah di *Esodo* 25, 31; mentre le «lacerate / corde di un'arpa assordante» dei vv. 11-12, che certo richiamano gli strappi delle «arpe soavi» di *Corona nera* (v. 12), riportano necessariamente al Salmo 137, al paradosso del canto di lode in terra straniera, nella landa ucraina, dove la madre di Celan fu uccisa: «Ai salici di quella terra / tenevamo appese le nostre cetre, / perché là ci chiedevano parole di canto / quelli che ci avevano deportati».<sup>482</sup>

Lo stesso salmo è citato da Celan nella sua *Chanson juive*, poi re-intitolata *Sulle acque di Babilonia*, titolo memore dei «fiumi di Babilonia» sui quali si apre il canto degli esuli. Qui i quattro *Pronomen* di seconda persona singolare sembrano riferirsi al Dio veterotestamentario dal «pugno di fuoco» (v. 8), il quale nell'ultima strofa è invitato a entrare nelle tende appartate degli esulati con «orribile fragore», per punire i peccatori e redimere la carne, ma anche – e a questo punto, davvero orribilmente – per compiere l'irredimibile atto di spargere del sangue innocente: «Vieni a versare il nostro sangue. / Redimi l'argilla...».<sup>483</sup> Anche in questo caso, nel contesto della cattività nazista, Celan disloca le citazioni bibliche dal proprio originario orizzonte di fede per testarne la validità – e l'insensatezza – alla luce della storia contemporanea.

La tragica ironia che scaturisce dalla “canzone”, l'intento apertamente teodiale del poema, saranno una costante nella poesia celaniana della maturità, nella quale il poeta tornerà insistentemente a “revisionare” alcuni dei suoi testi rielaborandoli, riscrivendoli, salvandoli dall'oblio grazie a un intenso lavoro di *ricerca* – musicale.<sup>484</sup> A queste “voci” del passato Celan opporrà

---

<sup>478</sup> Il testo originale si trova in P. CELAN, *Die Gedichte*, p. 28. La traduzione qui proposta è di Dario Borso. P. CELAN, *Poesie sparse pubblicate in vita*, a cura di D. BORSO, Roma, Nottetempo, 2011, p. 36.

<sup>479</sup> J. FELSTINER, *Paul Celan. Eine Biographie*, Deutsch von H. Fliessbach, München, Beck, 2014, p. 43.

<sup>480</sup> Sull'eccezionalità dell'ebraismo di Celan vedi l'interessante studio di V. LISKA, *German-Jewish Thought and its Afterlife. A Tenuous Legacy*, Bloomington, Indiana University Press, 2017, pp. 125-155.

<sup>481</sup> Come testimonia l'epistolario tra Celan e Ilana Shmueli (*Dì che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, ed. it. a cura di J. LESKIEN e M. RANCHETTI, Macerata, Quodlibet, 2002), Celan sperava di trovare una casa, una mèta, una comunità in cui riconoscersi a Gerusalemme.

<sup>482</sup> L'immagine dell'ebreo costretto a suonare nel campo di concentramento è centrale in *Fuga di morte* (P. CELAN, *Poesie*, pp. 63-65).

<sup>483</sup> P. CELAN, *Die Gedichte*, p. 360.

<sup>484</sup> Su questo tema è di prossima uscita per Quodlibet *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia* di Camilla Miglio. Un'anteprima dell'introduzione si trova sulla rivista online «Nuovi Argomenti»:

contrappuntisticamente la voce del presente e aprirà così un varco, una possibilità di esistenza polifonica, «a nord del futuro», come scriverà in *E con il libro di Tarussa* (1962). Tuttavia, dalla posizione del trauma appena subito, dalla parte della morte, del «perso brancolare» (*Corona nera*, v. 15), si guarda alla vita senza sperare di poter raggiungerla mai. Per questo, nei componimenti che in questi anni attingono a un peculiare sostrato biblico, non c'è spazio per un pensiero letteralmente *pasquale*, perché la redenzione, la salvezza, la libertà costituiscono una dimensione inenarrabile, fondamentalmente invivibile.

La lingua di Celan riflette in modo parossistico sulla sua esistenza liminare, sul rischio sempre acuto di ripiombare nell'accecato silenzio da cui tentava di fuoriuscire, *aber das Gedicht spricht ja!*, la poesia *parla*, si pone “a fronte” della perdita e della distruzione, si fa soglia e passaggio (*Durchgang*), “reticolo linguistico” (*Sprachgitter*), apertura verso l'Altro. L'eclittismo citazionale di queste prime prove poetiche si rivelerà, in effetti, un meccanismo fondamentale della poetica celaniana del dialogo.<sup>485</sup> Il *Sinkretismus* laicizzato di Celan, un sincretismo *à la Kafka*,<sup>486</sup> gli permetterà di creare ponti nello spazio della poesia, di istituire relazioni tra istanze inconciliabili, di (ri)generare a ogni atto di lettura la tensione tra pace e tormento, vita e morte, vivi e morti. Una tale lingua poetica lascia rifluire le contraddizioni al suo interno e permette loro di sussistere e lacerare, ancora e di nuovo, in virtù della loro propria e mutuale ineliminabilità. Qui risiede anche l'etica della poesia, il suo tratto *engagé*: il riconoscimento da parte dell'Io della dignità dell'Altro, della sua sacralità, del suo diritto a vivere, a esistere nello scambio con un Tu. È chiaro che questo discorso acquisisce i suoi tratti peculiari sullo sfondo dello “scandalo” di Auschwitz, scandalo che riporta al problema teodico fondamentale e da sempre particolarmente vivo nella cultura ebraica, della giustificazione di Dio dinanzi agli uomini posti di fronte al Male.

In *Tenebrae*, poesia contenuta in *Sprachgitter* (1959), la questione teologica torna a manifestarsi in una cruda giustapposizione di genocidio e calvario. L'oscurità del titolo è citazione del *tenebrae factae sunt*, quinto responsorio del secondo Notturmo dell'*Officium Tenebrarum*, che Celan conosceva nella versione delle *Leçons de Ténèbres* di Couperin,<sup>487</sup> e ovviamente dei passi evangelici relativi alla Crocifissione (*Mt 27,45; Mc 15,33*). Le tenebre, però, avvolgono la terra anche in altri importanti episodi della Bibbia ebraica: «le tenebre ricoprivano l'abisso» (*Gn 1,2*); «dense tenebre coprirono tutto il paese d'Egitto» (*Es 10,22*); «dall'oscurità» parlò Dio sul Sinai (*Dt 5,20*), e «tenebre» furono nel giorno in cui nacque Giobbe (*Iob 3,4*). «Due controtendenze, di Crocifissione ed Elezione, di misteri cattolici ed ebraici» scaturiscono, come indica Felstiner, dalla lettura di *Tenebrae*.<sup>488</sup> Entrambe le tendenze sono però volte contro, poste a fronte del “Signore” da un “noi” che non si riconosce nel nome di Cristo – indicando questo “noi” non l'umanità in generale, ma le vittime, ebrei, dei campi di sterminio.<sup>489</sup>

Noi siamo vicini, Signore,  
vicini, afferrabili.

Afferrati di già, Signore,  
gli uni all'Altro abbrancati, come fosse  
il corpo di ciascuno di noi  
Signore, il tuo corpo.

---

<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/camilla-miglio-ricercar-per-verba-paul-celan-e-la-musica-della-materia/>, consultato il 30 aprile 2021.

<sup>485</sup> Esplicita nel celebre discorso per il conferimento del Premio Büchner, *Il Meridiano* (P. CELAN, *La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993).

<sup>486</sup> A questo proposito si rimanda a C. MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 93.

<sup>487</sup> Cfr. il commento di Barbara Wiedemann a P. CELAN, *Die Gedichte*, pp. 748-749.

<sup>488</sup> FELSTINER, *Paul Celan*, p. 141.

<sup>489</sup> Cfr. G. BEVILACQUA, *PAUL CELAN: Momenti Teodicali*, «Belfagor», IV.51, 1996, pp. 389-402: 395ff. <http://www.jstor.org/stable/26147162>, consultato il 26 aprile 2021.

Prega, Signore,  
pregaci,  
siamo vicini.

Curvi e sghebbi noi andammo,  
andammo, per piegarci  
su dolina e cratere.

Andammo, Signore, all'abbeverata.

Ed era sangue, era ciò che tu  
hai versato, Signore.

E luccicava.

Nei nostri occhi esso gettò la tua immagine, Signore.  
Occhi e bocca stanno così aperti e vuoti, Signore!  
Noi abbiamo bevuto, Signore.  
Il sangue, e l'immagine ch'era nel sangue, Signore.

Prega, Signore.  
Siamo vicini.<sup>490</sup>

Come ben illustra Giuseppe Bevilacqua,

è questo convulso abbraccio di vittima e carnefice che Celan ci vuol suggerire nei primi versi di *Tenebrae*, proprio come fisico, corporale intreccio: *verkrallt* (deverbale di *Kralle*, che vuol dire artiglio) indica un sanguinoso corpo a corpo. Curvandosi nella *Mulde* per bere il proprio sangue che vi è accolto, le vittime si vedono gettare incontro (*Es warf...*), quasi a forza, tanto grande è il paradosso, l'immagine di Colui che a sua volta fu vittima. Nel bere il proprio sangue, esse non possono fare a meno di bere anche l'immagine che in esso è contenuta [...]. Ecco ciò che spiega la tremenda 'vicinanza', espressa in tono quasi minaccioso, quell'essere gli uni all'altro 'abbrancati'; e spiega l'invito, rivolto al Signore, a umiliarsi nella preghiera.<sup>491</sup>

Celan era ben consapevole della forte carica sacrilega del testo, tanto da proporsi di modificarlo, salvo poi tornare sui suoi passi, evidentemente convinto che «la blasfema impostazione era consustanziale, era nell'intuizione basilare di tutta la composizione».<sup>492</sup>

La radicalità dei paradossi celaniani è commisurata al suo estremo patire. La ribellione contro il Dio è arroventata nelle poesie di Celan da un'intransigente graticola linguistica che lo "inchioda" alla verità del dolore, che lo costringe a "stare" nel vero, a culminare nell'estremo patimento irredimibile. Esemplarmemente, in *Zurigo, Alla Cicogna* (1960), poesia nata a partire da un confronto teodiale con Nelly Sachs, si legge: «Del tuo Dio si parlò, io dissi cose / contro di lui, lascio / al cuore ch'era in me / di sperare: / nella sua / suprema e rissosa, nella sua, / rantolante, parola».<sup>493</sup> Come osserva Mario Specchio, dal più aperto confronto-scontro con lo Jahvè israelitico, si apre al cuore una speranza che trova, tuttavia, il suo unico punto di riferimento nel momento di maggiore disperazione dell'Uomo-Dio, il momento in cui dall'alto della croce Egli eruppe nel suo terribile *Eloì, Eloì, lamà sabachthani?*.<sup>494</sup> E, in effetti, quello di Celan può dirsi in ogni suo momento, come ricorda Zanzotto, «un dramma-azione coattamente sacro

---

<sup>490</sup> P. CELAN, *Poesie*, p. 273.

<sup>491</sup> G. BEVILACQUA, *PAUL CELAN*, p. 398.

<sup>492</sup> *Ibid.*

<sup>493</sup> P. CELAN, *Poesie*, p. 357.

<sup>494</sup> M. SPECCHIO, *Paul Celan. L'incantesimo dell'assurdo*, Siena, Edizioni di Barbablù, 1986, p. 42.

(soprattutto nel senso di sacer latino) in cui la maledizione permea la benedizione di ogni inventum poetico e umano». Per Celan la negazione della sacralità è stata pur sempre, ancora con Zanzotto: «qualche cosa di sacro e intimatorio, di minaccioso e rapinoso, di accecato-ipnotizzante»; la forma più piena, secondo il poeta italiano «di assunzione di un destino nello stesso momento in cui sembrava cessare qualunque significato anche per questo stesso termine».<sup>495</sup>

L'Atmosfera mortifera «da Venerdì Santo» sembra allora segnare per Celan da una parte la «morte del futuro»,<sup>496</sup> come sembra suggerire la chiusa dell'*Elegia vallese* («Es- / cursione del Venerdì Santo con te, / disperazione / disgrossata sotto / unghie»), dall'altra afferma ambiguamente e paradossalmente la presenza di un'assenza, fautrice di una creazione che in *Salmo* (1961) potrebbe dirsi, invece che *ex nihilo, ex Nihilo*: «Nessuno c'impasta di nuovo, da terra e fango, / nessuno insuffla la vita alla nostra polvere. / Nessuno. // Che tu sia lodato, Nessuno». Una benedizione-maledizione, in termini zanzottiani, perché sebbene anche il soggetto-oggetto "noi" sia stato sterminato («Noi un Nulla / fummo, siamo»), la creatura, come nel suo etimo passivante, trova nel tramaglio poetico – e solo in esso – il terreno fertile per una postuma, organica espansione oltre-umana, perché oltre-divina: «Noi un Nulla / fummo, siamo, reste- / remo, fiorendo [...]»; «Con / lo stimma anima-chiara, / lo stame ciel-deserto, / la corona rossa / per la parola di porpora / che noi cantammo al di sopra, / ben al di sopra/ della spina».<sup>497</sup>

Nelle raccolte *La rosa di nessuno* e *Svolta di respiro*, ma anche già in *Grata di parole*, si trovano poemi in cui davvero Celan ha «lasciato al cuore [...] di sperare», ha avuto fede nella parola, nella relazione tra parole, e nel canto. In molte poesie composte nei primi anni Sessanta, egli mette in atto una sua personale «revisione citazionale»<sup>498</sup> delle poesie giovanili. Interessante, in questo contesto, è la ripresa «fugata» del tema pasquale, di quelle immagini di «sangue», «spine» e «argilla» che a distanza di una ventina d'anni Celan richiama e ri-semantizza, creando legami testuali e memoriali non concilianti, riaprendo ferite, tornando a significare secondo il procedimento descritto in *Incoronato fuori*: «io intrecciai, io disciolsi, / intreccio, disciolgo. / Intreccio». E così il *Purpurwort* di *Psalm* si riallaccia al porpora di *Corna di spine*; il «sangue» versato a redimere l'argilla in *Sulle acque di Babilonia*, rifluisce in quello di *Tenebrae*; mentre la «corona» stessa è ribaltata in *Incoronato fuori* (1962), assieme ad un «martello del cuore» (*Herzhammer[silber]*, v.5), certamente memore del verso di *Corona di spine* in cui «la notte» «martella il battito del cuore dell'ora al suo posto» (*hämmert den Herzschlag...*).

La tematica pasquale, disciolta e riasssemblata nella «stretta» dei componimenti più tardi, manifesta la propria paradossalità non soltanto a contatto con una Passione finita nel sangue, insensata perché contingente, apparentemente disperata; ma soprattutto quando questa si declina nella sua forma ebraica. La festa di Pesach riporta Celan al calore delle tradizioni familiari, all'intimità del focolare materno, alla solennità del desco paterno.<sup>499</sup> In *La chiusa* (1960), però, un soggetto senza Dio («nessun secondo cielo»; «i tanti falsi dèi») lamenta un doppio lutto: da una parte la scomparsa dei propri cari, dall'altra la perdita della fede nella parola «che salva», nella preghiera come atto commemorativo e purificatore. Il *Jiskor*, preghiera di Pesach per i defunti, alla cui recitazione rituale può partecipare solo chi abbia perso i genitori (uno o entrambi) persiste nella chiusa del poema sottoforma di parola estranea al discorso, come *Kaddisch* al v. 14,

<sup>495</sup> Cito da <https://bibliotecadisraele.wordpress.com/2012/01/12/poesia-nera-corona-di-paul-celan-traduzione-di-dario-borso-postfazione-di-a-zanzotto/>, consultato il 30 aprile 2021.

<sup>496</sup> Cfr.: E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. GALLINI, Torino, Einaudi, 1977, p. 490.

<sup>497</sup> P. CELAN, *Poesie*, p. 379.

<sup>498</sup> Cfr. W. MENNINGHAUS, *Anti Christ. Paul Celans zitierende Revision christlicher Kirchenlieder*, «Kaspar», I.1,1978, pp. 13-23.

<sup>499</sup> Sulla relazione tra la «casa» come luogo di ancoraggio esistenziale, e la cena rituale di Pesach, vedi l'interpretazione di Bevilacqua di *Weggebeizt* in G. BEVILACQUA, *Lecture celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 164-174.

parole stonate rispetto al tedesco dei versi precedenti e tuttavia “salvate” nel poema, poste al riparo persino da quel Cielo ormai “secondo”, lontanissimo.

È paradossale lo statuto di un ebreo che debba salvarsi dal suo stesso ebraismo, costantemente interrogato attraverso la frequentazione di opere di magni intellettuali e persone di fede (Buber, Scholem, Susman, Sachs, etc.). Ma questa intima paradossalità sembra risiedere nel concetto stesso di “passaggio”, nella problematicità che Celan esperì al cospetto di “Pesach”, *nomen* ebraico di Paul Antschel e destino che egli sembrò voler scongiurare per tutta la vita, finché, sin troppo coerentemente, questo si compì proprio durante la Pasqua ebraica del 1970, col richiudersi delle acque della Senna sopra il suo corpo ben deciso a «passar oltre». Di questa paradossalità Celan era variamente consapevole. In una lettera a Max Frisch dell’aprile 1959, in cui declina l’invito a recarsi presso di lui, informa l’amico che per la Pasqua ebraica si recherà a Londra dalla zia Bertha e aggiunge: «pur non ricordando affatto di essere mai uscito dall’Egitto, celebrerò questa festa in Inghilterra». <sup>500</sup>

Seguendo le considerazioni di Giorgio Agamben, sembra paradossale lo statuto dell’“ebreo in Egitto”, di colui che pone sé stesso in un tempo antecedente all’Esodo, alla prima vera Pesach, a Mosè e alla Legge, nel luogo che più di tutti rappresenta la cattività e l’esilio, da qualche parte nel deserto, al di fuori di Gerusalemme, in una diaspora senza Terra Promessa.<sup>501</sup> Celan si pone nello spazio poetico, ma anche esistenziale, della coazione a ripetere, nel non luogo che gli consente di rimanere fedele a sé stesso, di non dislocarsi e di non dimenticare. Egli sa che la sua personale Via Dolorosa non è un *èx-odos* – e lo sa da sempre – eppur si muove nella lingua: nello spazio (inter-)umano della poesia egli scrive, traduce, tra le altre cose, anche *La terra promessa* di Ungaretti.

La possibilità impossibile di lasciare l’Egitto e arrivare a Gerusalemme può essere detta: «Dì che Gerusalemme è», scrive Celan ne *I poli*, poesia dedicata alla sua amante ebrea Ilana Shmueli e appartenente al cosiddetto “ciclo di Gerusalemme”.<sup>502</sup> Ma è in *Caligine pasquale* (1965) che egli sembra condensare il nucleo paradossale della sua cognizione non-pasquale, ma poetico-linguistica di Pesach. Nell’ultima delle poesie qui osservate, una colonna di fumo, l’*Osterqualm* del titolo, fluttua nella prima strofa «con / in mezzo la scia / somigliante l’alfabeto». Nella seconda strofa viene specificato (tra parentesi) che per il soggetto «noi», «non vi fu mai cielo», ma solo un’impresa spaventosa, un mare «rosso / come un incendio» da attraversare. Nella terza strofa gli eletti sono già dall’altra parte: «allegri per la traversata, dinanzi alla tenda, / dove tu cuocesti il pane del deserto / con la lingua che migrava con noi.» Le scie semiotiche in mezzo al fumo del v. 2 sembrano state impastate al v. 9 da una comunità non ancora salva la quale, tuttavia, si «dice» allegra, forse troppo superficialmente speranzosa. La lingua «cotta», migrata insieme al noi e quindi salvata dalla distruzione, appare infatti modellata e rappresa in «esiti di pensiero», cristallizzata, probabilmente, in concetti assoluti quali la Redenzione, la Salvezza stessa, l’Eternità: un «addentato / soldino», «sputato su / verso di noi attraverso le maglie».

La lingua di *Osterqualm* riflette sulle possibilità di una lingua nuova connotando ambigualmente la *Sprache* che è nominata nella poesia, assieme ai suoi referenti trascendenti e immobili. Eppure, le azioni del passaggio attraverso le maglie e dell’attraversamento del Mar Rosso mantengono viva la tensione tra prima e dopo, tra pericolo e salvezza, insistendo sull’immagine della «rete». È questa, alla quinta strofa, a essere «annodata da esiti di pensiero», è questa che sta sotto «la danza / di due lame sopra / la corda d’ombra del cuore». La rete soggiace a ciò che di affilato minaccia il cuore: è la lingua poetica, la poesia intrecciata in un reticolo aperto, occupabile, in attesa che qualcosa, alla fine, passi. Nella chiusa, a passare sono «tre voci

<sup>500</sup> P. CELAN, I. BACHMANN, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, ed. it. a cura di F. MAIONE, Roma, Nottetempo, 2010, p. 201.

<sup>501</sup> G. AGAMBEN, *Pasqua in Egitto*, in ID.: *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, pp. 48-51.

<sup>502</sup> Per una contestualizzazione del ciclo, composto a ridosso del viaggio di Celan a Gerusalemme, cfr.: I. SHMUELI, *Dì che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di J. LESKIEN e M. RANCHETTI, Macerata, Quodlibet, 2002.

dalla sabbia, tre / scorpioni», il male che incombe, probabilmente, gli inseguitori egizi, «il popolo ospite» che non è annegato, ma che è, al contrario, in un'ultima sovrapposizione simbolica di Mosè e Noè, sempre «con noi / nella barca». <sup>503</sup> L'allegria della traversata trapassa esemplarmente in *Caligine pasquale* nella cognizione di un dolore senza scampo, nel riconoscimento da parte della poesia della propria croce, delle lame di Damocle cui, dopo *tutto*, sottostà.

#### BIBLIOGRAFIA

- G. AGAMBEN, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014.
- G. BEVILACQUA, *PAUL CELAN: Momenti Teodicali*, «Belfagor», IV.51, 1996, pp. 389-402, <http://www.jstor.org/stable/26147162>, consultato il 26 aprile 2021.
- ID., *Lettture celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001.
- P. CELAN, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. BEVILACQUA, Milano, Mondadori, 1998.
- ID., *La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993.
- ID., *Poesie sparse pubblicate in vita*, a cura di D. BORSO, Roma, Nottetempo Edizioni, 2011.
- ID., *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, hrsg. und komm. v. B. WIEDEMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2018.
- ID., I. BACHMANN, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, ed. it. a cura di F. MAIONE, Roma, Nottetempo, 2010.
- I. CHALFEN, *Paul Celan. Biografia della giovinezza*, trad. it. di A. LUISE, Firenze, Giuntina, 2008.
- A. COLIN, *Paul Celan. Holograms of darkness*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. GALLINI, Torino, Einaudi, 1977.
- J. FELSTINER, *Paul Celan. Eine Biographie*, Deutsch von H. Fliessbach, München, Beck, 2014.
- H. GOLD, *Geschichte der Juden in der Bukowina*, vol. 2, Tel Aviv, Olamenu, 1962.
- A. GELLHAUS (et. al.), «Fremde Nähe». *Celan als Übersetzer*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1997.
- V. LISKA, *German-Jewish Thought and its Afterlife. A Tenuous Legacy*, Bloomington, Indiana University Press, 2017.
- W. MENNINGHAUS, *Anti Christ. Paul Celans zitierende Revision christlicher Kirchenlieder*, «Kaspar», I.1, 1978, pp. 13-23.
- C. MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- ID., «l'Est – Il l'y est!» / «Jerusalem ist»? *Paul Celans geopoetischer Osten*, in *Zwischen Orient und Europa. Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, a cura di C. ADORISIO e L. BOSCO, Tübingen, Narr Franck Attempto, 2019, pp. 297-315.
- I. SHMUELI, *Dì che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di J. LESKIEN e M. RANCHETTI, Macerata, Quodlibet, 2002.
- M. SPECCHIO, *Paul Celan. L'incantesimo dell'assurdo*, Siena, Edizioni di Barbablù, 1986.
- P. STEFANI, *Le radici bibliche della cultura occidentale*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 250.
- B. WIEDEMANN-WOLF, *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

---

<sup>503</sup> P. CELAN, *Poesie*, p. 649.

MINERALOGIA BIBLICA E LIRICA ITALIANA.  
I LAPIDARI CRISTIANI NELLA POESIA DI GIACOMO DA LENTINI,  
NICOLÒ DE' ROSSI E PETRARCA

*di Paula Pérez Milán*

Nel paradigma del sapere scientifico medievale, la mineralogia è una delle scienze naturali più ampiamente studiata. L'oggetto di studio di questa disciplina sono le proprietà chimiche, strutturali e fisiche dei minerali e nello specifico delle pietre preziose, per cui andrebbe assimilata più propriamente alla moderna gemmologia. Per quanto riguarda il suo statuto scientifico, quella che potremmo chiamare "proto-mineralogia" medievale va incardinata entro i confini di un sistema di pensiero caratterizzato dalla coesistenza di principi proto-scientifici e spiegazioni fenomenologiche profondamente influenzate da considerazioni parascientifiche, vale a dire appartenenti a una tradizione di saperi che è viva, multiforme e in costante aggiornamento.<sup>504</sup> In questo sistema anche l'immaginario simbolico cristiano svolge un ruolo fondamentale.

La coesistenza di questi principi appare ancora più evidente se si tiene conto della divisione interna della disciplina gemmologica, che nel periodo medievale viene declinata in tre grandi versanti: il versante classico o scientifico-tecnico, il versante giudeo-cristiano o esegetico e il versante arabo o magico-astrologico. I saperi che conformano ognuno di essi vengono a sua volta tramandati tramite dei trattati teorici, i lapidari, e delle sezioni dedicategli nelle opere enciclopediche di più ampio respiro, in cui i materiali minerali – perlopiù, le pietre considerate preziose – vengono identificati, analizzati nelle loro specificità fisiche e descritti in funzione delle loro proprietà e virtù, che, a seconda del versante, possono rivestire un carattere più o meno esoterico.

Nei lapidari medievali, la descrizione dei materiali gemmologici parte da due presupposti. Da una parte, la conoscenza delle gemme ha uno scopo sostanzialmente pratico, per cui i lapidari sono testi che forniscono delle informazioni mirate all'identificazione delle pietre, in particolar modo ai fini di sfruttarne il potenziale con degli scopi specifici (guarigione di una malattia, attrazione del favore divino, ecc.). Dall'altra, in essi viene messa in atto un'interscambiabilità non condizionata dai limiti epistemologici che danno forma alle moderne categorie di scienza, convinzione religiosa e pensiero magico, per cui il rapporto di equivalenza speculare tra l'*ordo naturalis* e l'*ordo creationis* rende compatibili le spiegazioni esegetico-religiose con l'interpretazione empirica della fenomenologia naturale.

*1. Le pietre preziose nei lapidari cristiano-esegetici*

Uno dei versanti della gemmologia medievale è quello che definiremo «cristiano-esegetico», all'interno del quale vengono raggruppati i lapidari che presentano gli elementi naturali in un'ottica fortemente influenzata dalla simbologia cristiana, in quanto profondamente legati all'esegesi biblica. In questo versante s'inquadra l'interpretazione allegorica di determinate pietre a partire da cinque passi biblici, che forniscono gli spunti per la configurazione di un vero e proprio *topos* letterario. Il primo passo corrisponde alla descrizione del pettorale di Aronne, che fa parte delle vesti sacre del sacerdote ebreo descritte nel libro dell'*Esodo* (28, 17-21):

<sup>17</sup> Lo coprirai con una incastonatura di pietre preziose, disposte in quattro file. Una fila: una cornalina, un topazio e uno smeraldo: così la prima fila. <sup>18</sup> La seconda fila: un turchese, uno zaffiro

<sup>504</sup> Per una definizione più dettagliata di questa categoria si veda F.B. BRÉVART, *Between Medicine, Magic, and Religion: Wonder Drugs in German Medico-Pharmaceutical Treatises of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*, «Speculum» 83, 1 (2008), pp. 1-57.

e un berillo.<sup>19</sup> La terza fila: un giacinto, un'agata e un'ametista.<sup>20</sup> La quarta fila: un crisolito, un'onice e un diaspro. Saranno inserite nell'oro mediante i loro castoni.<sup>21</sup> Le pietre corrisponderanno ai nomi degli Israeliti: dodici, secondo i loro nomi, e saranno incise come sigilli, ciascuna con il nome corrispondente, secondo le dodici tribù. (*Ex* 28, 17-21)

Questa descrizione viene ripresa in modo quasi letterale in un passo successivo, *Ex* 39, 10-14:

<sup>10</sup> Lo coprirono con una incastonatura di pietre preziose, disposte in quattro file di pietre. Una fila: una cornalina, un topazio e uno smeraldo, così la prima fila.<sup>11</sup> La seconda fila: un turchese, uno zaffiro e un berillo.<sup>12</sup> La terza fila: un giacinto, un'agata e una ametista.<sup>13</sup> La quarta fila: un crisolito, un'onice e un diaspro. Erano inserite nell'oro mediante i loro castoni.<sup>14</sup> Le pietre corrispondevano ai nomi degli Israeliti: dodici, secondo i loro nomi ed erano incise come i sigilli, ciascuna con il nome corrispondente, secondo le dodici tribù. (*Ex* 39, 10-14)

Entrambe le descrizioni stanno alla base del *locus classicus* degli inventari ebraici delle dodici pietre preziose,<sup>505</sup> che vengono ridotte a nove nella variante riportata da Ezechiele, (*Ez* 28, 13):

<sup>13</sup> in Eden, giardino di Dio, tu eri coperto d'ogni pietra preziosa: rubini, topazi, diamanti, crisoliti, onici e diaspri, zaffiri, carbonchi e smeraldi; e d'oro era il lavoro dei tuoi castoni e delle tue legature, preparato nel giorno in cui fosti creato. (*Ez* 28, 13)

L'ultimo passo biblico in cui viene menzionata una lista di pietre preziose, forse quello più rilevante per quanto riguarda la tradizione esegetica posteriore, si trova nel Libro della Rivelazione. Nell'allegoria finale della visione di Giovanni (*Apc* 21, 18-21), ognuno dei dodici fondamenti della Gerusalemme celeste è costituito da un blocco di una pietra preziosa:

<sup>18</sup> Le mura erano costruite con diaspro e la città era d'oro puro, simile a terso cristallo.<sup>19</sup> I fondamenti delle mura della città erano adorni d'ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento era di diaspro; il secondo di zaffiro; il terzo di calcedonio; il quarto di smeraldo;<sup>20</sup> il quinto di sardonio; il sesto di sardio; il settimo di crisolito; l'ottavo di berillo; il nono di topazio; il decimo di crisopazio; l'undicesimo di giacinto; il dodicesimo di ametista.<sup>21</sup> Le dodici porte erano dodici perle e ciascuna era fatta da una perla sola. La piazza della città era d'oro puro, simile a cristallo trasparente. (*Apc* 21, 18-21)

La visione apocalittica, peraltro, riprende e amplifica l'elenco già riportato nella visione della Città di Dio descritta da Isaia (*Is* 54, 11-12):

<sup>11</sup> Afflitta, percossa dal turbine, sconsolata,  
ecco io pongo sullo stibio le tue pietre  
e sugli zaffiri pongo le tue fondamenta.

<sup>12</sup> Farò di rubini la tua merlatura,  
le tue porte saranno di berilli,  
tutta la tua cinta sarà di pietre preziose. (*Is* 54, 11-12)

Va ricordato, infine, il passo del Cantico dei Cantici in cui le bellezze dell'amato vengono descritte tramite il paragone con elementi minerali e metalli preziosi (*Ct* 5, 14-15), anche se non riporta esattamente il *locus* classico dell'elenco di gemme:

---

<sup>505</sup> W.W. READER, *The Twelve Jewels of Revelation 21:19-20: Tradition, History and Modern Interpretations*, «Journal of Biblical Literature», vol. 100, no. 3, 1981, pp. 433-457 [436 e sgg.].



la citazione delle altre gemme è determinata dall'influsso biblico o dalla materia gemmologica. Nonostante i commentatori scelgano di portare in causa la *Historia naturalis* di Plinio come possibile fonte dei riferimenti mineralogici,<sup>507</sup> come già dimostrato da Montinaro «(...) nella maggioranza dei casi non esistono neppure i presupposti intertestuali minimi (...) che consentano di documentare una derivazione diretta e inequivocabile del brano poetico da un testo precedente».<sup>508</sup>

È fuor di dubbio che nel discorso poetico di Giacomo da Lentini rimane ancora l'eco dell'associazione tra gemme e virtù che sta alla base dei lapidari cristiani. Tuttavia, l'intento del poeta sembra essere piuttosto quello di costruire un'immagine di un alto valore estetico, funzionale all'arricchimento stilistico. L'intento ultimo sembra essere quello di descrivere in maniera vistosamente retorica la bellezza della donna amata tramite l'*enumeratio* di elementi preziosi in ugual misura, senza perciò attingere ai denotati dell'immaginario lapidario cristiano.

## 2.2. Nicolò de' Rossi, Un arbore mi porto figurato

Un caso diverso è quello del poeta trevigiano Nicolò de' Rossi, il cui utilizzo dei riferimenti mineralogici dimostra una conoscenza accurata dei minerali attraverso le fonti teoriche. Questa conoscenza si rende evidente nel sonetto riportato di seguito, *Un arbore mi porto figurato*:

Un arbore mi porto figurato de pietre, fato per la man d'Amore: di topaço è lo fusto maçore, cum di'amante per longo meçato;	4
d'orientale safilo è ramato e di turchesse de fino colore; granata e matista è so flore, pierdot per foglia e smeraldo venato.	8
Le fructura ch'escono d'onni rama, più e meno segundo ch'è abonita, robin, balasso, carbone se chiama.	11
La radiçe si è perla smarita, ch'atorno 'l core s'aprende chi ama, e sempre lo mi tene en margarita.	14

La prima evidenza della familiarità con i trattati teorici è il riferimento a gemme come il turchese, la granata o il *pierdot*, che non sono presenti nei passi biblici e la cui popolarità nel Medioevo è, di conseguenza, molto scarsa.

Un'ulteriore prova della vicinanza dell'autore al sapere scientifico la si trova nell'enumerazione di tre nomi per identificare il rubino, ovvero «robin, balasso, carbone» (v. 11), in quanto potrebbe dimostrare che Nicolò de' Rossi aveva una conoscenza diretta del *De mineralibus* di Alberto Magno, unico trattato che relaziona il *carbunculus* con il *balagius*.<sup>509</sup> Assieme a quest'ipotesi dobbiamo considerare la possibilità che il poeta fosse venuto a conoscenza di questa classificazione tramite la *reportatio* del *Quaresimale fiorentino* di Giordano da Pisa, primo testo in cui compare il termine *balasso* nella letteratura italiana e che menziona, appunto, il principio della divisione delle gemme in

[1956]) riporta «escarboucle», «saphir» e «diamant». Il testo ufficiale della Conferencia Episcopal Española (*Sagrada Biblia*, 2010), invece, mantiene parzialmente la versione della Vulgata e riporta «rubí», «zafiro» e «diamante».

<sup>507</sup> Si veda, ad esempio, il commento di Antonelli (R. ANTONELLI, *I poeti della scuola siciliana. Vol. 1, Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 524-29).

<sup>508</sup> R. COLUCCIA, A. MONTINARO e C. SCARPINO, *Lingue della scienza e scuola poetica siciliana*, in *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI). Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004)*, a cura di R. LIBRANDI e R. PIRO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 19-46 [22].

<sup>509</sup> *De mineralibus* II, II 2-3.

maschi e femmine, riportando a modo di esempio lo stesso passo di Alberto Magno, secondo cui il *balasso* è la varietà femmina del *carboncolo*.<sup>510</sup>

Un altro tassello fondamentale lo si trova nella seconda terzina, nell'associazione tra «perla» (v. 12) e «margarita» (v. 14): l'utilizzo del termine «margarita» è doppiamente etimologico, poiché si tratta del termine greco che designa la perla, tradotto in latino sia tramite il termine *margarita* che tramite *unio* «unione». Questi tre versi ci fanno valutare nuovamente la conoscenza dei lapidari che potrebbe aver avuto Nicolò de' Rossi, e in particolare il fatto che potesse conoscere anche il testo del *De lapidibus*, nel quale Marbodo intitola il capitolo rispettivo *De margaritis vel unione*. Anche nel Lapidario Estense viene fatto questo collegamento.

Il ricorso alle immagini mineralogiche da parte di Nicolò de' Rossi non è esclusivo di questa composizione. Un'altra prova della sua familiarità con i lapidari la si trova nel sonetto *Amore à una sua natura propia*:

Amore à una sua natura propia	
et è sensa[n]to cum visibel forma,	
et en çascuno loco lasa l'orma,	
dove de sì alquanto vi fa copia;	4
poi de vederlo è molta inopia,	
c'ofusca gi ogli quasi tutor dorma:	
de ço non se pò render[e] certa norma,	
se non che sego porta l'aretropia.	8
Per questa pietra on'omo ni trema	
et à paura che elo non tempore	
la saeta per uncidere altrui.	11
Ma chi 'l robasse de sta bella gema,	
teria segura la sua vita sempre,	
che s'el ferisse ello et el lui.	14

L'intera composizione è costruita intorno all'identificazione di Amore con l'eliotropio, che compare non a caso nell'ultima posizione dell'ottavo verso, ultimo della fronte, fungendo da chiave di volta tra la *propositio* delle quartine e la *confirmatio* delle terzine. Questa disposizione dei termini chiave si rispecchia concettualmente nel contenuto di ognuna delle due parti del sonetto, in modo tale che i due piedi sono dedicati alla descrizione di Amore e le due volte, alla descrizione dell'«aretropia». Inoltre, la struttura testuale della descrizione della gemma richiama parzialmente lo schema compositivo del capitolo di un lapidario, anche se le proprietà menzionate non corrispondono a quelle tradizionalmente associate ad essa.<sup>511</sup> Potremmo dunque parlare di una sorta di riappropriazione di uno schema compositivo fortemente ispirato al testo scientifico-tecnico, che viene poi adattato alle forme poetiche ai fini di riutilizzare una struttura esterna chiaramente identificabile – e perciò molto potente come richiamo intertestuale – come veicolo del messaggio letterario.

Ulteriormente illuminanti risultano i riferimenti alla perla nei componimenti *Color di perla, nobel margarita* e *Color di perla, dolçe mia salute*. A prima vista si potrebbe ipotizzare per entrambi incipit l'influsso del verso dantesco «Color di perle ha quasi, in forma quale» (*Donne ch'avete intelletto d'amore*, v. 47). Per quanto riguarda il contenuto, invece, il primo componimento sembra riprendere l'identificazione *margarita*-perla di cui sopra, ma è il secondo quello che riveste un interesse fondamentale: come nota Rapisarda, il commento che nel codice Barb. lat. 3953 accompagna il testo di Nicolò, probabilmente redatto dal poeta stesso, «usa ampiamente lessico e

<sup>510</sup> Vedi *Quaresimale fiorentino* LXXIII, 8-9 (a cura di C. DELCORNO, *Quaresimale fiorentino* 1305-1306, Firenze, Sansoni, 1974). La citazione a p. 356.

<sup>511</sup> La sua proprietà più rilevante è quella di provocare delle eclissi e dei temporali, oltre ad essere un potente antidoto contro i veleni e rimedio efficace contro le emorragie; gli si attribuisce inoltre la capacità di proteggere dagli inganni chi la porta e di allontanare i timori. Si vedano *DeLap* XXIX, *DeVirt* II, *Alph* XXXVII ed *Estense* XXX.

modalità argomentative che noi diremmo “scientifiche”». <sup>512</sup> Si riporta di seguito il commento al sintagma «color di perla»:

*Color di perla.* Sciendum est quod decem sunt genera gemarum [sic] sive lapidum preciosorum .s. dia-mantus. topacius. saphyle. amatista. turchesca. granata. pierdotus. smeraldus. robinus. et rubinorum tres sunt species .s. rubinus | balasus | et carbonus. est et decimum genus margareta sive perla. cuius tres sunt virtutes. prodest enim circa sanguinis efusionem | et animi passionem | et letificat cor. et habet colorem medium inter claros colores naturaliter carnali perfectioni magis proximum. et ideo uirtus. *et pulcritudo persone per eam belissime denotatur.* <sup>513</sup>

Le conoscenze scientifiche del commentatore vengono evidenziate ulteriormente dalle sue parole a proposito dei versi successivi. Rapisarda afferma che «per illustrare la fenomenologia dell’innamoramento, il commentatore ricorre alla terminologia medica dell’amor *hereos* e distingue tra *liquefactio-congelatio*, *zelum*, *ecstasim*, termini che appartengono al lessico specifico della medicina», da cui si evince quanto il commento al testo lirico sia evidentemente «condotto tramite strumenti enciclopedici e soprattutto medici». <sup>514</sup> La familiarità dell’autore-commentatore con i trattati scientifici dell’epoca risulta dunque provata, da cui si potrebbe azzardare una probabile conoscenza da parte di Nicolò de’ Rossi del lapidario di Alberto Magno, intera o parziale. Un’altra possibilità è che Nicolò de’ Rossi conoscesse il testo del *Bestiaires* di Philippe de Thaon, nel quale l’associazione tra i termini margarita, «perla» e «unione» è centrale nel discorso allegorico sviluppato a proposito delle gemme, ma esso non menziona il rubino, né di conseguenza l’identificazione della triade rubino-*carbunculus-balasso*. Va anche considerata l’eventualità che il poeta trevigiano fosse venuto a conoscenza di alcuni passi dell’opera albertina tramite il già citato *Quaresimale fiorentino*, o qualche altra rielaborazione di trattati gemmologici, il che in ogni caso non spiegherebbe l’associazione *margarita*-perla-unione. Gli indizi sembrano puntare nella direzione di un legame tra i riferimenti mineralogici rossiani e almeno una fonte trattatistica, il lapidario di Alberto Magno.

In entrambi i componimenti si può avvertire una certa intenzione imitativa, ma soprattutto un arricchimento evidente del riferimento originario – quello di Giacomo da Lentini – tramite il legame rafforzato con le fonti. Se nel caso del Notaio si può parlare di un influsso percettibile ma non rintracciabile dal punto di vista testuale, nel caso di Nicolò de’ Rossi la provenienza delle immagini sembra chiara.

### 2.3. Petrarca

Nel *Canzoniere* di Petrarca sono frequenti i riferimenti all’oro e alle perle come termini metaforici per identificare i capelli e la dentatura di Laura, così come ad alcuni fiori, rappresentazione metaforica delle sue labbra. Questo uso è chiaramente diverso a quelli analizzati in precedenza, poiché si tratta di metafore piuttosto generali che conformano il lessico proprio dell’autore, e non rimandano ad alcun elemento specifico presente nei lapidari. Contrariamente a quanto accade nei casi precedenti, nei quali l’immagine mineralogica ha valore in sé per la sua ricchezza estetica e stilistica, il valore simbolico dei riferimenti petrarcheschi non si trova nell’elemento citato, vale a dire il metallo o la pietra preziosa, ma in quello a cui si fa allusione. Prendiamo a continuazione a modo di esempio due immagini mineralogiche tratte dal *Canzoniere*:

---

<sup>512</sup> S. RAPISARDA, *Appunti sulla circolazione del Secretum secretorum in Italia*, in *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV). Atti del Convegno (Lecce, 16-18 aprile 1999)*, a cura di R. GUALDO, Galatina, Congedo, 2001 («Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia, linguistica e letteratura dell’Università di Lecce», 17), pp. 77-97 [91].

<sup>513</sup> Reintegriamo alla citazione la frase in corsivo, omessa da Rapisarda e particolarmente interessante ai nostri fini in quanto ricollega il riferimento gemmologico alla significazione poetica.

