

DIALOGOI

Rivista di studi comparatistici

anno 12/2025

DIALOGOI

Rivista di studi comparatistici
anno 12/2025



IN COPERTINA

Mario Panizza, *Sant'Uberto Venaria Reale*, Torino 2023, acrilico su tela cm 100 X 100

La Chiesa di Sant'Uberto, che affaccia sulla corte d'ingresso della Venaria Reale a Torino, voluta da Vittorio Amedeo II di Savoia, è realizzata tra il 1716 e il 1729 da Filippo Juvarra, architetto messinese. In stile barocco, abbraccia un volume interno a pianta centrale, che si proietta con decisione verso l'alto; cattura lo sguardo di chi entra e lo spinge, del tutto naturalmente, a cercare la copertura. La sorpresa è immediata: la cupola, prevista all'inizio, è sostituita da un trompe l'oeil, opera di Giovanni Antonio Galliani.

La luce che converge nell'area centrale, le quattro statue agli angoli della croce greca, i decori alle pareti e, ancor più, le balconate che affacciano dal piano nobile costruiscono un interno spettacolare che pone, in secondo piano, la funzione religiosa dell'edificio. In questa tela, l'ambiente contiene un allestimento di "foglie" trasparenti che, quasi illuminate, cadono a pioggia sul visitatore, rendendo ancora più "laico" il carattere del luogo.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Issn: 2420-9856

Isbn: 9791222333533

© 2025 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Tribunale nr. 147 del 28/09/2017.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.
Non sono assolutamente consentite le fotocopie senza il permesso scritto dell'Editore.

DIALOGOI

Rivista di studi comparatistici. Anno 12/2025

Direttore editoriale:

Giuseppe Grilli (Università degli Studi Roma Tre)

Direttore responsabile:

Nicola Palladino (Università degli Studi di Trieste)

Co-direzione:

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia)
Massimo Degrassi (Università degli Studi di Trieste)
Pierre Dalla Vigna (Università degli Studi dell'Insubria)

Segreteria di redazione:

Katia Botta (Università degli Studi di Parma)
Ulisse Dogà (Università degli Studi di Trieste)
Ana Cecilia Prenz (Università degli Studi di Trieste)

Comitato scientifico:

Marcello Aprile (Università del Salento)
Maria Victoria Cirlot Valenzuela (Universitat Pompeu Fabra – Barcelona)
Marco Fernandelli (Università degli Studi di Trieste)
Giancarlo La Cerenza (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
Mario Panizza (Università degli Studi di Roma Tre)
Domenico Silvestri (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
Elisabetta Vezzosi (Università degli Studi di Trieste)
Onofrio Vox (Università del Salento)

Coordinamento redazionale:

Sergia Adamo (Università degli Studi di Trieste)
Maria Alessandra Giovannini (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
Micaela Latini (Università degli Studi di Ferrara)
Helena Lozano Miralles (Università degli Studi di Trieste)
Fabio Moliterni (Università del Salento)
Marcella Trambaioli (Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro" – Vercelli)

Referaggio / Reviewing

Tutti i saggi pubblicati in questo volume hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima (*blind peer reviewing*) sotto la responsabilità della Direzione e del Comitato scientifico della collana.

All essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Board of Directors and the Scientific Board of the series.

Indice

- 7 Introduzione al fascicolo 12
Monoteismi / Politeismi. Nel magistero di Giambico
GIUSEPPE GRILLI

Monografico

- 15 Unus Deus, Unus Imperator:
Giuliano e la sfida neoplatonica al monoteismo
MARIA CARMEN DE VITA
- 37 Monoteismo e politeismo nel mandeismo
ALFREDO CRISCUOLO
- 61 Rivisitando la nozione di 'monoteismo pagano'
CHIARA O. TOMMASI
- 81 Inventare il monoteismo:
Mito, storia e ideologia nella Bibbia ebraica
CHIARA PERI
- 103 Le Nozze di Pesaro del 1475 nel codice Urb.
Lat. 899. *Gli dèi al vaglio della memoria nell'Atlante*
Mnemosyne di Aby Warburg
GIULIA ZANON
- 133 Wurd: la dea germanica del destino.
Genealogia di una costruzione culturale (1835-1945)
ULISSE DOGÀ
- 171 Un solo dio non basta:
mitologia e classicità nella grande decorazione
del ventennio
MASSIMO DE GRASSI
- 185 Federico García Lorca,
Bodas de sangre: il divino, ineluttabile?
NICOLA PALLADINO

Varia comparata

- 215 El objeto en la tragedia del absurdo:
la destrucción del mundo en Samuel Beckett
y Jorge Díaz
MARÍA ISABEL GONZÁLEZ ARENAS

Testi

- 241 Rafael Cansinos Assens: libros y cartas.
ANA CECILIA PRENZ

- 253 **Recensioni**

- 265 **Abstracts**

INTRODUZIONE AL FASCICOLO 12
MONOTEISMI / POLITEISMI. NEL MAGISTERO
DI GIAMBICO
GIUSEPPE GRILLI

Il mondo moderno, il mondo di cui abbiamo voluto, o creduto, di poter fondare il racconto storico, staccandoci dalla congerie di leggende e superstizioni, nasce in un groviglio ideologico e militare come scissione o innovazione all'interno di una cultura tribale che si allontana, si era allontanata, dalla "schiavitù imperiale", rappresentata dalla prima e a lungo la più complessa civiltà globale, egemonica o indicativa del mondo antico. Il riferimento è all'Egitto faraonico e avanzatissimo in ogni campo, dall'economico all'artistico, o filosofico. La società ebraica per questa natura, quella del distacco o peccato originario, che si reggeva su un principio modernissimo, se non addirittura post moderno, identificando politica e religione, fonda il nucleo del suo opposto, la società strutturata e descrivibile, dando vita a un altro ordine, quello mitico, con la proposizione del principio nazionalistico, che con il trascorrere dei tempi e delle ere, si sarebbe chiamato dello Stato/nazione. Seguendo la riflessione di Peri, già organizzata nell'adesione ai postulati di Alessandro Bausani, «il monoteismo ebraico si presenta più come un processo che come una realtà statica: nonostante la tensione asintotica verso i caratteri del monoteismo primario, la realtà storica assume costantemente la forma di un monoteismo secondario. L'evoluzione del monoteismo spiega la diffusa tendenza a occultare le tracce delle fasi religiose precedenti, senza tuttavia eliminarle del tutto: le eredità del passato continuano infatti a costituire una componente essenziale del vissuto religioso.» In fondo, come che si voglia articolare il confronto, sussiste sin dalle fasi originarie e fino a quelle epigonali, una labilità delle frontiere, non mai fratture, tra monoteismi e persino tra monoteismi e politeismi, e questa prospettiva, si fa evidente quando si storicizza. È probabile, per quanto non sia