<sup>514</sup> S. RAPISARDA, *Appunti sulla circolazione del Secretum secretorum in Italia*, cit., p. 91.

i) *Giovene donna sotto un verde lauro* (RVF XXX), «L'auro e i topacii al sol sopra la neve / vincon le bionde chiome presso agli occhi / che menan gli anni miei sí tosto a riva.» (vv. 37-39): il riferimento all'oro e i topazi rimanderebbe secondo Santagata al versetto dei *Salmi* citato da Beda nel capitolo dell'*Explanatio Apocalypsis* dedicato a questa gemma;<sup>515</sup> l'immagine sembra dunque avere una provenienza tutt'altro che scientifica, e profondamente collegata alla tradizione biblica. Inoltre, questo verso ci permette di sottolineare nuovamente l'importanza nello sviluppo dei lapidari cristiani delle divergenze fra le traduzioni bibliche: in questo caso, il testo ebreo riporta :זָמָן, *ū-mip-pāz*, tradotto in latino come *obryzum*, «oro raffinato, puro», mentre i topazi di Beda provengono dalla traduzione dei Settanta, *χρυσίον καὶ τοπάζιον*, con cui viene anche tradotto l'ebreo *פִּיטְדָּה*, *pit-dāh*, di *Es.* 28, 17-21, effettivamente equivalente a «topazio». Sostituzioni di questo tipo condizionano la configurazione degli elenchi di pietre sopra menzionati, poiché nel tradurre i nomi ebrei delle pietre non si scelgono gli esatti equivalenti, bensì essi vengono sostituiti da elenchi variabili di pietre più conosciute, o per cui ne esiste un nome greco.<sup>516</sup>

ii) *Una candida cerva sopra l'erba* (RVF CXC), «Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno / scritto avea di diamanti et di topazi –: / libera farmi al mio Cesare parve» (vv. 9-11): in questo caso invece il riferimento al topazio prende spunto quasi con tutta probabilità dal passo ovidiano *ingens cervus erat ... / ... / pendebant tereti gemmata monilia collo* (*Met.* X 110-13), tratto dal racconto della metamorfosi del giovane Ciparisso. Sia il diamante che il topazio sono descritti dalla maggior parte dei lapidari come rimedi contro la lussuria e favorevoli alla castità, virtù rappresentata in questo contesto anche dalla cerva bianca. Inoltre, questo sonetto viene spesso interpretato come descrizione della *visio Dei*, nella quale l'allegoria morale cristiana risulta evidente.<sup>517</sup> A questo punto verrebbe da chiedersi se si tratti di un rimando all'associazione tra le pietre menzionate e le loro virtù, secondo le spiegazioni desunte dai lapidari cristiani, o una risemantizzazione propria di Petrarca, che ha valore all'interno del suo linguaggio poetico in quanto immagine tutta sua. È possibile che Petrarca abbia approfittato del potenziale simbolico del topazio, che veniva già associato a un valore cristiano, o la sua operazione consiste piuttosto nella risignificazione dell'immagine tramite l'adattamento al proprio discorso poetico?

### 3. Conclusioni

Sulle note di questo quesito lasciato in sospeso possiamo avviarcì verso una proposta conclusiva. Nella nostra analisi abbiamo individuato tre modi di (ri)utilizzo delle immagini mineralogiche: Giacomo da Lentini le inserisce nella sua poesia in quanto dispositivo stilistico, adattando solo parzialmente la simbologia delle pietre al contesto particolare del componimento e, più in generale, del suo discorso poetico. Sebbene si tratti di immagini ereditate di tradizioni poetiche precedenti, possiamo intravedere in esse una certa riformulazione stilistica, poiché nell'adattarle al suo modo di espressione Giacomo da Lentini ne esplora il potenziale simbolico, fino ad arrivare quasi a comporre un *plazer*, per dirla con Antonelli.<sup>518</sup>

Nel caso di Nicolò de' Rossi, le immagini sono ancora profondamente legate alle fonti, rendendo più chiaro l'intento dell'autore di mostrare la sua erudizione e un preziosismo che non cerca

<sup>515</sup> *Ps* 119, 127: «Cui summo desiderio propheta suspirans aiebat: *Ideo dilexi mandata tua super aurum et topazion*, id est, super omnem probatæ actionis claritatem, superque omnem, quæ in hoc sæculo fieri potest, contemplativi gaudii sublimitatem, dulcissimo mandatorum tuorum delectabat amore» (*PL* 93, III 21, col. 201).

<sup>516</sup> Si veda W.W. READER, *The Twelve Jewels of Revelation 21:19-20*, cit., pp. 439-40.

<sup>517</sup> Anche se non è da trascurare l'influsso dell'*Eneide* e in particolare della *comparatio* di Didone con la cerva ferita (*Qualis coniecta cerva sagitta*, *Aen.* IV 69-73), che Petrarca riprende nel sonetto *I verdi colli* (RVF 209): «Et qual cervo ferito di saetta, / col ferro avelenato dentr'al fianco / [...] / tal io, con quello stral dal lato manco». Si veda a questo riguardo l'analisi di Rosanna Bettarini in *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998, in particolare il capitolo dedicato alla *Classicità del Canzoniere* (pp. 9-27).

<sup>518</sup> R. ANTONELLI, *I poeti della scuola siciliana*, cit., pp. 524.

necessariamente di rendere il componimento più ricco dal punto di vista stilistico. In ogni caso, Nicolò de' Rossi rimane uno dei poeti italiani più interessanti per quanto riguarda lo studio dell'influsso del sapere scientifico nella poesia, sia per la profusione di immagini di matrice naturalistica che si riscontra nei suoi testi, sia per l'importanza delle fonti teoriche nella configurazione del suo repertorio poetico.

Nei riferimenti petrarcheschi alle pietre preziose, invece, il legame con i lapidari sembra scomparso. L'utilizzo che Petrarca fa delle immagini mineralogiche non dimostra una conoscenza testuale della mineralogia propriamente cristiana,<sup>519</sup> anche se conserva comunque una potente simbologia. A proposito di questo valore si può infatti parlare di una sorta di riconversione del potenziale simbolico dell'immagine, che viene adattata per intero al contesto poetico disegnato in ogni componimento. L'utilizzo di pietre preziose come termine metaforico per identificare certi elementi della bellezza della donna amata potrebbe ricollegarsi alla tendenza generale di Petrarca solitamente identificata come una certa aversione all'utilizzo di parole eccessivamente marcate in termini di realismo;<sup>520</sup> questo evitare i termini del lessico corrente implica che nella poesia petrarchista abbondano le descrizioni caratterizzate da una gran indeterminatezza, costruite a partire appunto di metafore e immagini allusive. Le immagini che nella poesia di Giacomo da Lentini e Nicolò de' Rossi identificavamo in funzione del loro rapporto con la fonte, in Petrarca andrebbero interpretate secondo parametri particolari: nella poesia petrarchesca le immagini mineralogiche fungono da dispositivo poetico in quanto elementi di una sorta di archivio di termini ed immagini prototipici, tutt'altro che generali.

Tirando le fila dell'analisi, si può affermare che ogni autore si riappropria del sapere scientifico in una maniera più o meno evidente, dove per "evidenti" intendiamo i rimandi testuali a fonti chiaramente individuabili. Tuttavia, pretendere che il discorso poetico ci permetta in ogni caso di identificarne l'ispirazione ultima o, addirittura, la fonte precisa da cui procedono le immagini che lo conformano può risultare improduttivo, se non direttamente controproducente ai fini dell'interpretazione letteraria. Questo appare ancora più ovvio nel caso del sapere scientifico medievale, i cui elementi arrivano ai poeti tramite tradizioni diverse, intrecciate fra di loro e soggette anch'esse agli sviluppi epistemologici di un periodo segnato da varie "rinascite" intellettuali. Nel riappropriarsi delle immagini mineralogiche, ogni autore le trasforma in elementi che acquisiscono svariati sensi simbolici a seconda del contesto poetico in cui vengono inserite. Le immagini di matrice mineralogica presenti negli esempi lirici riportati non vengono più utilizzate in quanto elementi puramente scientifici, ma risemantizzate in quanto immagini pienamente integrate nel discorso poetico, nonostante lascino ancora intravedere una certa consapevolezza teorica che permette di supporre una conoscenza più o meno profonda dei trattati da parte dei poeti. In questo senso, l'esistenza di un patrimonio condiviso è fondamentale per comprendere la configurazione dell'immaginario di matrice naturalistica nella poesia italiana medievale.

---

<sup>519</sup> Questo non esclude una conoscenza da parte di Petrarca dei trattati antichi e classici, che peraltro risulta evidente nella sua produzione latina, unicamente che non ce n'è traccia testuale in questi componimenti.

<sup>520</sup> Si veda al riguardo l'intervento di G. PATOTA, «La lingua italiana e la bellezza», presentato nell'ambito degli Incontri letterari on-line della Fondazione Natalino Sapegno (7 agosto 2020, reperibile all'indirizzo [https://www.youtube.com/watch?v=nq1LdiLKNCI&ab\\_channel=FondazioneNatalinoSapegnoOnlus](https://www.youtube.com/watch?v=nq1LdiLKNCI&ab_channel=FondazioneNatalinoSapegnoOnlus)).

# IL MITO DI SAUL NELLA RACCOLTA POETICA *NEUE GEDICHTE* DI RAINER MARIA RILKE

di Fabio Ramasso

## 1. Introduzione

Se si pensa alla figura biblica di Saul il pensiero corre immediatamente all'opera *Saul* di Vittorio Alfieri (1782), una delle sue tragedie più note. Ma spontaneo è pensare anche ad un'altra tragedia meno nota, ossia *Saül le Furieux* (1572) di de la Taille, così come alla tragicommedia *Saül* (1763) di Voltaire finanche a quella poi omonima, del Novecento, di A. Gide (1903). La centralità del personaggio in queste opere è evidente, così come lo è il genere scelto, la tragedia, per rappresentarne i tratti più drammatici. Saul, figlio di Kis, appartenente alla tribù di Beniamino, fu il primo re d'Israele. Regnò tra il 1030 e il 1011 a.C. La sua storia è narrata nel *Primo Libro di Samuele* (9, 1-2) e viene fin da subito identificato come figura appariscente per la propria bellezza e unicità.

La fortuna di questo personaggio gode di un *fil rouge* tutto suo nella letteratura moderna che rimane, spesso, in secondo piano rispetto ad altre figure bibliche più blasonate come Giobbe. Anche il poeta di lingua tedesca Rainer Maria Rilke dedica alla figura di Saul alcune poesie che ci comunicano, ancora oggi, il senso urgente del suo intrinseco messaggio: la fine delle cose. La poetica di Rilke, come si vedrà di seguito, si adatta perfettamente alle esigenze narrative del personaggio di Saul, offrendo lo spazio narrativo *ad hoc* per una sua drammatica riproposizione in poesia. Se la Bibbia rappresenta un caposaldo importante delle *Duineser Elegien* (*Elegie Duinesi*, 1923) meno indagato è come la Bibbia sia, in realtà, già presente nel primo Rilke che, affascinato dalle parabole del Vecchio Testamento, tenta di ridarne una nuova vocalità.

Scopo del presente articolo è pertanto mettere in luce il valore poetico di queste poesie, come la figura di Saul sia rappresentata e quale rapporto dialettico essa intrattenga con le altre figure del mito biblico.

## 2. Rilke e la Bibbia

La Bibbia è per Rilke un riferimento costante. Lo prova una lettera dell'autore, proveniente da Viareggio, destinata a Franz Xaver Kappus, redatta come segue: «Von allen meinen Büchern sind mir nur wenige unentbehrlich, und zwei sind sogar immer unter meinen Dingen, wo ich auch bin. Sie sind auch hier um mich: die Bibel, und die Bücher des großen dänischen Dichters Jens Peter Jacobsen».<sup>521</sup> La Bibbia rappresenta perciò un caposaldo letterario fondamentale per la realizzazione della raccolta *Neue Gedichte*. Le prime poesie a tema biblico sono situate nel primo volume e vengono parzialmente scritte durante l'inverno 1905/1906 e, in un momento successivo, durante la primavera del 1906.<sup>522</sup> La datazione delle prime poesie bibliche è importante perché significa che esse sono state redatte tra le prime poesie in assoluto che il poeta destina alla raccolta. Le ispirazioni da cui trae fondamento storico-filologico e artistico sono da un lato, naturalmente le Sacre Scritture, dall'altro l'arte preraffaelita e simbolista del XIX secolo. Delle ventidue poesie a tema biblico presenti nella raccolta poetica *Neue Gedichte*,<sup>523</sup> ben tredici sono infatti basate sul

---

<sup>521</sup> M. ENGEL (a cura di), *Rilke Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler Verlag (Sonderausgabe), 2013, p. 38. Mia la trad. it. dal tedesco: *Di tutti i miei libri, solo alcuni sono indispensabili per me, e due si trovano addirittura sempre in mezzo alle mie cose, ovunque io mi trovi. Anche qui sono intorno a me: la Bibbia e i libri del grande poeta danese Jens Peter Jacobsen*. Laddove non è stata pubblicata una traduzione italiana ufficiale, nel presente saggio ne viene offerta una di servizio.

<sup>522</sup> Cfr. J. RYAN, *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 53.

<sup>523</sup> L'edizione utilizzata è la seguente: R.M. RILKE, *Poesie 1907-1926* (testo a fronte), a cura di A. LAVAGETTO, trad.it. di G. CACCIAPAGLIA, A.L. GIAVOTTO KÜNKLER, A. LAVAGETTO, Torino, Einaudi, 2014, pp. 4-122 (*Neue Gedichte*/prima

testo del Vecchio Testamento. Scopo precipuo della raccolta in questione è infatti individuare nelle cose (in tedesco: *Dinge*)<sup>524</sup> un significato autentico per vivere nel rapporto con l'altro. Quale ruolo, dunque, svolgerebbero le figure bibliche che emergono dal *ductus* poetico? Rilke denomina queste poesie *neu*, nuove, perché intende distaccarsi in maniera marcatamente evidente dalla produzione giovanile precedente, si pensi allo *Stundenbuch* (*Libro d'ore*, 1905), nella quale la pervasiva presenza dell'Io poetico invade lo spazio della raccolta lirica. Molto diverso è il *quid* delle nuove poesie che intrattengono una relazione dialettica costante con l'Altro, dove l'Io, certo, non sparisce ma assume una funzione dipendente rispetto all'oggetto preso in considerazione. Il fulcro di queste poesie non sarebbe un oggetto vero e proprio, in senso stretto, bensì una materia concretamente percettibile;<sup>525</sup> in altre parole un'immagine.

Si tenta perciò di rappresentare e raccontare la cosa per com'è nella sua pura datità: *Ding*, quindi, come *Kunst-Ding*; come creazione artistica partendo dal reale.<sup>526</sup> L'intensità attraverso cui i soggetti poetici vengono rappresentati è però differente da quella che conosciamo nel mondo fenomenico: la focalizzazione, talvolta straniante, su particolari consueti e all'apparenza inutili ha la funzione di proiettare i *Dinge* in una sovra-realtà, la cui durata<sup>527</sup> è differente da quella empirico-matematica. Inevitabile citare il celebre sodalizio con Rodin, consolidato durante la breve sosta del 1905 a Meudon presso la *Villa des Brillants* e naturalmente durante il soggiorno parigino (1902-1903, per poi tornarci nel 1907) che negli anni della scrittura dei *Neue Gedichte* offre al poeta un nuovo vedere e un nuovo modo di plasmare la realtà. Rilke apprende così come trasformare gli oggetti più comuni oggetto del componimento.<sup>528</sup> La seconda parte delle poesie azzererà anche l'elemento biografico e il mito di Saul, al pari degli oggetti concreti, diventa immagine del *Ding*. Rodin rappresenta un punto fermo per il poeta, tanto da riceverne la dedica per la seconda parte dei *Neue Gedichte* («A mon grand ami Auguste Rodin»)<sup>529</sup>. Le immagini bibliche diventano così l'esempio più paradigmatico di oggetto non tangibile e non esperibile dall'uomo, l'alterità più pura della seconda parte della raccolta. Punto nevralgico del senso del *Ding* poetico è una lettera che Rilke spedisce a Clara nel 1902, nella quale descrive il lavoro di Rodin:

Tornava di continuo sulla bellezza, che è dovunque per chi la intenda e la voglia; tornava sulle cose, sulla vita di queste cose [...]. Capisci, per lui c'è soltanto *le modelé*...in tutte le cose, in tutti i corpi, lui lo scinde da essi, e dopo che da essi l'ha imparato lo rende cosa autonoma, lo rende scultura [...]. Doveva trovarlo [...]. Doveva trasformarlo, farne la sua espressione, abituarsi a dire tutto attraverso il *modelé* e nient'altro [...].<sup>530</sup>

---

parte) e pp. 130-274 (*Der Neuen Gedichte anderer Teil*/seconda parte). Si è scelta questa edizione perché Lavagetto propone un'ottima traduzione in lingua italiana delle lettere di Rilke che consentono una migliore comprensione dell'evoluzione poetica delle due parti.

<sup>524</sup> Sull'identificazione di questo termine così generico si è detto molto. Rilke non offre, volutamente, spiragli interpretativi di nessuna sorta. Interessante citare, a questo proposito, l'intuizione di Brigitte Bradley. La studiosa lo ritiene uno strumento analogo al *correlativo oggettivo* utilizzato da T.S. Eliot, enucleato all'interno della raccolta di saggi *The Secret Wood* (1920), cfr. B. L. BRADLEY, *R. M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, Bern, Francke, 1967, p. 12. Se però lo si ritiene tale viene meno quella purezza dell'alterità oggettiva, priva di qualunque connotazione umana, che è l'intenzione incontrovertibile rilevata nei carteggi di Rilke con Clara. Judith Ryan, infatti, afferma che è una proposta interessante ma che occorre altresì sottolineare l'urgenza dell'oggettività creativa che rappresenta la *quête* metafisica del poeta, cfr. J. RYAN, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907-1914)*, München, Winkler, 1972.

<sup>525</sup> Cfr. B.D. BRADLEY, *R.M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, op. cit., p. 11.

<sup>526</sup> Cfr. *ivi*, p. 611 (*Commento*). La traduzione italiana proposta da Lavagetto di *Kunst-Ding* è *cosa dell'arte*.

<sup>527</sup> Cfr. A. DESTRO, *Invito alla lettura di Rilke*, Milano, Mursia, 1979, p. 57. Il volume di Destro è fondamentale per la comprensione dei *Dinge* al di là del mero concetto di "oggetto concreto" cui potrebbero, in un primo momento, rimandare.

<sup>528</sup> Cfr. A. DESTRO, *ibid.*

<sup>529</sup> R. M. RILKE, *op. cit.*, p. 129.

<sup>530</sup> Cit. in *ibid.*, pp. 611-612.

Il concetto di *modelé* è da intendere come elemento compositivo di una creazione artistica attraverso cui l'artista abbandona la dimensione bidimensionale e ne genera una tridimensionale. Rilke avverte questo cambiamento come antropomorfismo che, come sottolinea la germanista Lavagetto, è ancora un «impigliarsi nelle reti delle proiezioni di sé»<sup>531</sup> ma che consente agli oggetti un primo livello di indipendenza rispetto al soggetto poetico. Catturare gli oggetti che rifuggono la transitorietà del tempo, in uno spazio artistico, è lo scopo che si prefiggono Rodin e Rilke per inseguire l'*apparenza* della bellezza.

Lo testimonia una lettera del 1903: «Rodin vide che tutta la bellezza [...] è minacciata dalle circostanze e dal tempo, che essa è un istante, [...] ma non dura. Lo inquietava proprio l'*apparenza* di ciò che egli riteneva indispensabile, necessario e buono: l'*apparenza* della bellezza. Lui voleva che la bellezza *fosse*, e scorse il suo compito nel mettere le cose [...] nel mondo dello spazio, meno minacciato, più tranquillo e eterno».<sup>532</sup>

Il mito gode di questa funzione eterna perché atemporale. Raccontare il mito biblico diventa così una resistenza contro lo scorrere del tempo. Anche nel mito il mistero dell'esistente è racchiuso nella semplice cosa all'interno dello spazio che ne mantiene intatta la potenza evocativa. Il sacro, ossia la componente irriducibile del mito biblico, è l'evidenza dell'inaccessibilità della natura che non si piega all'occhio umano. Il continuo scambio uomo-cosa all'interno della raccolta presuppone che anche il mito diventi una cosa.<sup>533</sup> E questo legame con la sacralità del mito biblico è raccontato, per traverso, da una lettera, del 1907, in cui Rilke evoca il mito di Saul; un episodio, peraltro, cui dedicherà proprio un componimento della seconda parte: «La natura era ancora, per me [...] un'evocazione, uno strumento nelle cui corde le mie mani si ritrovavano, [...] essa scendeva su di me con la sua ampiezza, con il suo grande smisurato essere, *come la profezia era scesa su Saul*; esattamente così».<sup>534</sup> Il riferimento alla natura avviene in occasione della mostra al *Salon d'Automne* di Cézanne, che Rilke impara a conoscere e da cui eredita un nuovo tassello della riflessione sul rapporto con le cose: da *Ding* a *Kunst-Ding* a, in definitiva, *Dingwerdung*. Questo ultimo tassello, il divenire della cosa, traduce la formula cézanniana della *réalisation*:<sup>535</sup> si tratta dell'esperienza che si spinge fino alla verità della cosa. La pura oggettività è qui avulsa da qualsiasi tentativo ermeneutico che, invece, è proprio dell'esegesi moderna. Il poeta intende perciò rovesciare il senso proprio,<sup>536</sup> la percezione prettamente realistica, trasfigurando così la realtà. La pretesa di atemporalità e di astrattezza del mito permettono al poeta di concettualizzare l'invisibilità dello spazio interiore di mondo. Con questo concetto, il *Weltinnenraum* successivo delle *Elegie Duinesi*,<sup>537</sup> si apre un nuovo grado di concepire la realtà. Salvando le cose «dalla caducità della loro essenza ineluttabilmente transeunte»<sup>538</sup> la dimensione cosiddetta *intrisa di mondo* permette una

---

<sup>531</sup> Cfr. *ivi*, p. 612.

<sup>532</sup> *Ivi*, p. 615.

<sup>533</sup> Cfr. l'esempio del componimento *Orpheus. Eurydike. Hermes* che il germanista Furio Jesi inserisce per spiegare la funzione dell'immagine-mito nella raccolta. Cfr. F. JESI, *Rilke*, «il Castoro», vol. 54, 1971, pp. 61-62.

<sup>534</sup> *Ivi*, pp. 623-624. Il sottolineato in questo caso è mio.

<sup>535</sup> Cfr. *ivi*, p. 623. Cfr. anche R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, a cura di CLARA RILKE, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1952.

<sup>536</sup> Di «rovesciamento del senso comune» con esplicito riferimento al tema biblico parla il germanista Destro, cfr. A. DESTRO, *op. cit.*, p. 59.

<sup>537</sup> Ringrazio Emilia Di Rocco per l'interessante disquisizione sulla complessità strutturale del *Weltinnenraum* rilkeano. Se nella produzione giovanile di spazio interiore del mondo è prematuro parlare, è attraverso la pellicola dell'invisibile, che si sovrappone agli oggetti, che sarà possibile giungere alla maturità di pensiero delle *Elegie*. È in particolare la Nona Elegia che rappresenterà poi un elogio alle cose, per come esse sono («Siamo *qui* forse per dire: casa,/ ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra, -/ al più: colonna, torre... ma per *dire*, comprendilo,/ per *dire così* come persino le cose intimamente mai/ credertero d'essere», R. M. RILKE, *Poesie (1907-1926)*, *op. cit.*, pp. 321 e 323, *testo a fronte in italiano*). L'Angelo delle *Elegie* sarà invece la figura preposta per garantire la sopravvivenza dello spazio invisibile che può vedere l'immaterialità e il metafisico laddove gli uomini scorgono solo il materiale e il caduco; dotati pertanto di una visibilità limitata.

<sup>538</sup> S. VENEZIA, *Il tempo del mondo. Il Weltinnenraum di Rainer Maria Rilke*, «Logoi», Mimesis edizioni, N. V, 14, 2019, pp. 45-58, qui p. 47.

consapevolezza maggiore dello sguardo. L'impeto della tensione rilkeana è quella dell'interiorità, tanto da essere definita, sulla falsariga della volontà di potenza nietzschiana, una «volontà di interiorità».<sup>539</sup> Ma cosa significa per il poeta *interiorità*? Su questo Rilke si esprime in una lettera del 1924:

la coscienza dell'uomo occupa il vertice di una piramide la cui base si allarga così profondamente in noi [...] che quanto più ci riconosciamo capaci di sprofondarci in essa e tanto più universalmente sembriamo inclusi nelle datità indipendenti dallo spazio e dal tempo dell'esserci terreno, cioè dell'esserci del mondo nel senso più ampio.<sup>540</sup>

Mondo e interiorità si appartengono fuori dalle rigorose coordinate spazio-temporali. Il mito biblico, parte di quell'interiorità, consente al poeta di foggare quel difficile equilibrio tra visibile esteriore e invisibilità dello spazio interiore degli oggetti. All'interno di questo spazio, diremo "metafisico", è perciò possibile un rapporto di non possessione con quegli oggetti che diventano così invisibili all'esterno ma all'interno ben rappresentabili e immaginabili.<sup>541</sup> Da queste premesse sgorga il flusso poetico di Rilke. L'invisibilità è la funzione necessaria, intrinseca alle cose, affinché esse non vengano manipolate.<sup>542</sup> Rilke afferma: «Noi raccogliamo incessantemente il miele del visibile per accumularlo nel grande alveare d'oro dell'invisibile».<sup>543</sup> Alveare e miele, convivendo in questa raccolta, rappresentando le due coordinate di riferimento. Se il mito biblico, al pari degli altri eventi registrati nella raccolta, consente di far emergere l'interiorità nascosta (e quindi *invisibile*) dell'uomo, la figura di Saul è diretta emanazione dell'invisibilità. Sarà l'interiorità, il nuovo "occhio", a plasmare le cose che abbandonano così le loro copie reali e si consacrano come figure poetiche.<sup>544</sup>

### 3. Il mito di Saul

La figura di Saul compare sia nella prima che nella seconda parte dei *Neue Gedichte*. La prima poesia che incontriamo, in ordine di apparizione, all'interno della raccolta (e quindi, è bene sottolinearlo, non di scrittura) è *David singt vor Saul* ( *Davide canta davanti a Saul*, 1905/1906). L'immagine offerta al lettore è di un uomo già nel pieno della sua vecchiaia. Le successive apparizioni sono *Saul unter den Propheten* (*Saul tra i profeti*) *Samuels Erscheinung vor Saul* (*L'apparizione di Samuel a Saul*) di cui diremo successivamente alla prima. Secondo la critica i componimenti biblici di questa raccolta appartengono ad un genere ben preciso, denominato *imaginary pictures*:<sup>545</sup> si tratta di poesie che trovano ispirazione da celebri quadri e sculture del periodo. Il riferimento perciò al *Ding*, delimitato e circoscritto, è quindi ben presente anche in queste poesie più atipiche rispetto al resto della raccolta. Rilke ha in mente il passo biblico da Samuele I in maniera molto precisa:

---

<sup>539</sup> E. HELLER, *Rilke e Nietzsche. Con un discorso su pensiero, fede e poesia*, in *Lo spirito diseredato*, a cura di G. GOZZINI CALZECCHI ONESTI, Milano, Adelphi, 1965, p. 151. Heidegger riconduce Rilke nell'ambito della metafisica nietzschiana, cfr. M. HEIDEGGER, *Perché i poeti?*, in P. CHIODI (a cura di), *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 264.

<sup>540</sup> La lettera è cit. in M. HEIDEGGER, *Perché i poeti?*, op. cit., p. 283.

<sup>541</sup> Cfr. S. VENEZIA, *op. cit.*, pp. 46-47. Sul rapporto letterario-filosofico tra Rilke e Heidegger, in lingua italiana, cfr. però anche S. VENEZIA, *Il linguaggio del tempo*, pref. di E. Mazzarella, Napoli, Guida, 2007.

<sup>542</sup> Cfr. S. VENEZIA, *op. cit.*, p. 50.

<sup>543</sup> R. M. RILKE, *Lettere da Muzot (1910-1926)*, L. TRAVERSO e M. DORIGUZZI (tr. it. e a cura di), Milano, Cederna, 1947, pp. 253-259, qui p. 254. Merita una riflessione a parte il plurale *maiestatis* del poeta: *noi* poeti o *noi* tutti? In questa fase di passaggio, dall'esuberanza dell'io degli scritti giovanili allo studio del *Ding*, il *noi* potrebbe significare in effetti entrambe le cose senza che questo si risolva in aporia.

<sup>544</sup> Sul passaggio da "cosa-reale" a "cosa-poesia" si è espresso, proprio in questi termini, Destro. Cfr. A. DESTRO, *op. cit.*, p. 61.

<sup>545</sup> J. RYAN, *op. cit.*, p. 52.

E Saul mandò a dire [...]: “Rimanga Davide con me, perché ha trovato grazia ai miei occhi”. Quando dunque lo spirito di Dio era su Saul, Davide prendeva in mano la cetra e suonava: Saul si calmava e si sentiva meglio e lo spirito cattivo si ritirava da lui.<sup>546</sup>

Davide è chiamato alla corte di Saul per suonare con la cetra al fine di calmare gli influssi negativi di Saul. Il giovane parla a Saul e ne descrive la fine. Leggiamone alcuni estratti:

Odi, re, come la mia arpa suscita  
lontananze che noi attraversiamo?  
Stelle sperdute ci muovono incontro  
e noi cadiamo infine come pioggia,  
e ove la pioggia cadde tutto è in fiore.<sup>547</sup>

Nell'*incipit* del componimento compare il termine lontananze, *Fernen*, parola-emblema di tutta la poesia rilkeana. La lontananza, spesso intesa come lo slancio che l'uomo compie per tentare di legarsi agli oggetti che intende possedere, è qui una distanza che si situa tra Saul e Davide. Attraverso la cetra, Davide inizia a musicare uno spazio, inaccessibile dall'esterno, attraverso cui ribadirà a Saul l'importanza del proprio mandato futuro: l'eredità del regno di Saul e la caduta del medesimo. Le immagini della fioritura intendono aprire un campo semantico, quello della giovinezza, che nei versi successivi si incastra soprattutto nella voluttà erotica del giovane re d'Israele. Essa fa leva sulle indicazioni bibliche secondo le quali Saul è prestante e bello (*ISam* 9, 1-2) ed è, come si è detto in apertura al presente articolo, la prima indicazione che otteniamo dal contesto biblico. A contrasto della rigogliosità giovanile sono invece simbolicamente poste le stelle sperdute: nebulose ad indicare la fine, ormai prossima, della sovranità di Saul. L'ineffabilità del passato è ben esposta dall'impossibilità dello strumento musicale che tenta, con difficoltà, di renderne conto. È così implicito il tentativo stesso del poeta di riportare alla luce l'evento biblico senza esautorarlo della propria espressività oggettiva, della propria valenza di oggetto in quanto tale. La forza sessuale del giovane Saul si esprime così in un'immagine evocativa dal forte impatto che, però, si richiude subito per rimanere intatta dagli sguardi intrusivi:

Fioriscono fanciulle che tu hai conosciuto  
E ora sono donne e mi seducono;  
l'odore delle vergini ti giunge  
e giovinetti snelli  
a porte segrete si tendono ansimando.  
Tutto questo vorrei con la mia arpa riportarti.  
Ma vacillano ebbri i miei accordi:  
Oh, le tue notti, re, oh, le tue notti –  
E i corpi che spossavi col tuo ardore,  
oh, com'erano belli tutti i corpi.  
Credo di accompagnare il tuo ricordo  
che indovino. Ma il loro cupo gemito  
di voluttà su quali corde potrò renderlo?<sup>548</sup>

Fulcro del componimento è il conflitto intergenerazionale tra il mondo di ieri e di oggi. La dialettica si inserisce in un più ampio contesto, costante all'interno della poetica rilkeana, ossia quello tra l'io e il mondo.<sup>549</sup> Nella prima parte della raccolta siamo ancora in presenza di un

<sup>546</sup> AA.VV. (CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA), *La Sacra Bibbia*, Roma, Mondadori 2010, *Davide entra al servizio di Re Saul*, p. 518 (*ISam*16, 11). Segue poi l'arrivo di Davide e l'effettiva esecuzione musicale attraverso la quale Saul viene curato dal male che in quel momento lo possiede.

<sup>547</sup> R. M. RILKE, *David singt vor Saul/Davide canta davanti a Saul*, in: R. M. RILKE, *Poesie (1907-1926)*, op. cit., pp. 17-19.

<sup>548</sup> *Ibid.*

<sup>549</sup> Cfr. A. DESTRO, *op. cit.*, pp. 61-63.

implicito, e spesso ermetico, riferimento all'esistenza stessa del poeta che non intende gettare la propria percezione sugli oggetti ma che, inevitabilmente, finisce per plasmare con il proprio vissuto. In questo periodo Rilke lavora fianco a fianco con Rodin: siamo nel momento di massima influenza dell'arte scultorea. Ad ispirarlo è forse, secondo Clara Rilke, un quadro di Rembrandt presso Haag (l'Aia).<sup>550</sup>

A differenza del mito biblico le emozioni evocate dalla cetra non hanno effetto lenitivo. Tutt'altro: esse riportano alla mente di Saul i ricordi di un tempo allo scopo di sottolinearne la lontananza temporale. La musica e l'eros rappresentano un tutt'uno in questo passaggio. Nella prima parte del componimento Rilke si focalizza sugli spasimi dell'unione carnale tra Saul e le donne del tempo e la differenza del Saul senile, che Davide ribadisce volutamente attraverso l'uso grammaticale dei tempi passati.

La musica è così un modo, implicito e sapiente, per porre Saul di fronte al proprio destino di decadenza. Se quindi la musica, a differenza del mito biblico, non ha funzione terapeutica, bensì una precipua volontà politica, l'azione di Davide ha lo scopo di porre, a fine componimento, ben chiaro lo sviluppo storico che seguirà: Saul è costretto a lasciare il proprio trono a Davide e, come mostra l'immagine della ruota, deve cedere il proprio regno. È un passaggio importante, di predestinazione, che la metafora circolare tende a rafforzare.

Attraverso il suono della cetra di Davide si crea uno spazio di intesa tra le due figure che lascia fuori lo spazio esterno. In questa dimensione si realizza, *ante litteram*, un primo esempio di *Weltinnenraum*. Attraverso lo spazio che si è venuto creare Saul e Davide si affrontano in uno scontro tra la Storia che fu e la Storia che sarà:

Nelle tenebre, re, tu ti nascondi,  
e tuttavia ti tengo in mio potere.  
Vedi, il mio canto forte non s'incrina  
E intorno a noi lo spazio si raffredda.  
Il mio orfano cuore e il tuo confuso,  
sospesi ai nuvoli della tua collera,  
si mischiano con furibondi morsi,  
s'artigiano a formare un cuore solo.

Senti ora, re, come ci trasmutiamo?  
O re, o re, il peso si fa spirito.  
Se ci teniamo l'un all'altro stretti,  
tu al Giovane, re io al Vecchio, siamo  
quasi una costellazione che ruota.<sup>551</sup>

È negli ultimi versi che viene così a formarsi quel *Raum* in cui tutto si raffredda: la mancanza di calore, di possesso umano e di tensione dall'esterno, si cristallizza nel puro incontro tra le due alterità: Saul e Davide. Questo spazio è il preambolo di quello spazio di mondo che verrà. La trasmutazione, cui si accenna a fine poesia, è la realizzazione profetica del passaggio storico dei due regni che avviene così in modo naturale, senza rifiuto da parte di Saul. I morsi furibondi, infatti, fanno parte di un processo spontaneo che porta Saul e Davide a diventare un'unica figura, un cuore solo, che la musica battezza e consacra. Nessuna esigenza storica è presente a corredare la trasmutazione: essa avviene, per bisogno interno, quasi che Davide diventi così un secondo Saul senza una sua caratterizzazione specifica che lo possa differenziare. Lasciando a lato la storia, le impressioni soggettive e le dinamiche interne al mito biblico, epurandolo perciò da qualsiasi connotazione esegetica, esso – desacralizzato e modernizzato – rappresenta così non tanto una

---

<sup>550</sup> Cfr. M. SIEVERS, *Die biblischen Motive in der Dichtung Reiner Maria Rilkes*, Berlin, Ebering Verlag, 1938, p. 61. Il quadro è presente nell'Archivio Rilke a Sierre.

<sup>551</sup> Ivi, p. 19.

riscrittura del mito biblico originale ma una sua allegoria: un passaggio, infine, tra la giovinezza concupiscente del primo e la sua necessaria prosecuzione in decadenza in un'infinita rotazione cronologica che il mito stesso, attraverso qui l'immagine della circolarità data dalla ruota, intende rivendicare.

Gli elementi rimandabili alla biografia di Rilke scompaiono invece nelle poesie della seconda parte per lasciare posto a quell'interiorità, che si sostituisce alla percezione soggettiva. Si giunge così a *Saul tra i profeti* e al componimento successivo, ad esso connesso, *L'apparizione di Samuele a Saul*. Questi due componimenti si inseriscono nel ciclo di poesie dedicate al tema delle profezie che rappresentano il tentativo più forte, probabilmente l'unico, di accennare ad una figura divina. Il profeta, in quanto intermediario tra Dio e l'uomo sulla terra, richiama una dimensione ultraterrena senza che però essa si manifesti mai nei versi. Se infatti la figura del profeta è normalmente associata al *flatus vocis*, in questi componimenti il profeta è identificato attraverso una simbologia differente, ossia attraverso l'elemento musicale, in quanto arpista, e per mezzo dell'interiorità del personaggio. Compare l'elemento della bocca, questa volta però apparentemente disgiunto dall'elemento vocale: sono infatti delle sinestesie a caratterizzare i versi descrittivi.

Solo quando lo spirito maligno  
A quel modo lo assalse e dilaniò  
si sentì abbandonato dalla Grazia  
ed il suo sangue superstizioso  
nella tenebra andò incontro al giudizio.

Ora dalla sua bocca le profezie grondavano  
solo affinché al fuggiasco fosse dato  
fuggirsene lontano. [...] aveva  
profetato come se ogni sua vena  
sfociasse in una bocca di metallo.<sup>552</sup>

Le immagini sinestetiche del sangue superstizioso e la bocca di metallo rappresentano nuovamente due momenti differenti. Il sangue di Saul ribolle perché teme la presenza di Davide sebbene durante la giovinezza fosse in grado di profetare come un maestro e ora, dice Rilke in assonanza col testo biblico, accecato dal male che lo assorbe. È *dall'interno (im Innern)* che sgorgano i turbamenti di Saul. Il testo biblico mostra un Davide che, per fuggire dalle intenzioni omicide di Saul, si rifugia a Naioth di Rama, dove ogni messaggero, inviato per ucciderlo, diventa profeta, investito dallo spirito santo. Senza messaggeri rimasti, Saul stesso si reca presso il luogo e diventa, così facendo, lui stesso un profeta.

Qui Rilke ripropone il passaggio in cui Saul si unisce agli altri profeti. L'immagine in movimento, spesso catturata in questa raccolta, è qui ben espressa dalle dinamiche interne alla vicenda: Davide tenta di scampare alla furia omicida di Saul e, grazie all'aiuto di Dio, evita gli emissari. Ancora una volta, il primo re di Israele è rappresentato in un momento di forte sconfitta. A nulla servono i suoi sforzi e le sue tensioni per catturare Davide. Viene qui posto un confronto tra il suo ruolo di profeta "ora", soluzione temporanea che permette a Davide di sfuggirgli, e il suo ruolo di profeta "prima", autentico. È utile notare come nella Bibbia (*ISam 19 10-12; ISam 19, 23*) i due momenti profetici siano entrambi validi perché descritti nella pura fattualità dell'evento. Rilke sottolinea invece, marcatamente, la loro distanza. Se in giovinezza la profezia è davvero un mezzo per connettere l'uomo a Dio e quindi glorifica il giovane Saul, essa, nella vecchiaia, non è più in grado di trattenere nulla dall'esterno. Quell'unione autentica, pura, che si realizza nella giovinezza di Saul è inevitabilmente spezzata. Si tratta ormai di «dignità abbattute»<sup>553</sup> e la sicurezza giovanile lascia spazio ad una scena ormai istrionica di un Saul preda di influenze negative, dilacerato e inerte

---

<sup>552</sup> R. M. RILKE, *op. cit.*, p. 143.

<sup>553</sup> R. M. RILKE, *op. cit.*, p. 145.

di fronte al proprio destino. Saul rappresenta qui a tutti gli effetti un *Ding* nell'evoluzione della propria *Dingwerdung*.

A questa tematica si connette altresì la poesia che immediatamente segue, coinvolgendo questa volta anche la figura di Samuele. Il componimento appare per la prima volta nel numero 16 della rivista *Morgen* il 17 aprile 1908.<sup>554</sup> Ancora un'immagine proveniente dal Primo Libro di Samuele: questa volta la poesia si apre con la celebre strega di Endor in grado di evocare gli spiriti dei morti (*1Sam* 28, 3-25), alla quale si rivolge Saul per mettersi in contatto con il profeta Samuele per chiedere protezione. La donna evoca la figura di Samuele che profetizza a Saul la sua fine.

E lui che al suo buon tempo sovrastava  
il suo popolo come in un campo una bandiera  
prima di osare un gemito crollò:  
così sicura era la sua rovina.  
[...]  
Poi mangiò come mangia un servo a sera.<sup>555</sup>

Il dramma della storia di Saul è tutto espresso in questi versi. Conscio del proprio destino subisce, alla fine del componimento, una delegittimazione: da sovrano a schiavo.

Attraverso i tre componimenti è possibile notare tre differenti modalità con cui Rilke esprime la fine del regno di Saul. Nel primo, attraverso l'arte musicale della cetra, nel secondo attraverso il *flashback* del Saul profeta, nel terzo attraverso la negromanzia. In tutti e tre i casi emerge quello che abbiamo imparato a definire l'invisibile rilkiano. Se il mito biblico racconta gli avvenimenti, per quelli che sono, il poeta aggiunge ad essi la tensione drammatica di un Saul prossimo alla rovina. E lo fa, sottolineandone, in ogni componimento, la sua metamorfica vita: da giovane, forte e fedele in Dio a dimentico e dimenticato (è infatti costretto a rivolgersi alla strega proprio perché Dio non ascolta le sue preghiere) a, ancora, uomo disperato. La dimensione del *Weltinnenraum* è intuibile nel primo componimento dello spazio creato dal suono della musica, negli ultimi due dalla dimensione profetica: prima collettiva, di totale immersione, quando Saul raggiunge i profeti, la seconda invece passiva, dove ascolta e accetta il proprio destino di morte.

I poemi biblici all'interno dei Nuovi poemi sono la dimostrazione dell'impegno metafisico di Rilke di ritrarne una visione quanto più oggettiva possibile, seppur non scevra di quell'impressione di interiorità che va a definire le dinamiche delle poesie e permette al lettore di avvertire la drammaticità intensa degli avvenimenti raccontati. Nel rapporto rilkiano tra l'io e il mondo, enucleato dal germanista Destro, il mondo è così rappresentato dall'elemento religioso che consente, insieme al mondo fenomenico, di condurre il lettore in seno al mito:<sup>556</sup> la parabola del mito rilkiano, da Saul a Orfeo, mette in luce l'urgenza della figura di un demiurgo, un Creatore di senso, che possa così conferire alle cose un significato *per se*. Senza però rinunciare – e questo è un passaggio fondamentale – a quell'elemento di interiorità poetica che tenta di dare ai *Dinggedichte* una valenza *in omne tempus*. «La *rabiate Antichristlichkeit*»<sup>557</sup> (*radicale anticristianità*) si completa con l'esigenza rilkiana di costruire un immaginario biblico puro, senza interpretazioni teologiche.<sup>558</sup> Il sacro si situa in uno spazio che compenetra ogni essere<sup>559</sup> (in *Davide*

<sup>554</sup> Cfr. M. SIEVERS, *op. cit.*, p. 57.

<sup>555</sup> R. M. RILKE, *op. cit.*, pp. 145-146.

<sup>556</sup> A conclusioni simili giunge anche Marianne Sievers, cfr. M. SIEVERS, *op. cit.*, pp. 72-73. Sievers traccia un elenco di poesie a tema biblico nella poetica di Rilke, focalizzandosi molto sulla ricerca dell'oggettività nei *Neue Gedichte*. Sembra però tralasciare quell'influenza dell'interiorità, *das Innere*, che comincia a delinarsi proprio da questi componimenti parigini.

<sup>557</sup> M. ENGEL, *op. cit.*, p. 42.

<sup>558</sup> Cfr. W. WATERS, *Fragen nach Gott in den "Neuen Gedichten"*, in: N. FISCHER, A. STAHL, *Die Gottesfrage in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2014, soprattutto pp. 1-2.

<sup>559</sup> Cfr. «un solo spazio compenetra ogni essere: spazio interiore del mondo», in: R. M. RILKE, *op. cit.*, *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen/Quasi ogni cosa a un contatto si tende*, p. 467.

*canta davanti a Saul* si parla invece di attraversamento).<sup>560</sup> Vivendo, ossia non celando più il proprio *Dasein*, ma dispiegandosi apertamente «la bella immagine del mondo posa e si libera in lacrime».<sup>561</sup>

#### BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- B. L. BRADLEY, *R.M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, Bern, Francke, 1967.
- A. DESTRO, *Invito alla lettura di Rilke*, Milano, Mursia, 1979.
- M. ENGEL, (a cura di), *Rilke Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler Verlag (Sonderausgabe), 2013.
- M. HEIDEGGER, *Perché i poeti?*, in P. CHIODI (a cura di), *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- E. HELLER, *Rilke e Nietzsche. Con un discorso su pensiero, fede e poesia*, in *Lo spirito diseredato*, a cura di G. GOZZINI CALZECCHI ONESTI, Milano, Adelphi, 1965.
- F. JESI, *Rilke*, «il Castoro», vol. 54, 1971.
- R. M. RILKE, *Poesie 1907-1926* (testo a fronte), a cura di A. LAVAGETTO, trad.it. di G. CACCIAPAGLIA, A.L. GIAVOTTO KÜNKLER, A. LAVAGETTO, Torino, Einaudi, 2014.
- J. RYAN, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907-1914)*, München, Winkler, 1972.
- J. RYAN, *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- M. SIEVERS, *Die biblischen Motive in der Dichtung Reiner Maria Rilkes*, Berlin, Ebering Verlag, 1938.
- S. VENEZIA, *Il tempo del mondo. Il Weltinnenraum di Rainer Maria Rilke*, «Logoi», Mimesis edizioni, N. V, 14, 2019.

---

<sup>560</sup> Cfr. «(...) lontananze che noi attraversiamo», in: *ivi*, p. 17.

<sup>561</sup> R. M. RILKE, *op. cit.*, p. 467.

«FAULX JUIFZ, QUE M'AVEZ VOUS FAIT FAIRE?»  
A PROPOSITO DI UN'INTERPOLAZIONE PRESENTE NEL  
*MYSTÈRE DE LA RÉSURRECTION* DI ARNOUL GRÉBAN

di Chiara Tavella

Questo contributo ha lo scopo di rendere conto e di riflettere brevemente su di un'interpolazione presente nelle edizioni che ci trasmettono la quarta giornata del *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban. Tale riflessione, seppur breve, ci permetterà, da un lato, di evidenziare lo stretto legame che il testo stringe con i Vangeli e, dall'altro, di ragionare circa il suo eventuale adattamento ad una rappresentazione particolare.

Il capolavoro di Gréban, che occupa un posto rilevante nel panorama del teatro medievale<sup>562</sup> e, in particolare, all'interno del filone dei Misteri francesi, si rivela interessante, per uno studio di tipo filologico e linguistico, perché vanta una tradizione manoscritta relativamente importante.<sup>563</sup> Inoltre, anche se il *Mystère de la Passion* non sembra essere passato alla stampa, forse perché ad esso fu presto preferito il suo celebre rimaneggiamento,<sup>564</sup> l'edizione della quarta giornata dell'opera viene proposta al pubblico come un testo a sé stante all'inizio del XVI secolo.

Conosciuta come *Mystère de la Résurrection*, quest'ultima giornata, che tratta della risurrezione di Cristo, viene stampata per la prima volta verso il 1507 per Jean Petit, Geoffroy de Marnef e Michel le Noir preceduta da una *Conception* e dal *Mystère de la Passion* di Jean Michel. Dato che il rimaneggiamento dell'autore angioino si fondava esclusivamente sulla seconda e sulla terza giornata della *Passion* di Gréban, possiamo supporre che l'aggiunta di una *Conception*<sup>565</sup> e di una *Résurrection* si sia resa necessaria, nell'ottica della ricostruzione dell'intero ciclo, per riprodurre integralmente la storia di Cristo, dal suo concepimento fino alla sua risurrezione.

A questa pubblicazione «ciclica» seguirà una nutrita serie di edizioni di piccolo formato e molto simili nella *mise en page*, stampate da editori appartenenti o legati alla *Galaxie Trepperel*:<sup>566</sup> dopo Jean I Trepperel, che lavorerà in rue Neuve-Notre-Dame «à l'enseigne de l'Ecu de France» dal 1504 al 1511, pubblicano la *Résurrection* la vedova Trepperel, prima in collaborazione con Jehan Jehanot, suo genero, poi sola; Denis Janot, nipote di Jean I Trepperel e figlio di Jehan Jehanot, in collaborazione con Alain Lotrian; Alain Lotrian, che fornirà quattro edizioni diverse dell'opera a distanza di pochi anni;<sup>567</sup> Nicolas Chrestien, che succederà a Lotrian, suo suocero, e che sarà l'ultimo editore del *Mystère de la Résurrection*.

Ora, nel frontespizio di questa *œuvre cyclique* si fa chiaramente riferimento ad una rappresentazione tenutasi a Parigi nel 1507, cosa che ci induce ad indicare questa edizione come di poco precedente o di poco successiva a tale data.

Le mistere de la Conception et nativité de la | glorieuse vierge marie avecques Le mariage | d'icelle  
La nativité Passion Resurrection et | Assencion de nostre sauveur et redempteur Jesucrist Jouee |  
a paris l'an de grace mil cinq cens et sept Imprimee audit | lieu Pour Jehan petit Geuffroy de  
marnef et Michel le | noir Libraires jurez en l'université de paris demourans | en la grant rue saint  
jaques.<sup>568</sup>

<sup>562</sup> Con teatro medievale si intende qui, in senso lato, la produzione inclusa fino alla prima metà del XVI secolo.

<sup>563</sup> I manoscritti di teatro possono essere considerati dei prodotti particolarmente fragili perché, tra l'altro, soggetti all'adattamento a rappresentazioni diverse fra loro; la tradizione manoscritta del *Mystère de la Passion* di Gréban, di cui si conservano una decina di testimoni, è una delle più ricche fra quelle dei testi drammatici.

<sup>564</sup> J. MICHEL, *Le Mystère de la Passion (Angers 1486)*, a cura di O. JODOGNE, Gembloux, Duculot, 1959.

<sup>565</sup> Il primo testo di quest'opera ciclica è in parte inedito e in parte riprende la prima giornata della *Passion* di Gréban.

<sup>566</sup> S. RAMBAUD, *La galaxie Trepperel à Paris (1492-1530)*, «Bulletin du bibliophile», 1, 2007, pp. 145-150.

<sup>567</sup> Un'edizione non datata, un'edizione nel 1539, una nel 1540 e una nel 1541.

<sup>568</sup> Testo di Paris, BnF, Rés. Yf 16.

Il rapporto con una rappresentazione particolare, laddove realmente avvenuta,<sup>569</sup> giustificherebbe la presenza di un'interpolazione, che potrebbe essere stata inserita nel testo per ragioni legate al contesto o alla specificità di tale rappresentazione.

L'interpolazione che troviamo nelle edizioni della *Résurrection* riproduce uno scambio di battute tra Giuseppe di Arimatea e Ponzio Pilato ed è inserita al seguito di una scena che vede il prefetto discutere con i suoi uomini circa la resurrezione di Cristo.

Osservando il modo in cui il testo di quest'interpolazione viene riproposta nelle differenti edizioni, possiamo notare una variante interessante, che ci invita a riflettere sulle modalità con le quali pochi versi, uno scambio di battute o una scena intera potevano essere inserite all'interno della trama di ottonari a rima baciata, che caratterizzava questo tipo di opere, per rispondere a imperativi contestuali o performativi.

Come dimostrato da Kuroiwa, Leroux et Smith, il procedimento di interpolazione più utilizzato e più facilmente identificabile, in questi casi, è quello della «quadruple rime chevauchante»,<sup>570</sup> che consiste nella duplicazione di una rima baciata già esistente e nella disposizione dei versi della nuova coppia di ottonari alle due estremità del testo interpolato.

Nel nostro testo, per quanto riguarda la rima di apertura, questo espediente sembra essere utilizzato soltanto a partire dall'edizione di Denis Janot e Alain Lotrian:

**Prima versione**<sup>571</sup>

PYLATE  
Gueres de temps ne demourra  
Que j'en feray par ce **moyen**

JOSEPH  
Or suis je mys dehors du **lieu**  
Des Juifz obstinez et mauldis  
Rebelles despitz et interdiz

**Prima versione**

[PYLATE]  
[...]  
Et au mieulx que faire pourray  
Aux Rommains m'en excuseray  
Je n'y sçay point d'aultre **moyen**

*Ici viennent les trois Maries aux apostres  
et dit*

SAINCT ANDRÉ  
Resjouysson nous en tout **bien**

**Seconda versione**<sup>572</sup>

PYLATE  
Gueres ne demourra  
Que j'en feray par ce **moyen**

JOSEPH  
Or suis je mis dehors du **lien**  
Des Juifz obstinez et maulditz  
Rebelles despitz et interditz

**Seconda versione**

[PYLATE]  
[...]  
Et au mieulx que faire pourray  
Aux Rommains m'en excuseray  
Je n'y sçay point d'aultre **moyen**

*Icy viennent les troys Maries aux apostres  
et dist*

S. ANDRÉ  
Resjouysson nous en tout **bien**

Se le prime edizioni non salvaguardano la rima (*moyen : lieu*), l'edizione di Denis Janot e Alain Lotrian la ricostruisce (*moyen : lien*), così come fanno quelle ad essa successive. L'ultimo verso del

<sup>569</sup> Come sappiamo, gli editori potevano inserire il riferimento a rappresentazioni fittizie all'inizio o alla fine del testo che intendevano pubblicare al solo scopo di agevolarne la vendita.

<sup>570</sup> T. KUROIWA, X. LEROUX e D. SMITH, *De l'oral à l'oral: réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge*, 20 marzo 2013, <http://medievales.revues.org/6056>, consultato il 1 ottobre 2016.

<sup>571</sup> Testo di Paris, BnF, Rés. 8-RF-478 (2) (edizione della vedova Trepperel e di Jean Janot).

<sup>572</sup> Testo di Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, Rés. D 84 (3) (edizione di Denis Janot e Alain Lotrian).

testo interpolato, riprende poi «moyen», termine dopo il quale era stata inserita l'interpolazione, e lo ripropone in coppia con «bien», così come avviene nei manoscritti:

PYLATE  
Gueres de temps ne demoura  
Que j'en feray par ce **moyen**.

*Icy viennent les Maries aux apostres.*<sup>573</sup>

S. ANDRY  
Resjouissons nous<sup>574</sup> en tout **bien**

La presenza della variante *moyen* : *lieu* potrebbe quindi essere spiegata, in una prima ipotesi, come un semplice refuso, per cui al momento della stampa alla lettera *n* è stata sostituita la *u* (*lieu/lien*); l'errore sarebbe poi stato corretto soltanto per l'edizione di Janot e Lotrian. In una seconda ipotesi, l'utilizzo del termine «lieu» potrebbe essere stato volontario.

Dando credito a questa seconda opzione, possiamo immaginare che con il termine «lieu» il personaggio si riferisse al luogo in cui era detenuto prima di essere liberato da Gesù risorto. Sappiamo infatti che Giuseppe di Arimatea aveva ricoperto un ruolo importante nella Passione di Cristo: dopo aver chiesto a Pilato il permesso di recuperare dalla croce il corpo di Gesù, si era occupato direttamente della sua sepoltura; proprio per questo, all'inizio della quarta giornata del *Mystère de la Résurrection*, viene accusato dai responsabili della comunità ebraica, processato e quindi detenuto.<sup>575</sup> Dopo essere resuscitato, Gesù fa visita a Giuseppe in prigione e lo libera senza lasciare segni evidenti del suo passaggio («sans faire fracture»),<sup>576</sup> accompagnandolo poi al sepolcro presso il quale lo stesso Giuseppe gli aveva dato sepoltura.<sup>577</sup> Proprio all'interno di questa interpolazione, Giuseppe spiega a Pilato l'accaduto:

JOSEPH  
Les Juifz m'ont fait contre droicture  
Emprisonner et sans raison.  
Mais Jhesus, sans faire fracture,  
M'a osté hors de la prison  
Pour ce, sur cecy advison  
Qui ne vous en vienne contraire  
Congneu vostre grant mesprison.<sup>578</sup>

È plausibile pensare che in questo senso il termine «lieu» fu inteso dagli editori che stamparono la prima versione del testo,<sup>579</sup> anche nel caso si sia trattato di un refuso.

Il termine «lien», nella seconda versione, potrebbe invece sia far riferimento alla prigione sia far riferimento ad un'ipotetica appartenenza di Giuseppe di Arimatea al sinedrio; con questo secondo senso, «lien» dovrebbe essere inteso come stato di stretta dipendenza nei confronti del supremo consiglio ebraico.

---

<sup>573</sup> Ms. CD: Pose; Ms. B: Mariées; Ms. CD: Maries; Ms. C: avec les apostres et dit; Ms. A: omissione della didascalia.

<sup>574</sup> Ms. A: Resjouissez vous.

<sup>575</sup> O. JODOGNE, *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, Académie Royale de Belgique, 2 vol., Bruxelles, 1965-1983, pp. 370-373 (vv. 27587-27902); pp. 375-377 (vv. 28007-28242).

<sup>576</sup> Nella scena seguente (Ivi, pp. 397-398, vv. 29753-29833), i soldati incaricati dal sacerdote Caifa di recarsi presso la cella in cui era rinchiuso Giuseppe di Arimatea, non trovandolo, sono molto sorpresi; Dragon, addirittura, esclama: «Le dyable l'en a emporté / par enchantemens, soiez seurs» (vv. 29801-29802).

<sup>577</sup> Ivi, pp. 396-397 (vv. 29691-29752).

<sup>578</sup> Testo di Paris, BnF, Rés. 8-RF-478 (2) (edizione della vedova Trepperel e di Jean Janot).

<sup>579</sup> Dopo Jean Petit, Geoffroy de Marnef e Michel le Noir, Jean I Trepperel, la vedova Trepperel, prima in collaborazione con Jean Janot, poi sola.

Giuseppe di Arimatea, sulla cui storicità non sembrano esserci fonti certe, viene sempre citato nei vangeli canonici: nel *Vangelo secondo Matteo*<sup>580</sup> e nel *Vangelo secondo Giovanni*<sup>581</sup> egli viene presentato come un discepolo di Gesù; nel *Vangelo secondo Marco*<sup>582</sup> e nel *Vangelo secondo Luca*<sup>583</sup> egli viene presentato come un membro del sinedrio in attesa del regno di Dio.

Nella *Résurrection* di Gréban, Giuseppe viene presentato come un uomo potente, discepolo di Gesù, che ha commesso il grande errore di recuperare il suo corpo dalla croce e dargli sepoltura.

[MARDOCEE]

Joseph est personne puissante,  
Ung homme de bien et d'onneur  
Et officier de l'empereur,  
Des plus avancéz de Judee.  
vv. 27625-27628

[BANNANIĀS]

La seconde raison l'abbat  
Et vueil qu'elle soit exprimee,  
Car la commune renommee  
A, passé a grant temps, couru  
Qu'il est des disciples Jhesu,  
Ses cerimonies tenant,  
Et bien monstre le maintenant:  
Chascun le juge qui l'entend,  
Car il n'a pas esté content  
De l'avoir servy en sa vie  
S'il n'a, après sa mort, ravye  
Sa char morte jus de la croix.  
vv. 27703-27714

In questa interpolazione, il personaggio di Giuseppe giunge presso Pilato per avvertirlo a sua volta dell'avvenuto miracolo e, dunque, per rimproverarlo di aver giudicato in modo frettoloso Gesù e di aver creduto alle parole degli ebrei con troppa facilità.

JOSEPH

Sire prevost,  
Quant vint a Jhesucrist juger,  
Vous hastates ung peu trop tost,  
Les Juifz vous creustes de legier  
Il est, pour le cas abreger,  
Ressuscité tres puissamment.

Come è noto, secondo le fonti cristiane, i responsabili politico-religiosi del popolo ebraico inducono la messa a morte di Cristo per preservare la propria Legge; contrariamente a quanto auspicato, però, il sacrificio di Cristo libera l'uomo dalla schiavitù del peccato e la sua resurrezione consacra quindi la vittoria del Cristianesimo sull'Ebraismo.<sup>584</sup> I responsabili della Passione determinano così il

---

<sup>580</sup> *Mt* 27, 57: «Venuta la sera, giunse un uomo ricco, di Arimatea, chiamato Giuseppe; anche lui era diventato discepolo di Gesù».

<sup>581</sup> *Io* 19, 38: «Dopo questi fatti Giuseppe di Arimatea, che era discepolo di Gesù, ma di nascosto, per timore dei Giudei, chiese a Pilato di prendere il corpo di Gesù. Pilato lo concesse. Allora egli andò e prese il corpo di Gesù».

<sup>582</sup> *Mc* 15, 43: «Giuseppe d'Arimatea, membro autorevole del sinedrio, che aspettava anch'egli il regno di Dio, con coraggio andò da Pilato e chiese il corpo di Gesù».

<sup>583</sup> *Lc* 23, 50: «Ed ecco, vi era un uomo di nome Giuseppe, membro del sinedrio, buono e giusto»; *Lc* 23,51: «Egli non aveva aderito alla decisione e all'operato degli altri. Era di Arimatea, una città della Giudea, e aspettava il regno di Dio».

<sup>584</sup> J-P. BORDIER, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français*, Paris, Champion, 1998, pp. 519-525.

castigo divino, che si scaglierà contro gli ebrei per culminare con l'assedio di Gerusalemme del 70 d.C. e dunque la distruzione del tempio e della città stessa.<sup>585</sup> La diaspora che seguirà, unita al divieto di entrare nella città santa conseguente alla terza guerra giudaica (135 d.C.), verrà interpretata come un'attualizzazione della maledizione che aveva colpito il popolo ebraico.<sup>586</sup>

Nella terza giornata di questo Mistero, con chiaro riferimento al Vangelo di Matteo,<sup>587</sup> Pilato, sotto la pressione dei capi ebrei, si arrende di fronte alla loro richiesta di giudicare colpevole Gesù ma, prima di condannarlo a morte,<sup>588</sup> esprime la propria estraneità nei confronti di quanto sta per accadere.

[PYLATE]

Or, mes amis, puisqu'il vous plaist,  
Pour avoir vostre bonne grace,  
Il fault que ce jugement face;  
Mais, avant, vueil laver mes mains  
A la coustume des Rommains  
Qui ont cest usage incité  
En signe de mondicité.  
Et mes mains bien laver en puis,  
Car de sa mort acteur ne suis  
N'en riens consentant n'adherant.  
vv. 23541-23550

[PYLATE]

Seigneurs, je me tiens exempté  
Et mon couraige net se sent  
De la mort de cest innocent,  
Homme juste, que vous deffaictes.  
Pour tant regardez que vous faictes:  
Vous voiez que je m'en descharge  
De tout son sang et vous en charge  
Et m'en tiens innocent et monde.  
vv. 23559-23563

Sarà allora a turno che alcuni personaggi ebrei (prima Emilius, poi Rabanus e Nembroth) ripeteranno una frase profetica che, anche in questo caso, riprende da vicino il Vangelo di Matteo.<sup>589</sup>

EMILIUS

Tout son sang descende et redonde  
Sur nous tous et sur noz enffans  
vv. 23567-23568

---

<sup>585</sup> *Ibid.*

<sup>586</sup> G. MICCOLI, *Les assassins du Christ!*, aprile-giugno 2019, <https://www.lhistoire.fr/les-assassins-du-christ%C2%A0>, consultato il 26 aprile 2021.

<sup>587</sup> *Mt* 27, 24: «Pilato, visto che non otteneva nulla, anzi che il tumulto aumentava, prese dell'acqua e si lavò le mani davanti alla folla, dicendo: “Non sono responsabile di questo sangue. Pensateci voi!”».

<sup>588</sup> Gesù sarà condannato a morte ai vv. 23590-23598: «Je, Ponce Pilate, / garde par chartre bien fondee / de la prevosté de Judee, / soubz Cesar mis en ces parties, / les accusations oyes / contre Jhesus en sa presence, / je le condempne par sentence / en la croix pendre et ressortir / et jamais de la departir / tant que sa vie y soit finée».

<sup>589</sup> *Mt* 27, 25: «E tutto il popolo rispose: “Il suo sangue ricada su di noi e sui nostri figli!”».

Allusioni al castigo divino che punirà il popolo ebraico per l'uccisione di Cristo, come già notato da Bordier,<sup>590</sup> caratterizzano i testi delle principali Passioni francesi del XV secolo.<sup>591</sup>

Inoltre, come recenti studi hanno approfonditamente dimostrato,<sup>592</sup> sembra essere la materia stessa di queste Passioni a presentare una struttura antagonista che vede, da un lato, Gesù Cristo redentore e, dall'altro, i vari nemici che tentano di provocare la sua morte. Tra questi nemici vi sono ovviamente anche gli ebrei, i quali, non solo hanno convinto Pilato a mettere a morte Gesù, ma continuano a rappresentare un pericolo, per la comunità cristiana, non riconoscendo la venuta di Cristo. La rappresentazione di queste Passioni diventava allora un modo per rendere percepibile questa minaccia, che al tempo poteva essere considerata reale, da parte del pubblico.<sup>593</sup>

Nella quarta giornata del *Mystère de la Passion* di Gréban, infatti, gli ebrei vengono generalmente descritti come ostinati e maledetti («obstinez et maudis») falsi («faulx») cattivi («meschantz») sleali («desloyaulx») perversi («pervers») e, ancora, malvagi («mauvais»).

Anche l'interpolazione presente nelle edizioni sembra voler mettere ulteriormente in cattiva luce la comunità ebraica, ed in particolare il suo consiglio: viene descritto uno scambio di battute tra Pilato, che si duole, ripetendo le stesse frasi («Faulx Juifz, que m'avez vous fait faire?»; «J'ay fait ung mauvais jugement»), per essersi lasciato influenzare dai capi ebrei, e Giuseppe di Arimatea, che lo mette in guardia riguardo ad un imminente pericolo.

Giuseppe di Arimatea informa infatti Pilato della corruzione dei soldati, il cui silenzio è stato comprato dagli ebrei:<sup>594</sup>

JOSEPH

Encore sont les Juifz obstinez  
Et ne s'apaise leur rancune.  
Voz chevalliers ont subornez  
Par promesses et par pecune  
Et s'ilz oyent parler la commune  
De ce cas cy ilz la font taire,  
Parquoy devez craindre fortune.

Dopo la risurrezione di Gesù, effettivamente, i soldati che erano stati messi a guardia del sepolcro si recano presso il consiglio ebraico per informare i capi dell'accaduto;<sup>595</sup> questi, inizialmente increduli, decidono, dopo una fase di contrattazione, di versare loro un'ingente somma di denaro per assicurarsi che la verità non trapeli.<sup>596</sup>

---

<sup>590</sup> J-P. BORDIER, *op. cit.*

<sup>591</sup> Si considerino, oltre alla Passione di Arnoul Gréban, quella di Eustache Mercadé (che si dilungherà sul tema della colpa nella *Vengeance*) e quella di Jean Michel, ma anche la *Passion de Sainte-Genève*, la *Passion de Semur* e, ancora, la *Passion d'Autun*.

<sup>592</sup> Si veda la tesi di dottorato di Carlotta Posth (*Persuasionsstrategien im vormodernen Theater (14.–16. Jh.). Eine semiotische Analyse religiöser Spiele im deutschen und französischen Sprachraum*), che, fornendo un'attenta analisi delle strategie di persuasione adoperate dal teatro religioso, ha indagato la presenza di topoi "antijuifs" nelle passioni germanofone e francofone.

<sup>593</sup> *Ibid.*

<sup>594</sup> *Mt* 28, 15: «Quelli presero il denaro e fecero secondo le istruzioni ricevute. Così questo racconto si è divulgato fra i Giudei fino ad oggi».

<sup>595</sup> O. JODOGNE, *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, 2 vol., Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1965-1983, pp. 398-406 (vv. 28834-30438).

<sup>596</sup> *Mt* 28, 11: «Mentre esse erano in cammino, ecco, alcune guardie giunsero in città e annunciarono ai capi dei sacerdoti tutto quanto era accaduto»; *Mt* 28, 12: «Questi allora si riunirono con gli anziani e, dopo essersi consultati, diedero una buona somma di denaro ai soldati»; *Mt* 28,13: «Dicendo: Dite così: "I suoi discepoli sono venuti di notte e l'hanno rubato, mentre noi dormivamo"»; *Mt* 28, 14: «E se mai la cosa venisse all'orecchio del governatore, noi lo persuaderemo e vi libereremo da ogni preoccupazione».

CAYPHE

Ça, chevaliers et vaillans gent,  
Messeigneurs ont cy ordonné  
Que cest argent vous soit donné.  
Le voicy: vous l'emporterez.  
Mais, avant, nous promecterez,  
Sur tous les dieux de vostre loy,  
De tenir loyaulté et foy  
Sur ce que vous faisons promectre:  
C'est de tesmoigner a la lectre,  
Partout et devant gens quelconques,  
Que Jhesus ne suscita oncques  
Et que ses disciples survindrent,  
Qui le corps leverent et prindrent,  
En dormant, sur la nuyt obscure.

EMILIÛS

Chascun de nous promect et jure  
De tesmoigner qu'ainsi se fit.  
vv. 30437-30452

I soldati, dunque, recatisi presso Pilato, gli riferiscono la nuova versione dei fatti: Gesù non è risuscitato, ma il sepolcro è stato profanato dai suoi discepoli, che hanno trafugato il corpo.<sup>597</sup>

PYLATE

Mais a quoy estes vous certains  
Que ce Jhesus n'est point vivant?  
Est le corps encores gisant  
Ou sepulcre ou on le posa?

EMILIÛS

Nennil, sire. Mais pys y a.  
Tres bien nous sommes contenuz,  
Mais ses disciples sont venuz,  
Par nuyt, en armes, assez fors,  
Lesquelz ont emporté le corps  
Et emblé cautelleusement.  
vv. 30559-30568

Nel testo dell'interpolazione, quindi, Giuseppe accenna ad un pericolo reale: i sommi sacerdoti Anna e Caifa addosserebbero a Pilato la responsabilità dell'accaduto presso i Romani.<sup>598</sup> Pilato è, sì, colpevole di essersi lasciato ingannare dagli Ebrei e di aver ingiustamente condannato Gesù, ma viene comunque invitato a riflettere (e poi, come vedremo, a denunciare i reali responsabili della messa a morte di Cristo) sulle conseguenze che le parole dei capi ebraici potrebbero generare. Di nuovo, nei versi seguenti, è possibile cogliere il riferimento al *Vangelo di Matteo*<sup>599</sup> in relazione all'operato del prefetto, il quale, durante il processo, si sarebbe lavato le mani e avrebbe lasciato in balia della folla il destino di Gesù.

---

<sup>597</sup> O. JODOGNE, *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, 2 vol., Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1965-1983, pp. 406-408 (vv. 30493-30658).

<sup>598</sup> Pilato fu prefetto della Giudea sotto Tiberio; è quindi sotto la giurisdizione romana che Gesù viene processato.

<sup>599</sup> *Mt* 27, 24.

JOSEPH

Anne et Cayphe s'en excusent  
Sur vous par devant les Rommains  
Et se souffrés qu'ilz vous accusent,  
Vous en aurez des tourmens mains.  
Pourtant se en lavastes voz mains,  
Ce<sup>600</sup> ne excuse en rien vostre affaire:  
La mort de l'innocent je plains.

Questo primo avviso non sembra comunque bastare a smuovere Pilato e si rende dunque necessario, per Giuseppe, un nuovo intervento con il quale ribadire chiaramente la necessità di un'azione concreta:

JOSEPH

Prince, les Juifz se excuseront  
Sur vous pour aux rommais complaire,  
Qui ja gré ne vous en sçauront.

PYLATE

Faulx Juifz, que m'avez vous fait faire?

JOSEPH

En effect, il est necessaire  
De prevenir a ce cas cy.

È solo allora che Pilato interviene più lungamente per confessare il proprio pentimento e per sottolineare ancora la malafede degli ebrei che l'hanno convinto a condannare a morte Gesù.

PYLATE

Crainte a ses faulx Juifz desplaire  
Me met en terrible soucy.  
Je fus mal adverty aussy  
De proferer ceste sentence,  
Donc mon cuer en est de dueil noircy  
Et n'en peult estre resclarcy  
Sans estre pugny de l'offence.  
Mauldit genre, faulce clemence,  
A vous me suis humilié,  
Dont me repens en consequence.  
Et ne dis pas ce que je pence:  
J'ay trop lourdement folyé.

La resurrezione di Cristo pone di fronte agli occhi di tutti l'errore di valutazione di cui Pilato si è reso colpevole ed è per questo necessario intervenire presso i Romani per riportare loro la verità dei fatti; questo, almeno, è quello che, in questo testo, intende fare Pilato, su consiglio di Giuseppe di Arimatea:

JOSEPH

Jamais n'en serez deslyé  
Se vers les Rommains ne mandés  
Que ces faulx Juifz outrecuidés  
Ont pourchassé sa digne mort.

---

<sup>600</sup> Nel testo di Paris, BnF, Rés. 8-RF-478 (2) con grafia «Se».

PYLATE

Ainsi vous estes donc d'accord  
Que leur mande la vérité,  
Comme il est mort ressuscité  
Et au mieulx que faire pourray,  
Aux Rommains m'en excuseray:  
Je n'y sçay point d'autre moyen.

Come abbiamo appena visto, questa interpolazione arricchisce il *Mystère de la Résurrection* con una scena che contribuisce in qualche modo a denunciare l'operato degli ebrei, e che se si inserisce in tutta una serie di rimproveri ed invettive, già state disseminate nel testo, contro il popolo ebraico.

Come abbiamo detto, il teatro medievale, rivolgendosi direttamente al pubblico, era solito mettere in scena le attitudini e la mentalità della società all'interno del quale si muoveva e, in questo senso, effettivamente, i secoli XIV e XV, normalmente descritti come «des siècles très noirs dans l'histoire juive en Occident»,<sup>601</sup> furono caratterizzati da ritorsioni dei cristiani contro la comunità ebraica e, nello specifico, da vere e proprie espulsioni.

In Francia, almeno fino alle espulsioni del 1306 e del 1394, risiedevano in modo stabile alcune comunità ebraiche; soltanto a partire dal XIII secolo, infatti, la situazione del popolo ebraico si complica e la posizione dei *juifs* diventa più fragile: gli ebrei vengono tacciati di eresia e accusati di alcuni misfatti, come per esempio la profanazione dell'ostia.

L'episodio forse più celebre, in questo caso, è *l'affaire des Billettes* del 1290; vi è però testimonianza di alcune profanazioni di ostia verificatesi a Parigi, ma anche altrove in Europa, a cavallo tra il XV e il XVI secolo. Il caso che probabilmente ebbe maggior risonanza in quegli anni e che qui più ci interessa, risalente al 1493, si verificò presso la cattedrale Notre-Dame di Parigi, dove Jehan Lenglois, un prete cattolico sedotto e persuaso da alcuni ebrei,<sup>602</sup> durante la celebrazione della messa e al momento della comunione, si avvicinò all'altare e sbriciolò l'ostia con le sue mani.<sup>603</sup> Si ha quindi notizia di un giovane che, dieci anni dopo, seguendo più o meno lo stesso copione, sempre a Parigi ma questa volta presso la Sainte-Chapelle, strappò l'ostia dalle mani del prete che stava celebrando la messa e si allontanò per distruggerla.

Soltanto l'anno precedente alla rappresentazione citata nel frontespizio dell'*œuvre cyclique*,<sup>604</sup> in Spagna, si era perpetrato il massacro di Lisbona, in occasione del quale un gruppo di marinai aveva torturato e ucciso circa 2000 persone accusate di essere ebrei e quindi deicide ed eretiche.<sup>605</sup> D'altronde, anche nella penisola iberica, l'intolleranza nei confronti degli ebrei aveva assunto concretezza nel 1492 con il Decreto di Granada, che obbligava l'espulsione delle comunità ebraiche dal territorio spagnolo e dai possedimenti del regno.<sup>606</sup>

Come testimoniato da uno studio di G. Dahan, è soprattutto a partire dal Trecento che, anche a teatro, l'antigiudaismo diventa particolarmente violento: prima di allora, gli ebrei vestivano i panni dell'estraneo e del diverso, ma la loro caratterizzazione rimaneva piuttosto bonaria; nel XIV secolo,

---

<sup>601</sup> G. DAHAN, *Quelques réflexions sur l'anti-judaïsme chrétien au Moyen Âge*, «Histoire, économie et société», 3, 1983, p. 360; vedere anche G. DAHAN, *Les théologiens chrétiens du Moyen Âge et le judaïsme*, «Communio», 20.3, 1995, pp. 71-88; G. DAHAN, *L'Eglise et les Juifs au Moyen Âge: XIIIe-XIVe siècles*, Roma, Carucci, 1988; G. DAHAN, *Juifs et chrétiens en Occident médiéval la rencontre autour de la Bible (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, «Revue de synthèse», 110.1, 1989, pp. 3-31.

<sup>602</sup> Secondo quanto riportato nel testo.

<sup>603</sup> G. DOUTREPONT e O. JODOGNE, *Chroniques de Jean Molinet, tome II (1488-1506)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1935, pp. 373-376.

<sup>604</sup> Più precisamente nell'aprile del 1506, una settimana dopo il Venerdì Santo.

<sup>605</sup> E. OLIEL-GRAUSZ, *Juifs, judaïsme et affrontements religieux (XVI<sup>e</sup> siècle-milieu XVII<sup>e</sup> siècle)*, in *L'Europe en conflits: Les affrontements religieux et la genèse de l'Europe moderne (vers 1500-vers 1650)*, 26 marzo 2009, <http://books.openedition.org/pur/119340>, consultato il 19 aprile 2021.

<sup>606</sup> G. MICCOLI, *Ils ont tué le Christ...*, ottobre 2002, <https://www.lhistoire.fr/ils-ont-tu%C3%A9-le-christ>, consultato il 26 aprile 2021.

con lo sviluppo del *Ludus Paschalis* e la fioritura delle Passioni, la responsabilità della crocifissione di Cristo ricade interamente sul popolo ebraico e il suo statuto cambia radicalmente.<sup>607</sup>

Anche nel XV e nel XVI secolo il teatro, in quanto mezzo di comunicazione di massa, poteva funzionare come cassa di risonanza per portare alla luce determinati problemi e, dunque, rispondere alle difficoltà del periodo con l'individuazione di un capro espiatorio.

Se, per quanto riguarda il nostro testo e almeno a questo stadio della ricerca, nessuno tra gli eventi verificatisi a Parigi all'inizio del Cinquecento sembra poter giustificare precisamente tale interpolazione,<sup>608</sup> come abbiamo rapidamente mostrato, il sentimento di diffidenza e odio nei confronti degli ebrei sembrava essere, al tempo e in tutto l'Occidente, molto radicato e tale da motivare l'inserzione di scene che denunciassero apertamente la malafede della comunità ebraica. Possiamo dunque credere che lo scopo di questa interpolazione fosse quello di contribuire ad evidenziare la responsabilità degli ebrei:

La condition des Juifs néanmoins restait précaire, soumise aux caprices des autorités, aux éclatements de la colère du peuple, toujours prête à rejeter sur un bouc émissaire la responsabilité de ses souffrances.<sup>609</sup>

Questa breve riflessione, che ci ha permesso di indagare, analizzandone il contenuto e i rimandi testuali, il rapporto che tale interpolazione stringe con l'opera all'interno della quale è inserita e di cui poi diviene parte integrante, è inoltre servita a gettare le basi per uno studio che potrà essere approfondito con l'esame minuzioso de l'*image du juif* all'interno dell'intero *Mystère de la Passion* di Gréban<sup>610</sup> e, quindi, estendendo l'esame ad altre Passioni coeve.

---

<sup>607</sup> G. DAHAN, *Les Juifs dans le théâtre religieux en France du XIIIe au XIVe siècles*, «Archives Juives», 13, 1977, pp. 1-10.

<sup>608</sup> L. BOURQUIN, *La France au XVIe siècle (1483-1610)*, Paris, Belin, 2007; J. CORNETTE, *Le livre et le glaive: chronique de la France au XVIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1999.

<sup>609</sup> G. MICCOLI, *Les assassins du Christ!*, aprile-giugno 2019, <https://www.lhistoire.fr/les-assassins-du-christ%C2%A0>, consultato il 26 aprile 2021.

<sup>610</sup> Ci siamo qui limitati ad evidenziare soltanto alcuni dei passi presenti nella quarta e nella terza giornata del *Mystère* di Gréban che possono essere interessanti per uno studio di questo tipo.

## LA CORNICE BUCOLICA DELL'ECLOGA THEODULI: UNA LETTURA VIRGILIANA

di Fulvio Vallana

In un'epoca tra il IX e il X secolo, in una sede imprecisata dell'Occidente cristiano, un autore su cui possediamo scarse e poco attendibili informazioni biografiche, a partire dal nome sospetto di Teodulo, compose 344 esametri leonini che ponevano in sistematico confronto il mito pagano con quello biblico veterotestamentario. Per cimentarsi in questa impresa, si avvale del modello classico più celebrato nel Medioevo - Virgilio<sup>611</sup> - e della forma poetica che più si prestava a mettere in scena una dialettica di tale portata - l'ecloga bucolica.<sup>612</sup> I campioni delle due culture sono quindi un pastore e una pastora, Pseusti e Alitia, protagonisti di un canto amebeo nella cornice antica del *locus amoenus*.

Oltre che sulla datazione dell'opera e sull'identità dell'autore, per lungo tempo gli studiosi dell'*Ecloga Theoduli* si sono concentrati sulle fonti, pagane e cristiane, che questi avrebbe utilizzato, facendo mostra di una cultura vasta e profonda: non solo Virgilio e la Bibbia, ma anche Ovidio e Prudenzio, Stazio e Sedulio, insieme a molti altri, si incrociano in quest'ecloga,<sup>613</sup> avvalorando una volta di più l'opinione di Curtius, secondo il quale «nell'ambiente bucolico, tutti i mondi “si incontrano”».<sup>614</sup>

Si deve soprattutto all'intervento di Mosetti Casaretto il merito di aver portato la dovuta attenzione anche sui contenuti dell'opera, ovvero sul senso dell'operazione poetica e culturale messa in atto da Teodulo.<sup>615</sup> Solo alla luce di questo tipo di analisi è stato possibile chiarire il ruolo dell'*Ecloga* nella storia del genere bucolico, «un punto di arrivo, non una semplice tappa nell'*iter* di appropriazione del modulo bucolico da parte della rinascenza carolingia», e dunque «la realizzazione compiuta di una bucolica cristiana».<sup>616</sup>

L'interpretazione proposta da Mosetti Casaretto, fondata sull'idea che l'ipotesi principale dell'opera sia la Bibbia, e che la comparazione tra i due mondi si risolva in una demonizzazione del mito pagano contrapposta al trionfo della Verità cristiana, ha suscitato alcune obiezioni. In particolare, Dronke e Meyers hanno replicato con letture dai toni decisamente più concilianti: il primo insistendo sul carattere di *ludus* del componimento, il cui scopo sarebbe di «mostrare che i miti [...] significano sempre la stessa cosa» attraverso una sorta di «gioco di specchi»;<sup>617</sup> il secondo ipotizzando che, lungi dal demonizzare il mito pagano, Teodulo intenda legittimare il libero utilizzo da parte degli autori cristiani e quindi, di fatto, finisca col «sacralizzarlo».<sup>618</sup> Nel dibattito si è inserito anche Tilliette che ha visto nella sfida canora un passaggio di testimone tra mondo pagano e cristiano:

---

<sup>611</sup> Cfr. D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1981 [1872].

<sup>612</sup> Sulla bucolica cristiana, cfr. R. POGGIOLI, *The Oaten Flute*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1975, pp. 105-134; P.G. WALSH, 'Pastor' and Pastoral in Medieval Latin Poetry, in F. CAIRNS (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminars 1976*, University of Liverpool, 1977, pp. 157-169; J. FONTAINE, *La conversion du christianisme à la culture antique: la lecture chrétienne de l'univers bucolique de Virgile*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 1, 1978, pp. 50-75; F. MOSETTI CASARETTO, *L'ecloga medievale come falso genere pastorale? Il caso della bucolica carolingia*, in G. PERON-A. ANDREOSE (a cura di), «*Contrafactum*». Copia, imitazione, falso, Padova, Esedra, 2008.

<sup>613</sup> Cfr. J. OSTERNACHER, *Ecloga Theoduli*, Urfahr-Lenz, 1902; R.P.H. GREEN, *The Genesis of a Medieval Textbook: the Models and Sources of the Ecloga Theoduli*, «*Viator*», 13, 1982, pp. 49-106; H. VREDEVELD, *Pagan and Christian Echoes in the 'Ecloga Theoduli'*. A Supplement, «*Mittellateinisches Jahrbuch*», 22, 1989, pp. 101-113.

<sup>614</sup> E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992 [1948], p. 212.

<sup>615</sup> Cfr. TEODULO, *Ecloga. Il canto della verità e della menzogna*, a cura di F. MOSETTI CASARETTO, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1997 (da qui citato come MOSETTI CASARETTO).

<sup>616</sup> F. MOSETTI CASARETTO, *L'ecloga medievale*, cit., pp. 72-73.

<sup>617</sup> P. DRONKE, *Riuso di forme e immagini antiche nella poesia*, in AA.VV., *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*, vol. 1, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1999, p. 304.

<sup>618</sup> J. MEYERS, *L'Églogue de Théodule: «démonisation» ou «sacralisation» de la mythologie?*, in B. PÉREZ-JEAN-P. EICHEL-LOJKINE (edd.), *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 335-347.

rifuggendo da pericolosi sincretismi, ma anche da contrapposizioni manichee, l'agone di Pseusti e Alitia avrebbe per esito una sostituzione culturale, certificata dalla storia.<sup>619</sup>

Senza l'intento di proporre un'interpretazione dell'opera, questo studio mira a mettere più a fuoco i tasselli virgiliani che compongono la cornice bucolica dell'*Ecloga Theoduli*, per valutare in che modo l'autore si avvalga di strumenti poetici ricavati dalle *Bucoliche* di Virgilio e, al contempo, li sviluppi in una forma nuova, in ragione di un nuovo contenuto. Questa "lettura virgiliana" fornirà elementi utili anche per il lavoro ermeneutico.

L'ecloga si apre in un'atmosfera di caldo soffocante, apparentemente lontana dall'amena frescura del mondo bucolico, eppure da subito indebitata con esso: «*Aethiopum terras iam fervida torruit aestas / In Cancro solis dum volvitur aureus axis*».<sup>620</sup> L'arsura dell'incipit non è in effetti del tutto estranea al paesaggio virgiliano: si pensi al meriggio in cui si colloca l'*ardor* erotico di Coridone nell'*ecl. 2* o all'estate incipiente citata in *ecl. 7*, 47-48 («*solstitium pecori defendite: iam venit aestas / torrida*»), in un agone che costituisce uno dei testi di riferimento per Teodulo, insieme a quello dell'*ecl. 3*.

Ma il più esplicito parallelo di questi versi si trova in *ecl. 10*, 68: «*Aethiopum versemus oves sub sidere Cancri*». La scoperta allusione al verso virgiliano, proprio in apertura dell'opera, merita qualche riflessione. A pronunciarlo, infatti, non è uno qualsiasi dei pastori dell'Arcadia, ma quel Cornelio Gallo che, in conclusione del libro bucolico, dell'Arcadia traccia insieme la più celebre descrizione e la più dolorosa rinuncia.<sup>621</sup> Il verso precede immediatamente la *sententia* «*Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori*» (10, 69) con la quale il sogno arcadico si piega definitivamente alla forza di Eros, e l'opera volge al termine.

Inoltre, nel contesto virgiliano, il richiamo agli Etiopi compare in chiusura di un *adynaton*, volto appunto a sancire l'irrevocabilità della pace arcadica: nessun *labor* che l'infelice Gallo sia disposto a tollerare, dal gelo dell'Ebro e dell'inverno al fuoco degli Etiopi e dell'estate, potrà mutare il volere del dio Amore che lo tiene in scacco. L'immagine, del resto, non era nuova nemmeno per Virgilio, che riscriveva qui una analoga sequenza tratta da uno dei testi "fondativi" dell'intero genere bucolico, l'*id. 7* di Teocrito;<sup>622</sup> ma questo, con ogni probabilità, doveva essere ignoto allo stesso Teodulo.