del tutto sancita la sua dissoluzione, che lo stato nazione sia oggi un relitto del passato, doloroso e recente, eppure inattuale, in una riflessione che oggi chiamiamo postmoderna, non contestabile né contestata. In ciò si giustificò, in un momento dato, la cultura del Tempio, o si offre la sponda all'uscita di sicurezza dalla crisi della stessa idea di Impero, che poi si stabilizzerà in una costruzione (o costruito), secoli più tardi, con la Roma impero. E proprio all'Impero, quello fondato dai fuggiaschi di Troia, si deve l'antidoto all'idea di Tempio, nella costruzione della Diaspora. Possiamo dar credito a questo segmento del passato, spero, anche se ora sappiamo che non eterno; e in effetti si è a lungo creduto in questa soluzione, che nel fondo si basa nel miracolo di una inversione geniale, quella del fondamento giuridico con cui edificare ogni società. Il progresso forse è nel demolire (magari meglio se inteso come decostruire) il mito in un predominio del razionalismo dinanzi agli eccessi dell'idealismo. Intendiamo che col trascorrere dei secoli quell'equilibrio si rivelò anch'esso effimero, e attraversato da contraddizioni insanabili e aporie irrisolvibili, poiché la violenza del potere (di diversi poteri, non sempre conciliabili e sbaragliabili) ha potuto condurre alla crisi del sistema della continuità delle ere, quindi all'impossibilità del progresso come Bene o aspirazione del (al) Bene storico. La costruzione che pareva solida più di tutte quelle che erano, man mano, cadute per mera consunzione dei tempi, non poté più nella prassi della nuova invenzione definita dalla storiografia, ridefinirsi e trasformarsi radicalmente. Va ricordata la "banalità", secondo la quale fu la nascita della storiografia a segnare il vero inizio della modernità come scienza universale, suggellata dalla letteratura e identificata con la filosofia (Sophia). Malgrado la riforma o le riforme dell'idea e delle pratiche imperiali, che ne prolungarono la vigenza, o sopravvivenza quasi infinita o almeno non determinabile numericamente — in senso pitagorico —. Il Sistema non poteva dar conto di un mondo cambiato (in costante cambiamento eracliteo) nella geografia come nella demografia. Il vecchio equilibrio aveva realizzato il miracolo della continuità e della sopravvivenza della mediazione giuridica, secondo la magistrale lezione della Roma regina del Mediterraneo e delle sue asserzioni. Ma alla fine esso era esploso, o forse più correttamente o intuitivamente era imploso. Malgrado la guerra (le guerre) potesse sopraffare sempre la pace, il mito che riusciva a sopravvivere proprio grazie al fatto di farsi paladino di quella che, da subito, fu intuita, e persino denominata, pace (Eirene). E fu un so-

gno utopico e utopistico destinato a sopravvivere alle sue stesse ceneri. Costantino, che affidò ai seguaci del Battista e di Cristo la burocrazia incarnata nel potere temporale dei vescovi, fu prodomo di tanti, successivi, sempre effimeri, equilibri, e quindi dello stato teocratico e pseudo teocratico, destinato a durare fino all'etica deformata dei nazisti. Oggi, perpetuate dalle generalizzazioni dell'antichissima istanza al genocidio. Il surplus di teoria e di cultura, determinava nella tarda antichità le dicotomie originarie attorno alla prevalenza intellettuale, e quindi anche pratica o pragmatica, nell'esplicitazioni dei contrasti e persino dei conflitti. La reazione giuliana e la sintomatica conseguente infiorazione di una contraddizione che con il ritorno di Pitagora, si ritrova nella riflessione di Giambico, per un verso e, per l'altro, incontra la conciliazione proposta da Plotino. Tra trascendenza e immanenza la ponderazione di Giambico e le sue contrattazioni culturali, non troveranno requie fino alla modernità medievale, agli umanesimi fiorentini o alla riforma razionalista e neoaristotelica propugnata dal circolo padovano. Alla fine, le guerre di religione, specchio di scontro culturale e fremiti anticulturali, esasperati dalla violenza islamica, dettarono, decretarono, l'impossibilità di convivenza dei monoteismi e la vanità dei nuovi politeismi, venati di fantasie e aspirazioni neo politeistiche. Le Guerre di religione furono a lungo, per secoli e millenni, l'unica soluzione intravista o immaginabile fino alla carneficina delle modernità, culminate nelle aberrazioni seguite alla Riforma e alle Controriforme. Tutte col loro culmine nei campi di sterminio in stile Auschwitz, senza distinzione tra Tempio e Diaspora.

Eppure, non risulta utile, nemmeno oggi nel nuovo mondo, mettere tra parentesi l'innovazione indotta da Giambico e dalla sua scuola, legata all'ambiente innovativo, e consistente di cultura e di incontri tra culture, di Antiochia. In realtà, a lungo, la maggiore novità di Giambico, del Giambico giunto fino a noi, è rimasta semi occulta per il carattere frammentario, e disorganico, ad occhi moderni, del suo essere testo organico e organizzatore del suo pensiero. Il suo testo più intuibile, o inducibile, è la *Vita di Pitagora*, che forse potrebbe essere correttamente inteso come la "Vita secondo Pitagora". Questo potrebbe illuminare il valore della sua centralità gaimbichea, pur tra tanti apporti diversi, divergenti o confluenti, sul nucleo del medio platonismo¹. Di fatto, l'importanza di Giambico è stata quella di aver messo in rilievo l'a-

1 Cfr. A. J. Dillon, Londra 1977.

spetto destinato a durare nella premonizione, presente nella tarda antichità, di un'innovazione di lunga durata: quella della traduzione biografica di ogni pensiero che si cela o si dissimula, nella ricerca di una unità comprensibile.

L'interpretazione «dell'ideologia solare giuliana nel panorama filosofico-religioso del suo tempo» di De Vita, valuta, attentamente, il culto di Helios *in medio* tra Cristianesimo e neoplatonismo. Una *visio*, quella dell'ultimo *imperator* pagano, mutuata da Giamblico, e che risulta complicata, anzi problematica, organizzata com'era, in un Ente superiore, pienamente trascendentale e divinità-emenazioni di Helios *noeros*, che con lui cooperavano «nella generazione eterna del cosmo.» Dèi connessi, ed agenti attivi, a vario titolo, nel mondo sensibile. Una posizione filosofico-politica quella di Giuliano che manifesta tutta la sua opposizione al monoteismo “esclusivo”, di matrice giudaico-cristiano, per prospettare «un'altra forma di universalismo, capace di realizzare l'unità senza rinunciare alla molteplicità» ma che, finisce per emulare la posizione della teologia cristiana.