Come già messo in luce da Mosetti Casaretto, la definizione di «ornamental addition»<sup>623</sup> per questa menzione degli Etiopi appare piuttosto riduttiva: alle connessioni con l'immaginario demoniaco, individuate dallo studioso sulla scorta di numerosi paralleli biblici (*Ez* 30, 9; *2Cor* 14, 8-14; *Is* 37, 9; *Am* 9, 7),<sup>624</sup> andrà ora aggiunto il senso virgiliano del riferimento. Nell'imminenza di un confronto tra due figure spiccatamente allegoriche (Menzogna e Verità), l'autore attinge alla forma poetica dell'*adynaton*, vale a dire al ragionamento "per assurdo". Al contempo, la tessera virgiliana è ricavata dalla fine irreparabile, e forse anche dalla deliberata rinuncia, all'Arcadia delle *Bucoliche*: iniziare da qui sembra esprimere la volontà di riprendere un discorso interrotto, per svolgerlo naturalmente *more christiano*.

L'albero sotto il quale Pseusti conduce il proprio gregge, un tiglio, costituisce poi una novità nel mondo bucolico: «*Compuleratque suas tiliae sub amoena capellas / Natus ab Athenis pastor cognomine Pseustis*».<sup>625</sup> Forse indizio di un paesaggio germanico, anche questo elemento è stato letto

<sup>619</sup> J.Y. TILLIETTE, *Graecia Mendax*, in LECLANT-ZINK (edd.), *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2005, pp. 13-18. Controreplica e sintesi del dibattito in F. MOSETTI CASARETTO, *Il caso controverso dell'«Ecloga Theoduli»*, «Studi Medievali», 1, 2013, pp. 329-364.

<sup>620</sup> Vv. 1-2. Il testo dell'*Ecloga* è citato dall'edizione MOSETTI CASARETTO, a sua volta basata su J. OSTERNACHER, *Ecloga Theoduli*, cit.

<sup>621</sup> Cfr. G.B. CONTE, *Il genere e i suoi confini. Interpretazione della decima ecloga*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 35-36; P. GAGLIARDI, *Commento alla decima ecloga di Virgilio*, «Spudasmata», 161, 2014, pp. 228 ss.

<sup>622</sup> Cfr. TEOCRITO, *id. 7*, 111-114.

<sup>623</sup> R.P.H. GREEN, *Seven Versions of Carolingian Pastoral*, Reading, University of Reading, 1980, *ad loc.* (da qui, GREEN).

<sup>624</sup> Cfr. MOSETTI CASARETTO, pp. LIV-LVI.

<sup>625</sup> Vv. 3-4.

in chiave allegorica e biblica fin dai più antichi commentatori: Bernardo da Utrecht,<sup>626</sup> per esempio, si richiama a *Ps* 118, 61 e ricorda che «*ex huius arboris cortice funes fiunt, quae peccata designant*».<sup>627</sup> Generoso di ombra e di fiori, ma incapace di produrre alcun frutto,<sup>628</sup> l'albero sembra possedere tutte le caratteristiche per dare inizio alla caratterizzazione diabolica del personaggio di Pseusti.<sup>629</sup>

Anche in questo caso, uno sguardo alla tradizione fornisce indicazioni interessanti. Prima di tutto, si dovrà tenere conto che la scelta di un inedito albero-firma per caratterizzare il proprio *locus amoenus* costituisce per i poeti il modo più semplice e noto di “prendere la parola” nel discorso bucolico. Era già stato così per la celebre *fagus* virgiliana, che sostituiva la *πίτυς* dell'*id.* 1 di Teocrito; allo stesso modo, Calpurnio Siculo (autore con buone probabilità noto a Teodulo)<sup>630</sup> aveva scelto la *platanus* per smarcarsi dal suo ingombrante predecessore, richiamandosi alla tradizione greca di Mosco.<sup>631</sup>

Per inserirsi nella rete di fitonimi che collega e distingue idilli ed ecloghe attraverso i secoli, Teodulo opta quindi per una *tilia*, assente nella tradizione bucolica precedente; va notato, tuttavia, che questa pianta si incontra nelle *Georgiche* virgiliane in due momenti significativi.<sup>632</sup> In *georg.* 1, 173 il tiglio è citato proprio insieme al faggio come legno utile a costruire lo strumento georgico per eccellenza, l'aratro, in un passo che si presenta dunque molto delicato per il passaggio dall'*otium* bucolico al *labor improbus*.<sup>633</sup> In *georg.* 4, 141 trova posto invece nel giardino del vecchio di Corico, ovvero nell'importante *excursus* che precede la *fabula Aristaei* e quella storia di Orfeo cui Teodulo si rivelerà molto sensibile.<sup>634</sup> Dopo il riferimento ad alcune erbe e fiori, i tigli sono i primi alberi ad essere citati in questo autarchico giardino, aprendo un breve elenco che si chiude, curiosamente, sull'ombra di un platano; come se, in cerca di un suo proprio albero-firma, Teodulo fosse andato a sceglierlo nello stesso luogo in cui molti secoli prima era passato Calpurnio, agitato da un'analogia “anxiety of influence”.<sup>635</sup>

Da buon poeta bucolico, Teodulo si dimostra quindi consapevole del fatto che «bucolic poetry by its very nature can exist only as part of an interconnected tradition of poets influencing other poets».<sup>636</sup> In soli tre versi, infatti, dall'allusione degli Etiopi all'originalità del tiglio, si sintetizza il gesto di avvicinamento e distacco di chi tenta di inserirsi in una tradizione.

Una ulteriore conferma di questa sensibilità si trova nello strumento di cui è dotato Pseusti; condotte le sue capre sotto il tiglio, il pastore fa sfoggio delle proprie doti musicali: «*et rigidas perflavit fistula buccas / Emittens sonitum per mille foramina vocum*».<sup>637</sup> Lo strumento è quello tipico dei pastori virgiliani: la *fistula*, corrispondente alla greca *σῦρυξ*, inventata dal dio Pan e costituita da

---

<sup>626</sup> Per una analisi di questo commento, il più antico e particolarmente importante, cfr. S.L. GUTHRIE, *The 'Ecloga Theoduli' in the Middle Ages* (PhD Diss.), Indiana University, 1973, pp. 86-100. Si cita il testo da BERNARD D'UTRECHT, *Commentum in Theodolum (1076-1099)*, ed. R.B.C. HUYGENS, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1977 (da qui, BERN. ULTR.).

<sup>627</sup> BERN. ULTR. I, 143-144.

<sup>628</sup> Cfr. il commento dell'ANONIMO TEUTONICO I, 3: «*habens multos flores et nullum fructum producens*».

<sup>629</sup> Su questa caratterizzazione, e sulla sua contrapposizione con Alitia, cfr. F. MOSETTI CASARETTO, *Il caso controverso*, cit., p. 344.

<sup>630</sup> Cfr. R.P.H. GREEN, *The Genesis*, cit., p. 100; E. BARTOLI, *Arcadia medievale. La bucolica mediolatina*, Roma, Viella, 2019, pp. 78-79.

<sup>631</sup> Cfr. CALP. *eclog.* 4, 2 e MOSCH. *fr.* 1, 11-13 Gow. Importanti precedenti extra-bucolici del platano in PLAT. *Phaedr.* 230bc e CIC. *De or.* 1, 7, 28; *leg.* 2, 3, 7. Cfr. E. KARAKASIS, *T. Calpurnius Siculus. A pastoral poet in Neronian Rome*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, p. 50.

<sup>632</sup> Oltre che nei passi analizzati, in Virgilio la *tilia* compare anche in *georg.* 2, 449; 4, 183.

<sup>633</sup> Cfr. R. ARMSTRONG, *Vergil's Green Thoughts. Plants, Humans, and the Divine*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 43-44.

<sup>634</sup> Cfr. R.P.H. GREEN, *The Genesis*, cit., p. 53; MOSETTI CASARETTO, p. LXXVI; *infra*.

<sup>635</sup> Si segnala anche un'altra comparsa della *tilia* definibile, in senso lato, bucolica in OVIDIO, *met.* 10, 92, ancora accanto alla *fagus*, e poi alla *platanus* (v. 95), nel *pastoral setting* prodotto dal canto di Orfeo.

<sup>636</sup> T. HUBBARD, *The Pipes of Pan*, Ann Arbor, University of Michigan, 1998, p. 21.

<sup>637</sup> Vv. 6-7.

canne leggere tenute insieme con la cera.<sup>638</sup> Ciò che colpisce, però, è la lieve incrinatura espressiva scelta qui da Teodulo, che rappresenta lo strumento in forma personificata: non è infatti Pseusti a suonare la *fistula*, ma quest'ultima a suonare attraverso la bocca di Pseusti. L'espressione doveva risultare sorprendente già a Bernardo da Utrecht che si sentiva in dovere di appianare la metafora: «*Figurate autem dixit [...]: non enim fistula per buccam sed bucca per fistulam flat*». <sup>639</sup> Del resto, anche Green, commentando il passo in tempi ben più recenti, appare incerto: «this is probably nominative (notwithstanding the awkward sense)». <sup>640</sup> Poco più avanti nel testo, l'unica altra occorrenza del termine *fistula* si presenta ancora in nominativo con l'effetto, di nuovo, di personificare lo strumento. Sarà il flauto stesso, infatti, a consegnarsi ad Alitia in caso di sconfitta: «*Fistula nostra tuum cedet, si vincis, in usum; / Victa dabis citharam*». <sup>641</sup>

Il termine *fistula* presenta sei occorrenze nelle *Bucoliche*, tutte al caso nominativo. Fin dalla sua prima apparizione, in *ecl.* 2, 36-38, l'intenzione di personificare lo strumento è evidente: «*Est mihi disparibus septem compacta cicutis / fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim, / et dixit moriens: "Te nunc habet ista secundum"*». <sup>642</sup> Non meno rilevante è la personificazione di *ecl.* 3, 21-22, dove la *fistula* è citata in quanto vincitrice di un capro, mai consegnato dallo sleale Damone: «*An mihi cantando victus non redderet ille / quem mea carminibus meruisset fistula caprum?*»; il flauto di Pan compare poi al v. 27 nella replica di Menalca, che lo contrappone alla più vile *stipula*.

La *fistula* ritorna anche nell'altra ecloga-chiave per Teodulo, *ecl.* 7, 24, dove è rappresentata appesa a un pino, come offerta votiva a Pan: «*hic arguta sacra pendebit fistula pinu*». In questo caso non si può parlare di personificazione, anche se l'attributo *arguta*, qualità fonica intrinseca allo strumento, evoca nell'immaginazione del lettore un oggetto animato, che continua a suonare anche una volta riconsegnato al vento, e al dio. In *ecl.* 8, 33 la *fistula* è disprezzata dalla fanciulla amata da Damone («*tibi est odio mea fistula*»), mentre in *ecl.* 10, 34 un altro amante infelice, il già citato Cornelio Gallo, si augura che essa possa perpetuare il ricordo dei suoi *amores* («*vestra meos olim si fistula dicat amores!*»).

Estendendo il campo di indagine al resto della tradizione, si constata la stessa frequente personificazione, unita all'uso esclusivo del nominativo singolare che riguarda tutte le occorrenze del termine nei bucolici latini: Calpurnio Siculo, i *Carmina Einsidlensia*, Nemesiano. <sup>643</sup> Tra i molti esempi, vale la pena citare almeno la doppia occorrenza nell'*ecl.* 3, 5-9 di Nemesiano, dove la *fistula* di Pan addormentato viene rubata da tre *pueri*, che si illudono di poterla suonare; tuttavia, essa si rifiuta di corrispondere ai desideri dei monelli e si ribella con orrendi stridori, rivelando di essere dotata di volontà propria.

Anche Isidoro di Siviglia, il grande istruttore del Medioevo, non manca di ricordare la *fistula* tra gli strumenti a fiato. Dopo aver deprecato l'uso improprio del termine *vox* attribuito agli oggetti inanimati, egli stesso vi fa ricorso parlando degli strumenti «*quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur*», <sup>644</sup> e in particolare della *fistula* così chiamata «*quod voce emittat*». <sup>645</sup> Tanto il senso quanto il lessico di queste definizioni ci riportano al v. 7 di Teodulo: «*Emittens sonitum per mille foramina vocum*».

<sup>638</sup> Per il mito, cfr. OV. *met.* 1, 689-712; sul carattere composito dello strumento, cfr. P. SMITH, *Vergil's Avena and the Pipes of Pastoral Poetry*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 101, 1970, pp. 498-501; G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, EDT, 1991 [1976], p. 76.

<sup>639</sup> BERN. ULTR. I, 24-25.

<sup>640</sup> GREEN, *ad loc.*

<sup>641</sup> Vv. 18-19.

<sup>642</sup> Cfr. VIRGILIO, *Le Bucoliche*, a cura di A. CUCCHIARELLI, Roma, Carocci, 2012, *ad loc.* (da qui, CUCCHIARELLI). Analoga personificazione si trova nello scambio di strumenti di *ecl.* 5, 85-87, dove Menalca dichiara che il flauto "gli insegnò" (*docuit*) i suoi canti; in quel caso, però, lo strumento è chiamato *cicuta*.

<sup>643</sup> CALP. *ecl.* 1, 17; 2, 31; 2, 92; 4, 26; 4, 60; 4, 74; 7, 8; *Carm. Eins.* 1, 9; 1, 12; NEM. *ecl.* 1, 14; 1, 80; 3, 5; 3, 9. Di questo uso costante del nominativo non si dovranno dimenticare le ragioni metriche: nell'esametro, il termine *fistula* non si sarebbe potuto utilizzare nei casi obliqui o in accusativo se non mediante sinalefe.

<sup>644</sup> ISID. *Etym.* 3, 21, 1.

<sup>645</sup> ISID. *Etym.* 3, 21, 6.

Il flauto che gonfia le gote di Pseusti, dunque, viene da un percorso bucolico che ne ha fatto qualcosa di più di un semplice strumento musicale. Ecloga dopo ecloga, esso si va affermando come un ente animato, dotato di voce e volontà, popolato dal suono e dalla potenza del dio, e in grado a sua volta di insegnare il canto al pastore che lo riceve. Quanto tutto questo potesse apparire demonico agli occhi di un autore cristiano risulta evidente. Se più che il paganesimo in senso stretto Pseusti rappresenta «the animism of the unlettered peasant» e riflette «the superstition of the author's contemporaries»,<sup>646</sup> la *fistula*, da riconoscibile marca bucolica, diventa il simbolo di questo animismo. E non a caso, in conclusione dell'*Ecloga*, per riconoscere la propria sconfitta il pastore si richiamerà esplicitamente al v. 18, mediante l'uso del verbo *cedo* messo in rilievo dal poliptoto: «*Quo tendit, cedo nec me cessisse negabo*».<sup>647</sup> Il soggetto, ora, non è più la *fistula*, ma lo stesso Pseusti, che dichiara la propria sottomissione alla Verità e non nega di essere proprio lui a farlo, smettendo cioè di celarsi dietro il velo demonico, e bucolico, del flauto di Pan.

Alle due citazioni dello strumento di Pseusti ne corrispondono altrettante di quello di Alitia, la *cithara*: anche la vergine, infatti, entra in scena coniugando la pastorizia al canto, secondo la convenzione bucolica. E se lo strumento risulta ignoto ai pastori virgiliani,<sup>648</sup> gli effetti della sua musica possono dirsi invece connaturati all'Arcadia: «*Substiterat fluvius tanta dulcedine captus / Auscultando quasi modulantis carmina plectri / Ipseque balantum grex obliviscitur esum*».<sup>649</sup> Il riferimento alle numerose scene di «canto orfico» nelle *Bucoliche*, e in particolare a *ecl.* 8, 2-4, è evidente; allo stesso tempo, l'autore neutralizza in partenza il rischio che al canto di Alitia si attribuisca un carattere magico, che suonerebbe sospetto: non c'è il flauto di Pan all'origine di questo potere sulla natura, ma la cetra del re Davide, dal quale la pastora discende («*Virgo decora nimis David de semine regis, / Cuius habens citharam fluvii percussit ad undam*»)<sup>650</sup> Ancora una volta, tuttavia, non si può leggere la scena di Teodulo trascurando il ruolo di questo tema nel mondo bucolico virgiliano.

L'immagine di apertura dell'*ecl.* 8 non è che uno dei momenti più espliciti del tema orfico che attraversa le *Bucoliche*. Fin dalla prima descrizione di Titiro in *ecl.* 1, 5, intento a far risuonare le *silvae* del nome dell'amata Amarilli, i pastori virgiliani sono rappresentati in un costante tentativo di reciprocità con la natura: un tentativo dagli esiti alterni,<sup>651</sup> ma che si trova sempre affidato al potere incantatorio della musica. Come nota giustamente Segal, tuttavia, una possibile brama di controllo, legata al tema del canto magico, in Virgilio «passa in secondo piano rispetto al rapporto simpatetico con la natura».<sup>652</sup> In questo quadro, un ruolo da protagonista è rivestito da Orfeo, che nell'immaginario delle *Bucoliche* affianca e in parte si sovrappone a Dafni nel ruolo di eroe-cantore per eccellenza, come segnala, con valore programmatico, la coppa istoriata di *ecl.* 3, 46: «*Orpheaque in medio posuit, silvasque sequentes*».<sup>653</sup>

Secondo Kania, Virgilio dissemina nelle proprie ecloghe poteri orfici cui tutti i pastori hanno più o meno modo di prendere parte, realizzando una sorta di canto cooperativo in cui ciascuno offre il proprio contributo, senza che si affermi mai una figura di *master-singer* che detenga tali poteri in

<sup>646</sup> A. SOONS, *The didactic quality of 'Theoduli Ecloga'*, «Orpheus», 1-2, 1973, p. 155.

<sup>647</sup> V. 336.

<sup>648</sup> Sono quattro le occorrenze dello strumento in Virgilio, tutte nell'*Eneide*. Per l'opposizione tra κithάρα e σῦριγξ, la prima ammessa in città, la seconda relegata in campagna, cfr. PLAT. *Resp.* 399d.

<sup>649</sup> Vv. 12-14.

<sup>650</sup> Vv. 9-10. Cfr. MOSETTI CASARETTO, pp. LXXIV-LXXVII.

<sup>651</sup> All'effetto orfico del canto del Sileno in *ecl.* 6, 27-30 risponde, ad esempio, il canto spezzato di Licida e Meri nell'*ecl.* 9. Per una concezione ottimistica dell'incanto orfico nelle *Bucoliche*, cfr. M. DESPORT, *L'Incantation Virgilienne. Virgile et Orphée*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, pp. 136-137; su posizioni più caute, J. VAN SICKLE, *Studies of Dialectical Methodology in the Virgilian Tradition*, «MLN», 6, 1970, pp. 885-886.

<sup>652</sup> C. SEGAL, *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino, Einaudi, 1995, p. 9.

<sup>653</sup> Cfr. W. BERG, *Early Virgil*, London, Athlone Press, 1974, p. 14; C. SEGAL, *Vergil's «caelatum opus»: an interpretation of the third «eclogue»*, in ID., *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 246.

modo esclusivo.<sup>654</sup> In quest'ottica collettiva, diviene centrale la questione della trasmissione del canto e del suo potere, che si condensa e riassume nel passaggio dello strumento da un pastore all'altro; in particolare, l'iniziazione poetica di Cornelio Gallo a opera del mitico cantore Lino in *ecl.* 6, 64-71 realizza una scena di «poetic genealogy» all'insegna del potere orfico della poesia,<sup>655</sup> non a caso all'interno del canto del Sileno capace a sua volta di far danzare la natura.

Come sempre, di fronte a un materiale scottante per un autore cristiano, e tuttavia connaturato alla tradizione in cui intende inserirsi, Teodulo dimostra grande abilità nel conciliare l'immaginario bucolico con quello della Bibbia. È pur vero che l'associazione tra Orfeo e il re Davide non era una sua invenzione, ma gli giungeva da una tradizione che aveva assimilato il cantore tracio prima alla figura di Cristo stesso (specie nella sua veste di “Buon Pastore” riconducibile a *Mt* 18, 12-14, *Lc* 15, 1-8 e *Io* 10, 1-17) e poi appunto a quella del salmista Davide.<sup>656</sup> Rimane però degna di nota la capacità di Teodulo di utilizzare questa tradizione in maniera sapientemente bucolica. Tale, come si è visto, è l'idea della trasmissione di uno strumento da un cantore all'altro, e con esso del suo specifico potere orfico sulla natura. Che lo strumento, anziché la demonica *fistula* di Pan, diventi la *cithara* con cui Davide ha domato Saul e il demone maligno che lo possedeva,<sup>657</sup> costituisce una appropriazione magistrale di questo modulo e rende la Bibbia, più che l'ipotesto semantico di una cornice pagana, il nuovo intertesto che consente all'autore di proseguirne la storia.

Con l'inizio della sfida vera e propria, i paralleli più stringenti con Virgilio bucolico tendono a diradarsi, mentre prende il via il lungo confronto tra mitologie che costituisce il fulcro ideologico dell'opera. Il modello dell'*ecl.* 7, tuttavia, è attivo alle spalle dell'agone di Pseusti e Alitia non solo per la divisione in quartine, ma anche per la caratterizzazione dei personaggi.

Nella sfida dell'*ecl.* 7 tra Coridone e Tirsi, una delle maggiori difficoltà incontrate dalla critica è stata quella di spiegare le ragioni della vittoria di Coridone. Oltre alle consuete giustificazioni metapoetiche<sup>658</sup> e alle spiegazioni di tipo linguistico-stilistico,<sup>659</sup> studi recenti hanno posto l'accento su una serie di fattori politico-religiosi che si snodano lungo tutto il confronto tra i pastori.<sup>660</sup> A partire da una tensione tra elementi riconducibili ad Apollo da un lato e a Dioniso dall'altro,<sup>661</sup> i due contendenti si distinguono infatti per un diverso utilizzo della retorica dei modelli divini; una differenza ben sintetizzata nello scambio conclusivo dei vv. 61-68, in cui all'elenco di piante proposto da Coridone, associate alle rispettive divinità, Tirsi risponde con un elenco di carattere puramente estetico, spoglio cioè di ogni *numen* protettore.

I due personaggi si mostrano, in ogni caso, antitetici nei toni e nei comportamenti: al garbo di Coridone si contrappone l'aggressività di Tirsi. Non è difficile immaginare, quindi, che per costruire i personaggi della sua *Ecloga*, Teodulo tenesse presente l'opposizione dei caratteri virgiliani. Una spia testuale si potrebbe rilevare nel termine *vates*, che Tirsi attribuisce a se stesso in *ecl.* 7, 28, come fa anche Pseusti, per due volte, nel *refrain* bucolico dei vv. 181 e 184: «*Nomina mille deum vatem defendite vestrum*».

---

<sup>654</sup> Cfr. R. KANIA, *Virgil's «Eclogues» and the Art of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 62; cfr. R. KANIA, *Orpheus and the Reinvention of Bucolic Poetry*, «The American Journal of Philology», 133, 2012, pp. 657-685.

<sup>655</sup> Cfr. D. ROSS, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus Elegy and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, pp. 27-28.

<sup>656</sup> Cfr. J. FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1970; per l'associazione Orfeo-Davide, pp. 148-149.

<sup>657</sup> Cfr. *ISam* 16, 14-23.

<sup>658</sup> Cfr. T. HUBBARD, *The Pipes of Pan*, cit., pp. 110-111; P. GAGLIARDI, *Le ecloghe agionali di Virgilio*, «Pan», 7, 2018, pp. 45-58.

<sup>659</sup> Cfr. E. KARAKASIS, *Song Exchange in Roman Pastoral*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2011, pp. 54-86.

<sup>660</sup> Cfr. M. SULLIVAN, *Et eris mihi magnus Apollo: Divine and Earthly Competition in Virgil's Seventh «Eclogue»*, «Vergilius», 48, 2002, pp. 40-54; A. CUCCHIARELLI, *Ivy and Laurel: Divine Models in Virgil's «Eclogues»*, «Harvard Studies in Classical Philology», 106, 2011, pp. 167-174.

<sup>661</sup> Cfr. F. MAC GÓRÁIN, *Apollo and Dionysus in Virgil*, «Incontri di filologia classica», 12, 2012-2013, pp. 209-213.

Se è pur vero che Pseusti e Alitia non sono come i cantori virgiliani «*Arcades ambo, / et cantare pares, et respondere parati*»,<sup>662</sup> ma sono anzi fin nel nome opposti su un piano allegorico che rende scontato l'esito della contesa,<sup>663</sup> appare tuttavia superato il presupposto critico secondo cui l'agone virgiliano, a differenza di quello di Teodulo, prescinderebbe dai contenuti risolvendosi in puro *ludus* poetico. Il modello dell'*ecl.* 7, se correttamente inteso, dimostra al contrario che Teodulo poteva trovare in Virgilio una cornice agonale strutturata secondo un'opposizione caratteriale e tematica che, ancora una volta, egli sarebbe stato capace di sviluppare.

Un'ultima evidente tessera virgiliana è costituita dagli indovinelli che chiudono l'agone ai vv. 317-324, e che ci riportano al modello dell'*ecl.* 3: come Dameta e Menalca (3, 104-107), infatti, anche Pseusti e Alitia concludono il loro scambio su una nota enigmatica. Simili per struttura, gli indovinelli di Teodulo come quelli di Virgilio svolgono una funzione riepilogativa delle tensioni e dei temi dispiegati nel corso dell'agone<sup>664</sup> e insieme chiudono la contesa su due domande aperte.

Mentre l'enigma di Pseusti fa riferimento al mito di Persefone, quello di Alitia appare più direttamente modellato sull'esempio virgiliano: «*Dic: ubi terra levem caeli supereminet axem?*». In particolare, l'ambiguo *caeli* collega questo interrogativo con quello del pastore Dameta («*Dic quibus in terris (et eris mihi magnus Apollo) / tres pateat caeli spatium non amplius ulnas*»), e soprattutto con una soluzione proposta da Servio, che ravvisava qui un gioco di parole con un dissoluto mantovano di nome Celio.

I commentatori moderni dell'*Ecloga* ritengono che la risposta all'indovinello di Alitia sia “il Paradiso”, e giustificano la semplicità dell'enigma con la sua inaccessibilità ai ragionamenti di un pagano.<sup>665</sup> Ma è interessante l'interpretazione di Bernardo da Utrecht<sup>666</sup> che ripropone la soluzione serviana basata sull'equivoco *caeli/Caeli*, ampliandola in modo da adeguarla al contesto. A quel punto, il dotto maestro di scuola si domanda perché mai Alitia debba parlare per enigmi «*cum veritas patens esse debeat*», e finisce così col proporre una soluzione alternativa, più compatibile con la Scrittura: «*caro Christi*».

L'esercizio di lettura che ci offre Bernardo sembra sintetizzare la logica interna al lavoro di Teodulo. Attraverso un'ecloga per molti aspetti sovrapponibile al modello virgiliano, tanto da potersi risolvere in un medesimo “effetto testuale”, l'autore dimostra di poter condurre i suoi lettori verso soluzioni diverse, esito del mutato orizzonte ermeneutico in cui la lettura si colloca. Non stupisce dunque che, a seguito di una incontrastata interpretazione allegorica lungo tutto il Medioevo, l'*Ecloga Theoduli* torni oggi a dividere i critici tra chi vi legge un irenismo di maniera e chi una forma di antipaganesimo militante. Ciò non ci sembra solo il segno del destino oscillante che attende ogni testo, ma il frutto naturale di quel linguaggio insieme così convenzionale e versatile che costituisce il discorso bucolico.

---

<sup>662</sup> *Ecl.* 7, 4-5.

<sup>663</sup> Come per Tirsi e Coridone, anche per Pseusti e Alitia non è semplice trovare ragioni interne al testo che giustifichino la vittoria della seconda; cfr. M. HERREN, *Reflections on the Meaning of the “Ecloga Theoduli”*: Where is the Autorial Voice?, in OTTEN-POLLMANN (edd.), *Poetry and Exegesis in Premodern Latin Christianity*, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 199-230.

<sup>664</sup> Per questa funzione degli indovinelli in Virgilio, cfr. C. SEGAL, *Vergil's «caelatum opus»*, cit., pp. 253-255.

<sup>665</sup> Cfr. GREEN *ad loc.*

<sup>666</sup> Cfr. BERN ULTR. III, 1362-1395.

«IO SON TUO SERVO ET TU 'L MIO IDDIO DIVINO»:  
BENVENUTO CELLINI E LE SACRE SCRITTURE

di Ilenia Viola

Mi truo<vo> stretto in questa tomba oscura,  
sepulto vivo, et pur la mia salute  
spero per l'alte, sacre precie acute  
che fa chi grati[a] in te per me procura.  
Ferma 'l poter del mio fatal destino  
e vincitrice fa' quella benignia  
stella che alzato m' à dal v<u>lgho 'gnioro:  
io son tuo servo et tu 'l mio Iddio divino,  
facendo gratie molte pur si alignia  
qual me che sempre ti hamo, laldo e adoro.<sup>667</sup>

Da questo carcer basso  
o Dio, o Dio immortale, io pur ti chiamo:  
dal duolo stanco e lasso,  
avinto io sono e da te merzè bramo.  
Apri l'orechie al pianto mio ch'i' passo!  
Qual dentro a questo sasso  
fie senza errori? O, s'amendar ci voglia,  
qual de' tuo servi mai resister possa?  
Di sangue, carne et d'ossa  
fragil composti siamo, e con tua voglia:  
dê, abbia hor mai pietà di nostra doglia.<sup>668</sup>

Benvenuto Cellini si dedica, verosimilmente durante la parentesi carceraria e non *a posteriori* come nel caso della *Vita*, alla stesura di sonetti, dalla forma metrica evidentemente «pregnante e incisiva»:<sup>669</sup> si tratta di sonetti di preghiera, in cui il detenuto, ossessionato da una sorta di *imitatio Christi*, si sforza, con ogni strumento retorico al suo servizio, di alterare l'immagine umida e demoniaca della cella, riscattandola come se fosse una neutrale camera, invasa oltretutto dalla luce del Signore. A tale proposito, è doveroso evidenziare, sin dalle prime battute, una sostanziale unità tematica reperibile alla base della creatività dell'autore preso in esame, sia che si tratti di prosa sia che ci si rivolga ai frammenti in versi. Spesso, oltre alla tortuosa questione della datazione,<sup>670</sup> si è dibattuto circa la gerarchia consolidata tra l'apicale Cellini autobiografo e il marginale Cellini lirico, nondimeno esiste un rapporto di reciproca dipendenza e commistione tra la *Vita* e le «più rozze» *Rime*.<sup>671</sup>

<sup>667</sup> B. CELLINI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di D. GAMBERINI, Firenze, SEF Società Editrice Fiorentina, 2014, 6 (XVII), p. 19.

<sup>668</sup> Ivi, 7 (CXVIII), pp. 21-22.

<sup>669</sup> Ivi, p. 21.

<sup>670</sup> G. CRIMI, *La scrittura in carcere di Benvenuto Cellini tra la Vita e le rime*, «Studi (e testi) italiani: Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo», 21, 1, 2008, p. 88: «Il discorso intorno alle rime celliniane in carcere (ma sarebbe meglio precisare sul carcere), che secondo Dario Trento rappresenta il gruppo di poesie più ampio ed omogeneo prodotto fino ad allora dall'artista, non può prescindere da un rapporto, certo pure insidioso, con le vicende e con le idee espresse nella *Vita*. Il che permette anche di perlustrare sotto una diversa ottica il prosimetro. Certo, la commistione tra *Vita* e rime può essere rischiosa, perché, come è noto, la prima fu stesa tra il 1558 ed il 1562, quindi con una lettura *a posteriori* delle vicende vissute dal protagonista, mentre le rime, comprese quelle sul carcere, resistono ancora ai tentativi di datazione sicura».

<sup>671</sup> A. MABELLINI, *Delle Rime di Benvenuto Cellini*, Torino, Paravia, 1885, p. 19.

In ambo i casi, il ricorso a eventi soprannaturali genera e suggerisce, ripetutamente, il suo tentativo di richiamare i parametri tipici della letteratura visionaria e agiografica: le vicende celliniane dell'arresto e della carcerazione echeggiano, per l'appunto, taluni passi biblici, da cui il prestito è ostinato.

Come operazione preliminare, può essere utile fornire qualche cenno circa il contesto in cui il detenuto Benvenuto Cellini vive e scrive. Nel Cinque-Seicento si impone un'inedita idea di carcere: quest'ultimo si delinea come modello di controllo disciplinare, nonché strumento di internamento e di privazione della libertà del singolo.<sup>672</sup> Dal XVI secolo, in uno scenario in cui la normativa regolante l'applicazione delle pene prevede un rilievo crescente acquisito dal diritto penale canonico, si introduce la prassi di una detenzione *ad custodiam* e non solo *ad poenam*.<sup>673</sup> La prigione, sottoposta alla linea imposta dal diritto canonico, assume così l'ambivalente ruolo di detenzione preventiva e di vera e propria pena punitiva, temporale solo nell'eventualità che una correzione sulla condotta del prigioniero fosse palesemente evidenziabile. La funzionalità terapeutica della cella sembra ricostruisca l'ambientazione della penitenza del monaco da espiare nel monastero: l'organizzazione religiosa di tipo conventuale, effettivamente, modella l'inedita sagoma della realtà carceraria e innumerevoli sono le testimonianze in cui è proposto il rapporto carcere/monastero, da cui conseguentemente deriva una elevazione degli elementi simbolico e mistico.<sup>674</sup> Al Cinquecento risale, ad esempio, il breviario redatto dal peccatore calabrese Marco Filippi, il quale, scrivendo all'incirca negli stessi anni di Cellini, condivide con quest'ultimo temi portanti della scrittura carceraria.<sup>675</sup> *Le Rime spirituali* dal carcere di Filippi sono, precisamente, una confessione, seppur travagliata, in progressivo perfezionamento, con finale e irrepressibile contrizione.

Se la tua man m'affanna, e mi travaglia,  
E contra me radoppia il suo furore,  
Perch'io vegga il mio fallo, e 'l tuo splendore,  
Che 'l buon rischiara, e 'l rio spesso abbarbaglia.

Non fia mestier, che questi, e quel più taglia,  
E faccia me più tristo, e se maggiore,  
Che l'uno e l'altro effetto il mezzo il core  
Dal più saldo scarpel già mi s'intaglia.

Questo sol mi bisogna, un breve spatio,  
Ch'io pianga i falli miei duri, e protervi,  
In questa falsa mia nemica vista.

Fa ch'io habbia, Signor, trammi di stratio,  
Perché se tu gli altrui peccati osservi,  
Non sia persona persona qui, che ti resista.<sup>676</sup>

Questi connotati, quand'anche sommariamente, si osservano parimente nella stagione carceraria di Benvenuto Cellini, la cui detenzione coinvolge una spiritualità impellente, oltre a un piano esclusivamente fisico. L'indagine minuziosa sulla sua religiosità, all'insegna delle Sacre Scritture, consente tuttavia di intravedere persino una fede esibita mediante il ricorso a motivi topici su cui, nel mentre, sono riconoscibili le influenze dantesca e cavalcantiana. Pertanto, il credo

---

<sup>672</sup> V. PAGLIA, *La pietà dei carcerati. Confraternite e società a Roma nei secoli XVI-XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, p. 3.

<sup>673</sup> Ivi, p. 4.

<sup>674</sup> Ivi, p. 10.

<sup>675</sup> G. CRIMI, *La scrittura in carcere di Benvenuto Cellini tra la Vita e le rime*, cit., pp. 83-116.

<sup>676</sup> M. FILIPPI, *Rime spirituali et alcune stanze della Maddalena a Christo*, a cura di P. CRUPI, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 21.

celliniano si risolve con un dualismo tra contrizione e attrizione, a cui si affianca, al contempo, una tendenza alla divinizzazione dell'artista, topica dell'autobiografia rinascimentale.

«A questo Idio che mi porta a quello de' cieli ho volto l'anima mia e le mie contenplazione et tutti i mia spiriti vitali; et a voi ho volto appunto quello che vi si appartiene, perché quello che è di buono in me voi non sète degni di guardarlo, né potete toccarlo; sì che fate, a quello che è vostro, tutto quello che voi potete». Questo ditto capitano, pauroso, non sapendo quello che io mi volessi fare, disse a quattro di quelli più gagliardi: «Levatevi l'arme tutte da canto». Levate che se l'ebbono, disse: «Presto presto, saltategli addosso e pigliatelo. Non fussi costui il diavolo, che tanti noi doviamo aver paura di lui? Tenetelo or forte che non vi scappi». Io, isforzato e bistrattato da loro, immaginandomi molto peggio di quello che poi m'intervenne, alzando gli ochi a Cristo dissi: «O giusto Idio, tu pagasti pure in su quello alto legno tutti e' debiti nostri; perché addunche ha a pagare la mia innocenzia i debiti di chi non conosco? oh! pure sia fatta la tua volontà». Intanto costoro mi portavano via con un torchiaccio acceso.<sup>677</sup>

Nella parte dell'opera pervasa di fede nel soprannaturale, persino nei frammenti di maggiore ascetismo, si coglie una religiosità interamente rivolta a ostentare un'immagine di sé autoreferenziale: può venire il sospetto che l'autore voglia comporre un autoritratto divinizzato, così da assurgere a maggior dignità, al pari di un *alter deus*. Tale predisposizione si esplica e si condensa in una lamentazione autocelebrativa: pare, addirittura, che l'autore voglia ridimensionare l'agonia redentiva patita dal Signore, giustificandola con l'esistenza di una giusta causa – ossia la salvezza dai peccati per l'intera umanità, secondo un progetto divino prestabilito – rispetto alla sofferenza inspiegabilmente subita da un uomo innocente come lui.<sup>678</sup> L'espressione «quello che è di buono in me voi non sète degni di guardarlo, né potete toccarlo» sembra quasi richiamare l'assioma biblico per cui l'uomo non può vedere Dio in faccia e restar vivo, in quanto Dio è incontenibile per qualunque uomo che resti nel suo corpo e da questo non si svincoli.

Nella sua *Vita*, in ogni caso, fitti sono i rinvii a molteplici passi biblici: basti pensare alla similarità tra la scala mistica in *Genesi*, 28, 11 e la descrizione della scala che conduce alla luce, durante la visione paradisiaca celliniana,<sup>679</sup> o all'accostamento, sottolineato da Marziano Guglielminetti, tra l'arresto di Cellini e il passo evangelico della cattura di Cristo nell'orto del Getsemani.<sup>680</sup> Oltre a mostrarsi come un *alter deus*, Benvenuto pare intenda proporre una somiglianza

---

<sup>677</sup> B. CELLINI, *La Vita*, a cura di L. BELLOTTO, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1996, pp. 430-431.

<sup>678</sup> *Atti degli Apostoli, Discorso di Pietro*, 2, 23: «[...] egli, dopo essere stato consegnato, per precisa volontà e prescienza di Dio, voi per mano dei Gentili, l'avete crocifisso e messo a morte, ma Dio l'ha risuscitato, sciogliendolo dai lacci della morte, perché non era possibile che fosse dominato da essa»; ivi, *Nuova prigionia e miracolosa liberazione degli apostoli*, 5, 29: «Rispondendo, Pietro e gli apostoli dissero: "Si deve ubbidire a Dio piuttosto che agli uomini. Il Dio dei nostri Padri risuscitò Gesù che voi uccideste appendendolo ad un legno, Dio l'ha esaltato con la sua destra come principe e salvatore, per dare ad Israele il ravvedimento e la remissione dei peccati. E noi siamo testimoni di queste cose con lo Spirito Santo che Dio diede a coloro che gli ubbidiscono»; LETTERA PRIMA AI CORINZI, *Il fatto della resurrezione dei morti*, 15, 3: «Vi ho infatti trasmesso in primo luogo ciò che anch'io ho ricevuto, e cioè che Cristo è morto per i nostri peccati, secondo le Scritture, che fu sepolto, che il terzo giorno fu risuscitato secondo le Scritture e che apparve a Cefa e poi ai dodici».

<sup>679</sup> *Genesi, Il sogno di Giacobbe*, 28, 12: «E fece un sogno, ed ecco una scala era poggiata sulla terra e la sua cima arrivava fino al cielo. Ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano per essa. Ed ecco il Signore sopra di essa [...]». B. CELLINI, *La Vita*, cit., pp. 436-437: «Allora io dissi: "O amico mio, come ho io da fare, che io mi potessi alzare tanto che io vedessi la propria spera del sole?" Lui mi mostrò parecchi scaglioni che erano quivi alla mia man ritta, e mi disse: "Va' quivi da te". Io spiccatomi un poco da llui, salivo con le calcagna allo indietro su per quei parecchi scaglioni, e cominciavo a poco a poco a scoprire la vicinà del sole. M'affrettavo di salire; [...]».

<sup>680</sup> M. GUGLIELMINETTI, *La Vita del Cellini e le memorie degli artisti*, in *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977, p. 337: «L'episodio accadde di notte, e non del tutto azzardato è il supporre che alla scrittura di Cellini sia venuta incontro qui la memoria del passo evangelico dell'arresto di Cristo nell'orto dei Getsemani, visto che è trascorsa altrove la presenza demoniaca finora palesatasi nel suo Benvenuto».

con San Pietro:<sup>681</sup> la sua daga ricorda il *gladium* dell'apostolo;<sup>682</sup> l'episodio della sua fuga richiama la vicenda dei tre arresti del santo; infine, proprio per enfatizzare la presentazione di sé come *alter deus*, egli sfrutta altresì la figura di San Pietro con l'intento di suggerire una vaga simmetria tra sé stesso e Gesù. Circa la fuga narrata nella *Vita*, si avverte come essa sia palesemente intrisa di devozione, fede in Cristo e supplica costante di protezione, in linea con l'iconografia penitenziale petrina, ampiamente diffusa tra Cinque e Seicento.

Resolutomi questa sera di festa a fuggirmi a ogni modo, inprima divotissimamente a Dio feci orazione, pregando Sua divina Maestà che mi dovessi difendere e aiutare in quella tanto pericolosa impresa; dipoi messi mano a tutte le cose che io volevo operare e lavorai tutta quella notte. Come io fu' a dua ore innanzi il giorno, io cavai quelle bandelle con grandissima fatica, [...] e messomi a dosso quelle fascie, quale io avevo avvolte a modo di fusi di accia in su dua legnetti, uscito fuori, me ne andai dalli destri del mastio; e scoperto per di dentro dua tegoli del tetto, subito facilmente vi saltai sopra. [...] Appiccata che io l'ebbi a quel pezzo della tegola, voltomi a Dio, dissi: «Signore Idio, aiuta la mia ragione, perché io l'ho, come tu sai, e perché io mi aiuto». [...] Veduto impedito il mio disegno, e vedutomi in pericolo della vita, [...] avendo aperto le mane per saltare, o pure eran le mane istracche, non possendo resistere a quella fatica, io caddi, e in questo cader mio percossi la memoria e stetti isvenuto più d'un'ora e mezzo, per quanto io posso giudicare. Dipoi, volendosi far chiaro il giorno, quel poco del fresco che viene un'ora innanzi al sole, quello mi fece risentire; ma sì bene stavo ancora *fuor della memoria*, perché mi pareva che mi fossi stato tagliato il capo, e mi pareva d'essere innel purgatorio. Stando così, *a poco a poco mi ritornorno le virtù innel'esser loro*,<sup>683</sup> e m'aviddi che io ero fuori del Castello, [...].<sup>684</sup>

Allestiti i preparativi per l'evasione, morbosamente escogitati dal detenuto, l'autore insiste, sull'intervento di un aiuto provvidenziale. Egli infatti, specialmente con l'espressione emblematica «fuor dalla memoria», sembra intenda presentare l'intero episodio della fuga all'insegna di un'allucinazione, in cui affiora un farneticante e inesplicabile soccorso divino. La descrizione di un Cellini fuori di sé è ricalcata, a sua volta, sull'immagine di San Pietro che, «fuor di sé», riesce a liberarsi dalle catene, grazie all'intervento dell'angelo del Signore.