In effetti nel suo contributo Chiara O. Tommasi non può evitare la distinzione dei «due monoteismi (le pretese tendenze monoteistiche che si sono volute trovare in varie religioni politeistiche — egizia, babilonese, assira, cinese, greca, ecc. — rappresentano tutt'al più uno pseudo-monoteismo in quanto si riducono alla supremazia di una divinità sulle altre, sia all'assorbimento di varie divinità su di una sola, ma sempre in modo che accanto alla divinità suprema ne sussistono altre (inferiori), e con ciò il politeismo non si può dire superato». In realtà, l'ermetismo, già di matrice latina, si spande nei poeti trobadorici allo scoccare l'anno mille in ante e post Christo, per poi ridefinirsi e precisarsi con le riscoperte culturali (appunto storiografiche) degli umanisti. Tutto ciò verrà, poi, esaltato nell'umanesimo ficianiano e oltre. Fino a glorificarsi nella difficoltà di redigere una biografia che possa descrivere la psicologia di un autore innovativo del Quattrocento come (faccio un esempio a caso, ma non casuale) Ausias March². Tra i possibili allargamenti, se non addirittura affiliazioni diverse, e tuttavia convergenti, mi pare che si diano suggestioni opportune, come rileva nel suo saggio Giulia Zanon. Ella, infatti, insiste su una forma della “performance” scenica che pur con esiti differenziati, rinvia a uno dei possibili ritorni della tradizione classica, dunque, in un certo senso anche paga-

2 Pere Gimferrer, “Vigència de la poesia de Ausiàs March”, *Reduccions* 72 (1977), pp. 9-24.

na, seguendo tre distinti intersezioni, o attraversamenti, fin dentro il rinascimento italiano, con un esplicito riferimento addirittura a Cesare Borgia:

la tradizione classica sopravvive così solo grazie alla presenza di tre fulcri che agiscono contemporaneamente a diverse latitudini del bacino del Mediterraneo — la grandezza del metodo Atlante risiede proprio nel tentativo di applicare una comparazione tra la «concezione pratico-orientale, quella nordico-cortese e quella italiano-umanistica dell'Antico» intese come componenti concorrenti che convergono nel processo di costituzione dello stile. (Zanon p. 20)

è la posizione in cui al sogno ancora tardo medievale dei romanzi, si sostituisce gradualmente il gusto umanistico come raffinatezza ulteriore.

Un'idea questa, che, per lo stesso motivo che secoli addietro, si rendeva impossibile nel caso di Giambico o dello stesso maestro o esempio che egli si era scelto, fiducioso, con la messa a modello del "divino" Pitagora³. Perché la riduzione biografica è sostanzialmente ardua, se non impossibile, in assenza di un quadro plausibile del contesto epocale corrispondente. Questa impresa infatti sfiora la temerarietà e l'incomprensibile, come ogni scalata al cielo cioè, in particolare, il cielo della Trascendenza. Mancano i riferimenti descrittivi di quei contesti, che quando ci pare di poter essere giunti, o almeno di esserci avvicinati ad essi, dobbiamo ammettere che sono mutati, e non soltanto in dettagli di superficie ma in gangli vitali e determinanti. Il fascino che in segmenti non secondari dell'età postmoderna ha assunto la qualificazione decostruzionista, forse dipende dalla coazione a guardare al mito (ormai il termine è ammesso) dell'antico come sorgente ineluttabile (e perciò anche irraggiungibile o imperscrutabile) degli orrori del Novecento. Gli accomodamenti più diffusi e consistenti hanno derogato a favore di una restituzione degli enigmi in chiave di raffigurazione come, nelle distinzioni descrittive e generiche (Eirene, tra Pindaro ed Esiodo), di modelli poi invocati e divulgati dai copisti (o scultori) romani. Di coloro che ne hanno redatto le epitomi o i racconti.

Criscuolo nel suo saggio dedicato al mandeismo centra, fondamentalmente, il suo argomento su due aspetti: il carattere di conciliazione tra monoteismo e politeismo. In Ciò

³ Rinvio al volume della BUR, curato da Maurizio Giangiulio, Milano 2018.

tuttavia propende per ritenere che il carattere prevalente per il mandeista risulta quello che maggiormente rassicura sul piano della trascendenza. Cioè l'attitudine monoteistica. Per il carattere generale, che tuttavia risulta derimente, la collocazione storica viene a essere localizzata in epoca tardo antica e in Oriente prossimo e di transizione con forti implicanze iraniche. Dunque il mandeismo vuole porsi al centro di un sistema in cui la religione non potrà mai essere invocata in senso belligerante.

L'analisi di Dogà definisce gli stadi storico-cronologico-filologici della composizione organica, della strumentalizzazione ideologica e, infine, della decostruzione anche filologica, dell'idea di fatalismo, di destino, che si configura in un dispositivo mitologico unitario, in contrapposizione alla cultura orientale e latina.

Degrassi, nel suo contributo, analizza il tema del divino e del sacro nelle opere murali del periodo fascista di Gino Severini, Mario Sironi e, trasversalmente, di Achille Funi. È lì, che si scorge una doppia dimensione sacra, misterica, talvolta eclettica, costituita dalla nuova religione, quella politica fascista, con i suoi miti ispirativi, e dal privato classicismo neoumanistico, in senso rinascimentale, di matrice latina più che ellenica. Eppure, sia il neopaganesimo politico, sia quello spirituale neoplatonismo-pitagorico, si spegneranno in retorica e conversioni al monoteismo di matrice cristiana, complici, certo, le note circostanze storico-politiche, ma, soprattutto, vicende spirituali private. Circostanze spirituali personali, che confluiscono in quel grande specchio della vita che è il teatro di Federico García Lorca. Dove, come valuta Palladino nel suo studio, è l'azione dei personaggi a segnare l'inevitabile e implacabile castigo, di redivive, ma ancora ineffabili, divinità. Polimorfe come impone la loro irriducibile natura, politeistica, perché ancestrale.

Il fascicolo si completa con le tradizionali sezioni di varia comparata e testi. Entrambe sono centrate in senso comparatistico e con orizzonte decisamente contemporaneistico: *El objeto en la tragedia del absurdo: la destrucción del mundo en Samuel Beckett y Jorge Díaz* di María Isabel González Arenas e il saggio di Ana Cecilia Prenz, *Rafael Cansinos Assens: libros y cartas*. In ciò stabilendo un dialogo, in dialogo, con i contributi connessi alla sezione monografica e agli orientamenti, artistico-culturali, rievocati nell'articolo di Degrassi.

GIUSEPPE GRILLI
Università degli Studi Roma Tre

Monografico

UNUS DEUS, UNUS IMPERATOR: GIULIANO E LA SFIDA NEOPLATONICA AL MONOTEISMO

MARIA CARMEN DE VITA

Εἷς θεός, εἷς Ἰουλιανός, ὁ Αὐγούστος¹. Questa iscrizione, e altre simili, ritrovate su una serie di *miliaria* nella provincia d'Arabia e risalenti alla metà del IV secolo, sembrano confermare il successo della riforma religiosa tentata dall'imperatore Giuliano: Apostata dal cristianesimo, devoto al culto di Helios, fautore di un ritorno agli antichi dèi, pur all'interno di una società (quella postcostantiniana degli anni 355-363) già in parte cristianizzata. Di tale progetto – che ha alimentato, nel corso dei secoli, le più disparate reazioni – sono rimaste testimonianze cospicue, sia nelle opere del *princeps*, sia in quelle dei suoi più intimi amici e collaboratori. Tutte, nel loro insieme, costituiscono un eccellente laboratorio di indagine per gli storici della filosofia e delle religioni nella Tarda Antichità. A contraddistinguere, infatti, l'impresa giuliana non è la riproposizione asettica dei culti dell'antico "paganesimo"², bensì una loro profonda rielaborazione, alla luce degli stimoli forniti dalle correnti religiose e filosofiche del tempo. Il Neoplatonismo, da un lato, il Cristianesimo, dall'altro, costituiscono i due poli verso i quali l'*imperator* orienta la configurazione del suo Ellenismo di stato³: con risultati, come si avrà modo di

1 Cfr. Conti 2004, p. 61, n. 7; Swist 2025, p. 259.

2 È tendenza abbastanza diffusa, nell'ambito della storiografia scientifica, quella di usare con cautela il termine *paganesimo*, perché implicante una visione unitaria della religione greco-romana (di fatto utilizzata dagli apologisti cristiani), che non corrisponde alla realtà dinamica e pluralistica dei culti esistenti in età antica e tardoantica; cfr. Wiemer 2020, p. 208.