Si coglie un parallelismo con il passo tratto dagli *Atti degli Apostoli*, 12, *Giacomo ucciso e Pietro imprigionato*, di seguito riportato e in cui il personaggio principale è Pietro, incarcerato per volontà di Erode:

Intorno a quel tempo il re Erode [...] procedette ad arrestare anche Pietro [...]. Pietro dunque era custodito nel carcere, ma dalla Chiesa si faceva incessante preghiera a Dio per lui. Ora, quando Erode stava per portarlo in giudizio, nella notte precedente, Pietro stava dormendo tra due soldati, legato con due catene, mentre le guardie alla porta custodivano il carcere. Ed ecco un angelo del Signore gli stette appresso e una luce brillò nella cella. Toccato il fianco di Pietro, lo destò dicendo: «Presto, alzati». E le catene gli caddero dalle mani. Quindi l'angelo gli disse: «Cingiti e legati i sandali». E così fece. Poi gli disse: «Avvolgiti nel mantello e seguimi». E uscito lo seguiva, *non sapendo se fosse realtà* quello che veniva fatto dall'angelo, credeva infatti di avere una visione. Ora, passata la prima guardia e la seconda, giunsero alla porta di ferro che immette nella città, la quale si aprì loro da sé e, usciti fuori, s'inoltrarono per una strada e a un tratto l'angelo si

---

<sup>681</sup> G. GUASSARDO, *Il tema del carcere nella Vita e nelle liriche di Cellini*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 2016, Volume 48, p. 95 (nota n. 2): «[...] suggerimenti di lettura vengono offerti da Crimi (*La scrittura in carcere*, cit., pp. 98-100), che rintraccia nell'articolazione della visione echi del mito platonico di Er (*Repubblica*, X, XII) e della visione di San Pietro (*Actus Apostolorum*, 12, 5-11). Quest'ultima, peraltro, era senz'altro presente a Cellini anche per le numerosissime raffigurazioni pittoriche: tra le quali la *Liberazione di San Pietro dal carcere* di Filippino Lippi (1482-1485) nella Cappella Brancacci (Chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze) o la raffaellesca *Liberazione di San Pietro* (1513-1514) nella Stanza di Eliodoro (Palazzo Vaticano)».

<sup>682</sup> *Ibid.*

<sup>683</sup> Corsivi miei.

<sup>684</sup> B. CELLINI, *La Vita*, cit., pp. 394-397.

partì da lui. Allora Pietro, *rientrato in sé*,<sup>685</sup> disse: «Ora veramente riconosco che il Signore ha inviato il suo angelo e mi ha liberato dalle mani di Erode e da tutta l'attesa del popolo dei Giudei».<sup>686</sup>

In entrambi i casi, il protagonista è raffigurato nell'atto di una fuga gestita dall'ermetica e inafferrabile macchinazione divina. In linea con i *Proverbi* desunti dalle Sacre Scritture, il Signore interviene, rimunera coloro i quali sono da reputare giusti, soprattutto dirige i passi dell'uomo (nella fattispecie quelli di Cellini e San Pietro) che vive secondo una retta condotta.<sup>687</sup> Sembra essere, dunque, il Signore a condurli fuori dal carcere: nella vicenda petrina, è l'Angelo del Signore a soccorrere l'apostolo, intervenendo personalmente nelle dinamiche d'evasione; nel caso di Benvenuto Cellini non si ritrova, in modo esplicito, la comparsa dell'Angelo, tuttavia l'elemento mistico della narrazione è accresciuto dal riferimento alla perdita della memoria (viene assegnato a suddetta perdita un significato trascendentale). Colpisce, malgrado ciò, la convinzione di Cellini di essere un prescelto, elevato da Dio a uno *status* superiore: nel suo tentativo di fuga egli racconta, ad esempio, di essersi rotto la gamba e di aver sognato di ricevere medicamento, per volontà di Dio Padre, direttamente dagli Angeli.

[...] e subito mi ricordai di tutto quello che io avevo fatto. E perché la percossa della memoria io la senti' prima che io m'avedessi della rottura della gamba, mettendomi le mane al capo ne le levai tutte sanguinose; dipoi cercatomi bene, cognobbi e giudicai di non aver male che d'importanza fussi; però, volendomi rizzare di terra, mi trovai tronca la mia gamba ritta sopra il tallone tre dita.<sup>688</sup>

Subito venne dalla mia prigione il capitano Sandrino Monaldi con circa venti di quei servitori del Castellano; e mi trovorno che io ero ginochioni, e non mi volgevo a lloro, anzi adoravo un Dio Padre addorno di angeli, et un Cristo risucitante vittorioso, che io mi avevo disegnati innel muro con un poco di carbone, che io avevo trovato ricoperto dalla terra, dipoi quattro mesi che io ero stato rovescio innel letto con la mia camba rotta; e tante volte sognai che gli Angeli mi venivano a medicarmela, che dipoi quattro mesi ero divenuto gagliardo come se mai rotta la non fussi stata.<sup>689</sup>

Per quanto riguarda l'ipotesi – di cui sopra – della creazione di una sorta di simmetria approssimativa tra sé stesso e Gesù, si può notare un utilizzo funzionale della figura di San Pietro, il quale compare, «vestito a modo di sacerdote», come figurante partecipe della più importante visione narrata nella *Vita*. L'apostolo replica, in tale occasione e per sommi capi, la condotta riservata a Gesù Cristo, dopo l'episodio della triplice negazione: similmente, seppur con tempistiche differenti, è colui che assiste fino a comprendere sia l'agonia di Gesù nell'orto degli ulivi che il patimento di Benvenuto Cellini ed è colui che piange o si vergogna per il destino avverso a loro riservato. La vicenda che si svolge presso l'orto degli ulivi, nelle Sacre Scritture, assegna, al peccatore evangelico, l'iconografia del *Pentimento*, cui fa seguito una seconda tipologia, nota come l'iconografia della *Penitenza* (nel nostro caso la più rilevante), basata sul reiterato e quotidiano atto del piangere petrino, motivato, a sua volta, dal fallo commesso e dalla crudeltà consumata sul corpo di Gesù.<sup>690</sup> Nella *Vita* di Cellini sembra quasi di assistere ad una rievocazione del momento in cui Pietro – dopo le vicende dell'arresto di Gesù, l'incontro con Caifa, le sue negazioni, la crocifissione e l'agonia di Gesù – tiene il suo

---

<sup>685</sup> Corsivi miei.

<sup>686</sup> *Atti degli Apostoli, Giacomo ucciso e Pietro imprigionato*, 12, 7-11.

<sup>687</sup> *Proverbi: La sorte del giusto*, 13, 21, «La sventura insegue i peccatori, / ma il bene rimunera i giusti [...]»; *Amore di Dio*, 15, 25-33, «[...] Lontano è il Signore dagli empi, / ma esaudisce la preghiera dei giusti»; *La Divina Provvidenza*, 16, 1-9.

<sup>688</sup> B. CELLINI, *La Vita*, cit., pp. 397-398.

<sup>689</sup> Ivi, pp. 429-430.

<sup>690</sup> M. GALLO, *Piedi nudi sulla pietra. Giovanni Baglione e l'iconografia penitenziale di San Pietro*, Roma, Gangemi Editore, 2013, p. 27.

discorso, pieno di risentimento, davanti alla folla.<sup>691</sup> Si legge, a questo punto, nella *Vita*: «Quel sacerdote, qual era volto inverso Idio e che a me mostrava le stiene, quello era il santo Pietro, il quale avocava per me, vergognandosi che innella casa sua si faccia ai cristiani così brutti torti».<sup>692</sup> Sorretto dalla divina protezione, Cellini conferisce, così, all'autobiografia la fisionomia drammatica del costante conflitto tra le proprie virtù e l'avversa fortuna, con accento epico frammisto a citazioni bibliche.<sup>693</sup>

Altre analogie possono essere rinvenute con il testo della Bibbia, in un'ottica in cui evidente è «l'insistenza sul fattore luce-Dio-salvezza, che naturalmente è in chiara opposizione con le tenebre-peccato-prigione».<sup>694</sup> Oltre al citato richiamo alla scala mistica della *Genesi*, già evidenziato da Giuseppe Crimi e Giada Guassardo,<sup>695</sup> immediato è anche il ricordo della visione di Ezechiele, ovvero il momento dell'apparizione della gloria del Signore e la successiva vocazione profetica. Cellini scrive:

Dette queste parole, da quello Invisibile a modo che un vento io fui preso e portato via, e fui menato in una stanza dove quel mio Invisibile allora visibilmente mi si mostrava in forma umana, in modo d'un giovane di prima barba, con faccia maravigliosissima, bella, ma austera, non lasciva; et mi mostrava innella ditta stanza, dicendomi: «Quelli tanti uomini che tu vedi, sono tutti quei che insino a qui son nati e poi son morti».<sup>696</sup>

Con modalità affini, Ezechiele è fragile dinanzi alla santità e trascendenza di Dio, appellato come “Colui che è”; subisce una trasformazione interiore, dal momento che Dio, con l'infusione dello spirito e con la sua azione, prepara il profeta ad una comunicazione soprannaturale; oltre a ciò sono presenti, sia nella visione di Cellini che in quella di Ezechiele, alcuni elementi tipici delle teofanie, quali nube, vento, fuoco (in Ezechiele vi è una mescolanza di vento di uragano, grande nube, fuoco turbinoso che emette bagliori con, in mezzo, al pari del balenio di un fulmine, una sagoma).<sup>697</sup>

---

<sup>691</sup> Cfr. *Atti degli Apostoli, Discorso di Pietro alla folla*, 3, 11-26: «[...] Pietro prese a parlare al popolo: “[...] il Dio dei nostri padri ha glorificato il suo servo Gesù che voi avete consegnato e rifiutato al cospetto di Pilato, quando egli aveva deciso di liberarlo. Sì, voi avete rifiutato il Santo e il Giusto e avete chiesto insistentemente che vi fosse graziato un omicida; voi avete ucciso l'autore della vita [...]. Ora, per la fede nel suo nome, il suo nome ha rinvigorito costui che voi vedete e conoscete, perché è la fede in lui che ha dato a quest'uomo la perfetta sanità alla presenza di voi tutti. Ora, fratelli, io so che avete agito per ignoranza, come pure i vostri capi, ma Dio ha adempiuto così ciò che aveva predetto per bocca di tutti i profeti: Che il suo Cristo doveva patire. Ravvedetevi dunque e convertitevi, affinché i vostri peccati siano cancellati e vengano da parte del Signore i tempi del refrigerio [...]».

<sup>692</sup> B. CELLINI, *La Vita*, cit., p. 439.

<sup>693</sup> B. MAIER, *Benvenuto Cellini*, in *Letteratura Italiana. I minori*, Milano, Marzorati Editore, 1961, pp. 1133-1155: «La figura dell'uomo superiore alla legge perché “unico” nella sua professione – non a caso il Cellini, con un procedimento a lui congeniale e frequente nella *Vita*, mette in bocca al medesimo Pontefice un simile riconoscimento del suo valore – si tramuta in quella d'un martire della fede, ingiustamente condannato, nei capitoli sulla seconda carcerazione, improntati ad un clima fervido e, in fondo, sincero misticismo. Ed è naturale che anche le visioni avute dal Cellini, o quella sorta di soprannaturale commercio con la Divinità, di cui egli si vanta, accompagnato da lacrime, deliqui, estasi, vaneggiamenti, allucinazioni, contribuiscano a conferire all'eroe un'aureola di religiosità e come di miracolo».

<sup>694</sup> G. CRIMI, *La scrittura in carcere di Benvenuto Cellini tra la Vita e le rime*, cit., p. 105.

<sup>695</sup> G. GUASSARDO, *Il tema del carcere nella Vita e nelle liriche di Cellini*, cit., p. 95: «[...] a partire dalla descrizione della visione a I, CXXII, che costituisce il culmine dell'ascesi mistica di Benvenuto. [...] Molto significativamente, ciò che origina il sogno è l'anelito dalla luce solare: questo motivo è ribattuto in tutta la descrizione, e il sole diventa anche materia stessa della visione, in un contesto che ricorda la scala mistica di *Genesi*, 28, 11». G. CRIMI, *La scrittura in carcere di Benvenuto Cellini tra la Vita e le rime*, cit., pp. 98-99.

<sup>696</sup> B. CELLINI, *La Vita*, cit., pp. 435-436.

<sup>697</sup> *Ezechiele, Apparizione della gloria del Signore*, 1, 1-28; ivi, 1, 26-28: «E al di sopra del firmamento, che era sulle loro teste, si vedeva qualcosa simile a pietra di zaffiro, nella forma di un trono e, su questa specie di trono, come la figura di un uomo seduto su di esso, in alto. Da quel che sembravano i suoi lombi in su, lo vidi splendente come il fulmine, simile a fuoco di dentro e all'intorno, e da quel che sembravano i suoi lombi in giù, lo vidi come di fuoco. Era circondato da uno splendore. L'aspetto di questo splendore, che gli stava d'attorno, era simile a quello dell'arco che appare tra le nubi in giorno di pioggia. Così mi apparve l'aspetto della gloria del Signore. Quando la vidi, mi prostrai faccia a terra e udii la voce di uno che parlava». B. CELLINI, *La Vita*, cit., pp. 438-439: «[...] viddi in mezzo a detto sole cominciare a gonfiare

Altre sono di seguito le similarità riscontrabili: nell'episodio della visione di Abram, previa l'alleanza già stipulata con Dio, il Signore offre il suo sostegno, anche se, tramontato il sole, l'oscurità lascia spazio allo spavento (al pari del dualismo luce/ombra persistente nella cella di Benvenuto),<sup>698</sup> sempre nella *Genesi*, Giuseppe, discendente di Giacobbe, quando viene condotto in carcere, conosce, come Cellini, la grazia del Signore – la sua storia, nonostante non ci sia un intervento visibile di Dio, è, inoltre, densa di sogni e di azioni umane governate dalla Provvidenza (tema caro a Cellini).<sup>699</sup> L'idea dell'intercessione di Dio, secondo cui alle parole dello spirito invisibile corrispondano fatti reali, consente un parallelismo anche tra Cellini e Mosè. Nella *Vita* si assiste ad un improvviso cambiamento della condotta del castellano e Cellini ritiene fermamente che questo sia dovuto all'efficacia della sua preghiera e del suo ragionare con Dio; allo stesso modo Mosè, con gli anziani di Israele, può intervenire sul re d'Egitto, modificandone e correggendone l'animo, con l'aiuto di "mano potente".<sup>700</sup> Relativamente alla visione di Cellini, si può notare come questa, oltre a riprendere l'atmosfera del sogno di Giacobbe, con l'immagine, già rammentata, del Signore collocato in cima ad una scala, richiama *Deuteronomio*, 4, 36, tramite la persistente presenza del fuoco;<sup>701</sup> la vocazione di Cellini, in aggiunta, ricorda quella di Gedeone (i due sembra condividano, nell'angoscia, il medesimo stato d'animo ed entrambi pregano al fine di ricevere un segno che testimoni la presenza di Dio);<sup>702</sup> in conclusione, il collegamento tra teofania e motivo personale consente un paragone tra alcuni passi della *Vita* di Cellini riportati in nota e l'inno di ringraziamento di Davide (*Libro secondo di Samuele*, 22, 7), il quale vede nell'invocazione del Signore l'unica panacea in momento di angoscia.<sup>703</sup>

---

e crescere questa forma di questo gonfio, et in un tratto si fece un Cristo in croce della medesima cosa che era il sole; [...] subito si convertì inn-una forma d'una bellissima Madonna, qual mostrava di essere a sedere in modo molto alto con il detto figliuolo in braccio in atto piacevolissimo, quasi ridente; [...]. Sappiate che io sono certissimo [...] perché io l'ho visto con gli occhi mia et in quel trono di Dio».

<sup>698</sup> *Genesi, Alleanza di Dio con Abram*, 15, 1; ivi, 15, 12: «Ed avvenne che, stando il sole per tramontare, un sonno profondo cadde su Abram ed ecco, uno spavento ed una grande oscurità caddero su di lui». B. CELLINI, *La Vita*, cit., pp. 424: «[...] ma, come e' mi mancava el lume, subito mi saltava a dosso tutti i miei dispiaceri e davanmi tanto travaglio [...]».

<sup>699</sup> *Genesi, Giuseppe in carcere*, 39, 21; ivi, 41, 50-52. B. CELLINI, *La Vita*, cit., p. 434 (sull'importanza dei sogni come mezzo di contatto con Dio): «[...] e cominciai a fare ogni notte i più lieti e i più piacevoli sogni che mai immaginar si possa; e sempre mi pareva essere insieme visibilmente con quello che invisibile avevo sentito e sentivo bene ispeso, [...]».

<sup>700</sup> *Esodo, Il nome di Dio*, 3, 18-20: «Essi ascolteranno la tua voce e tu, con gli anziani d'Israele, andrai dal re d'Egitto e gli direte: Il Signore, Dio degli Ebrei, ci è venuto incontro; ora, dunque, lasciaci andare tre giorni di cammino nel deserto, per offrire sacrifici al Signore, nostro Dio. Io però so che il re d'Egitto non vi lascerà andare, se non forzato da mano potente. E io stenderò la mia mano e percuoterò l'Egitto con tutti i miracoli che farò in mezzo ad esso e, dopo questo, vi lascerà andare [...]». B. CELLINI, *La Vita*, cit., p. 433: «E questo fu che il Castellano, avendo dato commessione bruttissima per la mia morte, subito la tolse e disse: "Non è egli Benvenuto quello che io ho tanto difeso, et quello che io so certissimo che è innocente, e che tutto questo male se gli è fatto a torto? O come Idio arà mai misericordia di me e dei mia peccati, se io non perdono [...]?».

<sup>701</sup> *Deuteronomio, Esortazione ad osservare la legge*, 4, 36: «[...] Dal cielo ti fece ascoltare la sua voce per ammonirti e sulla terra mostrò il suo grande fuoco, e tu ascoltasti le sue parole di mezzo al fuoco». B. CELLINI, *La Vita*, cit., pp. 437-438: «[...] io voglio non mai più vedere altra cosa, se bene i tua razzi mi acciecano. [...] si fece un Cristo in croce della medesima cosa che era il sole».

<sup>702</sup> *Giudici, Vocazione di Gedeone*, 6, 13: «E Gedeone gli rispose: "Oh, signore, sia pure il Signore con noi; perché allora ci sono toccate tutte queste disgrazie? E dove sono i suoi prodigi [...]»; ivi, 6, 17: «E Gedeone disse: "Se ho trovato grazia ai tuoi occhi, allora dammi un segno che sei proprio tu che parli». B. CELLINI, *La Vita*, cit., p. 434: «[...] e che se io una sola volta lo potessi vedere, da poi io morrei contento».

<sup>703</sup> *Libro Secondo di Samuele, Inno di ringraziamento*, 22, 7: «[...] Nella mia angoscia invocai il Signore / e gridai al mio Dio. / Egli ha ascoltato la mia voce dalla sua vasta dimora, / il mio lamento è giunto alle sue orecchie». B. CELLINI, *La Vita*, cit., p. 435: «[...] lo pregavo per tutta la sua potenza e virtù, che mi facessi degno [...]»; ivi, p. 439: «[...] "La virtù de Dio m'ha fatto degno di mostrarmi tutta la gloria sua, quale non ha forse mai visto altro ochio mortale, onde per questo io mi conosco di essere libero e felice et in grazia a Dio [...]».

# SAN PIETRO TRA BIBBIA E LEGGENDA POPOLARE. IL CASO DELLE *FIABE ITALIANE* DI ITALO CALVINO

di Aurora Zaccagnino

*È il custode della fede, la roccia della Chiesa, il portinaio del Regno dei cieli. È il pescatore che, chiamato all'apostolato, attira a sé con l'amo della santità le turbe sommerse dai flutti degli errori, e nella rete del suo insegnamento raccoglie e serba alla fede una moltitudine immensa di uomini.*

san Pietro Crisologo, *Sermo* 107, 3

## 1. La tradizione biblica nelle Fiabe italiane

Non solo fiabe nella celebre raccolta che Italo Calvino, su proposta della casa editrice Einaudi, pubblica nel novembre 1956, ma anche «leggende religiose, novelle, favole d'animali, storielle e aneddoti, qualche leggenda locale», tutte testimoni di valori, credenze e simboli dell'universo popolare tramandati di voce in voce e di epoca in epoca.<sup>704</sup>

Nella nostra lettura, ci soffermeremo in particolare sulle leggende religiose incentrate sulla figura di Pietro, apostolo e santo,<sup>705</sup> che occupano un posto di rilievo nella raccolta calviniana, dove fate, streghe e maghi, personaggi tipici del sostrato religioso del mondo fiabesco, cedono il passo a personaggi biblici, la cui caratterizzazione è pur tuttavia lontana dalle descrizioni, dai racconti e dalle vicende presenti nel canone biblico, soprattutto neotestamentari: si tratta della saga friulana e della saga siciliana.<sup>706</sup> Infatti, anche quando si individuano episodi di derivazione biblica, si notano evidenti adattamenti da parte del popolo, il cui intento non è veicolare una verità storica, ma piegare la caratterizzazione dei protagonisti e le dinamiche delle storie alla propria concezione del mondo e alla propria morale costruendo narrazioni che diventano una sorta di vangelo popolare:

Certo esiste una «religione di popolo» specialmente nei paesi cattolici e ortodossi, molto diversa da quella degli intellettuali (che siano religiosi), e specialmente da quella organicamente sistemata dalla gerarchia ecclesiastica [...]. Così come è vero che esiste una «morale del popolo», intesa come un insieme determinato [...] di massime per la condotta pratica e di costumi che ne derivano o le hanno prodotte, morale che è strettamente legata, come la superstizione alle credenze reali religiose.<sup>707</sup>

---

<sup>704</sup> Com'è noto, Calvino seleziona i testi, perlopiù dialettali e messi per iscritto dai folcloristi italiani nel corso dell'Ottocento, li traduce in italiano e li rielabora in un'ottica di omogeneità indicando per ogni fiaba il resoconto della sua fonte. La citazione è tratta da I. CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Milano, Mondadori, 2019, p. XVII.

<sup>705</sup> Sono stati utili per la ricostruzione della figura di Pietro indubbiamente gli studi di: C. GIANNOTTO, *Pietro. Il primo degli apostoli*, Bologna, il Mulino, 2018; G. DI PALMA, *Pietro uomo nuovo in Cristo. Da pescatore ad apostolo: sondaggio nella letteratura lucana*, Roma, Città Nuova, 2005; M. BOCKMUEHL, *Simon Pietro nella Scrittura e nella memoria. L'apostolo nella chiesa antica*. Torino, Paideia Editrice, 2017. Per i riscontri sulla spiritualità si rimanda a: A. COMASTRI, *Ti chiamerai Pietro. Autobiografia del primo Papa*. Cinisello Balsamo, San Paolo Edizioni, 2009; A. VANHOYE, *Pietro e Paolo. Esercizi spirituali biblici*, Milano, Paoline Editoriale Libri, 2008; R. PUCCIO, *Simon Pietro. Indagine sul più celebre degli apostoli*, ilmiolibroselpublishing, 2017.

<sup>706</sup> Il ciclo *Gesù e San Pietro in Friuli* è articolato in quattro leggende: *Come fu che San Pietro è andato col Signore e La coratella di lepre* in D. ZORZÙT, *Sot la nape... (I racconti del popolo friulano)*, Udine, Società filologica friulana, 1924; *L'ospitalità* in L. GORTANI, *Tradizioni popolari friulane*, vol. I, Udine, Tipografia Domenico del Bianco, 1904; *Il grano saraceno* in C. PERCOTO, *Scritti friulani*, con uno studio di B. CHIURLO, Udine, Libreria Editrice Aquileia, 1929. Il ciclo *Gesù e San Pietro in Sicilia* si compone di cinque leggende: *Le pietre in pane; La vecchia nel forno; Una leggenda che raccontano i ladri; La morte nel fiasco; La mamma di San Pietro* tratte dalla raccolta di G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel Editore, 1875.

<sup>707</sup> A. GRAMSCI, *Osservazioni sul folclore in Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p. 216.

All'interno della raccolta, appaiono comunque altre leggende a carattere religioso con protagonisti i santi, ma occupano un ruolo minoritario rispetto al numero di racconti dedicati alla figura di San Pietro come per esempio in *Un bastimento carico di...*, proveniente dal «libro d'uno scienziato»,<sup>708</sup> come scrive Calvino riferendosi alla raccolta *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* di Giuseppe Pitrè, fonte privilegiata delle fiabe siciliane. È una storia di devozione popolare nella quale una vedova, pur di onorare il culto di San Michele Arcangelo con la consueta festa dell'anno, vende il proprio bambino, Peppi, al Re separandosene definitivamente. Il santo, che si autodefinisce «Re da un'altra parte»,<sup>709</sup> alludendo chiaramente al Regno celeste in contrapposizione ai re che si avvicendano nella storia, non dimentica l'affetto ricevuto e, invocato da Peppi, lo sostiene e lo protegge nelle prove che il giovane ormai cresciuto si trova ad affrontare. Si veda anche la riproposizione fiabesca del mito di Prometeo, che restituisce il fuoco agli uomini perché sottratto da Zeus, *Sant'Antonio dà il fuoco agli uomini*,<sup>710</sup> in cui il santo diventa vicario dell'eroe greco, in analogia con la tradizione che lo vuole salvatore delle anime in preda alle fiamme infernali, nascondendo nel suo bastone di ferula il fuoco preso all'Inferno dove era sceso per farne dono agli uomini che avevano freddo.

È ovvio che la presenza della tradizione biblica nelle storie raccontate e tramandate dal popolo, fiabe o leggende che siano, può essere anche celata. È il caso della «più bella fiaba d'amore italiana»,<sup>711</sup> *La sorella del Conte*<sup>712</sup> la quale rievoca il motivo del bambino conteso da due donne in cui re Salomone fu chiamato a stabilire la maternità, presente nella vicenda veterotestamentaria (*IRe* 3, 16-27). La sentenza del re di far tagliare il bambino a metà avrebbe accontentato apparentemente le contendenti, ma che in realtà sarebbe stata fatale per il piccolo. Allora la madre naturale, consapevole delle conseguenze che quel gesto avrebbe comportato, pur di salvare la vita del figlio, era disposta a cederlo all'altra donna, la quale invece aveva approvato di buon grado la proposta di Salomone. La reazione delle due donne persuase il re a riconsegnare il bambino alla madre naturale alla quale era stato sottratto. Anche nella fiaba, seppure manchi un riferimento esplicito alla vicenda biblica, il Re decide di restituire il figlioletto alla Contessina che lo aveva lasciato al suo fianco mentre egli dormiva, basandosi sulla disperazione della donna alla vista del bambino, del quale era stata inscenata la morte, tra l'indifferenza delle prefiche.

In contrapposizione alla schiera celeste, anche il Diavolo, talora chiamato Nemico, «il principe di questo mondo» secondo la definizione giovannea (12, 31), è protagonista, o più precisamente, l'antagonista secondo Propp,<sup>713</sup> in alcune fiabe nelle quali l'uomo sedotto dalla sua potenza, talvolta in preda alla disperazione, scende a patti. Ne è un esempio la fiaba *Liombruno*, che Calvino sceglie dalla raccolta *Novelline popolari italiane* di Domenico Comparetti,<sup>714</sup> proveniente dalla Basilicata, come puntualmente indica Calvino, in cui un pescatore toccato «dalla mala sorte»<sup>715</sup> firma un contratto con Nemico che prevede la consegna del futuro nascituro, Liombruno, al diavolo al compimento del tredicesimo anno, in cambio di copiose pesche quotidiane. Ma la storia è segnata, come nella migliore tradizione delle fiabe, dal lieto fine ad opera di un'aquila fatata che salva Liombruno da quella che sembrava una sventurata predestinazione, sposandolo e portandolo con sé presso il suo castello.

---

<sup>708</sup> I. CALVINO, *Fiabe italiane*, op. cit., p. XXII.

<sup>709</sup> Ivi, p. 803.

<sup>710</sup> Calvino seleziona questa fiaba dalla tradizione sarda presente in G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni di Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica*, Firenze, L. S. Olschki, 1922.

<sup>711</sup> I. CALVINO, *Fiabe italiane*, op. cit., p. 990.

<sup>712</sup> Anche questa fiaba è tratta dalla raccolta di G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, op. cit.

<sup>713</sup> V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>714</sup> D. COMPARETTI, *Novelline popolari italiane*, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, 1875.

<sup>715</sup> I. CALVINO, *Fiabe italiane*, op. cit., p. 594.

## 2. Pietro: l'apostolo e il santo nel patrimonio collettivo

Nell'immaginario popolare, Pietro appare nella doppia veste di apostolo al seguito di Gesù, le cui leggende ricalcano, seppure in maniera libera, i racconti presenti nei Vangeli, e di santo custode del Paradiso, le cui occorrenze risultano meno frequenti, perché basate su un dettato popolare interamente costruito con un immaginario fantastico che presuppone un vero atto di fede, considerato che appare evidente la mancanza di fondamenti storici attestanti la presenza di San Pietro all'ingresso del Regno celeste, derivante dall'investitura da parte di Cristo della consegna simbolica delle chiavi del regno dei cieli (*Mt* 16, 19). Della storia di Pietro nella coscienza popolare manca tuttavia la sua attività missionaria nella Chiesa primitiva alla guida degli apostoli dopo l'ascensione di Gesù al cielo, contenuta negli *Atti degli Apostoli* e testimoniata dalle due lettere di Pietro e da quelle di San Paolo.

Gli elementi presenti negli aneddoti popolari che vedono protagonista il personaggio petrino sono utili a tracciare il profilo del suo temperamento così come la gente ha assimilato e rielaborato i fatti narrati nel Nuovo Testamento. D'altro canto, alcune spie presenti nei testi sono utili a delineare la fisionomia del primo vescovo di Roma fissata in un uomo avanti d'età «Pietro, vecchio com'è»<sup>716</sup> viene descritto nella leggenda *La coratella di lepre*, forse complice anche una certa iconografia diffusa tra la comunità religiosa: da Masaccio a Caravaggio, da El Greco a Guido Reni, per citare i più noti, in cui San Pietro è raffigurato con barba e capelli canuti ed evidenti segni di invecchiamento. La fonte dell'età avanzata di Pietro è contenuta nella prima lettera a lui attribuita, posteriore alla predicazione di Gesù, in cui scrive: «esorito gli anziani che sono tra voi, quale anziano come loro» (*IPe* 5, 1); mentre durante l'attività pubblica di Gesù, Pietro è un uomo maturo, coetaneo del Nazareno, infatti nell'epilogo del *Vangelo di Giovanni* (21, 15-19), quando Gesù Risorto appare ai discepoli sulla sponda del mare di Tiberiade si rivolge a Pietro dicendogli: «In verità, in verità io ti dico: quando eri più giovane ti vestivi da solo e andavi dove volevi; ma quando sarai vecchio tenderai le tue mani, e un altro ti vestirà e ti porterà dove tu non vuoi».

Nella tradizione popolare, il carattere di Pietro, «un santo con cui il popolo è in particolare confidenza», come avverte Calvino nella nota relativa al ciclo di leggende provenienti dal Friuli, è quello di «un uomo pigro, ghiotto, bugiardo, che oppone la sua logica elementare alla fede predicata dal Signore»<sup>717</sup> e per questo nei cicli leggendari diventa motivo di motteggi da parte del Signore, malgrado sia il «benvoluto»<sup>718</sup> tra la cerchia degli apostoli che talvolta appaiono, ma restano sullo sfondo delle vicende narrate. Questa laconica ma allo stesso tempo puntuale descrizione, in perfetto stile calviniano, è controbilanciata da una più particolareggiata analisi di san Pietro condotta da Pitrè nell'introduzione della sua opera:

Fan parte del ciclo leggendario evangelico non poche storielle relative ai viaggi del Maestro cogli apostoli. Gesù Cristo in uno ora in un altro paese; i discepoli lo seguono sempre e primo fra tutti San Pietro, personaggio molto curioso nelle tradizioni di questo genere. Di faccia alla figura severa, integra e pure amabilissima del Maestro quella di Pietro fa un contrasto che mai il maggiore. Egli comparisce come uno spirito allegro a cui piacciono gli scherzi, le burle, le capestrerie d'ogni maniera. Talora, per non dir di frequente, ne è vittima egli stesso allorché presume di dover corbellare o di aver corbellato i suoi compagni. In più d'una occasione egli si trova in sì brutto imbarazzo e a così mal termine da compromettere la sua vita; e ci vuole tutta la paziente benevolenza del Maestro per uscirne salvo. Questi, peraltro, sa compatirlo perché lo conosce buono, ed anzi non isdegna alcuna volta di vederlo a piacevolleggiare, e gliene dà l'impiccio egli stesso affidandogli incombenze ed operando qualche miracolo.<sup>719</sup>

<sup>716</sup> Ivi, p. 169.

<sup>717</sup> I. CALVINO, *Fiabe italiane*, op. cit., p. 940.

<sup>718</sup> Ivi, p. 763.

<sup>719</sup> G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, vol. I, op. cit., p. CXL.

Quasi in tutti i racconti di cui si compongono i due cicli di leggende, da cui abbiamo escluso *La mamma di San Pietro* che analizzeremo in seguito, sono riprese alcune vicende evangeliche in chiave popolare in cui Pietro affianca il Maestro nella sua predicazione, partendo dal loro primo incontro. Nella leggenda di apertura del ciclo friulano *Come fu che San Pietro è andato col Signore* sono presenti numerosi elementi di intertestualità con la vita dell'apostolo narrata nei vangeli, a partire dalla chiamata di Pietro da parte di Gesù. La novellatrice Caterina Braida racconta di un pescatore di nome Pietro, il quale una sera rincasa senza aver pescato nulla, così, su suggerimento della moglie, decidono di andare in un campo per sottrarre indebitamente delle verze. Durante il tragitto il marito incontra un forestiero «biondo con gli occhi grigi» che gli dice di avere il compito di «insegnare agli uomini a non fare del male [...] e se han fatto del male, per fargli fare penitenza». Quelle parole risuonano nella mente di Pietro che spaventato scambia la moglie per la padrona del campo e, torna a casa, abbandonando il campo senza prendere nulla, dove percuote la moglie con un manico di scopa – violenza sulle donne *ante litteram!* - accusandola di volerlo indurre a diventare ladro e, quindi, a peccare. Scappato da casa per fare penitenza, sulla strada ritrova il forestiero che gli rivela di essere il Signore e lo invita a seguirlo: «Vieni con me, sarai il mio primo amico e il mio braccio destro». <sup>720</sup> Con qualche fantasioso rifacimento è ricostruita la vita di Pietro prima dell'incontro con Gesù, ma permangono elementi rintracciabili anche nella tradizione biblica: la condizione di uomo sposato, la professione di pescatore e l'inizio dell'apostolato che lo vede protagonista rispetto agli altri apostoli. Nel Nuovo Testamento due attestazioni, benché indirette, rivelano che Pietro ha una moglie: la prima si riferisce all'episodio della guarigione della suocera (*Mc* 1, 29-31), cioè la madre della moglie; la seconda è presente in san Paolo dove viene nominato Cefa: «Non abbiamo il diritto di portare con noi una sposa credente, come fanno gli apostoli e i fratelli del Signore e Cefa?» (*ICor* 9, 5). A proposito del nome Cefa è necessario un breve riferimento alla complessa onomastica dell'apostolo anche in relazione alla ricezione popolare; nel Nuovo Testamento, Simone, il suo nome di nascita, si alterna ai soprannomi Pietro e Cefa attribuitigli da Gesù «Tu sei Simone, il figlio di Giovanni; sarai chiamato Cefa – che significa Pietro» (*Io* 1, 42), <sup>721</sup> in linea con la consuetudine della Scrittura di cambiare il nome per indicare un compito o un carisma nuovo, in questo caso per simboleggiare il suo ruolo nella fondazione della Chiesa: «tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa» (*Mt* 16, 18). La tradizione popolare, pur non facendo menzione del cambiamento del nome da Simone a Pietro-Cefa e del significato che esso assume, opera una suggestiva rilettura dei passi evangelici delle moltiplicazioni di pani e di pesci; infatti, nella leggenda *Le pietre in pane*, in luogo delle più note moltiplicazioni, il Maestro trasforma le pietre degli apostoli in pane la cui enfasi non è posta sulla quantità, ma sull'importanza delle pietre, e del loro valore simbolico, che diventano oggetto di miracolo.

L'altro aspetto di fedele rispondenza ai vangeli è legato alla professione; egli infatti è, insieme al fratello Andrea, un pescatore (*Mt* 4, 18), socio in affari di Giovanni e Giacomo, figli di Zebedeo (*Lc* 5, 10). Nella leggenda popolare, come si è visto, l'incontro di Pietro con il Signore scaturisce da una giornata di pesca infruttuosa e la conseguente decisione di uscire per rubare delle verze in un campo vicino. Anche per l'evangelista Luca la chiamata di Pietro è legata ad una pesca sì miracolosa, ma successiva a un'estenuante uscita di pesca notturna durante la quale Pietro e i suoi soci non avevano preso nulla (*Lc* 5, 11).

La tradizione folklorica conserva un'altra versione leggendaria della chiamata di Pietro, del suo primato e della costituzione dei discepoli, nella sezione dedicata alle leggende per bambini presente in coda alle *Fiabe* dei Grimm intitolata in modo inequivocabile *I dodici apostoli*. Pietro è il primogenito di dodici figli che, per uscire dalla miseria, sono mandati dalla madre in giro per il mondo in cerca di sostentamento. Un giorno Pietro, provato dagli stenti, incontra «un bambinetto sfolgorante,

<sup>720</sup> I. CALVINO, *Fiabe italiane*, op. cit., p. 160.

<sup>721</sup> Nei vangeli Pietro è inizialmente presentato con il vero nome, Simone. Cfr.: la chiamata dei primi quattro discepoli (*Mt* 4, 18-19; *Io* 1, 42); l'istituzione dei Dodici (*Mc* 3, 16; *Lc* 6, 14); la professione di fede di Pietro (*Mt* 16, 17-18).

bello e gentile come un angelo»<sup>722</sup> che lo conduce in una caverna e lo fa addormentare; la scena si ripete per gli altri undici fratelli, finché, dopo un sonno durato trecento anni, i dodici fratelli sono svegliati dalla nascita del Redentore e diventano i prescelti.

Il potere taumaturgico di Gesù nei Vangeli è ben noto tra la comunità cristiana: il lungo episodio della resurrezione di Lazzaro (*Io* 11, 1-44), il fratello di Maria e di Marta, funge da emblema, forse perché accostato alla commozione e al pianto di Gesù alla notizia della morte dell'amico. In realtà, il potere di guarire gli ammalati e resuscitare i morti non è prerogativa di Gesù, infatti è una facoltà concessa a altri personaggi biblici, nell'Antico Testamento l'eletto è Mosè (*Ex* 4, 1-9) e nel Nuovo Testamento i destinatari sono gli apostoli (*Mt* 10, 1; *Lc* 10, 8), i quali, soprattutto dopo l'ascesa di Gesù al cielo, avranno modo di esercitarle e Pietro, rientrando nel collegio apostolico ha questi poteri. La saga popolare opera una commistione di vari episodi evangelici legati alla taumaturgia nella leggenda *La coratella di lepre*, una *mise en abyme* in cui la storia della guarigione e resurrezione della figlia del Re, che rinvia al racconto della resurrezione della figlia di un capo della sinagoga (*Mt* 9, 18-25), è connessa a una rappresentazione umoristica di Pietro che mangia di nascosto le interiora della lepre pensando di ingannare il Signore. Allora il Signore lo castiga facendogli credere di avere il potere di guarire la figlia del re, ma Pietro non ha ancora il potere taumaturgico, come nella tradizione biblica le cui attestazioni in merito sono contenute negli *Atti degli Apostoli* con la guarigione dello storpio (*Act* 3, 1-10) e del paralitico a Lidia (*Act* 9, 32-35), e deve intervenire il Signore per riparare alla morte della ragazza avvenuta per mano dell'apostolo.

Come abbiamo già detto, nella maggior parte delle leggende gli altri apostoli sono comparse e dunque non prendono parte attiva alla narrazione. Nella leggenda siciliana *La morte nel fiasco*, per esempio, a prendere la parola è san Tommaso che mostra la sua proverbiale diffidenza: «Maestro, io se non vedo con i miei occhi e non tocco con la mia mano, non ci credo»,<sup>723</sup> che ci rimanda al passo evangelico in cui Didimo mostra la sua incredulità di fronte all'apparizione di Gesù dopo la morte (*Io* 20, 25). San Giovanni invece prende parte alla leggenda *Il grano saraceno* insieme al Signore e a San Pietro. E forse non è un caso che qui sia presente anche san Giovanni, perché nel vangelo giovanneo nel momento del rinnegamento, insieme a Pietro c'è «un altro discepolo» (*Io* 18, 15) che l'esegesi ha sempre pressoché unanimemente identificato con l'apostolo Giovanni, figlio di Zebedeo, e questo appare significativo, nella leggenda in questione, in cui peraltro la Morte viene intrappolata in un fiasco, Pietro sente cantare un gallo.

Nell'ultima leggenda dedicata al personaggio petrino *La mamma di san Pietro*, del tutto fantastica, entra in scena la madre del santo, il cui figlio «non è più l'uomo degli sbagli che provocano ilarità e degli errori che mettono in pericolo; egli è diventato il guardiano del paradiso»<sup>724</sup> che chiede la grazia al Signore per la madre destinata all'Inferno, rea di una profonda e radicata avarizia durante il soggiorno terreno il cui unico slancio di generosità è aver dato una fronda di porro a un povero, che diventa, quasi una riproposizione della legge dantesca del contrappasso, l'unica e l'ultima possibilità di riscattare il Paradiso. Ma ancora una volta l'egoismo e la superbia puniscono la donna: i dannati che le si erano aggrappati in cerca di salvezza tentando di ascendere con lei fanno spezzare la foglia infrangendo così l'ultima speranza di una vita migliore. Calvino sceglie di terminare qui la leggenda eludendo l'ultima parte presente però nella tradizione in cui «il portinaio del cielo ottenne per una nuova grazia d'aver seco la madre almeno il dì del suo onomastico. Essa quindi va su in sul vespro della vigilia e ridiscende la notte che chiede la festa».<sup>725</sup>

San Pietro è ancora in Paradiso in altre due leggende della raccolta calviniana *Una notte in Paradiso*, anch'essa contenuta tra il materiale di Zorzùt, in cui però appare sullo fondo mentre suona

<sup>722</sup> J. E. W. GRIMM, *Fiabe*, Torino, Einaudi, 2015, p. 632.

<sup>723</sup> I. CALVINO, *Fiabe italiane*, op. cit., p. 765.

<sup>724</sup> G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, vol. I, op. cit., p. CXLI.

<sup>725</sup> A. DE GUBERNATIS, *Credenze e superstizioni popolari*, «Rivista delle tradizioni popolari italiane», vol. I, Roma, 1893, p. 857.

il contrabbasso e *Il devoto di San Giuseppe*, presente nel folklore veronese,<sup>726</sup> in cui vediamo San Pietro battibeccare con san Giuseppe a causa di un uomo che essendo morto si era presentato al suo cospetto chiedendo di entrare in Paradiso, ma San Pietro, risentito della devozione esclusiva dell'uomo per il santo della provvidenza durante la vita terrena, gli nega l'accesso, allora San Giuseppe lo ricatta di prendere con sé moglie e figlio, la Madonna e Gesù, e di «impiantare il Paradiso da un'altra parte»<sup>727</sup> e san Pietro è costretto a lasciar entrare il devoto di san Giuseppe.

### 3. Perché San Pietro?

La domanda che viene da porsi è perché Calvino abbia deciso di riservare un posto privilegiato alle leggende su Pietro se nel folclore sono presenti storie, come abbiamo visto, legate ad altri santi o a personaggi che hanno avuto un peso nell'evoluzione dei fatti riguardanti Gesù. Giuda Iscariota, l'apostolo che tradì Gesù per trenta denari, pure appare nelle storie popolari, eppure Calvino non lo fa rientrare nel suo canone, probabilmente avvertendo la sua storia troppo ingombrante.

Se da una parte, il lavoro di Calvino di selezionare il materiale folklorico proveniente da una tradizione già esistente, anche se non ancora normalizzata, si è basato su una scelta di carattere indubbiamente estetico volta a introdurre, come dichiara più volte nel volume, «componenti narrativi di vario genere in cui mi sono imbattuto nella mia ricerca e che m'hanno colpito per la loro bellezza»;<sup>728</sup> dall'altra, la convinzione di Calvino che le fiabe, in generale, sono «una spiegazione generale della vita [...]; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino», ci induce a credere che sia stata anche un'operazione volta a cogliere la forza narrativa del santo connessa alla profonda umanità della vicenda narrativa con la conseguenza che Pietro diventa un *exemplum*. Chi conosce la sua storia sa che è un predestinato, chiamato da Gesù perché si compia la volontà del Padre «Non sono forse io che ho scelto voi, i Dodici?», dice Gesù nel testo giovanneo (*Io* 6, 70), da cui scaturisce che la confessione di Pietro non è frutto di ragionamento, ma di una rivelazione da parte del Padre. Dopotutto Pietro ha contezza della propria condizione di indegno, perché dopo essere stato chiamato da Gesù a far parte della cerchia degli apostoli, gli dice di allontanarsi da lui perché è un peccatore (*Lc* 5, 12), riposta che potrebbe leggersi come una possibile profezia del rinnegamento, ma è evidente la connessione con il senso di inadeguatezza che Isaia manifestava al Signore per la sua condizione di «uomo dalle labbra impure» prima che queste fossero purificate da parte dell'angelo serafino per diventare messaggere della parola di Dio (*Is* 6, 5-7).

Pietro, soprattutto nella veste di apostolo, è motivo di motteggi popolari. Già nei vangeli, nonostante il rispetto con cui gli autori scrivono di lui, non sono però nascosti né i suoi difetti né i rimproveri mossigli da Gesù stesso, il più emblematico perché anche il più forte, è narrato dall'evangelista Marco: al primo annuncio della passione Pietro rifiuta l'idea di un Cristo Re che deve morire e Gesù lo scaccia associandolo a Satana: «Va' dietro a me, Satana!» (*Mc* 8, 33). Ma soprattutto non è taciuta la sua negazione del Maestro: al momento dell'arresto di Gesù, tutti i discepoli fuggono, mentre lui inizialmente lo segue nascondendosi tra la folla poi, quando viene riconosciuto lo rinnega, tradendo la promessa fatta e condannandolo così a morte. Forse è proprio questo tratto di profonda umanità a rendere Pietro *exemplum* per gli altri uomini, ben argomentato da Auerbach:

San Pietro è un ritratto d'un uomo nel senso più sublime profondo e tragico. [...] Pietro era un pescatore della Galilea, d'umilissima origine e cultura [...]. Da una vita qualunque Pietro viene chiamato a un compito enorme. [...] Egli ha lasciato il paese e il mestiere, ha seguito il suo maestro a Gerusalemme e per primo l'ha riconosciuto quale messia; quando era venuta la catastrofe, egli era stato più coraggioso degli altri, non soltanto era stato fra quelli che avevan

<sup>726</sup> A. BALLADORO, *Folk-lore veronese. Novelline*, Verona-Padova, G. Franchini, 1900.

<sup>727</sup> I. CALVINO, *Fiabe italiane*, op. cit., p. 105.

<sup>728</sup> Ivi, p. XVII.

tentato di resistere, ma prima ancora che mancasse il miracolo, da lui aspettato con certezza, s'era avviato a seguir Cristo anche questa volta. Però questo è soltanto un avvio, a seguirlo a mezzo e per paura, forse determinato dalla confusa speranza che potesse ancora avvenire il miracolo per cui il messia avrebbe annientato i suoi nemici. E poiché il suo è un seguirlo a mezzo e con dubbio, con paura e di nascosto, egli cade più in basso degli altri che erano giunti al punto di rinnegarlo apertamente. Perché crede profondamente, ma non abbastanza, a lui accade la cosa peggiore che possa accadere a un credente, pochi momenti prima ancora entusiasta: trema per la sua povera vita.<sup>729</sup>

Dunque, alla base del triplice rinnegamento non c'è una mancanza di fede, ma di coraggio e viene meno quell'impetuosità che lo aveva sempre contraddistinto e la presunzione di seguire Gesù fino alla morte (*Io* 13, 36-38). Questo itinerario di avanzamenti e cadute disvela tutta la sua umana fragilità: prima che diventasse santo e prima che Gesù gli consegnasse le chiavi del regno dei cieli, Pietro e la sua storia sono in perfetto parallelismo con la vita e con la storia di qualunque peccatore. Che cosa succede a Pietro dopo il rinnegamento? Come reagisce al compimento della volontà del Maestro? Quali sentimenti prova? Matteo e Luca testimoniano che «pianse amaramente» (*Mt* 26, 75; *Lc* 22, 62), ma in più l'autore degli *Atti degli Apostoli* aggiunge uno scambio di sguardi tra Pietro e Gesù che scatena il pianto di pentimento e attiva la misericordia divina, soccorritrice all'umana debolezza; d'altronde, entrando in empatia con lui, null'altro sarebbe potuto accadere a un uomo che sperimenta la propria finitezza di fronte alla grandezza di Dio. Le lacrime che segnano il volto di Pietro sono un modo per riparare alla colpa commessa, ma sono anche una sorta di pasqua intima che segna il passaggio dal vecchio Pietro al nuovo Pietro che incarna tutte le qualità di testimone che fino ad allora erano state soltanto abbozzate.

Nella letteratura popolare, come abbiamo visto, Pietro è legato alla leggerezza con storie che suscitano ilarità, tuttavia non sfugge alla coscienza del popolo né la sua reale natura né la sua vicenda più intima, segnata dal fallimento e dalla sofferenza, presupposti necessari alla rinascita. Infatti, come sostiene Tolkien, nella cornice fiabesca la possibilità del dolore e del fallimento, è «necessaria alla gioia della salvezza», poiché la fiaba è «*evangelium*, in quanto permette una fugace visione della Gioia, Gioia al di là delle mura del mondo, acuta come un dolore».<sup>730</sup>

---

<sup>729</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 48-50.

<sup>730</sup> J.J.R. TOLKIEN, *Sulla fiaba in Albero e foglia*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 85-86.

COMUNICAZIONI  
E  
SCHEDE

«PESCATORE SÌ, MA D’UOMINI».  
ANTICO E NUOVO TESTAMENTO NE *LA TURCA COMEDIA* DI G.B. ANDREINI  
di Annamaria Azzarone

I recenti studi critici fioriti intorno alla vasta produzione poetica e drammaturgica di Giovan Battista Andreini hanno dato notevole rilievo alla «sterminata cultura in materia sacra dell’autore», alla sua solida conoscenza del testo biblico e della letteratura patristica, che si traducono in una rete di citazioni scritturali e riflessioni teologiche, particolarmente fitta nel caso di opere a impianto religioso come la *Divina Visione*, la *Maddalena* e l’*Adamo*.<sup>731</sup> Sebbene non possa essere annoverata tra le opere a più marcata ispirazione scritturale, anche la *Turca comedia boschereccia et maritima*, prima commedia edita di Andreini, testimonia il costante dialogo dell’autore con i testi sacri. Le fonti della scrittura drammaturgica della *pièce* sono oggetto di una ricognizione sistematica nell’ambito della mia tesi di dottorato (in preparazione), che prevede l’allestimento dell’edizione critica e commentata della *Turca*.<sup>732</sup> Prima di ripercorrere alcune delle più significative citazioni bibliche, varrà la pena dare qualche indicazione generale sulla commedia.

La *Turca* viene probabilmente messa in scena per Francesco IV Gonzaga e Margherita di Savoia durante il Carnevale del 1611 a Casale Monferrato, dove è pubblicata nello stesso anno per iniziativa dell’editore Pantaleone Goffi, senza diretta sorveglianza dell’autore; nel 1620 Andreini ne cura personalmente una ristampa per i tipi di Paolo Guerigli di Venezia con l’aggiunta di un suo avviso *A’ giudiciosi lettori* e di un prologo «raccontante il pregio della Comedia & de’ Comici» composto da Giovan Paolo Fabri, attore e poeta attivo anche nella compagnia dei Fedeli, diretta da Andreini.<sup>733</sup> La *pièce*, in prosa in cinque atti, è ambientata sull’isola nordafricana di Tabarca, controllata dalla famiglia genovese dei Lomellini all’epoca della composizione della commedia (una roccaforte cristiana in un’area dominata dagli stati barbareschi). Nel testo, notevole spazio è dato al tema del conflitto tra cristiani e «maometani»: <sup>734</sup> Tabarca viene attaccata da un gruppo di corsari turchi, che si convertono al cristianesimo dopo la sconfitta in uno scontro con gli abitanti dell’isola.

Si apre nel segno della *Genesi* il prologo di Fabri, introdotto nella seconda *Turca* (1620). Per presentare la commedia e difenderne l’alto valore morale, il collega di Andreini prende le mosse dalla creazione dell’universo e dagli inizi dell’umanità, offrendo un grande affresco – estremamente elaborato dal punto di vista retorico – delle origini del mondo. L’uomo – continuerà Fabri nel seguito del prologo che non riporto per ragioni di spazio –, collocato al vertice del creato, è «un animale né in tutto celeste né in tutto terreno», a cui alcuni *onesti trattenimenti* come il teatro offrono la possibilità di perseguire la virtù.

---

<sup>731</sup> Cfr. S. CARANDINI, *Inchiestri, sudori e lacrime. Il teatro sacro di Giovan Battista Andreini*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi per il Teatro Medioevale e Rinascimentale*, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d’Orfeo editrice, 1995, pp. 441-456; F. FIASCHINI, «L’incessabil agitazione». *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini, 2007; A. SANGATI, *Coelum in theatro. Sull’Adamo di Giovan Battista Andreini e la sua riscrittura*, tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, XXII ciclo, Università degli Studi di Padova, supervisore Guido Baldassarri, 2012; S. SANTACROCE, «An peccatum Luciferi fuit circa unionem hypostaticam». *Appunti sulle fonti teologiche nascoste dell’Adamo di Andreini*, «Studi secenteschi», LVII, 2016, pp. 109-117 (cito dalla p. 110). Quanto alle edizioni del *corpus* religioso andreiniano, ricordiamo: *Opere teoriche*, a cura di R. PALMIERI, Firenze, Le Lettere, 2013 (*La Divina visione* è alle pp. 119-146; altri scritti teologici sul teatro alle pp. 60-74 e 168-180); *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. PALMIERI, Bari, Palomar, 2006; *L’Adamo*, a cura di A. RUFFINO, Trento, La Finestra, 2007.

<sup>732</sup> Tesi di dottorato in cotutela (Scuola Normale Superiore-Sorbonne Université), diretta da Luca D’Onghia e Andrea Fabiano.

<sup>733</sup> Sulla vicenda editoriale della commedia cfr. A. ZAZO, «La *Turca*» di Giovan Battista Andreini. *Un caso di editoria teatrale nel Seicento*, «Quaderni di teatro», VIII, 1986, pp. 61-72.

<sup>734</sup> Cfr. *Turca* V.9.19. Tutte le citazioni sono tratte dal testo critico in preparazione nella mia tesi di dottorato (che si basa sulla *Turca* del 1620, depositaria dell’ultima volontà dell’autore) secondo la numerazione utilizzata nella mia edizione (atto, scena, battuta).

Dopo che 'l gran monarca dell'uno e dell'altro mondo, spettatori graziosissimi, divise col mirabil detto le tenebre dalla luce, dopo che l'eterno pittore dipinse col pennello del suo dito nella suprema tavola del cielo le vaghissime stelle (ordinando che dall'infaticabil sole e esse e la luna ricevessero lo splendore), dopo che di nulla egli formò questa bella machina dell'universo, adornandola, cingendola e fecondandola di prati erbosi e fioriti, di valli profonde e solitarie, di colli vaghi e ameni, di monti sassosi e aspri, di boschi fronzuti e ombrosi, di chiare fonti, di quieti laghi, di correnti fiumi, di mormoranti ruscelli e di larghi mari (sotto ponendogli alle divine leggi della sua incomprendibil sapienza), e dopo ch'egli insomma ebbe popolata l'aria, l'acqua e la terra d'ucelli, di pesci e di fiere, per maggiormente perfezionar il tutto elesse d'adornar questo globo d'una creatura che signoreggiasse a tutte le cose inferiori e fosse atta per l'intelletto a conoscere e ammirare l'eterno sue meraviglie. Ciò conchiuso, formò l'uomo e, facendolo Signore di quanto è sotto il cerchio della luna, lo pose nel mezo del mondo dandogli autorità d'esser arbitro di sé stesso e di poter esser tutto quello ch'egli voleva; e fu così assoluta questa autorità che dal primo si diffuse in tutti quelli che da lui discesero. Così avess'egli saputo ubbidire! Come saria stato immortale! Ma si compiacque più con la disubbidienza di condannar sé stesso e i suoi discendenti a morte che rimanersi con l'ubbidienza in vita.

L'autore del prologo riscrive la Bibbia con la mediazione di diverse fonti letterarie, *in primis* l'*Adamo* di Andreini (pubblicato per la prima volta sette anni prima).<sup>735</sup> Tra i più significativi punti di contatto si segnalano: 1) La «metafora lettere-stelle» che «correda quella maggiore del Libro del Cielo».<sup>736</sup> *Turca, Prologo*: «l'eterno pittore dipinse col pennello del suo dito nella suprema tavola del cielo le vaghissime stelle»; *Adamo*, I.1, vv. 32-36: «Nel gran foglio del Cielo / Divo scrittor sovrano / Penna fe' il dito de l'eterna mano, / E l'opre sue più belle / Narrando scrisse, e letre fûr le Stelle». 2) Il motivo della *creatio ex nihilo*: *Turca, Prologo*: «di nulla egli formò questa bella machina dell'universo»; *Adamo, Prologo*, vv. 18-19: «Dir che fêsti di nulla Angeli e Sfere, / Ciel, Mondo, pesci, augelli e fere». 3) L'immagine dell'uomo come spettatore del mondo creato: *Turca, Prologo*: «una creatura [...] atta per l'intelletto a conoscere e ammirare l'eterno sue meraviglie»; *Adamo*, I.1.29-31: «Oh come vai dèstando / A grand'atto d'amore / L'Huom farsi spettatore».

Entrando nel vivo della commedia (e passando quindi alla scrittura di Andreini) notiamo come echi biblici, mescolati a riferimenti alla mitologia classica, siano utilizzati come materiale comico nella quinta scena del primo atto, che vede dialogare il Capitano Corazza, militare vanaglorioso ispirato al protagonista delle *Bravure di Capitan Spavento* di Francesco Andreini, e il suo servo Trulla. In questa parte della commedia l'isola di Tabarca è avvolta da una fitta nebbia e il Capitano dichiara di volere un occhio del Dio Apollo con cui fabbricare una «foggia di lanterna da notte che chiusa sembri un orror d'inferno e aperta apra nelle maggiori tenebre un lucidissimo giorno» (*Turca*, I.5.5). Se il riferimento ad Apollo rimanda ovviamente a tradizioni pagane intorno al sole e alla luce, l'associazione *occhio-lanterna* contiene una reminiscenza neotestamentaria: «La lampada del corpo è l'occhio» (*Mt* 6, 22). Il Capitano chiede inoltre al servo Trulla di spegnere il suo «lanternone fatto dell'orribil testa del gigante Golia» perché non può sopportare «d'aver lume e non ci vedere» (*Turca*, I.5.5). Apprendiamo, infatti, dall'*Ordine delle robe* (il paratesto dedicato all'attrezzatura scenica posto in calce alla *Turca*) che in questa scena l'attore che interpreta Trulla è dotato di una «lanterna ridicolosa». La lampada appartiene al Capitano («Spegni quel mio lanternone», *Turca*, I.5.5) che millanta un'origine del tutto eccezionale dell'oggetto, in linea con l'atteggiamento da spaccone ostentato dal personaggio in tutta la *pièce*. Sappiamo che nel racconto biblico Davide, dopo aver ucciso Golia colpendolo alla fronte con una pietra, taglia la testa del gigante con la spada della stessa vittima (*ISam* 17, 50-51); il Capitano sembra, quindi, presentarsi come un nuovo Davide, in

<sup>735</sup> *L'Adamo. Sacra rappresentatione*, Milano, Bordini, 1613 (il dramma è riedito, sempre da Bordini, nel 1617 e poi a Perugia da Bartoli nel 1641). Le citazioni dell'*Adamo* sono tratte dall'edizione curata da A. Ruffino (*L'Adamo*, cit.).

<sup>736</sup> Cfr. A. RUFFINO, *L'Adamo*, cit., p. 53, n. 32-36.

possesto della testa di Golia, testa da cui è stata ricavata una lampada dalla debole luminosità (l'oscurità dell'«orribil» volto del Gigante parrebbe renderla inadatta a emettere luce). Non possiamo non pensare anche all'immagine dantesca del capo mozzato di Bertran de Born tenuto in mano come una lanterna di *Inf.*, XXVIII, vv. 121-122: «e 'l capo tronco tenea per le chiome, / pesol con mano a guisa di lanterna».<sup>737</sup>

Sempre al personaggio di Capitan Corazza è affidata un'altra battuta impreziosita da memorie bibliche all'inizio del terzo atto. Il Capitano elogia con queste parole la protezione (a suo dire assoluta) garantita all'isola di Tabarca dalla sua presenza:

Se la cerva di Cesare, portando al collo quell'aureo monile dov'era scritto «Non mi toccar, ch'io son di Cesare», sicura andava per le foreste, così vada parimente felice quest'isola e sicura dalle barbare insidie, poscia ch'ella porta nella fronte scritto «Fugga il Trace, che qui risiede il Capitan Corazza, fulmine della guerra, terrore della morte e fratello maggiore del gran diavolo dell'inferno». (*Turca*, III.1.3)

Qui la fonte biblica è mediata da una citazione petrarchesca, il sonetto *Una candida cerva sopra l'erba* (RVF CXC), vv. 9-11: «“Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno / scritto avea di diamanti et di topazi –: / libera farmi al mio Cesare parve”». Il motto scritto sul collare della cerva nel testo di Andreini riflette una versione attestata nei commentatori del Petrarca a partire dal Quattrocento: «Noli me tangere, Caesaris sum»; secondo Carrai questa nasce nell'esegesi petrarchesca da una traduzione latina dei «versi del sonetto mediante il ricorso a brani evangelici notissimi»: «Dicit ei Iesus: “noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrum meum”» (*Io* 20, 17) e «Et ait illis Iesus: “cuius est imago haec et superscriptio?” Dicunt ei: “Caesaris”. Tunc ait illis: “reddite ergo quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo”» (*Mt* 22, 20-21).<sup>738</sup>

Nel secondo atto Fringuello, servo del poeta Laurindo, afferma che i poeti sono «tutti porci. Poiché questi veramente sono quelli che rumando vanno al profondo della vera intelligenza delle cose» (*Turca*, II.2.18). La teoria di Fringuello e, in particolare, l'impiego del verbo *rumare* (“ruminare” e, in senso metaforico, “sottoporre a minuziosa e attenta riflessione un testo”)<sup>739</sup> rimandano all'idea del processo di lettura e scrittura come assimilazione e digestione di fonti. Come osserva Fabrizio Fiaschini a proposito di una scena de *La Rosa commedia* di Andreini, «il richiamo alla manducazione e alla digestione delle carte come modalità per imparare è [...] metafora cara alla tradizione umanistica e alla *ruminatio* di matrice biblica, a partire dal celebre passo in cui Dio impone al profeta Ezechiele di mangiare il rotolo delle sue parole» (*Ez* 3, 1).<sup>740</sup>

Nel quarto atto, a Lardello che lo scambia per un «villano dell'isola o pescatore», il capo dei corsari turchi Occhiali dice di essere «pescatore sì, ma d'uomini», svelando gli abiti turcheschi nascosti sotto il travestimento da isolano che gli ha permesso di intrufolarsi indisturbato tra le case di Tabarca (*Turca*, IV.8.17-18). Occhiali cita in maniera blasfema il celebre episodio evangelico in cui Gesù chiama i primi quattro discepoli mentre sono intenti a esercitare il loro mestiere di pescatori («Venite dietro a me, vi farò pescatori di uomini» *Mt* 4, 19, *Mc* 1, 17): quella di Occhiali è una pesca crudele, dal momento che il temibile corsaro cattura i cristiani per farne schiavi e rematori sulle galee

<sup>737</sup> Cito da D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991, p. 850.

<sup>738</sup> S. CARRAI, *Il sonetto «Una candida cerva» del Petrarca: problemi d'interpretazione e di fonti*, Pisa, Giardini, 1985 (estratto di «Rivista di letteratura italiana», 3 (1985), pp. 233-251); citazioni tratte da p. 248. Il testo di RVF è tratto da *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005 (il sonetto si legge nel vol. II, a p. 874; cfr. anche il commento di pp. 877-878, n. 9 e pp. 878-879, n. 11). Il motto scritto sul collare della cerva è utilizzato da Petrarca anche in una lettera delle *Familiares* (*Fam.* XVIII 8,5).

<sup>739</sup> Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. BATTAGLIA e di G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 1961-2002, vol. XVII, p. 241.

<sup>740</sup> F. FIASCHINI, «*Carte tritellate come crauti*». *Indagini sulla cultura dell'attore tra Cinque e Seicento*, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», II, 2009, pp. 151-188, in partic. pp. 157-159 (cit. a p. 158).

turche. Il riferimento evangelico diventa tanto più interessante se si pensa che nel finale della commedia saranno rivelate, a sorpresa, le origini cristiane del personaggio: Occhiali è in realtà Rosmondo, fratello del Capitan Corazza, un *rinnegato* che sul finire della *Turca* tornerà alla fede cristiana. Le vicende dell'Occhiali della *Turca* sono chiaramente ispirate alla figura storica del celebre corsaro Uluch Alì (italianizzato Occhiali), morto nel 1587: nato a Le Castella (nell'attuale Calabria) con il nome di Gian Dionigi Galeni, si converte all'Islam quando cade prigioniero dei corsari guidati da Barbarossa; divenuto pascià di Algeri, partecipa alla battaglia di Lepanto comandando la squadra di navi algerine e ottiene poi il comando supremo della flotta ottomana.<sup>741</sup>

---

<sup>741</sup> Per l'identificazione tra l'Occhiali storico e il personaggio della commedia cfr. D. PEROCCO, *Turchi in commedia: in Italia fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento*, in *Sûzişât-i mü'ellefe. Contaminazioni e spigolature turcologiche. Scritti in onore di Giampiero Bellingeri*, a cura di V. COSTANTINI e M. KAPPLER, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2010, pp. 275-284 (cfr. in particolare p. 283). Sulle vicende di G. D. Galeni/Uluch Alì cfr. S. BONO, *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Milano, Mondadori, 1993.

## LA TRADIZIONE BIBLICA E SLAVO-ECCLESIASTICA ALLE ORIGINI DELLA LINGUA RUSSA

di Maria Teresa Badolati

In questa scheda ci si propone di tratteggiare brevemente il ruolo, dal punto di vista della formazione e dell'evoluzione delle lingue letterarie nazionali, delle traduzioni della Bibbia nel mondo slavo-ortodosso<sup>742</sup> e, di conseguenza, russo. Tali riflessioni sono state suscitate dall'intervento della prof.ssa Giuliani, che si è concentrata sulle reminiscenze evangeliche nell'opera di Fëdor Dostoevskij.

Le Sacre Scritture sono il cuore della cultura occidentale, ne sono il testo di fondo, il «grande codice». La Bibbia costituisce un immenso repertorio letterario, iconografico, lessicale cui, nel corso dei secoli, si è attinto a piene mani, una sterminata unità testuale che, nella sua varietà, ha plasmato – sul piano di motivi, figure, metafore, schemi, tipologie, linguaggio – la cultura occidentale.

Il Libro dei Libri, sebbene in diversa misura, ha esercitato una profonda influenza sulle lingue e le letterature nazionali dei popoli cristiani e, quindi, anche degli slavi. Con le traduzioni dei testi liturgici, redatte nella seconda metà del IX sec. dai fratelli tessalonicesi Cirillo e Metodio, evangelizzatori dei popoli slavi e creatori del primo alfabeto slavo, il glagolitico – antenato del cirillico –, venne di fatto codificata la prima lingua letteraria slava, l'«antico slavo ecclesiastico» o «paleoslavo». Esso, evolvendosi poi nello «slavo ecclesiastico», ossia nelle redazioni locali del paleoslavo, giocò un ruolo fondamentale nella storia delle lingue letterarie nazionali, divenendo il medium della cultura scritta nella Slavia ortodossa almeno fino al XVII-XVIII sec.

L'influsso della traduzione della Scrittura sulla formazione e sullo sviluppo delle lingue slave orientali è tanto importante che lo storico del cristianesimo Rižskij<sup>743</sup> lo paragona a quello della traduzione di Lutero per la lingua e la letteratura tedesca. Egli afferma che i fratelli tessalonicesi, e poi tutti i successivi traduttori della letteratura religiosa, non solo diedero la scrittura agli slavi, ma introdussero nella loro vita quotidiana una serie di concetti religiosi, filosofici, scientifici e sociali nuovi e, soprattutto, coniarono nuove parole per esprimere tali concetti. Di conseguenza, i popoli slavi furono immessi nell'alveo della cultura ortodossa, quindi cristiana e mondiale.

Per ragioni storico-politiche, lo studio delle traduzioni slave della Bibbia, nei suoi aspetti filologici, testuali e storico-culturali, risulta particolarmente attivo solo negli ultimi decenni. Molteplici sono, oggi, i lavori dedicati al ruolo delle traduzioni slave dei libri sacri nel processo dello sviluppo delle lingue letterarie nazionali dei popoli slavi, in termini di formazione e stabilizzazione delle norme, sviluppo del lessico, della fraseologia e della grammatica. Suddetti studi evidenziano la stretta correlazione tra la produzione scrittoria slava ecclesiastica e i processi di formazione dell'identità slava ortodossa in relazione allo sviluppo e diffusione della liturgia bizantino-slava, nonché tra la storia delle traduzioni della Bibbia nei paesi della Slavia ortodossa e le relative lingue letterarie nazionali.

La diffusione, nel mondo slavo ortodosso, dei testi sacri e, in generale, religiosi ha avuto un immenso significato nella storia dell'acculturazione e dell'attività scrittoria degli slavi orientali. L'influenza della cultura greco-bizantina e l'adozione dei libri sacri della tradizione bizantino-slava, frutto della missione cirillo-metodiana, proseguita dai loro discepoli in Bulgaria e poi trapiantata nell'antica Rus' di Kiev, ha condotto, infatti, in seguito alla conversione al cristianesimo bizantino (988) ad opera del principe Vladimir', alla sua alfabetizzazione.

---

<sup>742</sup> Nel corso della sua acculturazione al mondo mediterraneo, la civiltà slava si differenziò progressivamente in due distinte aree, definite da R. Picchio Slavia ortodossa e Slavia latina. A partire dal IX-X secolo, il processo di acculturazione e, di conseguenza, la questione della lingua percorsero strade assai divergenti in queste due differenti realtà. La prima assimilò, infatti, la cultura greco-ortodossa, mentre la seconda quella latino-germanica. Per motivi di spazio, ci si concentrerà solo sulla Slavia ortodossa. Cfr. R. PICCHIO, *Slavia ortodossa e Slavia romana*, in ID., *Letteratura della Slavia ortodossa*, Bari, Dedalo, 1991 e M. GARZANITI, *Gli Slavi. Storia, cultura e lingue dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Carocci, 2013.

<sup>743</sup> M. RIZSKIJ, *Russkaja Biblija. Istorija perevodov Biblii v Rossii*, Novosibirsk, Nauka, 2007.

Non sorprende dunque constatare come eminenti linguisti abbiano sottolineato più volte il ruolo predominante dello slavo ecclesiastico nella formazione della lingua e della letteratura antico russa: la storia della scrittura russa inizia, infatti, con la Bibbia slava e i monumenti letterari più antichi sono i testi biblici e religiosi in slavo ecclesiastico, ancora oggi lingua liturgica della Chiesa ortodossa russa.

In conclusione, presso gli slavi-orientali la nascita della scrittura è indissolubilmente legata alla traduzione della Bibbia in antico slavo ecclesiastico, prima lingua letteraria, la quale ha contribuito poi, nelle sue redazioni locali, alla nascita e allo sviluppo delle lingue e letterature nazionali slave, tra cui quella russa.

# LEGGERE LE SCRITTURE IN VOLGARE NELL'ITALIA MEDIEVALE: IL CASO DELLE EPISTOLE CATTOLICHE

di Matteo Massari

Nell'alveo dello studio sui volgarizzamenti in italiano antico, le ricerche condotte finora hanno interessato i campi più disparati: dai monumenti dell'epica latina,<sup>744</sup> alle opere scientifiche,<sup>745</sup> fino alla retorica classica.<sup>746</sup> Meno interesse è stato invece riservato alle traduzioni volgari, e soprattutto italiane, del "classico" per eccellenza della cultura medievale, la Bibbia. Se infatti alla fine dell'Ottocento, come solito, si assiste ad un certo fiorire di interessi sull'argomento,<sup>747</sup> ad opera soprattutto del filologo e pastore protestante Samuel Berger, che compie fondamentali e pionieristici studi in merito,<sup>748</sup> le ricerche successive si limitano a voci enciclopediche o veloci segnalazioni di manoscritti;<sup>749</sup> solo in tempi relativamente recenti l'Accademia sembra essersi interessata a questo argomento, prima solo con esercizi filologici<sup>750</sup> e, più tardi, con ricerche più costanti e approfondite, fino ad arrivare agli importanti cantieri allestiti negli ultimissimi decenni, soprattutto grazie all'*équipe* guidata da Lino Leonardi che ha ripreso in mano la questione, prima con vari studi preparatori,<sup>751</sup> approdati alla compilazione del ricchissimo *Catalogo* uscito nel 2018,<sup>752</sup> e in tempi più recenti con l'allestimento dei primi studi critici su singole opere.<sup>753</sup> Indagando la bibliografia sull'argomento è

---

<sup>744</sup> Recenti sono le edizioni dei volgarizzamenti della Farsaglia e dell'Eneide a cura, rispettivamente, di MARIA CARLA MARINONI e CLAUDIO LAGOMARSINI, per cui vedi LUCANO, *Pharsalia*. Volgarizzamento toscano trecentesco, a c. di M. C. MARINONI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011 e VIRGILIO, *Aeneis*. Volgarizzamento senese trecentesco di CIAMPOLO DI MEO UGURGIERI. Introduzione, edizione critica e glossario, a c. di C. LAGOMARSINI, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.

<sup>745</sup> Mi limito a citare, per il rigore dell'impostazione critica, *La «Metaura» d'Aristotile*. Volgarizzamento fiorentino anonimo del XIV secolo, a c. di R. LIBRANDI, Liguori, Napoli, 2 voll.

<sup>746</sup> Particolarmente indagata la tradizione ciceroniana, per cui si vedano CICERONE, *Pro Marcello*. Volgarizzamento toscano già attribuito a Leonardo Bruni, a cura di S. BERTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010 e ID., *Pro Ligario, Pro Marcello, Pro rege Deiotaro (orazioni cesariane)*, Volgarizzamento di Brunetto Latini, a cura di C. LORENZI, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.

<sup>747</sup> Fra le varie edizioni ottocentesche di volgarizzamenti dei Testi Sacri, mi limito a citare *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del I di ottobre 1471*, ristampata per cura di CARLO NEGRONI, Bologna, Romagnoli, 1882-1887, basata sulla cosiddetta *Bibbia di ottobre*, pubblicata in forma anonima a Venezia appunto nell'ottobre del 1471, ma che a sua volta riprendeva a piene mani dai volgarizzamenti medievali.

<sup>748</sup> S. BERGER, *La Bible italienne au Moyen Age*, in «Romania», XXIII (1894), pp. 358-431.

<sup>749</sup> S. MINOCCHI, s.v. *Italiennes (versions) de la Bible*, in *Dictionnaire de la Bible*, éd. par F. VIGOUROUX, Paris, Letouzy et Ané, 1895-1912, vol. III/1 – G-I, 1912, pp. 1012-38; A. VACCARI, s.v. *Bibbia*, in *Enciclopedia italiana*, Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli, vol. VI, 1930, pp. 899b-901b.

<sup>750</sup> Sotto la direzione di Gianfranco Contini, presso l'Università di Firenze, negli anni '70 sono state discusse diverse tesi di argomento biblico, così come sotto la guida di Giuliano Gasca-Queirazza e Anna Cornagliotti, presso l'ateneo torinese, tutte ad oggi inedite. Per l'elenco delle tesi incentrate sui volgarizzamenti biblici discusse presso l'università di Torino si veda A. CORNAGLIOTTI, *La situazione stemmatica delle traduzioni italiane veterotestamentarie*, in «La parola del testo», I (1997), pp. 100-40.

<sup>751</sup> Per citare i più importanti: *Inventario dei manoscritti biblici italiani*, sous la direction de L. LEONARDI, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge», CV (1993), fasc. 2, pp. 863-86; ID., «A volerla bene volgarizzare...»: *teorie della traduzione biblica in Italia (con appunti sull'Apocalisse)*, in «Studi Medievali», s. III, XXXVII (1996), pp. 171-201; i vari interventi raccolti in *La Bibbia in italiano fra Medioevo e Rinascimento – La Bible italienne au Moyen Âge et à la Renaissance*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 8-9 novembre 1996), a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1998; S. NATALE, *Codici e forme dei volgarizzamenti della Bibbia. I profeti minori e la formazione della "tradizione organica" dell'Antico Testamento*, in «Medioevo Romanzo», XXXVIII (2014), pp. 338-84; C. MENICETTI, *Il Nuovo Testamento in volgare italiano: versioni e sillogi*, in «Studi di Filologia italiana», LXXVI (2018), pp. 91-160.

<sup>752</sup> *Le traduzioni italiane della Bibbia nel Medioevo (secoli XIII-XV)*. *Catalogo dei manoscritti*, a cura di LEONARDI-MENICETTI-NATALE, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2018. Un primo *excursus* sullo *status quaestionis* delle antiche versioni volgari delle Sacre Scritture si può trovare nel saggio di Lino Leonardi ivi contenuto, *La tradizione della Bibbia in italiano (secc. XIII-XV)*, pp. XV-XXVII.

<sup>753</sup> Ad oggi sono disponibili tre edizioni criticamente condotte, cioè il *Salterio* per le cure Laura Ramello (*Il Salterio italiano nella tradizione manoscritta: individuazione e costituzione dello stemma delle versioni toscane, edizione critica*

facile accorgersi di come gli studi sulla trasmissione dei testi scritturali siano comunque tanto limitati ad oggi quanto potenzialmente innumerevoli, e ciò è dato dalla modalità con cui il materiale di partenza veniva trattato dai volgarizzatori medievali. Non è infatti ipotizzabile, almeno nei secoli più alti della tradizione, una traduzione unitaria dell'intera Bibbia, e forse nemmeno del Nuovo Testamento,<sup>754</sup> e tutto fa supporre che i testi venissero tradotti indipendentemente l'uno dall'altro. Indagando la tradizione manoscritta, poi, si nota come i testi viaggiassero spesso raggruppati in modo eterogeneo, se non addirittura come testi singoli, accorpati in manoscritti miscelanei solo per – spesso assai scarse – affinità tematiche con gli altri testi della raccolta. È questo il caso delle Epistole Cattoliche (d'ora in poi, EC), su cui questo breve saggio si vuole focalizzare; indagando la tradizione testuale vediamo infatti che alcuni fra i testimoni più antichi della tradizione (in particolare l'epistola di Giacomo e le due di Pietro) ci giungono all'interno di raccolte miscelanee, cui sono ascritte forse per il carattere più spiccatamente retorico rispetto alle altre.<sup>755</sup>

Ma quale, dunque, la storia delle EC in volgare? Per quanto riguarda la tradizione, già Berger, che pure non aveva avuto modo di consultare e nemmeno di conoscere per intero il testimoniale,<sup>756</sup> isolava all'interno della tradizione l'esistenza di almeno due redazioni del testo, delle quali scriveva: «la plus ancienne est, comme à l'ordinaire, la plus incorrecte».<sup>757</sup> La scorrettezza della versione più antica sarebbe dovuta, secondo l'opinione dello studioso, alla sua derivazione non dall'originale latino, bensì da una versione provenzale.<sup>758</sup> Le riflessioni di Berger sono, per la verità, riferibili solo a 21 dei 26 manoscritti che oggi ci sono noti, perché ascrivibili ad una delle due differenti versioni

---

della versione veneta, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997), l'*Ecclesiaste* edito da Sara Natale (*L'Ecclesiaste in volgare. Edizione critica e studio delle quattro traduzioni medievali*, a cura di S. N., Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2017), e infine la recentissima edizione degli *Atti degli Apostoli* nel volgarizzamento cavalchiano, curata da Attilio Cicchella (D. CAVALCA, *Volgarizzamento degli Atti degli Apostoli*, Edizione critica a cura di A. C., Firenze, Accademia della Crusca, 2019). Segnalo che Cicchella e Ramello sono di formazione torinese, mentre Natale appartiene all'*équipe* guidata da Lino Leonardi. Da tempo annunciata l'edizione critica del volgarizzamento del Vangelo di Matteo, per le cure di Caterina Menichetti, pure appartenente al gruppo di lavoro di Leonardi.

<sup>754</sup> «Al primo periodo [scil. della tradizione] risalgono attestazioni isolate di singoli libri [...] e M2 [...] nel suo aspetto frammentario (Matteo, i primi versetti di Marco, Giovanni mutilo, Romani acefala, Corinti I e l'inizio di Corinti II, Apocalisse) appare come una prima raccolta neotestamentaria *in fieri*» (L. LEONARDI, *La tradizione della Bibbia* cit., p. XIX). Il testimone M2 a cui si fa riferimento è il manoscritto Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. I 2. Sara Natale ha definito “tradizione sparsa” della Bibbia quei volgarizzamenti biblici (vetero- e neotestamentari) circolanti, da soli o in raggruppamenti più o meno vasti, all'interno di raccolte eterogenee di testi. Appartengono invece alla cosiddetta “tradizione organica” (cioè quella in cui rintracciare un progetto di composizione unitaria) del Nuovo Testamento testimoni più tardi (XV sec.), se si esclude il caso eccezionale di M2 appena citato. Per un approfondimento sulla questione, si veda S. NATALE, *Codici e forme* cit.

<sup>755</sup> I manoscritti a cui faccio riferimento, che rappresentano due dei più antichi testimoni del volgarizzamento delle Epistole, sono i codici Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.VII.249 [V249] e Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1538 [R1538], codici “gemelli” in cui il volgarizzamento delle Epistole di Giacomo e Pietro è accostato a testi di carattere per lo più retorico (Bono Giamboni, volgarizzamenti di orazioni ciceroniane, di epistole imperiali e comunali etc.), «contesto che potrebbe far pensare ad un volgarizzamento biblico inteso come un esercizio di prosa volgare che come un testo di devozione o di pastorale» (L. LEONARDI, *Versioni e revisioni dell'Apocalisse in volgare: obiettivi e metodi di una ricerca*, in *La Bibbia in italiano* cit., pp. 37-92, p. 87). Per i rapporti tra i due codici si vedano L. LEONARDI, *Un nuovo testimone del «Fiore di rettorica» di Bono Giamboni*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, 2 voll., I, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 175-194 (in particolare pp. 182-185), e B. GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la transformation du langage politique européen (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Roma, École française de Rome, 2008, pp. 836-59.

<sup>756</sup> Berger menziona infatti solo nove manoscritti, quasi tutti posseduti da biblioteche toscane (tranne due, conservati a Parigi).

<sup>757</sup> S. BERGER, *La Bible* cit., p. 401.

<sup>758</sup> «Le texte le plus ancien semble avoir ses attaches dans le midi de la France». (S. BERGER, *ibid.*, p. 402). Sulla questione è tornata, più di recente, G. BRUNEL-LOBRICHON, *Le Bibles vaudoises à la source des Bibles italiennes?*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge», CV (1993), fasc. 2, pp. 845-55.

antiche. Possiamo dunque proporre una prima classificazione, riprendendo l'analisi già condotta da Menichetti,<sup>759</sup> che divide i testimoni delle EC in due grandi ripartizioni:

- Redazione *alpha*, a cui vanno ascritti 7 manoscritti, i più antichi dei quali sono la coppia di manoscritti "gemelli" V249 e R1538, cui si aggiungono i frammenti dell'antico M2.
- Redazione *beta*, a cui appartengono 10 codici, cui rimonta il manoscritto Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini 7733 [V7733].

Una sotto-ripartizione che tocca entrambe le redazioni coinvolge 4 codici, tutti quattrocenteschi, che presentano parte delle EC secondo la redazione *alpha*, parte secondo la *beta*.

A un terzo gruppo, poi, appartengono i restanti testimoni delle EC, che presentano rapporti via via più tangenziali con le due tradizioni più antiche: il manoscritto Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.V.9 (cui si affianca il ms. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, U.III.13, con tutta probabilità suo *descriptus*) è latore di una versione contaminata, in cui il compilatore sembra aver avuto accesso ad entrambe le versioni, cui attinge in varia misura;<sup>760</sup> lo stesso si può dire dei manoscritti Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 127 e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 10.<sup>761</sup> Il codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acquisti 1043 presenta un testo pesantemente infarcito di glosse, in cui è difficile ravvisare il testo di partenza.<sup>762</sup>

A parte va poi considerata la compilazione veneta tradata dal manoscritto tardo-quattrocentesco Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini 7208, che sembra delineare un progetto autonomo di volgarizzamento dell'intero Testo Sacro, «una sorta di Nuovo Testamento condensato» preceduto da «un lungo compendio veterotestamentario».<sup>763</sup>

Come conclusione a questa breve panoramica, vorrei provare a presentare alcune ipotesi sul rapporto che intercorre fra le due redazioni, sottolineando comunque che quest'analisi è tuttora *in fieri*.<sup>764</sup> Partendo dunque dall'assunto che i volgarizzamenti delle Sacre Scritture hanno, nel loro complesso, una tendenza a rispettare quasi con passività il dettato letterale del testo latino di partenza (com'è ovvio aspettarsi, trattandosi del *Verbum*), la situazione delle EC non sembra fare, nel complesso, eccezione in entrambe le versioni; allo stesso tempo, tuttavia, sembra evidente in *beta* un maggiore distacco dalla lettera originale, con frequenti e vistose modifiche nella resa soprattutto sintattica. Questa maggiore libertà si potrebbe indirizzarci verso due, opposte, interpretazioni: in primo luogo quello di una traduzione condotta *ex novo*, indipendentemente da quella di *alpha*, per le cure di un traduttore evidentemente meno ligio alla resa *ad verbum*, e forse maggiormente interessato ad una versione, seppur meno letterale, più chiara e distesa, come in effetti *beta* risulta. Una seconda ipotesi potrebbe vedere in *beta* una rielaborazione profonda della versione *alpha*, condotta però in modo sia orizzontale, partendo cioè da *alpha* (che andrebbe perciò considerata una versione più antica), sia verticale, con un raffronto al testo latino, cui fare riferimento per introdurre modifiche.<sup>765</sup>

<sup>759</sup> C. MENICHETTI, *Il Nuovo Testamento in volgare* cit., pp. 116-117.

<sup>760</sup> Alcune preliminari considerazioni in C. MENICHETTI, *ibid.*, pp. 123 e segg.

<sup>761</sup> Resta ancora da indagare se e in che misura tutti questi manoscritti siano in relazione tra loro.

<sup>762</sup> Si vedano V. POLLIDORI, *La glossa come tecnica di traduzione*, in *La Bibbia in italiano* cit., pp. 93-118 e l'appendice specifica in C. MENICHETTI, *Il Nuovo Testamento in volgare* cit., pp. 156-157. All'argomento ho dedicato la comunicazione *Glosse, riscritture e riformulazioni testuali nel volgarizzamento delle Epistole Cattoliche del ms. Firenze, BNC n. a. 1043*, nell'ambito del convegno *Normes et réécritures / normes et reformulations: le cas des langues et des littératures romanes*, Università di Sofia, 20-21 novembre 2020, i.c.s.

<sup>763</sup> L. LEONARDI, scheda [99], in *I Vangeli dei Popoli. La Parola e l'Immagine del Cristo nelle culture e nella storia*, Città del Vaticano, Rinascimento nello Spirito Santo, 2000, pp. 374-375.

<sup>764</sup> Lo studio della tradizione dei volgarizzamenti italiani delle EC è oggetto della mia tesi di dottorato, attualmente in corso di stesura, presso l'Università degli Studi di Pavia, sotto la guida del prof. Mirko Volpi. Una prima, più approfondita riflessione sul rapporto tra le due redazioni antiche delle EC si può leggere in M. MASSARI, *Il volgarizzamento italiano dell'Epistola di Giacomo. Una prima analisi contrastiva delle due versioni antiche*, in «Studi di Filologia italiana», LXXIX (2021), pp. 95-112.

<sup>765</sup> A riguardo Menichetti afferma che «se un fondo comune [*scil.* tra le due versioni] è mai esistito, esso deve essere stato fatto oggetto di un'operazione di riscrittura sistematica già nei primissimi anni del Trecento». (*Il Nuovo Testamento in volgare* cit., p. 120).

La risposta a questi interrogativi però è ancora lontana, visto lo stato preliminare delle ricerche in merito, e solo una indagine più approfondita sul testo volgarizzato di tutta la tradizione farà luce sulla questione, fornendo un punto di partenza per un'indagine che possa, idealmente, allargarsi ad altri volgarizzamenti scrittureali.