3 Il termine "Ellenismo" in realtà compare in un solo punto dell'opera giuliana, nell'epistola 84 ad Arsacio, di dubbia autenticità; negli altri scritti l'imperatore non utilizza una denominazione generale per riferirsi al politeismo greco-romano, ma in genere si riferisce ai culti tradizionali usando termini al plurale; cfr. ad esempio Iul. *ep.* 88, 451 b (τὰ πάτρια); *ep.* 89b, 452d (τὰ ἱερά).

constatare, di estrema complessità, sfuggenti a ogni facile tentativo di categorizzazione.

1. In senso ampio l'ideologia filosofico-religiosa di Giuliano rientra nell'ambito del cosiddetto "monoteismo pagano": un modello interpretativo a più riprese utilizzato in passato per spiegare l'evoluzione, in parte condizionata da fattori politici, delle religioni classiche in età postellenistica⁴. Gli studi più recenti sottolineano la problematicità di questa definizione che è riferita in realtà a un rapporto dinamico, di tipo gerarchico, fra più divinità: una superiore e trascendente (identificabile con Zeus o Apollo) e altre subordinate, concretamente attive nel mondo sensibile⁵. Tale schema è già attestato nella tradizione filosofico-retorica dei secoli II-III, nelle opere di Menandro, Plutarco, Elio Aristide⁶; ma è con i filosofi tardoantichi che trova una giustificazione teorica particolarmente elaborata, in virtù della corrispondenza, che essi stabiliscono, fra diversi dèi o livelli di divinità e distinti piani dell'essere, sensibile e sovransensibile⁷. La visione giuliana si ispira alla dottrina metafisica di Giamblico, che rispetto a quella del primo neoplatonismo accentua in maniera marcata la trascendenza dei principi⁸. L'*imperator*, perciò, distingue un livello supremo di realtà e divinità (a sua volta, come vedremo, internamente articolato), la dimensione dell'Essere/Intelletto (*Nous*), cui corrispondono un principio o dio intelligibile e un principio o dio intellettivo; e, infine, il livello degli dèi sensibili, gli astri, fra i quali il Sole gode di un'assoluta centralità.

La devozione di Giuliano è rivolta in modo specifico al dio intellettivo, *Helios noeros*, che è associato a Zeus, a Serapide, al

4 L'affermarsi di una struttura politica sovranazionale, quella dell'impero romano, induceva a stabilire analogie fra l'unico imperatore terreno e un unico sovrano degli dèi, posto alla guida del cosmo; cfr. Hadot 1976; Zambon 2019, pp. 242-243.

5 Sulla legittimità della categoria concettuale di monoteismo pagano sussistono dissensi fra gli studiosi; alcuni (cfr. Athanassiadi-Frede 1999) hanno evidenziato le zone di contiguità esistenti fra neoplatonismo, giudaismo e cristianesimo, proponendo di applicare la nozione di monoteismo a ogni forma di pensiero e di religione strutturata intorno all'idea che vi sia un Principio unico. Altri invece, soprattutto in tempi recenti, hanno ribadito una concezione rigorosamente giudaico-cristiana di monoteismo, evidenziando le differenze fra il cristianesimo e la religione greco-romana; cfr. Edwards 2004; Mitchell-Van Nuffelen 2010, da ultimo Massa 2025 e il contributo di C. O. Tommasi all'interno della presente rivista.

6 Cfr. Plut. *E ap. Delph.* 4, 386b; 20, 393d; *def. orac.* 7, 413c; Men. *Rhet.* II 446, 1-13; Aristid. *or.* 43, 15; Liebeschuetz 1979, p. 282.

7 Cfr. Kenney 2021, pp. 166-169.

8 Cfr. *infra*, p. 25.

demiurgo del *Timeo* platonico⁹ e in sé assorbe tutte le divinità del *pantheon* greco-romano e orientale. Tutte, infatti, costituiscono *dynameis*, “potenze” o “emanazioni” della sua sostanza, attraverso le quali il dio demiurgo canalizza verso il cosmo sensibile i doni della sua provvidenza: ad esempio, l’ordine armonioso (Asclepio), la saggezza e le arti (Athena), o la forza della generazione (Afrodite)¹⁰. Le varie divinità sono anche preposte ai corpi dei pianeti¹¹; ma soprattutto, – come si ricava da un frammento del *Contra Galilaeos* – esse cooperano con il dio loro sovraordinato nella generazione eterna del cosmo:

[...] E Dio disse: “Facciamo l’uomo secondo nostra immagine e somiglianza (Ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ’ εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ’ ὁμοίωσιν), e abbia il comando sui pesci del mare e sui volatili del cielo, sulle bestie e su tutta la terra, e su tutti gli esseri che strisciano sulla terra [...]”.

Ascolta ora dunque anche il discorso di Platone, che egli attribuisce al demiurgo di tutte le cose: “Dèi di dèi, le opere di cui io sono demiurgo e padre [...] saranno non dissolvibili, perché io così voglio (Θεοὶ θεῶν, ὧν ἐγὼ δημιουργὸς πατήρ τε ἐργῶν [...], ἅλυστα ἔσται ἐμοῦ γε ἐθέλοντος) [...]”. Ora dunque apprendete ciò che dico e vi mostro. Ancora tre generi mortali sono rimasti non generati, e finché questi non vengono all’essere il cielo sarà incompleto: non avrà infatti in sé tutti i generi di viventi. Ma se questi fossero generati e partecipassero di vita ad opera mia, sarebbero uguali agli dèi. Affinché dunque questi siano mortali e questo universo sia davvero tale, volgetevi voi, secondo natura, alla demiurgia dei viventi, imitando la mia potenza nella vostra generazione [...]”¹².

È chiaro dunque che gli dèi demiurghi, avendo ricevuto dal loro “padre” la “potenza demiurgica”, generarono sulla terra gli esseri viventi mortali. Se, infatti, in nulla il cielo fosse stato diverso dall’uomo e – sì per Zeus – dall’animale e, da ultimo, neppure dai rettili e dai piccoli pesci che nuotano nel mare, unico e identico sarebbe dovuto essere, per tutti, il demiurgo. Se, invece, grande è l’intervallo fra esseri immortali e mortali (πολὺ τὸ μέσον ἐστὶν ἀθανάτων καὶ θνητῶν), e non diventa né maggiore per aggiunta né minore per sottrazione riguardo a ciò che è mortale e caduco, è opportuno che per gli uni ci sia una causa e per gli altri un’altra¹³.