## LA LEGGE DEL SANGUE E LA FRATELLANZA TRADITA NOTE LÉVINASSIANE SUL RACCONTO DI CAINO

di Luca Montanari

Allora il Signore disse a Caino: «Dov'è Abele, tuo fratello?». Egli rispose: «Non lo so. Sono forse il guardiano di mio fratello?».

Gn 4, 9

In uno splendido testo intitolato *L'au-delà du verset*, Emmanuel Lévinas avanza questa domanda: «che cos'è che consente a un libro di porsi come Libro dei libri? Perché un libro si fa Bibbia?». <sup>766</sup> Si potrebbe dire che “Libro” è ciò che custodisce in sé la capacità di oltrepassare il suo “voler dire”; un'inesauribilità della propria intima fonte di senso che, oltrepassando le mere strutture sintattiche che ne formano le frasi, permette al lettore di accedere a un ordine della ragione che non si piega sulla mera esegesi letteraria. Questo Dire del testo sacro in un Detto comunicabile – articolazione teoretica dell'esperienza umana della Rivelazione – è così commentato dal nostro autore: «il grande pensiero racchiuso nel principio consiste nell'ammettere che la Parola di Dio può essere contenuta nelle parole di cui si servono tra loro gli esseri creati. Mirabile contrazione dell'Infinito, il “più” abitante nel “meno”». <sup>767</sup> La Parola di Dio che nella Torah si esprime nella forma di comando; è parola vivente che nella continua lettura e reinterpretazione riconduce il Detto della scrittura al Dire che lo anima e che sfugge a ogni pretesa di disvelamento oggettivamente da parte dell'esegeta.

L'ermeneutica lévinassiana, cogliendo a piene mani dalla tradizione midrashica, vive di un profondo dinamismo spirituale che porta l'esegeta a volgersi non tanto verso un disvelamento oggettivante dei contenuti della Scrittura quanto, piuttosto, verso quella tensione etica che da essa emerge. «La lettura midrashica non mira a spiegare un “essere nel mondo”, foss'anche in quanto dover-essere; ma piuttosto presenta un “esistente” già da sempre votato all'altro, esposto all'altro, a partire dalle prescrizioni del testo». <sup>768</sup> Questo privilegio accordato alla ricerca etico-spirituale emerge chiaramente nell'interesse dell'autore per quella profonda forma di sapienza pre-filosofica che emerge dalle narrazioni bibliche, e dalla quale la stessa filosofia trae nutrimento. La Scrittura è infatti il luogo per eccellenza in cui il soggetto si pone su quel baratro che lega il nulla alla libertà; dove il vincolo creaturale è descritto come costantemente in bilico tra la perdizione e la redenzione. Nel primo libro del *Pentateuco*, in particolar modo, non sono né la narrazione storica né la forma legalistica a essere al centro del racconto quanto, piuttosto, quella che potremmo definire come la descrizione della posizione dell'uomo innanzi a Dio.

La Parola di Dio che si esprime nel comando non dice mai tutto; perfino la perfetta adempienza alle norme contenute nei testi sacri non conduce automaticamente alla giustizia (*Ez.* 33). La forma narrativa con cui si presenta il libro della *Genesi* non offre, infatti, una soluzione immediata alle questioni etiche che sorgono dai suoi racconti. La classica distinzione tra *haggadah* (racconto) e *halakhah* (legge) non può essere mantenuta in una rigida impermeabilità; se, infatti, quest'ultima descrive le norme dell'agire quotidiano e la prima, invece, rappresenta la “parabola filosofica” che dà vita alla tradizione, allora cogliere il loro intimo legame significa arrivare a illuminare quel pensiero profondo su cui poggiano questi stessi precetti. La predilezione lévinassiana per la forma *haggadica* non è quindi dovuta a uno scarso interesse nei confronti della parte normativa quanto, piuttosto, a un fondamentale primato dell'etica proclamata nell'esperienza concreta e non

<sup>766</sup> E. LÉVINAS, *L'au-delà du verset*, Paris, Minuit, 1982; trad. it. di G. LISSA, *L'aldilà del versetto. Letture e discorsi talmudici*, Napoli, Guida, 1986, p. 191.

<sup>767</sup> Ivi, p. 59.

<sup>768</sup> D. BANON, *Les voies de l'interprétation midraschique*, Paris, Seuil, 1987; trad. it. di G. REGALZI, *La lettura infinita. Il midrash e le vie dell'interpretazione nella tradizione ebraica*, Milano, Jaca Book, 2009, p. 225.

astrattamente;<sup>769</sup> un primato dell'agire che risponde all'imperativo di base di tutto l'impianto filosofico dell'autore: non uccidere! Le categorie metodologiche dell'interpretazione del Testo si scoprono, dunque, già da sempre ospitate entro quel luogo originario che è l'etica. Nell'essenza profetica del Dire della Scrittura – e ciò è ben evidente nei vari racconti che compongono la *Genesi* – si trova inscritta quell'irreprensibile esigenza morale che forma il senso stesso dell'umano.<sup>770</sup> Tuttavia, la *Genesi* ci restituisce anche la narrazione per eccellenza del fallimento dell'etica.

Se l'ascolto dell'altro si pone a fondamento dell'ortoprassi ebraica, allora la mancanza di dialogo si pone subito sotto il segno della violenza; e di ciò il racconto di Caino ce ne restituisce una rappresentazione esemplare. Alla base della violenza e dell'invenzione della morte si pone proprio una sorta di “dialogo abortito”; un confronto mai avvenuto che degenera in fratricidio.<sup>771</sup> In *Genesi* 4, 8 Caino si rivolge ad Abele prendendo l'iniziativa del dialogo: «Caino disse al fratello Abele: “Andiamo in campagna!”»; tuttavia questo dialogo è, per così dire, a senso unico, Abele non si rivolge mai a Caino. Caino si rivolge sì al fratello ma tale dialogo rimane unilaterale e privo di contenuto; esso, di fatto, si riduce al fatto bruto della violenza: «tutto avviene come se la cancellazione del dialogo fosse fonte di morte».<sup>772</sup>

Questo “dialogo interrotto” che, per primo, introduce il tema della morte dell'innocente e il dramma spirituale del superstite, assume una risonanza fenomenologica tale da introdurre molti degli argomenti filosofici che hanno fatto la cifra della riflessione lévinassiana. L'uccisione dell'innocente, il divieto della vendetta, la significanza del volto ecc., sono tutti temi ben presenti nel dramma esistenziale che costituisce la trama narrativa di questo primo omicidio. Elevando quindi la responsabilità per Altri a categoria etico-metafisica, Lévinas introduce come argomento centrale della sua filosofia proprio una domanda mutuata da quella tradizione biblica di cui il suo pensiero si nutre;<sup>773</sup> quella domanda che Caino rivolge come provocazione a Dio, e che è riletta dal nostro autore come risposta affermativa all'ossessione etica per il destino del prossimo: «sono forse io il custode di mio fratello?» (*Gn* 4, 9).

In *Totalità e Infinito* Lévinas afferma che: «il fatto che tutti gli uomini siano fratelli non è spiegato dalla loro somiglianza – né da una causa comune [...]. Il fatto originario della fraternità è costituito dalla mia responsabilità di fronte ad un volto che mi guarda come assolutamente estraneo».<sup>774</sup> Come spiegare allora l'inumana malvagità fraticida di Caino? Come mai l'inimicizia fraterna sembra vincere sul vincolo etico del “non uccidere”? L'Io che nell'«eccomi» risponde all'appello che proviene dal volto d'Altri si trova innanzi a questa trascendenza etica che mette in discussione la sua sempre possibile violenza; «questo Infinito, più forte dell'omicidio, ci resiste già nel suo volto, è il suo volto, è l'espressione originaria, è la prima parola: “non uccidere”».<sup>775</sup> L'Infinito che si presenta nel volto – nella sua altezza e nella sua indigenza – blocca la violenza dell'Io.<sup>776</sup> Un'ingiunzione etica che, però, non impedisce la possibilità dell'omicidio ma, come ben

---

<sup>769</sup> Come ben ci ricorda Catherine Chaliier, il modello dialogico che ha portato i saggi, nel corso di molto tempo, a stabilire le regole dell'*halakhah*, evidenzia l'impossibilità di cogliere esclusivamente in astratto quella linea di demarcazione che divide il giusto dall'ingiusto: «la Legge non ha infatti un carattere dogmatico e dottrinale, non enuncia ciò che si deve pensare, ma ciò che si deve fare». Cfr. C. CHALIER, *Lire la Torah*, Paris, Seuil, 2014; trad. it. di V. LUCATTINI VOGELMANN, *Leggere la Torà*, Firenze, Giuntina, 2017, p. 71. Non è un caso che nel trattato talmudico chiamato *Shabbat* si trovi la seguente affermazione: «lo studio della Torah supera tutte le altre *mitzvot*». Cfr. *Shabbat* 127a.

<sup>770</sup> In proposito mi permetto di rimandare al seguente studio cfr. L. MONTANARI, *L'intrigo narrativo del comando. Note lévinassiane sul racconto di Abramo*, in «*Filosofia e Teologia*», in corso di pubblicazione.

<sup>771</sup> Cfr. A. NEHER, *L'existence juive. Solitude et affrontements*, Paris, Seuil, 1962, pp. 37-38.

<sup>772</sup> ID., *L'exile de la Parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970, p. 103.

<sup>773</sup> Cfr. L. MONTANARI, *Sulla soglia tra due sapienze. Ebraismo e filosofia in Emmanuel Lévinas*, Assisi, Cittadella, 2021.

<sup>774</sup> E. LÉVINAS, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff, 1961; trad. it. di A. DELL'ASTA, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 2016, pp. 218-219.

<sup>775</sup> Ivi, p. 204.

<sup>776</sup> «Questo sguardo che supplica ed esige – che può supplicare solo perché esige – privo di tutto perché avente diritto a tutto e che si riconosce solo donando [...] – questo sguardo è appunto l'epifania del volto come volto. La nudità del volto è indigenza. Riconoscere significa riconoscere una fame. Riconoscere Altri significa donare. Ma significa donare al maestro, al signore, a chi si avvicina a “voi” in una dimensione di Altezza». Cfr. ivi, p. 73.

precisa Orietta Ombrosi: «presuppone anche la possibilità di proibire, e di proibire proprio l'omicidio [...]. Il divieto di uccidere risiede già nella possibilità stessa dell'omicidio, vale a dire in quello che Lévinas definisce come volto. Così, paradossalmente, la tentazione dell'omicidio e lo stesso divieto di uccidere trovano posto, entrambi, nel volto».<sup>777</sup>

Il tema della fraternità, indagato già a partire dagli scritti degli anni '50, viene delineato dall'autore a partire dalla cornice teorica dell'inimicizia che, sotto la spinta del registro biologico di "fratello",<sup>778</sup> attesta la sempre possibile rivalità originaria tra soggetti liberi e pronti a uccidere per preservare la propria autonomia. «È nel mio essere privato – nella misura in cui sono figlio ed eletto – che sono in rivalità con i miei fratelli, che devo sbrogliare la mia situazione in questa universalità che io, contemporaneamente, sono e non sono [...] La fraternità contiene dunque una rivalità non per il nutrimento e per la terra, [ma] una rivalità per la morte».<sup>779</sup> Questa inimicizia sospinta fino all'annientamento è alimentata da un'insaziabile fame di riconoscimento; ciò poiché, proprio nell'elezione, l'altro è come me, oltraggia alla mia Medesimezza: «non è la libertà dell'altro che mi sfida – ma la sua esistenza».<sup>780</sup>

Tuttavia, andare al fondamento della rivalità insita in questo concetto di fraternità non significa, come potrebbe sembrare da queste righe, arrestare la riflessione all'altezza della parabola polemica dell'inimicizia quanto, piuttosto, riscoprire la relazione tra i fratelli come originariamente fondata sull'etica del faccia-a-faccia. Ma cosa implica questo per la narrazione di Caino e Abele da cui siamo partiti? Caino non ha riconosciuto l'umanità inscritta nel volto del fratello prima di infliggere il colpo? Il termine volto (*panim*) in questo racconto compare per ben due volte (*Gn* 4, 5-6), tuttavia esso non è mai riferito ad Abele ma sempre al suo carnefice; quasi come se l'omicidio fosse stato spinto proprio da questa mancanza di attenzione per il volto d'altri. Dio, rivolgendosi a Caino, parla del volto dell'empio fratello di Abele; un volto contrito e afflitto che alla domanda «Dov'è Abele, tuo fratello?» risponde: «Sono forse il guardiano di mio fratello?» (*Gn* 4, 9).

La grande colpa di Caino, secondo il nostro autore, non consiste tanto nell'assenza di consapevolezza della gravità dell'atto delittuoso in sé quanto, piuttosto, nella mancata responsabilità nei confronti della vita del fratello. Come chiosa Lévinas: «non bisogna prendere la risposta di Caino come se deridesse Dio o rispondesse infantilmente [...]. La risposta di Caino è sincera. In essa manca solo l'etica, vi è solo l'ontologia: io sono io e lui è lui».<sup>781</sup> Una mancata priorità della responsabilità sulla libertà che misconosce l'autentica forma dell'essere in relazione: «l'un-per-l'altro in quanto l'uno-guardiano-di-suo-fratello, in quanto l'uno responsabile dell'altro».<sup>782</sup>

L'omicidio è rottura del rapporto umano con il divino e del Suo comando che da sempre mi indirizza verso il prossimo; è sovversione dell'ordine naturale in riferimento non solo alla singolarità della vittima, ma a tutta l'umanità. La Scrittura, infatti, nel parlare del sangue versato di Abele, usa il plurale della parola ebraica "per sangue" (*damim*). Nel valutare ciò, i commentari talmudici si trovano in accordo nell'affermare che in tal modo il testo sacro non indica solo la morte di Abele, ma anche quella della sua futura progenie. Spargere il sangue di un uomo significa sconvolgere l'ordine cosmico in quanto in ogni singolo volto è inscritta tutta l'umanità: «la presenza del volto – l'infinito

---

<sup>777</sup> O. OMBROSI, *L'umano ritrovato. Saggio su Emmanuel Lévinas*, Casale Monferrato, Marietti, 2010, p. 60.

<sup>778</sup> «La fraternità biologica umana – pensata con la sobria freddezza cainesca – non è una ragione sufficiente perché io sia responsabile di un essere separato». Cfr. E. LÉVINAS, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982; trad. it. di G. ZENNARO, *Di Dio che viene all'idea*, Milano, Jaca Book, 2007, p. 94. Come commenta il nostro autore, in uno scritto precedente rispetto a quello appena citato: «il problema consiste nel creare una società di fratelli. Non nell'elevare la socialità a fraternità, ma la fraternità alla socialità». Cfr. ID., *Parole et Silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009; a cura di S. FACIONI, *Parola e Silenzio e altre conferenze inedite al Collège philosophique*, Milano, Bompiani, 2012, p. 184.

<sup>779</sup> Ivi, pp. 181-183.

<sup>780</sup> Ivi, p. 183.

<sup>781</sup> ID., *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1991; trad. it. di E. BACCARINI, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, Milano, Jaca Book, 2016, p. 145.

<sup>782</sup> ID., *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972; trad. it. di A. MOSCATO, *Umanesimo dell'altro uomo*, Genova, Melangolo, 1985, p. 24.

dell'Altro – è presenza del terzo (cioè di tutta l'umanità che ci guarda)». <sup>783</sup> Questo pensare la morte a partire dal tempo apre lo spazio a una sorta di “futuro puro” – una radicale rottura con la mera forma dell'essere come presenza – capace di assegnare alla significazione etica un'incondizionalità tale da oltrepassare lo stesso orizzonte della morte: una responsabilità per l'Altro sospinta fino all'avvenire delle future generazioni.

Solo in un secondo momento Caino si rende conto della sua colpa: «Troppo grande è la mia colpa per ottenere perdono?» (Gn 4, 13). Tuttavia, nemmeno Dio può sostituirsi alla vittima in quanto «la responsabilità dell'uomo verso l'uomo è tale che Dio non può annullarla. [...] Il mondo in cui il perdono è onnipotente diviene inumano». <sup>784</sup> Dio non perdona Caino, non può; tuttavia, Egli pone su di lui un segno per proteggerlo dalle possibili ritorsioni derivanti dal suo atto delittuoso: «Ecco, tu mi scacci oggi da questo suolo e io mi dovrò nascondere lontano da te; io sarò ramingo e fuggiasco sulla terra e chiunque mi incontrerà mi potrà uccidere». Ma il Signore gli disse: “Però chiunque ucciderà Caino subirà la vendetta sette volte!”» (Gn 4, 14-15). Dio, cioè, rende nuovamente visibile l'umanità di Caino ponendo su di lui la legge del “non uccidere”.

Tra le varie interpretazioni che sono state date in merito a questo segno ('ot), prima fra tutte quella che vede Dio imprimere su Caino una lettera del tetragramma sacro, quella del trattato talmudico *Pirque de-Rabbi Eli'ezer* è particolarmente interessante per la nostra trattazione in quanto indica la *tet* come la lettera designata al compito di proteggere Caino. La *tet*, infatti, connette la sempre possibile violenza umana al soffio di bontà derivante da Dio; «pensata nella prospettiva della bontà incancellabile, la *tet* dice la speranza dell'avvento dell'umano nell'umano, una speranza che, malgrado l'ostinazione del male, non è ancora stata assassinata». <sup>785</sup> Rileggendo ciò nella prospettiva della filosofia lévinassiana, vediamo come la mancata responsabilità di Caino per il fratello vada letta secondo un pervertimento di quell'elezione pre-originaria al Bene che il soggetto può accettare o rifiutare, ma che in nessun modo può trascendere. Lo stato creaturale, di fatti, non è interpretato come una mera separazione ontologica dal Dio creatore; esso è sempre scelta pre-originaria del Bene che, nell'elezione, costituisce il soggetto nella sua unicità e responsabilità. Come possiamo leggere dalle dense pagine di *Altrimenti che essere*: «questa anteriorità della responsabilità in rapporto alla libertà significherebbe la Bontà del Bene: la necessità del Bene di eleggermi per primo, prima che io sia in grado di eleggerlo, cioè di accogliere la sua scelta. [...] Passività anteriore ad ogni recettività». <sup>786</sup>

La parola “fratello” in questo quarto capitolo della *Genesi* è fortemente presente, ricorre ben sette volte nella storia di questi due fratelli; tuttavia, essa è sempre pronunciata in riferimento solo a Caino – del quale, non a caso, si fa menzione anche del volto e del dialogo –. Si afferma, cioè, che Caino è fratello di Abele e mai il contrario e ciò per una doppia ragione di motivi: da un lato si sottolinea il fatto che il rapporto di fratellanza è un rapporto di responsabilità, seppur mancata e, dall'altro lato, si evidenzia che la vittima è tale perché l'assassino non la riconosce come fratello. Ed è proprio tenendo fede a queste motivazioni che Lévinas può arrivare ad affermare una frase apparentemente paradossale come la seguente: «Caino non è fratello di Abele!»; <sup>787</sup> Caino con il suo gesto non uccide il fratello, ma quello che per lui è un estraneo. In tal modo il nostro autore proclama la possibilità – e l'originarietà – di un differente ordine di fraternità, estraneo alla rivalità tra consanguinei e precedente a quello biologico: l'ordine etico.

La fraternità assume quindi il significato di un'immediata custodia del prossimo; una sollecitudine a rispondere a quell'ingiunzione etica che proviene dalla nudità del volto d'Altri che – al di là di un richiamo di sangue – appella il soggetto a rendersi custode della vita del prossimo. Nella

<sup>783</sup> ID., *Totalità e Infinito*, trad. it. cit., p. 218.

<sup>784</sup> ID., *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1963; trad. it. di S. FACIONI, *Difficile libertà. Saggi sul giudaismo*, Milano, Jaca Book, 2017, p. 37.

<sup>785</sup> C. CHALIER, *Les Lettres de la Création*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2006; trad. it. di D. SIMEONE, *Le lettere della creazione. L'alfabeto ebraico*, Firenze, Giuntina, 2018, p. 42.

<sup>786</sup> E. LÉVINAS, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff, 1978; trad. it. di S. PETROSINO-M. T. AIELLO, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book, 2018, p. 154.

<sup>787</sup> ID., *Entretiens*, in F. POIRIÉ (a cura di), *Emmanuel Lévinas. Qui êtes-vous?*, Paris, La Manufacture, 1987, p. 109.

fraternità vi è inscritta, dunque, una nozione di umanità capace di custodire in sé il segreto della pluralità come anche quello della dignità umana; non una mera fraternità del “con” l’altro ma del “per” l’altro. Come afferma Lévinas: «la novità dell’apporto giudaico consiste nell’affermare la dimensione planetaria della società umana, l’idea di un accordo possibile tra gli uomini, ottenuto non con la guerra, ma con la fraternità».<sup>788</sup> La fraternità assume dunque il suo autentico senso nell’asimmetria della responsabilità; un’universalità della responsabilità che nemmeno la morte dell’altro può cancellare, in quanto permane come compito nella traccia indelebile della memoria del sopravvissuto.<sup>789</sup> Una responsabilità prima e al di là della morte che, nella narrazione del quarto capitolo della *Genesi*, eleva Abele a figura topica di ogni innocente ucciso e perseguitato; nudità di un volto la cui prima parola è “non uccidere”.

---

<sup>788</sup> ID., *La laïcité et la pensée d’Israël*, 1960; trad. it. di J. PONZIO, *Laicità e pensiero giudaico*, in ID., *Dall’altro all’io*, Roma, Meltemi, 2002, p. 91.

<sup>789</sup> ID., *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993; trad. it. di S. PETROSINO-M. ODORICI, *Dio, la Morte e il Tempo*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 118.

## RESA BIBLICA E SINCRETISMO DELLA *CONQUISTATA*

di Serena Nardella

La rielaborazione della *Gerusalemme* risponde in Tasso ad esigenze molteplici. Nonostante la pressione avvertita dal poeta nelle fasi di revisione e successivamente alla pubblicazione *pirata* della *Liberata*, molti concordano sulla considerazione che ciò che lo spinse alla riscrittura fu un «sacrificio volontario»<sup>790</sup> dettato dall'ambizione di perseguire una teoria poetica di cui era convinto. Operavano in lui ragioni «peculiari all'indole dell'uomo»,<sup>791</sup> l'approvazione del pubblico dei censori, ma anche la nuova ambizione di realizzare un poema *perfettissimo*. Ma da cosa poteva scaturire tale perfezione? Nella *Liberata* la commistione di invenzione e imitazione, l'unità nella molteplicità erano stati espedienti necessari per superare la apparentemente insanabile dicotomia tra romanzo e epos. E già il *meraviglioso cristiano* era riuscito a connotare il poema come lontano dalla pura finzione poetica, ma verisimile e portatore di un messaggio religioso. Ora, nella *Conquistata*, la maggiore attenzione alle fonti sembra colmare l'esistenziale sofferenza di non sentirsi all'altezza e di non aver fatto abbastanza per la *Gerusalemme* che finalmente sarà chiamata *mia*.<sup>792</sup>

Sebbene Salviati gli avesse rimproverato l'eccessivo uso della materia storica,<sup>793</sup> è evidente come la riscrittura operi nella direzione di un rafforzamento della componente realistica, divenuta mezzo per illustrare e assicurare la «conformità al vero dell'edificio poetico». <sup>794</sup> L'attenzione al fatto storico è determinata dalla frequentazione tra gli anni 50 e 60 del '500 di Sigonio che nel *De Laudibus Historiae* indica la storia come fondamento essenziale della poesia epica. La mistione di vero e falso, ritenuta precedentemente necessaria, è ora superata dalla preminenza del *vero* che l'autore ritiene «debba aver la maggior parte». <sup>795</sup> Se è possibile imitare solo ciò che è (il vero) e non ciò che non è (il falso) se ne deduce che l'arte possa riprodurre soltanto il vero: ciò che è rappresentato nell'opera non è falso, ma semplicemente finto. <sup>796</sup> La poesia è dunque libera riscrittura della storia al fine di riprodurre meraviglia e diletto. <sup>797</sup>

La possibilità di confermare il fondamento storico dell'opera è quindi data ora dal supporto cercato nelle *auctoritates* classiche e patristiche. Tra il 1575 e il 1586, Tasso si dedica allo studio dei testi sacri, mistici e teologici, attraverso il fondamentale tramite dei Padri della Chiesa. Se, quindi, la poesia tassiana aveva da sempre tentato di trovare l'unione tra microcosmo e macrocosmo e di rappresentare l'Uno nel *picciol mondo* e viceversa, è solo dopo Sant'Anna che questa ricerca s'incarna in un poema eroico sacro di matrice cristiana: la *Conquistata*.<sup>798</sup>

Il poeta diviene quindi profeta ed ermeneuta, sul modello dantesco, e la poesia non può più fingere, ma figurare: l'ignoto e il meraviglioso allegorico causano diletto proprio per il loro rimandare a verità universali.

Restava tuttavia forte il timore, peraltro adocchiato nel dibattito cinquecentesco, che la riscrittura fosse considerata essenzialmente un libro sacro. <sup>799</sup> E se da una parte questo rischio appare scongiurato («la mia *Gerusalemme* non è d'istoria ecclesiastica, né forse di sacra»),<sup>800</sup> nel *Giudicio*

<sup>790</sup> A. DI BENEDETTO, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996, p. 194.

<sup>791</sup> E. DONADONI, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 420.

<sup>792</sup> T. TASSO, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno ed., 2000, pp. 11-12.

<sup>793</sup> Lo definisce «reducitor d'altrui storia in versi» in L. SALVIATI, *Lo 'nfarinato secondo ovvero dell'Infarinato accademico*, Firenze, Padovani, 1588, p. 141.

<sup>794</sup> M. T. GIRARDI, *Tasso e la nuova Gerusalemme. Studio sulla Conquistata e sul Giudicio*, Napoli, ESI, 2002, p. 11.

<sup>795</sup> T. TASSO, *Prose diverse*, a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, vol. I, p. 454.

<sup>796</sup> Ivi, p. 499.

<sup>797</sup> Cfr. M. T. GIRARDI, *Dalla Gerusalemme Liberata alla Gerusalemme Conquistata*, in «Studi tassiani», 33, 1985, p. 11.

<sup>798</sup> Cfr. R. MORACE, *L'allegoria biblica tra la Gerusalemme Conquistata e il Mondo Creato*, in *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, a cura di T. PIRAS, Trieste, EUT, 2011, pp. 41-53.

<sup>799</sup> Il primo dubbio della lettera all'Ardizio si incentra proprio su questa tematica: cfr. T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Parma, Guanda, 1995, II, n. 343, pp. 330-333.

<sup>800</sup> T. TASSO, *Risposta al discorso del sig. Orazio Lombardelli intorno ai contrasti che si fanno sovra la Gerusalemme Liberata*, Ferrara, Vassalini, 1586, pp. 451-452.

Tasso non sembra opporre resistenza a tale connotazione, per cui nella *Conquistata* «tutte le parti sono con allegoria».<sup>801</sup> Ciò implica, ancora una volta, non che la materia sacra possa inficiare la componente laica del testo, ma che possa inglobarla, in un sapere che unisca aristotelismo e convinzioni agostiniane, innalzando e rivoluzionando così il tormentato genere epico.

La presenza diffusa di allegoria, oltre che l'inserimento di salmi, preghiere e riflessioni teologiche, risponde all'obiettivo di realizzare un poema eroico della cristianità, risignificando l'impresa crociata come il compimento della civiltà cristiana.

Sono dunque passate in esame le Sacre Scritture e le esegesi dei padri, rilette attraverso la lente dantesca e del Petrarca dei *Trionfi*.<sup>802</sup> La Bibbia, riferimento assoluto del poema riformato, è atta a correggere altre fonti quando esse siano di provenienza moderna o straniera: solo la classicità ha libero accesso al nuovo lavoro.

La testimonianza biblica recupera, dunque, la funzione di garantire la legittimità e la credibilità di alcuni elementi scientificamente falsi, la cui immagine allegorica è presente negli scritti teologici. La fonte sacra diventa quasi storica, perché coopera con le fonti storiche a innalzare il tono e la dignità dell'opera verso un sincretismo culturale. L'accavallamento di componente classica e religiosa sembra divenire il fine ultimo di ogni produzione poetica.<sup>803</sup> Ma non solo. In linea con un processo di inglobamento nel sapere letterario di elementi appartenenti più in generale al passato, appare fondante l'operazione del Tasso notata dalla Girardi e avvalorata dal Baldassarri,<sup>804</sup> che consisterebbe non solo nella rottura degli equilibri strutturali consoni al genere, ma anche in un arricchimento della materia stilistica, per ampliare il canone di autori volgari di riferimento.<sup>805</sup> Una «foga inesausta di annessione».<sup>806</sup>

Alle autorità classiche citate nei due libri del *Giudicio* (Omero, Virgilio, Cicerone, sofisti e tragici greci, storici greci e latini, Esiodo, Lucrezio, Dante, Platone e Aristotele) si aggiungono i Padri della Chiesa e i riferimenti biblici: Sant'Agostino, San Tommaso, San Girolamo, San Bernardo, San Paolo, San Dionigi, Gregorio Nazianzeno, Filone, Niccolò di Lira, insieme a citazioni e parafrasi bibliche (*Genesi, Esodo, Salmi, Proverbi, Libri di Isaia, Geremia, Ezechiele, Nuovo testamento, Apocalisse*).

La qualità e i caratteri dell'approfondimento del Tasso sono osservabili in un percorso testuale mirato a confrontare alcuni passi della *Conquistata* con le fonti individuate a partire dall'esegesi del poema, il *Giudicio sopra la Gerusalemme*.

Si parta dalla questione del solio divino: in *Giud.*, I, 123 Tasso dapprima conferma che l'argomento trattato nella *Conquistata* (X, 58-59) provenga dalla *Liberata* (IX, 56-57). Fonte del testo è Giovanni Pontano (*Urania sive de stellis*, I, 875-880), mentre il riferimento alla luce *una e trina* è dantesco (*Par.*, XXI, 28-29), così come la raffigurazione di Dio che domina destino, natura, tempo, spazio e fortuna (*Inf.*, VII, 73-79). L'autore precisa come nella *Conquistata* la descrizione della sede di Dio sia affrontata in maniera più consona perché ripresa dalle Sacre Scritture. Infatti, in *Conq.*, I, 10 è parafrasato il testo di *Isaia*, 6, 1-2. Ed è già in questa circostanza che appare evidente il progetto di inglobamento di sapere poetico e religioso, insieme ad un avvicinamento stilistico tra i due mondi. L'inserimento della similitudine centrale che spiega l'immagine degli *spiriti divini* che coprono il volto e i piedi di Dio, l'aggettivo *vetusto* per designarlo sono tracce inconfondibili dell'ambizione sincretica di Tasso.

---

<sup>801</sup> T. TASSO, *Giudicio*, cit., p. 29.

<sup>802</sup> Si veda ad esempio l'allegoria finale della figura di Armida (*Conq.*, XIII, 75) che ricalca il *Tr. Pud.*, 120-121; si confronti poi *Conq.*, XX, 12 con *Tr. Cup.*, III, 44; *Conq.*, XX, 22 con *Tr. Cup.*, III, 70; *Conq.*, XX, 146 con *Tr. Temp.*, III, 135.

<sup>803</sup> Cfr. M. T. GIRARDI, *Tasso e la nuova Gerusalemme*, cit., p. 15.

<sup>804</sup> Cfr. G. BALDASSARRI, *Il sogno di Zeus*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 85.

<sup>805</sup> Cfr. M. MCLAUGHLIN - D. ROBEY, *Tasso's Epic Style: Changes in Theory and Changes in Practice*, in «Journal of the Institute of Romance Studies», 1998, V, p. 28.

<sup>806</sup> M.T. GIRARDI, *Tasso e la nuova Gerusalemme*, cit., p. 17.

Nella sezione successiva del *Giudicio* (I, 124-125) sono indicati S. Ambrogio (*De Spiritu Sancto*, III, 21), S. Bernardo (*Sermo*, IV, 4) e Origene (Girolamo, *Translatio Homiliarum Origenis in visione Isaiae*, I, 2) come riferimenti del testo.

La *consumazione*, ricalcata sull'esegesi di Bernardo («Porro consummatio quidem et ipsa solius gratiae est»), la posizione elevata del trono proposta da Origene («Videt eum sedentem super thronum excelsum et elevatum»), la spiegazione sulla stasi e sul volo simultaneo dei serafini di Ambrogio («Si stabant Seraphim, quomodo volabant?») sono tracce dell'approfondimento compiuto nella rielaborazione.

Tuttavia, nonostante la nuova e sentita adesione al codice biblico, Tasso non riesce ad abiurare completamente la fede nella classicità:

Questo è il solio di Dio, al quale non si può paragonare alcuna pittura de' poeti Gentili, benché quel Briareo descritto da Omero appresso il solio di Giove, dia a molti gran meraviglia, o pur l'aquila, la qual riposa nel suo scettro, come è figurata da Pindaro in que' suoi versi maravigliosi.<sup>807</sup>

La produzione artistica iniziata con i poemi omerici può, nell'ottica tassiana, riprendere vita nella modernità purché e quando risulti compatibile con le Sacre Scritture, divenute un'attualizzazione e una rivisitazione in chiave religiosa di contenuti già presenti nella storia dell'umanità.

Allo stesso modo Dio assume le movenze di Giove in *Conq.*, I, 116 e Armida può essere presente nel nuovo poema solo se accostata all'immagine della sirena ripresa da *Isaia*.<sup>808</sup>

Ulteriore esempio multiculturale è rappresentato dalla statua *veduta da Nabucodonosor* (*Giud.*, I, 164): in *Conq.*, XI, 93-94 Tasso fonde insieme il testo biblico (*Dn*, 2, 31-35), dantesco (*Inf.*, XI, 93-94), Plinio, *Nat. Hist.*, VII, 73 e Agostino, *De civitate Dei*, XV, 9.

La forza della Bibbia sta nel suggellare immagini impiegate da sempre. Anche rispetto alla fonte patristica dichiarata, il passo biblico sembra avere accesso diretto alla *Gerusalemme*, mentre la sua interpretazione rimane appannaggio del *Giudicio*.

Ne è testimonianza la manifestazione di Dio con il carro: la spiegazione dei versi in *Giud.* I, 127 è affidata a S. Gregorio che, in *Homiliarum in Ezechielem prophetam* I, 6, ne fornisce l'interpretazione basata sull'unione di Nuovo e Vecchio Testamento. Tuttavia, in *Conq.*, XIX, 144-145, il poeta riporta fedelmente *Ezechiele*, I, 4-20, senza alcun riferimento teologico. Ritorna completamente l'allegoria biblica: il carro, l'elemento luce/fuoco, gli *animai pennati*, la considerazione per cui *d'occhi è sparso*, e persino la presenza dello spirito di vita che muove le ruote. La preoccupazione di Tasso non è tanto quella di proporre l'esegesi nella *Conquistata*, quanto di tradurre, rivitalizzandolo, il testo sacro, amalgamandolo ancora una volta con un altro di origine classica (Platone, *Phaedr.*, 246a-47b).

Riprodurre le Sacre Scritture rappresenta, dunque, non solo la volontà di attualizzarle, ma tradisce anche una profonda fiducia nella loro fruibilità. Se è vero che la stesura della *Conquistata* corrisponda al tentativo di realizzazione di un capolavoro, appare evidente come nell'ottica del poeta la Bibbia, da sola, anche senza essere spiegata, sia considerata un'opera che possa toccare, diretta, la sensibilità del lettore.

<sup>807</sup> *Giud.*, I, 126. Si allude a *Il.*, I, 394-397, 405 e a Pindaro, *Pyth.*, I, 6-9.

<sup>808</sup> Si vedano i passi di *Conq.*, V, 24-25 e *Conq.*, XII, 65 in relazione a *Isaia*, 13, 19-22, al *Commentarium in Isaiam prophetam*, VI, 14 di Girolamo, a *Genesi*, 3, 4-6 e al testo ciceroniano *De finibus bonorum et malorum*, V, 18, 49.

## JUDAS C'EST MOI: LE MODULAZIONI DELL'IPOTESTO EVANGELICO NEL GIUDA DI LANZA DEL VASTO

di Luca Padalino

In occasione di un seminario sul tema “psicologia e religione”<sup>809</sup> del 1939, Carl Gustav Jung asseriva di come l'autentica vita simbolica, che troverebbe nella confessione religiosa la propria più naturale espressione, si manifesti per il tramite di forme ormai desuete nella moderna cultura europea. Il rito liturgico, quale centro della pratica religiosa e forma simbolica tra tutte, non fa certo eccezione: l'assottigliarsi progressivo della sua portata segnica comporterebbe la perdita di uno specifico saper-fare, che è poi la sublimazione del senso, il cui difetto pone l'individuo in una condizione di gravosa, invalidante asimbolia. Cause di ciò non sono tuttavia da individuarsi, per Jung, in un generico rimando a una modernità che tutto dilania, quanto, invero, in una predisposizione mentale collettiva, definita nei termini di un'eccessiva intellettualizzazione dell'esperienza. Dal momento in cui si chiede troppo, in cui si sa troppo, le nebbie del *mysterium tremendum et fascinans* si diradano, e nulla permane oltre. Impraticabile, va da sé, il movimento inverso: ciò che fino a ieri era fede, oggi è illusione perduta. Per questo Jung si sente di affermare che *extra ecclesiam, nulla salus*, e le cose, allora, si fanno «veramente terribili, perché non si ha più alcuna protezione»,<sup>810</sup> dato che la condizione psicologica collettiva ha a quel punto «bisogno di qualcos'altro. Devo avere una situazione in cui quella cosa ritorni ad essere vera. Ho bisogno di una nuova forma».<sup>811</sup> Jung esplicita a suo modo un sentire intellettuale comune ad almeno due generazioni attive nell'*entre-deux-guerres*. Al netto della frattura bellica, il passaggio dalla stagione avanguardista a quanto si andava definendo nei termini di un ritorno all'ordine si ebbe infatti sotto il medesimo sole di Satana, a dirla con George Bernanos: «angoscia semiotica»,<sup>812</sup> incapacità di figurativizzazione del senso e ricerca di sue modulazioni atte a superare l'*empasse*, siano queste rintracciate a partire dall'*absolument moderne* o, al contrario, in una tradizione credibile, da (ri)costruire sulle macerie con pari slancio volontaristico.

La prima fase della vita di Giuseppe Lanza del Vasto (1901-1981) è da situarsi in un simile contesto, a cui rimanda in termini esemplari. La ricerca di un proprio itinerario si concreta infatti per tramite di una frenetica riflessione formale, espressasi in attività figurativa, scultura e letteratura.<sup>813</sup> Esperimenti che accompagnarono il giovane Lanza nel suo continuo peregrinare tra Italia, Francia, Germania, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, per innumerevoli salotti, *cafés* e conoscenze illustri (basti citare qualche nome: Rilke, Aragon, Daumal, Valéry, Gide, Dietrich), senza davvero lasciare molta traccia di sé. La ricerca di Lanza, infatti, si fa insofferente ai limiti dell'ordinaria carriera intellettuale, manca di forma e riconoscibilità. Pertanto il suo nomadismo inappagato si risolse presto in esplicito cammino spirituale: dapprima un generico sentimento religioso, poi la confessione cattolica, infine Gandhi, a seguito dell'ennesima fuga, questa volta oltre le porte del Vecchio Continente.<sup>814</sup>

---

<sup>809</sup> Si tratta di un seminario tenuto il 5 aprile 1939 alla Guild of Pastoral Psychology di Londra, la cui trascrizione viene pubblicata in lingua inglese come *Guild lecture* nel 1954. Ci riferiamo qui all'edizione italiana, pubblicata con il titolo di *La vita simbolica*, da Bollati Boringhieri editore, 1993.

<sup>810</sup> C.G. JUNG, *La vita simbolica*, Milano, Bollati Boringhieri, 2021, p. 69.

<sup>811</sup> Ivi, p. 68.

<sup>812</sup> Termine suggerito da Franco Moretti circa i *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, che ci sembra però di portata ben più generale: «Siamo così usi a lamentare l'insensatezza della vita che a prima vista è difficile accorgersi che, qui, Malte è sopraffatto da un eccesso di senso: al mondo ci sono troppi segni, e i segni sono minacce, perché si cela “der Unbekannte”, Lo Sconosciuto» (F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 268).

<sup>813</sup> Tra le prime opere pubblicate ricordiamo i versi di *Ballades libres aux Dames du temps présent* (Paris, Fas, 1923), e in italiano *Fantasia notturna* e *Conquiste di vento* (entrambe pubblicate da Vallecchi, Firenze, 1927), poi raccolte in *Le chiffre de choses* (Paris, Denoël, 1937).

<sup>814</sup> Cfr. in tal senso A. DI GRADO, *Dal Giordano al Gange*, in *Anarchia come romanzo e come fede*, Napoli, Ad est dell'equatore, 2014, pp. 93-112.

L'opera che tra tutte testimonia di questa condizione *in medias res*, fino alla definitiva conversione del 1943, è certamente il *Giuda*, scritto nel corso di un raffazzonato pellegrinaggio negli Abruzzi verso la Terra Santa, cui, tuttavia, non perverrà. Ed è un riflettere sul valore formante del limite, al tempo ricercato ed aborrito, come vedremo, a concretarsi in questa riscrittura del Nuovo Testamento, redatta dapprima in lingua italiana, tradotta poi in francese e così pubblicata nel 1938.<sup>815</sup> Il giovane Lanza non è certo nuovo alla frequentazione dei testi sacri, questo a voler prestare fede ai suoi diari, i cosiddetti *Quaderni del Viatico*:<sup>816</sup> fin dagli anni al Lycée Condorcet, in compagnia del fratello Lorenzo, la Bibbia è infatti tra le letture più note e meditate dai due, cui si accompagnano presto Spinoza e Nietzsche. Eppure, è solo con *Giuda* che si ha la prima concreta meditazione formale intorno alle Sacre Scritture e un tentativo di conquistare, per loro tramite, un appiglio alla propria personale ricerca. Cerchiamo dunque di vederci più chiaro, attraverso alcune rapide osservazioni.

*Giuda* si configura essenzialmente come una riscrittura dei Vangeli canonici secondo la specola dell'apostolo traditore. Più concretamente, diremmo che l'ipotesto di riferimento si costituisce mediante una *summa* dei quattro Vangeli, il che offre una ricca struttura evenemenziale di riferimento. Tale ipotesto evangelico composito si istituisce invero quale *fabula* del racconto, sulla quale non è rilevabile alterazione considerevole per quanto concerne l'intreccio: siamo vicini, in tal senso, alla chimera del cosiddetto grado di narrazione zero, che già Gerard Genette riteneva quanto mai raro nella produzione letteraria occidentale.<sup>817</sup> Un superamento tutto interno della tradizionale reticenza dei narratori biblici, atto a limitare fin quanto possibile interpolazioni per mezzo di inediti programmi narrativi. Aspetto questo tra i più rilevanti, su cui torneremo. Basti per il momento suggerire come la funzione diegetica di questo espediente andrà individuata nel suo intrecciarsi al piano discorsivo, e in particolare alla fenomenologia enunciativa adottata dal testo. Come detto la prospettiva scelta per riattraversare la vicenda umana del Cristo è infatti quella di Giuda, una focalizzazione interna cui non corrisponde, tuttavia, una narrazione omodiegetica. Narratore e Personaggio restano distinti, seppur non sempre in modo riconoscibile, lasciando adito a una serie di transizioni quanto mai ambigue. Frangenti, questi, accomunati da una spiccata dominante emotiva,<sup>818</sup> presso cui la voce di Giuda si pone quale puntuale chiosatore alle vicende terrene del Cristo, e fa di uno strenuo scetticismo in odor di eresia il suo riferimento esegetico fondamentale. Di più: maggiore l'epifania del *mysterium* posta in essere dalla figura del Cristo, che lo incarna con monumentalità perturbante, quanto più Giuda risulterà propenso a rintracciarvi logiche del senso meramente mondane, finanche di volgare opportunismo, per cui ad essere in gioco risulterebbe, a suo dire, una mera posizione di potere su apostoli e seguaci.<sup>819</sup> Notevole esempio di quell'intellettualizzazione junghiana del Sacro da cui siamo partiti, asimbolia patologica qui restituitaci narrativamente, per il solo tramite di modulazioni discorsive. Il continuo andirivieni tra voce narrante e focalizzazione interna, coadiuvato in più occasioni dal largo impiego del discorso indiretto libero, ci porta poi a sospettare persino dell'ortodossia propria al narratore eterodiegetico, che approfitta della specola di Giuda al fine di porre, condividere e suggerire ulteriori quesiti, dubbi, interpretazioni tanto in apparenza razionali

<sup>815</sup> Cfr. G.G. LANZA DEL VASTO, *Judas*, Paris, Grasset, 1938 (ed. It. *Giuda*, Bari, Laterza, 1938). Ci riferiamo qui all'ultima edizione italiana in ordine di apparizione, edita da Calabui, Milano, 2019.