9 Cfr. Iul. or. 11, 136a e, sull’identificazione fra Helios e il demiurgo platonico, De Vita 2013, pp. 64-66.

10 Cfr. Iul. or. 11, rispettivamente 144a-b, 150a, 150b-c.

11 Cfr. Iul. or. 11, 144d-145a.

12 Iul. c. Gal. fr. 9, 7-10, 16-29 Masaracchia.

13 Iul. c. Gal. fr. 10, 28-34 Masaracchia.

In questi passi, Giuliano, riprendendo un *topos* della polemica pagano-cristiana, istituisce una *comparatio* fra il testo del Genesi sulla creazione (1, 1-14, 26-28) e il discorso del demiurgo agli dèi giovani nel *Timeo* (41a-d)¹⁴; così mette in evidenza il semplicismo della cosmogonia biblica rispetto al racconto platonico, più sofisticato e persuasivo, sulla nascita dell'universo¹⁵. I Giudei (e dopo di loro i cristiani) attribuiscono in maniera acritica la creazione di tutti gli esseri viventi a un unico demiurgo, senza tener conto della loro diversità. La costituzione dell'individuo include però due elementi qualitativamente eterogenei, l'anima e il corpo, che devono essere ricondotti a cause diverse. Solo l'intervento di una gerarchia di demiurghi, allora, consente di giustificare in modo razionale tale eterogeneità; l'elemento più nobile, l'anima, ha la sua fonte, secondo l'imperatore, in un principio divino più alto – il “demiurgo e padre”, ossia Zeus/Helios –, mentre del corpo (e dell'associazione dell'anima al corpo) sono responsabili i demiurghi inferiori o dèi giovani (a loro volta assimilabili alle *dynameis* di Helios demiurgo)¹⁶.

Queste stesse divinità, poi, oltre che garanti della generazione del cosmo, sono anche poste all'origine dei caratteri specifici e dei costumi dei singoli popoli, come si evince da un altro frammento:

Ma considerate dunque di nuovo, in rapporto a queste, le nostre opinioni. I nostri dicono infatti che il demiurgo è padre comune e re di tutto (ἀπάντων μὲν εἶναι κοινὸν πατέρα καὶ βασιλέα), ma ha distribuito le restanti [funzioni] sotto di lui [di guida] sui popoli agli dèi etnarchi e cittadini (νεμεῖσθαι δὲ ὑπ' αὐτοῦ τὰ λοιπὰ τῶν ἐθνῶν ἐθνάρχαις καὶ πολιούχοις θεοῖς), dei quali ognuno sovrintende in modo a sé appropriato alla parte che gli è stata assegnata. Giacché, infatti, nel padre tutto è perfetto ed è “tutto uno”, mentre tra gli dèi particolari prevale in chi l'una, in chi l'altra potenza. Ares sovrintende ai popoli bellicosi, invece Atena a quelli che sono bellicosi con intelligenza,

14 Il confronto Genesi/*Timeo* era presente senz'altro nell'opera di Celso (Orig. *c. Cels.* IV 4); van der Horst 2018, pp. 321-324; Zambon 2019, pp. 307-317. Parallelismi fra le due cosmologie erano stati evidenziati a fini apologetici anche dai cristiani: Giustino (1 *Apol.* 20, 3; 60, 1; 2 *Apol.* 13, 3); Atenagora (*Legat.* 6, 1-4; 16, 4; 19, 2; 23, 5-7); Clemente Alessandrino (*Strom.* V 14, 89, 1-96, 3); Eusebio (*Praep. evang.* XI 29-32).

15 Per una dettagliata analisi delle argomentazioni giulianee, che presuppongono anche la conoscenza dei testi cristiani, cfr. De Vita 2025, pp. 109-124.

16 Sull'equivalenza fra le diverse entità divine, rinvio a Riedweg 2020, p. 261.

Ermes ancora a quelli più prudenti che audaci; e a ciascuna sostanza del proprio dio si uniforma anche il popolo da lui governato. [...] Mi si dica dunque perché Celti e Germani sono arditi, Greci e Romani in genere civili e umani e, insieme, forti e bellicosi, mentre gli Egizi sono più intelligenti e abili [...]. Se qualcuno infatti non riconosce alcuna ragione di questa diversità fra i popoli e piuttosto afferma che si è verificata per caso, come può poi ancora credere che il mondo sia amministrato da una provvidenza?¹⁷

Qui il bersaglio di Giuliano è il racconto biblico della torre di Babele, che offre, a suo giudizio, una spiegazione palesemente erronea della molteplicità di costumi e leggi esistenti nel cosmo. Lungi dall'essere una punizione, o il prodotto di un caso – come afferma Mosè –, essa è dovuta a un disegno divino, voluto dal demiurgo, che ha fissato *ab aeterno* una connessione provvidenziale fra il carattere degli dèi nazionali (o dèi giovani a lui subordinati) e l'indole dei popoli loro affidati, e fra questi ultimi e la conformazione climatica e morfologica dei territori da loro prescelti come sedi¹⁸. Anche questo argomento, in sé, non è originale, perché ha dei precedenti nell'opera di Celso¹⁹. Nel testo di Giuliano, però, assume un rilievo maggiore, per effetto – è stato scritto – della sensibilità antropologica di un imperatore rispettoso delle differenze culturali fra i popoli sottoposti al suo governo²⁰; e diventa, nel richiamo alle strutture gerarchiche della metafisica giamblichea, una giustificazione teologica per quel legame intrinseco fra i culti e gli *ethnē* che è costitutivo, ancora in epoca tardoantica, del modo greco-romano di concepire e vivere la religiosità²¹. Al trop-

17 Iul. c. *Gal.* fr. 21, 6-15, 20-23, 25-27 Masaracchia.

18 L'argomento è sviluppato nei frammenti 21-24 e 26 Masaracchia. Per una recente e dettagliata analisi, cfr. Mazza 2022.

19 In realtà la teoria degli etnarchi e supervisor ha dietro di sé un denso *background* dottrinale, le cui origini risalgono ai dialoghi platonici (*Plat. Pol.* 271d, 272e-273a; *Leg.* IV 713c-d; *Criti.* 109b-c, 113b-c); è presente, inoltre, nel *De mysteriis* di Giamblico (V 24, 174, 22-175, 3); cfr. Bouffartigue 2005. Celso, che polemizza contro l'episodio di Babele, costituisce il diretto precedente di Giuliano: cfr. *Orig. C. Cels.* V 25, 6-14. Ci sono fondate possibilità che l'imperatore conoscesse anche la replica formulata da Origene sull'argomento; cfr. Boulnois 2011.

20 Cfr. Bouffartigue 1992, pp. 464-467.

21 Sulla difficoltà di definire una specifica nozione di "religione" nel contesto politeistico del mondo antico – in cui l'attività rituale è concepita come inseparabile dalla vita sociale e politica degli individui – si è ottimamente espresso Massa 2025, p. 153: "nous parlons de religions ethniques, à savoir des pratiques culturelles liées à un peuple (gr. *ethnos*): c'est la citoyenneté à une communauté politique donnée qui autorise la participation à ce système culturel".

po facile universalismo cristiano che presume di abbattere le barriere etnico-religiose nell'affermazione di un Dio unico per tutti i popoli, Giuliano oppone un'altra forma di universalismo, capace di realizzare l'unità senza rinunciare alla molteplicità, propria del mondo e dell'uomo che è nel mondo: un sistema flessibile, dinamicamente aperto anche alla sovrapposizione fra più dèi (tutti sottoposti all'unico demiurgo). Rispetto a tale modello l'errore in cui incorrono i seguaci del Dio biblico risalta con evidenza:

Riguardo a ciò che quelli [gli Ebrei] credono di dio secondo verità e a noi hanno trasmesso, fin dal principio, i nostri padri, il nostro discorso è questo: che il demiurgo (è) direttamente rivolto a questo mondo (τὸν προσεχῆ τοῦ κόσμου τούτου δημιουργόν), giacché delle entità superiori a lui (τῶν ἀνωτέρω τούτου) Mosè non ha detto assolutamente nulla²².

A deviare i Giudei, secondo Giuliano, è la limitatezza della loro visione metafisica: non solo ignorano l'esistenza dei principi supremi, da cui il demiurgo dipende, ma confondono anche il loro dio etnarca, un dio di "secondo rango", con il demiurgo supremo, gerarchicamente superiore alle varie divinità regionali²³. Ciò non toglie che il culto da essi praticato, sancito dalla più remota antichità, sia reputato dall'imperatore come meritevole di considerazione e rispetto – purché si restituisca ad esso la giusta collocazione all'interno del sistema generale che fa capo al demiurgo-Helios²⁴. Di gran lunga più grave, per contro, è l'errore in cui incorrono i cristiani; questi ultimi neppure costituiscono un *ethnos* autonomo rispetto ai Giudei e agli Elleni, sono disertori dagli uni e dagli altri e provengono da una terra semisconosciuta, sono solo "Galilei"²⁵:

22 Cfr. Iul. C. Gal. fr. 18, 2-6 Masaracchia e anche C. Gal. fr. 19, 11; fr. 25, 9; fr. 28, 2 Masaracchia.

23 Cfr. Iul. C. Gal. fr. 28 Masaracchia.

24 Il rapporto di Giuliano con il popolo ebraico è ambivalente, perché il principe da un lato sottolinea la netta inferiorità della loro civiltà rispetto a quella ellenica, dall'altro apprezza l'antichità delle loro tradizioni rituali e ne favorisce il ripristino (in tal senso va probabilmente interpretato il controverso episodio della ricostruzione del tempio di Gerusalemme); cfr. Iul. C. Gal. fr. 3, 47, 58, 72, 86 Masaracchia; *ep.* 134; Finkelstein 2018.

25 Per queste accuse, cfr. Iul. C. Gal. rispettivamente fr. 1, fr. 20, 14-22 Masaracchia. Sull'uso giuliano del termine "Galilei" (che compare già in Epitteto) per indicare l'inferiorità etnica e la marginalità dei cristiani, cfr. Scicolone 1982.

[...] Mosé dunque non una, non due, non tre volte, ma molto spesso sostiene di venerare un solo dio, che egli chiama anche “al di sopra di tutti”, ma un altro dio mai; nomina poi angeli, signori e senz’altro anche più dèi. Ma distinse il primo, e non ne accettò un altro come secondo, né simile, né dissimile, come avete fatto voi (οὔτε ὅμοιον οὔτε ἀνόμοιον) [...] ²⁶.

Io [...] chiamo a testimone Giovanni che dice: “In principio era il Logos e il Logos era presso dio e dio era il Logos” ²⁷. [...] Come possono dunque concordare queste parole con quelle di Mosè? Ma concordano, dice, con quelle di Isaia. Isaia infatti dice: “Ecco, la vergine concepirà e partorirà un figlio” ²⁸. Supponiamo pure che anche questo sia detto di Gesù, anche se non è detto affatto [...]. Forse (Isaia) afferma che un dio nascerà dalla vergine – voi però non cessate di chiamare Maria Madre di dio – o dice da qualche parte che il nato dalla vergine è “figlio unigenito di dio” ²⁹ (υἱὸν θεοῦ μονογενῆ) e “primogenito di tutta la creazione” (πρωτότοκον πάσης κτίσεως)? ³⁰

Quello dei cristiani è tutt’al più definibile come un “falso monoteismo”, basato, secondo Giuliano, su arbitrarie interpretazioni della parola di Mosé. Pur professando obbedienza al dio biblico (che pretende l’esclusività), essi introducono, in maniera surrettizia, il culto di un altro dio, attribuendo ai profeti – ma a prezzo di forzature, di tagli e manipolazioni delle scritture giudaiche – l’annuncio della sua futura venuta ³¹. Le caratteristiche della nuova divinità, poi, sono tali da rendere impossibile il suo inserimento nell’organizzazione neoplatonica del pantheon coordinato dal demiurgo: non si tratta, infatti, di una potenza immateriale, bensì di un uomo-Dio, legato al principio superiore da un vincolo biologico di filiazione, sottoposto a esperienze – inammissibili per un essere divino – di dolore, privazione, morte. A più riprese Giuliano schernisce la rappresentazione evangelica della passione di Gesù:

²⁶ Iul. C. Gal. fr. 62, 11-16 Masaracchia. L’accento alla “somiglianza” o “dissomiglianza” fra Padre e Figlio è un richiamo alle formule dogmatiche elaborate per mediare il contrasto esplosivo fra ariani e niceni in merito alla questione della consustanzialità; cfr. Gérard 1995, p. 122.

²⁷ Io 1, 1.

²⁸ Is 7, 14.

²⁹ Io 3, 18.

³⁰ Col 1, 15. Tutta la citazione è tratta da Iul. C. Gal. fr. 64, 24-37 Masaracchia.

³¹ In proposito sono significative soprattutto le critiche rivolte contro il vangelo di Giovanni, su cui cfr. Iul. C. Gal. fr. 79, fr. 80, fr. 81, fr. 107 Masaracchia; Riedweg 2016, pp. 155-156; Boulnois 2020; Piscini 2024, pp. 489-496.

Ma Gesù prega come un disgraziato che non è in grado di sopportare serenamente la sventura e, anche se è un dio, è confortato da un angelo³².

Anche queste critiche si inseriscono in una consolidata tradizione polemica anticristiana che respingeva come un *absurdum* metafisico il mistero dell'Incarnazione di Cristo³³. “Nessun dio è mai sceso quaggiù” – aveva sostenuto Celso, agli inizi del II secolo³⁴; non è diversa la posizione di Giuliano, che, in una lettera agli Alessandrini, arriva a contrapporre decisamente alla particolarità del nuovo dio-Logos, apparso *una tantum*, la divinità eterna di Helios, “l'immagine vivente, animata, intelligente e benefica del padre intelligibile”³⁵.