<sup>816</sup> Cfr. *Quaderni del Viatico*, Vol. I, a cura di M. LANZA, Lecce, Lupo Editore, 2008.

<sup>817</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 84).

<sup>818</sup> Il riferimento teorico va, evidentemente, a R. JAKOBSON, *Closing Statements: linguistic and poetics*, in *Style in Language*, T.A. SEBEOK, New York-Londra, 1960, in Italia ben noto come *Linguistica e poetica*, poi in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.

<sup>819</sup> Tra i passi più espliciti in tal senso, una riflessione di Giuda circa lo "stile" oratorio di Gesù, la cui reticenza è da lui intesa come fine strategia ammaliatrice: «Quando uno ha raggiunto la sapienza, ha ragione di tenerla per sé e godersela nell'intimo. Deve far sentire agli altri che la tiene perché accorrano e lo proclamino maestro, ma non darla per paura che prendano il segreto e lascino lui come la buccia. La maestria sta nel suscitare molte curiosità e nel giocare con esse da maestro [...] La dottrina di Gesù era dunque oscura e piena di trappole disposte ad arte, di chiarezza a doppio senso e di semplicità a doppio fondo» (G.G. LANZA DEL VASTO, *Giuda*, op. cit., p. 43).

quanto fallaci.<sup>820</sup> Autentico *auctor absconditus*, dunque, tesi che a venir fuori dal magma diegetico per tornare al dato biografico trova, in sede paratestuale, conferme inquietanti: «Giuda, giuda sono io» afferma infatti Lanza in premessa al romanzo, in una riformulazione esplicita del motto flaubertiano.<sup>821</sup>

Ma si rilevava in apertura di come il testo convochi l'insieme degli eventi canonici raccontati nei quattro Vangeli, e di come un simile espediente sia indissolubilmente legato alla prassi enunciativa. Possiamo adesso proporre ulteriori riflessioni: la reticenza narrativa biblica è colmata in *Giuda* non attraverso la proposta di inedite modulazioni di fabula e intreccio, come, per intendersi, in *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann, quanto invece attraverso il dispiegamento introiettivo, cui si partecipa almeno in due, Personaggio e Narratore. L'autentica funzione dell'ipotesto evangelico composito sarà dunque quella di rispondere all'urgenza di confrontarsi su quanti più aspetti della vita e delle azioni del Cristo possibile, e di farlo mediante un opportuno diaframma, Giuda, che si faccia carico dei dubbi dottrinali e della possibilità o meno di venirne a capo per logiche razionali.<sup>822</sup> Ne deriva, evidentemente, un ordito bicefalo, in cui a vicende assurde a tesi – i fatti della vita di Gesù – risponde sempre un'antifona monologante, la cui fallacia nel far proprio il senso del manifestarsi del Sacro *in re*, nonostante la raffinatezza delle speculazioni, comporta poi non una resa, bensì un compulsivo iterarsi dei tentativi. Giuda, infatti, non va da nessuna parte, non muove dalle sue posizioni, non impara dai propri errori. Alle sue invettive non consegue alcuna evoluzione psicologica o direzione narrativa, invero frammentata in un florilegio di frammenti, senz'altra coesione se non quella fornita dall'ipotesto. Ci si potrebbe così spingere a delineare un rapporto biunivoco tra due coppie oppositive fondamentali, per cui alla dicotomia sul piano formale – introspezione frammentata dell'Io vs solidità della fabula evangelica – corrisponde quella sul piano del contenuto – scetticismo intellettuale vs inamovibile mistero della fede. Proposta tanto più interessante se si intende la specola enunciativa del soggetto-personaggio quale punto di contatto più prossimo all'enunciatore reale, che esprime per mezzo del suo capro espiatorio tutto il proprio sconcerto dinnanzi al messaggio biblico, Tradizione-Enigma cui non riesce a venire a capo. La prevedibile dipartita di Giuda, in questo senso, va ben al di là di ogni facile fedeltà ri-scrittoria, rimandando a un ben più definitivo congedo da ogni tentativo di comprensione diretta del Sacro per tramite speculativo da parte di Lanza del Vasto.<sup>823</sup> La tappa successiva, come noto, sarà infatti quella dell'auscultazione non tanto del *mysterium in sé*, ma di quanto è compreso tra questo e il Soggetto, secondo il tanto caro motto «Deus est relatio», già proprio del suo esercizio filosofico.<sup>824</sup> Anche in quel caso, comunque, l'intuizione troverà congruo

---

<sup>820</sup> Riportiamo alcuni esempi tra i più significativi, in cui la duplice prospettiva Narratore-personaggio tende a ibridazioni e permeabilità evidenti: «Quest'ingiuria di non essere distinto empiva Giuda di rancore. “Quando si accorgerà che io sono...che io sono io?” Gesù infatti a certe ore sembrava non accorgersi di lui davvero. Parlava davanti a Giuda come non vi fosse affatto [...] Come faceva, se era profeta, a non scoprirlo, a non notare che Giuda dagli altri discepoli si distingueva al punto di esser pronto a gridargli in viso che non era più suo discepolo affatto» (G.G. LANZA DEL VASTO, *Giuda*, op. cit., p. 67, corsivo mio) o ancora, con largo utilizzo del discorso indiretto libero: «Giuda considerava con disprezzo l'innocente bestialità dei pagani che non altro cercano di piacere. *E che sanno essi del piacere? Che è per loro il piacere se non una meschinissima apparenza che il vento del tempo si porta?»* (Ivi, p. 61, corsivo mio).

<sup>821</sup> Ivi, p. 11.

<sup>822</sup> Intuizione questa che ebbe anche Jacques Maritain, estimatore del *Giuda*, in una lettera inviata a Lanza del Vasto a seguito della sua lettura, datata 21 aprile 1939: «È quasi impossibile, mi sembra, entrare in modo più sottile e più perfetto nei complicati recessi della disgrazia, e mostrarci un Giuda più verosimile e umano, quando fa mentire le verità stesse, e spinge la sofisticazione spirituale fino ad un sorprendente grado di saggezza alla rovescia» (lettera riprodotta in appendice a G.G. Lanza del Vasto, *Giuda*, op. cit. p. 171).

<sup>823</sup> Le ultime parole di Giuda, prima di impiccarsi, rimandano al tempo all'ottusità irremissibile del personaggio e, per l'immagine di un nodo che chiude il male in un sacco, al superamento di un *modus cogitandi* rivelatosi un vicolo cieco: «Titubò ansando: “e se, dall'altra parte, dovessi incontrare lui?”. Ma si riprese, fece: no, colla testa, disse con forza: “Credo in te, solo in te, nero e tondo nulla!”. Si lasciò cadere. Il nodo chiuse entro il sacco della pelle l'ultimo grido dell'ultimo orrore» (G.G. LANZA DEL VASTO, *Giuda*, op. cit., p. 169).

<sup>824</sup> Cfr. *Gli approcci della trinità spirituale*, Tesi di filosofia teoretica. Pisa, Università Regale degli Studi di Pisa, Istituto di Filosofia, 1928, poi *La trinité spirituelle*, Paris, Denoël, 1971.

dispiegamento in forma letteraria<sup>825</sup> con il *Pélerinage aux sources*, su cui non ci dilunghiamo. Ciò che qui più importa è rilevare come le tappe successive dell'itinerario intellettuale di Lanza prendano corpo a partire dalla coscienza di un fallimento, e come questa maturi attraverso le pagine del *Giuda*. Lo slancio utopico all'acquisizione di una forma che restituisca respiro simbolico alla vita interiore, d'ora in poi, è percorribile per Lanza nella misura in cui si accetti la propria fallibilità e finitudine. Un decorso comune ad altri autori già nominati, specie se affini alla corrente letteraria che a partire da certo misticismo avanguardista muove a coordinate surrealiste, come è il caso, ad esempio, di Luc Dietrich o René Daumal. Per quanto concerne il panorama italiano, invece, Lanza del Vasto ci appare invero abbastanza isolato, di certo non affine alle invettive savonaroliane del convertito Papini, né così prossimo agli esiti della prosa ermetica. Alcuni punti di contatto, tutti da indagare, è forse possibile rintracciarli nella produzione letteraria del secondo Enrico Pea, al netto delle differenze superficiali, pur notevolissime. L'exasperata tensione a un ritorno alla tradizione, intesa prima di tutto come attiva riflessione religiosa, pur nella coscienza di una iterata, inestinguibile fallibilità, li avvicina, sebbene l'uno, Lanza, appena agli inizi del proprio percorso, l'altro, Pea, già maturo. Non bisogna dimenticare tuttavia che *Giuda* è al tempo primo e ultimo racconto lungo di Lanza del Vasto, suo estremo tentativo di farsi luce attraverso la forma romanzesca. Ed è forse questa coscienza d'esito e tramonto incipiente a porsi quale cifra comune ai due, e, a ben vedere, a tutta una generazione intenta, nonostante le circostanze sempre più aspre dell'*entre-deux-guerres*, a trovare la propria strada nella "notte oscura dell'anima".

---

<sup>825</sup> È d'altronde proprio di Lanza del Vasto dare credito alla narrazione come forma *sui generis* di riflessione, se già nell'introduzione al *Giuda* lo si legge asserire: «Così credo che una favola, una parabola, un racconto risolvano l'enigma meglio di un ragionamento, perché penetrano ne' ripieghi della vita ove la ragione va a perdersi» (G.G. LANZA DEL VASTO, *Giuda*, op. cit., p. 8).

## APPENDICE

### Presentazione dei partecipanti

**AZZARONE Annamaria** (Scuola Normale Superiore / Sorbonne Université)

Dottorato di afferenza: Letteratura, arte e storia dell'Europa medioevale e moderna / Littérature et Culture Italiennes

Tutor: prof. Luca D'Onghia e prof. Andrea Fabiano

Titolo della ricerca in corso: *La Turca di Giovan Battista Andreini: studio critico, edizione e commento.*

Il progetto prevede l'allestimento dell'edizione critica e commentata de *La Turca comedia boschereccia et maritima*, prima commedia edita di Giovan Battista Andreini, drammaturgo e capocomico dei Fedeli, la compagnia di attori professionisti al servizio della corte Gonzaga. Rappresentata probabilmente per Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia durante il Carnevale del 1611, la commedia nello stesso anno viene data alle stampe a Casale Monferrato per i tipi di Pantaleone Goffi con paratesti contenenti indicazioni circa la scenografia, i costumi e gli oggetti di scena; nel 1620 una nuova edizione de *La Turca* appare a Venezia presso Paolo Guerigli: nella prefazione Andreini dichiara di aver rivisto e corretto personalmente il testo Goffi. Non più pubblicata dopo il 1620, la commedia viene ora edita criticamente secondo la versione del 1620, depositaria dell'ultima volontà dell'autore. L'edizione è corredata da uno studio delle varianti tra l'*editio princeps* e la stampa Guerigli e da un commento storico-linguistico e letterario. Distinte annotazioni linguistiche vengono dedicate ai due codici compresenti della pièce: il toscano, parlato da tutti i personaggi e estremamente inventivo sul piano della morfologia lessicale, e il veneziano, riservato a un personaggio di bassa estrazione sociale. Lo studio critico del testo si concentra in particolare sul motivo turchesco: la commedia, incentrata sull'attacco di un gruppo di corsari turchi sull'isola nordafricana di Tabarca, intrattiene legami intertestuali con altri drammi composti tra fine Cinquecento e inizio Seicento sulla spinta della minaccia turca in Europa.

Aree di ricerca: Filologia italiana, storia della lingua italiana, *commedia dell'arte*, G. B. Andreini.

**BADOLATI Maria Teresa** (Università degli Studi di Roma La Sapienza)

Dottorato di afferenza: Scienze Documentarie, Linguistiche, Letterarie (Curriculum Linguistica e Cultura russa).

Tutor: prof. Mario Caramitti

Titolo della ricerca in corso: *Leggenda, Realtà e Finzione nell'opera di A.M. Remizov: un'analisi di Podstrižennymi glazami (Con gli occhi rasati).*

La mia ricerca è dedicata all'opera di Aleksej Michajlovič Remizov (1877-1957), scrittore russo poliedrico e prolifico dall'esperienza creativa solitaria e isolata, emigrato dal 1921 in Europa, dapprima a Berlino e poi definitivamente a Parigi. Oggi riconosciuto come uno dei più originali rappresentanti della letteratura russa del '900, egli è stato spesso trascurato dagli studi letterari ed è pressoché sconosciuto e inedito in Italia. La sua produzione artistica, straordinariamente copiosa, di difficile interpretazione critica e filologica e di non semplice inquadramento letterario, comprende racconti, novelle, romanzi, rielaborazioni di fiabe antiche, leggende e apocrifi, saggi, autobiografia, raccolte di sogni, opere teatrali, disegni, diari, lettere. La tesi si propone di esaminare il ciclo *Leggenda o samom sebe (Leggenda su me stesso)*, grandioso affresco pseudo-autobiografico comprendente otto testi molto eterogenei, accomunati da un'incessante sperimentazione formale, in cui lo scrittore ripercorre, rivive, reinterpreta e reinventa in maniera assolutamente originale, secondo una logica "fantastica", il proprio iter esistenziale e creativo. L'intera opera di Remizov è infatti una confessione lirica, un testamento poetico ma, al tempo stesso, una leggenda, una fiaba su se stesso, in cui tutto è sottoposto a una reinterpretazione, a un ripensamento mitologico, dalla sua venuta al mondo, alla

creazione artistica, fino al suo stesso cognome. Mitopoiesi in cui il processo creativo investe non solo il testo, ma la vita stessa, divenendo regola dell'esistenza umana. La ricerca si concentra, in particolare, sull'analisi testuale di *Podstrižemnymi glazami* (*Con gli occhi rasati*, 1951), dedicato all'infanzia e all'adolescenza dello scrittore (1877-1897), principio e culmine della *Leggenda* autobiografica. Considerato la chiave interpretativa dell'intera produzione remizoviana, esso non è stato ancora oggetto di studio monografico, né tantomeno è stato tradotto in italiano. Il lavoro mira dunque ad analizzarne temi, motivi, immagini, simboli, luoghi, intertesti, tropi, linguaggio.

Aree di ricerca: Aleksej Remizov, letteratura russa, emigrazione, autobiografia, autofiction, analisi del testo.

**BELLINA Fabiano** (Università degli Studi di Siena)  
Dottorato di afferenza: Filologia e critica (XXXV ciclo)  
Tutor: prof. Stefano Dal Bianco

Titolo della ricerca in corso: *Ossian in Italia. Studio sull'influenza della traduzione cesarottiana nelle opere di Diodata Saluzzo, Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti, Ippolito Pindemonte, Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi.*

Il progetto di ricerca intende offrire una disamina dell'influenza e dell'eredità esercitate dalla traduzione italiana dei canti di Ossian, condotta da Melchiorre Cesarotti, nelle opere dei più importanti e canonizzati scrittori italiani di fine Settecento e inizio Ottocento. Essi sono: Diodata Saluzzo, Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti, Ippolito Pindemonte, Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi. Una selezione del resto necessaria a fronte della sterminata compagine di scrittori affascinati dalla traduzione cesarottiana. Attraverso la ricostruzione del rapporto di ciascuno con Cesarotti e per mezzo di un'accurata analisi filologica delle rispettive opere, nonché dei contributi critici, l'obiettivo è quello di fornire un ampio panorama d'indagine storico-critica di uno dei fenomeni letterari più importanti del Settecento-Ottocento italiano ed europeo. La metodologia della ricerca si baserà dunque principalmente su un'attenta analisi filologica di tutte le opere degli autori in questione, al fine di cogliere, di volta in volta, il riutilizzo di parole, sintagmi, espressioni o anche semplicemente echi dell'Ossian italiano. Tuttavia, sarà fondamentale affiancare la filologia alla comprensione storico-culturale del periodo, al fine di ottenere un quadro sufficientemente chiaro nel quale situare le trasformazioni apportate dal fenomeno ossianico. La verifica dei risultati previsti dovrà confermare, da un punto di vista filologico, quanto supposto dai dati a nostra disposizione e dalle supposizioni fin qui avanzate e chiarire, con criterio comparatistico, le differenze e le somiglianze d'uso dell'eredità cesarottiana tra i sei autori e tra di essi e l'abate, soprattutto in base alle rispettive idee di poetica.

Aree di ricerca: Ossian, romanticismo, Cesarotti.

**CODENA Serena** (Università degli Studi di Pavia)  
Dottorato di afferenza: Titolare di un assegno di ricerca presso l'Università degli studi di Pavia da luglio 2019, ambito Letteratura Francese.  
Tutor: prof. Vittorio Fortunati

Titolo della ricerca in corso: *Il Mediterraneo antico nell'opera di Marguerite Yourcenar.*

Questo progetto di ricerca mira ad analizzare e a interpretare la presenza dell'antichità mediterranea nell'opera di Marguerite Yourcenar. Nell'ambito di questo progetto mi sono occupata principalmente

delle opere teatrali ad argomento mitologico: ho recentemente pubblicato una monografia dal titolo *Le Minotaure de Yourcenar. Histoire d'une pièce* (Éditions l'Harmattan, 2021) sulla storia di un testo, *Qui n'a pas son Minotaure?*, che ha avuto una storia travagliata; mi sono occupata inoltre di un testo perduto, *Dramatis Personae*, dei riferimenti biblici e della presenza del mito delle origini nei testi teatrali yourcenariani.

Aree di ricerca: mito, mediterraneo, teatro, origini.

**FAVA Lucrezia** (Università degli Studi di Catania)  
Dottorato di afferenza: Scienze dell'interpretazione  
Tutor: prof. Alberto Giovanni Biuso

Titolo della ricerca in corso: *Sulla gnosi*.

Il mio lavoro di ricerca consiste principalmente nell'analisi delle fonti della gnosi di età tardoantica, poste in relazione, in particolare, con la filosofia di Martin Heidegger al fine di rilevare il loro significato ontologico-esistenziale ma anche di mostrare, di riflesso, la fecondità ermeneutica dell'incontro tra gli antichi testi delle culture e religioni mediterranee e le più raffinate e radicali espressioni della cultura contemporanea.

Studiando i principali testi heideggeriani degli anni Venti ho potuto approfondire la mia conoscenza dei rapporti tra filosofia e fede, quindi ho cercato di elaborare e presentare una fenomenologia della religione radicale, che possa essere utile alla comprensione dei testi gnostici e della Gnosi come tale. Sto inoltre esaminando alcune opere di ermeneutica teologica e filosofica per acquisire più capacità e chiavi di lettura della visione ontologico-esistenziale inerente allo gnosticismo.

Con l'ausilio dell'ermeneutica filosofica continuo ad approfondire anche la comprensione del Nuovo Testamento. Inoltre ho accostato alla lettura delle fonti cristiane lo studio di opere di carattere storiografico e psicologico-comportamentale sul fenomeno cristiano.

L'obiettivo generale della mia ricerca è infatti delineare un confronto critico tra le differenti prospettive esistenziali e filosofiche cui danno voce la religione cristiana e la religione gnostica.

Con l'obiettivo di aprire la mia ricerca a idee feconde e suggestive ho svolto anche un'analisi di diverse opere di René Guénon ed Emil M. Cioran. Due autori immersi nella gnosi dell'esistenza con uno sguardo e uno spirito antitetico, che li spinge in direzioni opposte, eppure incalzati dalla visione di uno stesso dramma da sciogliere.

Aree di ricerca: gnosticismo, cristianesimo, filosofia ermeneutica, Martin Heidegger.

**LEONE Valentina** (Università di Pisa)  
Dottorato di afferenza: Italianistica  
Tutor: Prof. Giorgio Masi

Titolo della ricerca: *Il primo libro delle Lettere di Bernardo Tasso. Edizione critica e commentata (Venezia, Giglio, 1559)*.

Il lavoro offre l'edizione critica e commentata del primo libro delle *Lettere* di Bernardo Tasso, inquadrando la ricerca nell'ambito dell'ultima stagione di indagine dedicata all'epistolografia di Antico Regime.

Le pagine introduttive intendono valorizzare la specificità della posizione di Tasso negli anni centrali del Cinquecento, attraverso l'analisi delle scelte messe in atto dall'autore per conquistare un ruolo

protagonistico nella tradizione dell'epistolografia volgare, bilanciate tra un'accorta strategia autopromozionale e la proposta di un modello stilistico.

Nella *Nota al testo* la ricostruzione del processo di costituzione del libro è accompagnata da una descrizione della serie dei testimoni, dalla quale deriva una messa a fuoco dei vari equilibri assunti dalla raccolta epistolare. In questa sede viene corroborata la scelta di mettere a testo la stampa del 1559 (Venezia, Giglio) e sono esposti i criteri di trascrizione e di edizione, lasciando all'apparato critico in calce al testo il compito di registrare le lezioni rifiutate e le varianti.

Seguono le lettere della prima silloge epistolare di Tasso, corredate da un cappello introduttivo – che sintetizza e contestualizza il contenuto delle missive – e da una fascia di commento dove si deposita un'analisi dei testi sul piano storico-politico e letterario, accanto a una discussione dei modelli soggiacenti alla scrittura tassiana.

Completano l'edizione gli indici posti in coda che consentono un diverso attraversamento del libro di lettere tassiano, mettendo a disposizione dei dati utili per successivi studi.

Aree di ricerca: Bernardo Tasso; epistolografia di Antico Regime; letteratura e civiltà del Rinascimento.

**MASSARI Matteo** (Università degli Studi di Pavia)

Dottorato di afferenza: Scienze del Testo letterario e musicale (curr. Filologia moderna)

Tutor: prof. Mirko Volpi

Titolo della ricerca in corso: *I volgarizzamenti in italiano antico delle Epistole Cattoliche: edizione della redazione alpha.*

Il mio progetto di ricerca si concentra sulla tradizione dei volgarizzamenti in antico italiano delle Epistole Cattoliche del Nuovo Testamento. Tale ricerca muove da un rinnovato interesse generale per gli studi relativi ai volgarizzamenti del Testo Sacro, a partire dalle ricerche condotte dall'*équipe* guidata da Lino Leonardi (progetto BibIta) che ha prodotto, oltre ad importanti studi in merito e fondamentali strumenti di ricerca (da ultimo, il *Catalogo* nel 2018), l'edizione critica delle versioni medievali dell'*Ecclesiaste* (a cura di Sara Natale). Il testimoniale delle Epistole, censito anch'esso nel già citato *Catalogo*, conta ad oggi 26 testimoni manoscritti, che non contengono però tutti il *corpus* epistolare nella sua interezza, e all'interno del quale si possono distinguere almeno due redazioni antiche, che possiamo chiamare *alpha* e *beta*; in questo senso, alcuni sondaggi compiuti in Leonardi (1996 e 2018), richiamando i pionieristici studi di Berger, avevano già evidenziato l'esistenza di almeno due traduzioni antiche, cui si aggiunge una redazione veneta autonoma e almeno un testimone pesantemente glossato (Firenze, Laurenziano 1043), in cui risulta difficile distinguere il testo di partenza su cui opera il glossatore. Il mio lavoro ha dunque come scopo l'allestimento dell'edizione della redazione *alpha*, con ogni probabilità versione più antica. La tesi, di taglio ecdotico ma anche traduttologico e linguistico, offrirà inoltre un dettagliato raffronto delle due redazioni, indagate nel loro *usus traducendi*, così da mettere in evidenza i punti comuni tra *alpha* e *beta*, ma anche le sostanziali divergenze.

Aree di ricerca: volgarizzamenti, italiano antico, Nuovo Testamento.

**MISCOLI Miriam** (Università di Siena / Sorbonne Université – Paris IV)

Dottorato di afferenza: Filologia e Critica – Études germaniques

Tutor: prof. Andrea Landolfi, prof. Bernard Banoun

Titolo della ricerca in corso: *Recipère. Il valore poetico e poetologico del “recipiente” nell'opera di Paul Celan.*

Il mio progetto di ricerca si propone di studiare le immagini di “recipienti” che ricorrono nella poesia di Paul Celan al fine di evidenziarne il valore poetico e poetologico. A partire dalla letteralità degli “scambi” che occorrono nelle azioni del “versare”, del “bere”, del “travasare” e del “traboccare”, sembra infatti possibile individuare un modello comunicativo-ricettivo coerente con la spinta dialogica della poesia di Celan.

Per garantire un’equilibrata trattazione dei molteplici livelli di significato ed evitare le *impasses* storiche e de-storicizzanti delle interpretazioni tematiche e lessicali della poesia celaniana, si è adottata una prospettiva analitica che tiene conto, all’interno del corpus selezionato, dell’insieme dei rapporti intra-testuali, dei rapporti intertestuali, così come delle relazioni che intercorrono tra i “recipienti” e la realtà extra-testuale e storico-biografica del poeta. Le immagini di “brocche”, “urne”, “vasi canopi”, “crateri” e “bicchieri” sono pertanto osservate nello specifico contesto di occorrenza, il quale è da estendersi anche alla lettura (di manuali specialistici di storia antica e paleoantropologia, oltre che di classici della letteratura) come esperienza ricettiva fondamentale all’interno del processo creativo celaniano.

Aree di ricerca: letteratura tedesca, poesia dopo Auschwitz, Paul Celan, recipienti.

**MONTANARI Luca** (Università per Stranieri di Perugia)

Dottorato di afferenza: Scienza del libro e della scrittura

Tutor: Prof. Antonio Allegra

Titolo della ricerca in corso: *La via etica del senso. Ermeneutiche del testo sacro nel pensiero contemporaneo.*

Il mio progetto di ricerca ha l’obiettivo di analizzare i rapporti etico-antropologici che si dischiudono a partire dalla relazionalità tra soggetto interpretante e alterità testuale tramite la precisa disposizione metodologica della prospettiva ermeneutica. Questo lavoro si focalizza sull’interpretazione, intesa come manifestazione sui generis di un’assenza che, nonostante tutto, “parla” (che sia l’assenza di Dio dalle parole del testo, la non appropriabilità da parte del soggetto del messaggio della Rivelazione ecc.); tale esperienza veritativa di una frattura all’interno della stessa Scrittura, assenza che non si riduce a mero mutismo ma che funge da dispositivo generativo a questa stessa polisemia di senso, è condotta mediante un’analisi filosofica delle cosiddette “religioni del Libro”; cioè: ebraismo dove la figura di riferimento sarà Emmanuel Lévinas, cristianesimo approfondendo la prospettiva di Paul Ricœur e islamismo soffermandoci sull’approccio ermeneutico offertoci da Nasr Hamid Abū Zayd. La ricerca prende le mosse da un assunto teoretico fondamentale, cioè che la facoltà propriamente umana del linguaggio, anche quello che si coagula nello scritto, non sia solo strumento artificiale di designazione del reale, ma viva di un’apertura che coinvolge entrambi i poli della relazione: il soggetto interpretante e la verità che si annuncia a partire dal testo. Da qui la peculiare capacità del linguaggio di riuscire a dire oltre se stesso, di ospitare, cioè, la trascendenza pur nell’immanenza della sua formulazione.

Aree di ricerca: ermeneutica filosofica contemporanea.

**NARDELLA Serena** (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)

Dottorato di afferenza: Literary and Historical Sciences in the Digital Age – Linguistica Italiana

Tutor: prof. Giuseppe Antonelli

Titolo della ricerca in corso: *La lingua della Conquistata.*

La lingua della *Gerusalemme Conquistata*, obiettivo primario di indagine e di ricerca, è stata analizzata a seguito di un'attenta osservazione delle differenze contenutistiche e ideologiche del poema riformato con la *Liberata*. Isolando poi i tratti linguistici contro i quali aveva polemizzato l'Accademia nel corso della *querelle* cinquecentesca, è stato possibile confrontarne parallelamente la presenza, sia a livello morfologico che lessicale, nelle due opere del Tasso, per poter individuare un'eventuale variazione tra il primo e il secondo testo e una tendenza di uso propria dell'autore, anche in relazione alla frequenza di ciascun tratto analizzato nella produzione coeva e precedente. La ricerca ha dimostrato come la rivisitazione linguistica della riscrittura non sia affatto trascurabile. In molti luoghi l'alterazione del testo, anche laddove appaia impercettibile, tradisce un disegno preciso e insieme una fiducia profonda nella lingua stessa e nella sua capacità di affinarsi e perfezionarsi. In molti casi è stato possibile comprendere come la libertà del Tasso abbia prevalso anche laddove si apprestasse a confermare usi neologici o desueti e come la volontà di diffondere impieghi poetici canonici conviva nella *Conquistata* con quella di dare accesso nel nuovo lavoro a varianti più comuni ad un linguaggio prosastico o contemporaneo.

Aree di ricerca: Torquato Tasso, *Gerusalemme Conquistata*, *Gerusalemme Liberata*, storia della lingua.

**PADALINO Luca** (Università per Stranieri di Perugia)

Dottorato di afferenza: Scienze letterarie, librerie, linguistiche e della comunicazione internazionale

Tutor: prof.ssa Giovanna Zaganelli

Titolo della ricerca in corso: *L'almanacco letterario italiano (1914-1943): Struttura semiotica e funzione culturale di un periodico modernista.*

La ricerca ha inteso indagare la struttura formale e la funzione culturale di uno specifico periodico: l'almanacco letterario, apparso a stampa in Italia tra il 1914 e il 1943. Sono, questi, anni in cui l'almanacco letterario prolifera, ponendosi dapprima come pubblicazione collaterale a riviste di rilievo quali «La Voce», «Lacerba» e «Strapaese», per acquisire poi progressiva autonomia editoriale lungo il Ventennio, con serie come «L'Almanacco dei Visacci» (1937-1940), «Beltempo» (1940-1941) o ancora il «Calendario dei pensieri e delle pratiche solari» (1923-1924). Parallelamente, l'almanacco si pone come pubblicazione di assoluta rilevanza promozionale con «l'Almanacco Letterario Mondadori» (1925-1930), dapprima, Unitas (1929) e Bompiani poi (1931-1942), fino al 1943, quando viene temporaneamente sospeso. Il nostro studio ha affrontato il corpus di riferimento (55 almanacchi letterari di provenienza e ispirazione eterogenee) secondo una duplice ottica: da una parte il *close reading* dei periodici, la cui valenza iconotestuale e transdiscorsiva (pubblicitaria, poetica, memoriale, sapienziale, parodica) ha posto la necessità di adottare strumenti utili all'analisi della loro logica di senso strutturale-differenziale, quali, primariamente, la semiotica del testo di indirizzo generativo. Riaffiora per tal tramite un'eteroglossia di calendari, riproduzioni xilografiche-fotografiche, inviti all'acquisto, canzoni calendariali, vignette, ricette, bozzetti, memorialistica, rassegne bibliografiche, recensioni, spartiti: un respiro polifonico complesso, che le più recenti ricognizioni storico-documentarie sul periodo di riferimento hanno, di fatto, ignorato. Conseguentemente, il secondo orientamento si è posto il problema di indagare le ragioni culturali di una simile diffusione, su più fronti e in contesti intellettuali tra i più diversi, lungo tre decenni. A emergere con forza è, in tale prospettiva, il problema del recupero, traduzione e riuso da parte del campo intellettuale modernista di espressioni testuali periferiche, di impianto popolare, dapprima, e pubblicitario-industrialista, poi, nonché del ruolo che detti processi di osmosi hanno avuto nel consolidamento dell'identità modernista italiana ed europea. Un orizzonte di ricerca che permette di

illuminare, a partire da uno sguardo sull'ampio bacino paraletterario, nuove prospettive d'indagine e interpretazione del periodo storico-culturale di riferimento.

Aree di ricerca: Modernismo, Periodical Studies, Semiotica della cultura, neoformalismo.

**PÉREZ MILÁN Paula** (Università di Siena / Sorbonne Université-Paris IV)  
Dottorato di afferenza: Dottorato di ricerca in Filologia e critica, XXXIV ciclo  
Tutor: prof.ssa Maria Sofia Lannutti

Titolo della tesi di dottorato: *La presenza delle scienze naturali nella lirica italiana dalle Origini al Trecento.*

La ricerca di dottorato ha come oggetto il rintracciamento delle fonti scientifiche delle immagini di matrice naturalistica presenti nella lirica italiana, dalle Origini al Trecento. La tesi si suddivide in tre grandi sezioni; nella prima si studiano le circostanze in cui avviene la circolazione del sapere scientifico nel periodo medievale, con particolare attenzione a quattro discipline naturali: zoologia, botanica, gemmologia e metallurgia-alchimia. Nella seconda, si rintraccia la presenza di queste discipline in area italiana, tramite l'individuazione delle fonti della trattatistica presenti in Italia – bestiari, erbari, lapidari e trattati tecnico-metallurgici– e l'analisi dei loro rapporti con altre opere del panorama scientifico europeo. Una volta identificate le fonti tramite le quali si diffonde la materia scientifica in Italia tra Due e Trecento, sulla base di un corpus di occorrenze di termini chiave che costituiscono le immagini naturalistiche (“aquila”, “giglio”, “berillo”, “affinare”...), si esegue l'analisi degli eventuali rapporti dell'immagine poetica in questione con la materia trattatistica. L'obiettivo fondamentale del lavoro di ricerca è quello di stabilire se le immagini di matrice naturalistica ormai considerate topiche hanno un'origine effettivamente naturalistica, oppure entrano a far parte dell'immaginario lirico italiano tramite altre vie di influenza, quali l'influsso diretto del testo biblico o i prestiti dalle tradizioni liriche precedenti.

L'analisi della presenza delle immagini naturalistiche nella poesia due e trecentesca italiana permette non solo di rivalutare delle interpretazioni e di individuare l'origine di alcune delle immagini poetiche meno conosciute ed esplorate dalla critica, ma fornisce anche gli strumenti per inquadrare la produzione poetica in volgare italiano all'interno dell'ampio panorama di intrecci e influssi reciproci dell'Occidente europeo medievale, del quale la circolazione del sapere scientifico costituisce uno degli assi più importanti per la trasformazione intellettuale e culturale.

Aree di ricerca: lirica italiana medievale, sapere scientifico medievale, letteratura e scienza.

**RAMASSO Fabio** (Università di appartenenza Università degli studi di Verona)  
Dottorato di afferenza: Dottorato in Letterature Straniere, Lingue e Linguistica  
Tutor: prof.ssa I. Schiffermüller

Titolo della ricerca in corso: *Ulisse: ambiguità di un mito moderno. Studio sulle riscritture del mito classico nella letteratura di lingua tedesca del XX e XXI secolo.*

Lo studio mira a riportare e ad analizzare i testi letterari del panorama tedesco, da inizio Novecento fino ai giorni nostri, sul mito di Ulisse. A essere scelte sono le opere più paradigmatiche, che rappresentano un momento importante sia nella ricezione della figura ulisside sia nel contesto della letteratura tedesca contemporanea. In particolare, si riflette sui concetti di ambiguità e poliedricità che assumono particolare rilevanza nella rielaborazione moderna del mito e che lo caratterizzano in

modo radicale. Tra gli autori presenti: Franz Kafka, Bertolt Brecht, Rainer Maria Rilke, Emine Sevgi Özdamar.

Aree di ricerca: Ulisse, mito, letteratura tedesca.

**TAVELLA Chiara** (Università degli Studi di Torino / Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3)  
Dottorato di afferenza: Lettere / Sciences du langage  
Tutor: prof.ssa Paola Cifarelli, prof.ssa Gabriella Parussa

Titolo della ricerca in corso: *Le Mystère de la Résurrection d'Arnoul Gréban dans sa tradition imprimée.*

Lo scopo di questo progetto è quello di analizzare la quarta giornata di uno dei testi fondatori del genere teatrale dei misteri francesi, cioè il *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban. Questo estratto, noto con il nome di « *Mystère de la Résurrection* » è stato largamente diffuso fino alla metà del XVI secolo perché pubblicato più volte come un testo a sé stante. I suoi diversi testimoni, manoscritti e a stampa, sono studiati secondo una doppia prospettiva: dal punto di vista linguistico, vengono osservate le modifiche subite dal testo durante la sua trasmissione, al fine di meglio definire alcuni aspetti del medio francese; dal punto di vista letterario e culturale, le trasformazioni operate a livello del contenuto, della struttura, dell'organizzazione e della mise en page vengono studiate nell'ottica del suo adattamento ad un pubblico via via differente.

L'apporto scientifico del progetto, che comporta un approccio interdisciplinare riguardante la filologia, la storia della lingua, la storia del libro e la letteratura, risiede, tra l'altro, nella messa a disposizione di dati derivati da una ricerca di prima mano e metodologicamente fondata; tali dati serviranno ad attenuare i paradigmi critici relativi al XVI secolo francese provando che la produzione letteraria medievale nutre in profondità la cultura rinascimentale, perché essa costituisce una parte importante della produzione editoriale della prima metà del secolo. Allo stesso tempo, i risultati di questa ricerca e la condivisione del corpus sul quale essa si basa potranno in una qualche misura contribuire ad arricchire la recente tradizione di studi in pragmatica storica fondata su testi di teatro, che non sono ancora stati oggetto di studi linguistici approfonditi. L'analisi linguistica è condotta con l'appoggio di alcuni strumenti derivati dalle *Digital Humanities* (TXM, Oxygène). La trascrizione dei vari esemplari a stampa è stata effettuata grazie all'aiuto di Transkribus, un programma di riconoscimento testuale.

Aree di ricerca: teatro medievale, filologia dei testi a stampa, Moyen Français.

**VALLANA Fulvio** (Università di Torino)  
Dottorato di afferenza: Lettere  
Tutor: prof.ssa Federica Bessone

Titolo della ricerca in corso: *L'Arcadia delle idee. Poesia e pensiero nello spazio delle Bucoliche: l'idillio e la sua ricezione.*

Il progetto mira a ricostruire percorsi significativi nella ricezione delle *Bucoliche* di Virgilio attraverso i secoli.

La tradizione bucolica viene indagata a partire dall'eterogeneità che la caratterizza fin dalla sua fondazione nell'opera di Teocrito. In un'ampia introduzione teorica, che fa il punto sulle più importanti posizioni critiche al riguardo, si formula una definizione 'composita' del genere bucolico

antico, inteso come l'unione di *pastoral mould* (il carattere convenzionale che connota il genere) e *pastoral mode* (l'ampio ventaglio delle sue potenzialità espressive).

L'analisi della ricezione del Virgilio bucolico viene quindi condotta tenendo presente la *forza centrifuga* che caratterizza il processo della sua trasmissione: singoli elementi dell'opera tendono cioè a scorporarsi, generando una serie di effetti molto diversi, sebbene scaturiti dalla stessa origine. Anziché fare ricorso alle categorie abituali di 'deviazione dal modello' o di 'generic transcendence', qui ritenute insufficienti, il lavoro procede in senso opposto, alla ricerca delle linee di continuità con le *Bucoliche* di Virgilio.

Analizzati alcuni temi bucolici virgiliani di particolare interesse (lo spazio dell'Arcadia, la dimensione politica, il potere del canto e le sue connotazioni orfiche, il rapporto intergenerazionale tra giovani e anziani, l'elemento dialettico-filosofico, l'elemento scientifico-astronomico), lo studio ne indaga gli sviluppi in autori e opere molto distanti per contesto storico e ideologico: la bucolica neroniana di Calpurnio Siculo, l'ecloga mediolatina, la pastorale rinascimentale, l'idillio di Giacomo Leopardi.

Si intende dare conto, quindi, di come una serie di *strumenti bucolici* elaborati nell'opera di Virgilio siano messi a frutto in maniera differente da diversi autori in diversi contesti, determinando così, in una *varietà di effetti testuali*, la poliedrica ricezione di un genere - in se stesso - poliedrico.

Aree di ricerca: Poesia Bucolica; ricezione dell'Antico, Letteratura Latina, Letteratura Italiana.

**VIOLA Ilenia** (Università della Calabria)

Dottorato di afferenza: Dottorato Internazionale di Studi Umanistici

Tutor: prof.ssa Maria Cristina Figorilli

Titolo della ricerca in corso: *Immaginario carcerario nella letteratura italiana: analisi della figura dello scrittore-detenido tra costrizione carceraria e scrittura liberatoria.*

La ricerca mira a indagare, con approccio sistematico, l'immaginario carcerario, con relativa bibliografia critica sul tema. L'esplorazione del paradigma – l'intento finale è di individuare e catalogare i modelli, i *topoi* e i *cliché*, invariabilmente ricorrenti al di là della discrezionalità nelle declinazioni – prevede un *focus* sulle esperienze di detenzione di alcuni autori della letteratura italiana, da cui si ricava l'esplicito accostamento tra costrizione carceraria e scrittura liberatoria. Sin dalle prime battute, è utile riportare, di seguito, gli autori selezionati: Benvenuto Cellini (1500-1571); Giovan Battista Marino (1569-1625); Ferrante Pallavicino (1615-1644); Giacomo Casanova (1725-1798); Silvio Pellico (1789-1854). Si propone, dunque, uno sguardo attraverso i secoli: gli estremi cronologici sono, da un lato, il Cinquecento e, dall'altro, il primo Ottocento.

La cella, a primo impatto causa di decadenza morale e di emarginazione, diviene concreto spazio di produzione artistico-letteraria. Oltre ad aver lasciato una traccia cospicua nella scrittura, l'esperienza della detenzione negli autori selezionati – altresì, accomunati per la redazione di un epistolario o raccolta di lettere di cui possiamo disporre – appare declinata con un ricorso ricorrente, alle volte persino frenetico, all'elemento religioso. Essa assume, per l'appunto, i connotati di un percorso di ricerca esistenziale, in cui la produzione, soprattutto autobiografica e memorialistica, presenta un'incidenza costante, come detto, dell'elemento religioso, materializzato, in molti casi, nell'oggetto del testo sacro concretamente consultato in cella dal detenuto. È persistente, in conclusione, l'investigazione "scellerata" di una giustificazione provvidenziale, cui si affianca un cammino di redenzione e affinamento spirituale in cui Dio è l'unico potenziale interlocutore salvifico.

Aree di ricerca: immaginario carcerario, fede, Bibbia, epistolari.

**ZACCAGNINO Aurora** (Università degli Studi della Basilicata)

Dottorato di afferenza: Storia, culture e saperi dell'Europa mediterranea dall'antichità all'età contemporanea

Tutor: prof.ssa Maria Teresa Imbriani

Titolo della ricerca in corso: *Per un'edizione multimediale delle Fiabe italiane di Italo Calvino: dalle fonti-ipotesi all'ipertesto digitale.*

Il mio progetto di ricerca intende coniugare le nuove forme di testualità liquida e multimodale imperniate sui paradigmi delle *Digital Humanities* con le fonti a cui Italo Calvino ha attinto per la realizzazione del volume delle *Fiabe Italiane* edito da Einaudi nel novembre del 1956, in principal modo all'opera di raccolta delle novelle provenienti dalla viva voce del popolo da parte degli intellettuali, quali Comparetti, D'Ancona, Imbriani, Nerucci, Pitre, nella seconda metà dell'Ottocento. Lo studio delle fonti, inoltre, permetterebbe di individuare il lavoro autoriale di Calvino, il quale è intervenuto più volte per dare omogeneità al vasto materiale della tradizione.

Se è vero che la fiaba è stata confinata dalla critica all'ambito della paraletteratura, come afferma Yves Chevrel, sono ormai vari lustri che le fiabe sono uscite dal confine ristretto della letteratura per l'infanzia, assumendo da un lato la dignità artistica che meritano, dall'altro addirittura hanno costituito il riferimento privilegiato degli studi di teoria della letteratura. E basti l'esempio della *Morfologia delle fiabe* di Propp per comprendere l'essenzialità dei nuclei tematici favolistici ai fini di uno studio scientifico della letteratura. Lo stesso Calvino al termine della realizzazione del volume afferma la veridicità delle fiabe, non perché narrano le cose della realtà, ma perché sono autentiche le dinamiche sottese e i sentimenti degli uomini che vivono. Ciò può essere inteso in un progetto di catalogazione più allargato, anche in campo tematologico, nel senso indicato da Trousson e narratologico nel senso indicato prima da Propp e poi da Todorov, fino a Eco che coniugò le due istanze.

L'obiettivo è quello di realizzare uno studio del materiale favolistico proprio della tradizione orale, ma proveniente da quella orale, attraverso la catalogazione e la digitalizzazione delle fiabe, in un dialogo costante tra informatica e scienze umane.

Aree di ricerca: Fiabistica, studio delle fonti, *Digital Humanities*.