3. Le considerazioni svolte finora, nel riferimento al *Contra Galilaeos*, hanno dimostrato come la molteplicità delle divinità e la loro articolazione gerarchica costituiscano per Giuliano la soluzione razionalmente più efficace per spiegare la genesi dell'universo – quale realtà unitaria e internamente diversificata – nonché la proiezione, sul piano metafisico, della struttura politica dell'impero, custode di diverse *ethnē* e delle loro tradizioni, coordinate dalla tutela di un unico *princeps*. È opportuno aggiungere a questo punto qualche riflessione in più sulla divinità che l'imperatore colloca ai vertici del suo sistema e sulle caratteristiche con cui viene rappresentata nel testo che costituisce il manifesto politico e filosofico-religioso dell'Ellenismo giuliano, ossia l'inno *Al re Helios*. Proprio in questo scritto, infatti, legato da diversi punti di contatto con il trattato antigalileo, il *pantheon* divino di Giuliano assume tratti assolutamente peculiari, in virtù dei quali il suo rapporto con i cristiani si arricchisce di ulteriori sfumature³⁶.

Si è già detto come la celebrazione di Apollo-Helios quale signore degli dèi fosse già presente nelle opere degli autori della prima età imperiale; le comparazioni fra il governo

32 Cfr. Iul. C. *Gal.* fr. 95, 1-3 Masaracchia.

33 Cfr. Boulnois 2018; Zambon 2019, pp. 273-304.

34 Cfr. Orig. C. *Cels.* V 2. L'Incarnazione presupponeva una contaminazione fra due piani dell'essere e contraddiceva il postulato – irrinunciabile agli occhi di un platonico come Celso – dell'immutabilità divina; cfr. Orig. C. *Cels.* I 69; IV 14, 18; VI 72; risultava, inoltre, inspiegabile dal punto di vista teleologico e nelle modalità in cui era avvenuta; cfr. C. *Cels.* IV 3, 6; Zambon 2019, pp. 323-326.

35 Iul. *Ep.* 111, 434b-d; Stöcklin-Kaldewey 2014, pp. 75-76.

36 Per una ricostruzione organica della teologia giuliana, quale si dipana nei principali scritti teologici dell'imperatore (i due inni, *Alla Madre degli dèi* e *Al re Helios*, il trattato *Contra Galilaeos*), cfr. Opsomer 2008; Schramm 2022; De Vita 2025, pp. 91-200.

luminoso del dio, all'interno del cosmo, e quello del sovrano saggio, sulla terra, erano topiche nei discorsi epidittici e avevano assunto dignità filosofica negli scritti pseudopitagorici *peri basileias*³⁷. Anche le testimonianze epigrafiche degli inizi del III secolo confermano, nella presenza del titolo onorifico di *Neos Helios*, l'abitudine di concepire il potere imperiale in termini "solari" per evidenziarne l'universalità³⁸; ed è legittimo credere che tale abitudine si fosse diffusa e consolidata nei decenni successivi, con il rilievo assunto, durante i regni di Elagabalo e Aureliano, dal culto del *Sol Invictus*³⁹. In questa tradizione si inserisce – ed è l'elemento decisivo ai fini del confronto con l'Helios giuliano – la propaganda politica di Costantino, che continua ad avvalersi, anche dopo il 324, di una complessa simbologia solare per esprimere la propria concezione della regalità⁴⁰. L'immagine del sovrano "radiante" è riportata infatti sui coni monetari, sulla colonna al centro del forum di Costantinopoli⁴¹; campeggia negli scritti di Eusebio di Cesarea, che ne offre una *reinterpretatio* cristiana, facendo del *basileus* il ministro del *Logos*, propagatore della luce della vera fede:

L'imperatore caro a Dio, splendente (λαμπρυνόμενος) nella professione di fede della croce vittoriosa, in piena libertà rese manifesto ai Romani il figlio di Dio. Tutti quanti gli abitanti della città, dallo stesso Senato alla moltitudine del popolo, quasi avessero ripreso fiato dopo un dominio odioso e tirannico, credevano di godere della luce dei raggi più puri e di essere partecipi di una rinascita a una vita nuova e insperata⁴².

A determinare il ricorso all'apparato metaforico e iconografico "luminoso" agisce, nel vescovo di Cesarea, la

37 Cfr. Xenoph. *Cyrop.* VII 2, 29; *memor.* IV 3, 8; Dio Chrys. *or.* 1, 24; *or.* 3, 73-82; Men. *Rhet.* II 378, 11-12; Them. *or.* 2, 27c; Pernot 1993, p. 414. Sulla teoria politica degli scritti pseudopitagorici, cfr. Centrone 2000.

38 Questo è il caso di un'iscrizione ritrovata sulla base di una statua onoraria, ad Efeso, dedicata a Gordiano III; cfr. Bridel-Jaccottet 2025, p. 624.

39 Nella vastissima bibliografia relativa alla fortuna dei culti solari nella Roma imperiale e tardoantica, mi limito a segnalare Halsberghe 1984 e Berrens 2004; per i regni di Elagabalo ed Aureliano, cfr. Watson 1999, pp. 188-198; Belayche 2020.

40 Fondamentale a tal proposito è Wallraff 2013.

41 Per un'analisi accurata delle testimonianze iconografiche e numismatiche, cfr. Tantillo 2003; Wienand 2013.

42 Eus. *vit. Const.* I 41, 1-2 (trad. Franco 2009, p. 135) e ancora 43, 3; *Triak.* 2, 5; 3, 6; 4, 2. Sulla teologia politica di Eusebio tuttora valido resta Calderone 1973; cfr. anche l'ottima presentazione di Maraval 2001, pp. 48-52.

volontà di fare presa su un pubblico di professione religiosa mista: composto, cioè, sia da seguaci degli antichi culti, devoti a Helios-Sol, a Mitra, a Serapide, sia da cristiani, a loro volta propensi – sulla scia di affermazioni bibliche ed evangeliche – a una rappresentazione in termini solari della potenza salvifica di Cristo⁴³. Le testimonianze iconografiche confermano come, fra III e IV secolo, proprio le immagini legate ad Apollo-Helios figurassero nei contesti più diversi, a riprova della fluidità delle barriere fra i vari gruppi religiosi (basti pensare alla quadriga solare apollinea che compare accanto a simboli evangelici e biblici nel Mausoleo M della Necropoli Vaticana, cfr. fig. 1⁴⁴). È verosimile, pertanto, che il primo imperatore cristiano e i vescovi che lo affiancavano su di esse facessero leva per veicolare nella forma politicamente meno “traumatica” il loro spostamento dell’asse teologico e politico dell’impero in favore del nuovo dio⁴⁵.

L’operazione realizzata da Giuliano nell’inno *Al re Helios* è interpretabile come un atto di opposizione/reazione a questo stato di cose. Lo scritto, che costituisce il testo più elaborato della teologia solare neoplatonica, rappresenta infatti “un compiuto tentativo di de-cristianizzare il Sole restituendo a esso la sua dignità di *pantokrator* dell’universo”⁴⁶. Per realizzare tale obiettivo, l’imperatore non esita a imprimere una configurazione particolare alle strutture della metafisica giamblichea, sì da accrescerne la competitività a fronte della nascente teologia solare cristiana.

Interessante, in tal senso, è già la presentazione, nel proemio dell’inno, dei Principi metafisici supremi: ossia di quelle entità assolutamente separate dal mondo sensibile, anteriori al demiurgo, la cui esistenza, nella prospettiva neoplatonica, era reputata necessaria per spiegare l’origi-

43 Sulle intersezioni fra cristianesimo e religiosità solare in epoca tardoantica, cfr. Wallraff 2001.

44 L’identità (pagana o cristiana) dell’immagine è discussa; si tende a riconoscervi una raffigurazione di *Christus/Sol* perché è accostata ad elementi iconografici sicuramente cristiani (il pescatore, un pastore, un uomo inghiottito da una balena); cfr. Bridel-Jaccottet 2025, pp. 621-622. La fluidità delle barriere religiose nel Tardoantico – epoca in cui le interazioni fra gli esponenti di culti diversi assumono forme molteplici, dalla competizione, all’influenza reciproca, alla coabitazione non-violenta – è un dato oggi ampiamente riconosciuto, che ha determinato il superamento, in sede scientifica, di precedenti modelli storiografici basati sull’opposizione dicotomica cristiani/non cristiani; cfr. Agosti 2012 e soprattutto Massa 2025.

45 Tale è l’opinione di Rebenich 2022, pp. 211-215.

46 Cfr. Buzási 2024, p. 325.

ne primissima e unitaria di tutta la realtà⁴⁷. A quanto ci è dato sapere, dai frammenti per noi disponibili, il sistema di Giamblico individuava almeno due entità, l'Ineffabile e l'Uno, prima del livello dell'Essere/Intelletto, e separava ancora, all'interno del *Nous*, una dimensione intelligibile superiore e una intellettiva (demiurgica) inferiore⁴⁸. La descrizione giuliana deliberatamente sfuma le distinzioni fra i principi primissimi da cui procede Helios intellettivo:

Questo cosmo divino e bellissimo, dalla cima della volta celeste fino al limite estremo della terra tenuto insieme dall'indissolubile provvidenza del dio, dall'eternità esiste ingenerato, nonché eterno per il tempo a venire, da nient'altro custodito, se non, direttamente, dal quinto elemento, la cui sommità è il "raggio del sole"⁴⁹, poi, a un secondo livello, per così dire, dal cosmo intelligibile, infine, in modo ancora più arcano, grazie al "re di tutte le cose, intorno a cui tutto è"⁵⁰. Questo principio, allora – che sia lecito definirlo come "ciò che è al di là dell'intelletto"⁵¹, oppure come idea degli enti (ciò che io dico il tutto intelligibile), oppure come l'Uno, dal momento che l'Uno sembra, in un certo senso, essere anteriore a tutte le cose⁵², oppure come quello che Platone è solito denominare Bene⁵³ – dunque, questa causa unica di tutte le cose, che per tutti gli esseri è modello di bellezza, perfezione, unità e potenza invincibile, nella sua sostanza primordiale e in sé permanente da sé ha rivelato – a sé in tutto simile – Helios, dio grandissimo, quale mediatore fra le cause mediatrici, intellettive e demiurgiche. Così pensa anche il divino Platone, quando afferma: "Puoi dunque dire, feci io, che questo io chiamo figlio del Bene, che il Bene generò come analogo di se stesso, e che ciò che il Bene è nel mondo intelligibile in rapporto all'intelletto e alle cose pensate, questo è il sole nel mondo visibile rispetto alla vista e alle cose visibili"⁵⁴.

47 Già a partire dalla prima età imperiale i filosofi avevano teorizzato la necessità di una distinzione fra il principio supremo della realtà, trascendente e separato (esente dalla "contaminazione" con la materia richiesta dall'attività demiurgica) e il principio demiurgico; cfr. Opso-mer 2005.

48 Per una ricostruzione del quadro metafisico di Giamblico, indagato nella sua innovatività rispetto al sistema di Plotino e a quello di Porfirio, rinvio al sempre valido volume di Dillon 1973, e ai contributi di Cocco 1992, e di Taormina 1999. Sulla problematica associazione del demiurgo di Giamblico alla dimensione intellettiva, cfr. Schramm 2022, pp. 141-142.

49 Pind. fr. 57k, 1 Snell-Maehler (= Soph. Ant. 100).

50 Plat. ep. II 312e.

51 Cfr. Plot. V 1 [10] 8, 3-4; 3 [49] 11, 28; 13, 2.

52 Cfr. Plot. III 8 [30] 10, 28-31; V 1 [10] 7, 18-22; 8, 23-27.

53 Cfr. Plat. resp. VI 506d-e, 507b-c, 509d.

54 Plat. resp. VI 508b-c. Tutto il passo è tratto da Iul. or. 11, 132c-133a.

Il testo qui riportato, uno dei più enigmatici passi dell'inno, spiega l'origine prima del cosmo senza fare accenno all'Ineffabile di Giamblico; l'imperatore parla di Uno o di Bene citando anche la celebre analogia della *Repubblica* platonica, ma oscilla, nelle sue definizioni, fra un principio sovra-intelligibile ("ciò che sta al di là dell'Intelletto", "Uno", "Bene") e uno intelligibile ("il tutto intelligibile"), per introdurre il "padre" o la causa diretta di Helios *noeros*⁵⁵. Quest'ultimo è il vero protagonista del testo, in cui compaiono solo pochi altri riferimenti alla dimensione intelligibile⁵⁶. L'anomalia è stata rilevata, e diversamente giustificata, pressoché da tutti gli studiosi⁵⁷. Particolarmente persuasiva, però, mi sembra l'interpretazione avanzata, in tempi recenti, da Gabor Buzási, che individua, in quella che può apparire una confusionaria *conflation* di entità, una sintesi intenzionale, da parte di Giuliano, un tentativo di entrare in competizione con il dogma cristiano:

Julian's First Principle — Plato's One/Good — corresponds to God the Father. The First Principle is god (God), and although the Neoplatonic One is beyond the intelligible world — i.e. beyond the level of Being — Julian [...] leaves the distinction between the One and the intelligible world in intentional ambiguity. Therefore, the perfectly unified intelligible world and the First Principle are practically — although never explicitly — telescoped into one unity, corresponding to the "One God" of the creed⁵⁸.

Nella visione dello studioso, Giuliano avrebbe offerto una razionale alternativa neoplatonica alle prime due Persone della Trinità: un modello più verosimile, a livello metafisico, incentrato su sole due entità (il Principio sovrain-telligibile e intelligibile, fusi insieme, da un lato; Helios intellettuale, dall'altro) legate da un rapporto di processione (sostitutivo dell'illegittima "filiazione" di Gesù dal Dio cristiano). Questa interpretazione ha il merito di restituire piena coerenza a un testo, come quello appena citato, in apparenza dissonante rispetto al resto dell'inno; e consente altresì — introducendo il riferimento implicito al cristianesimo — di spiegare altre particolarità che nel testo giuliano assume il Secondo Principio, Helios intellettuale.

⁵⁵ Sull'impiego neoplatonico dell'analogia Sole/Bene, riferita al principio primissimo della realtà (anteriore alla dimensione dell'Esse-re/Intelletto), cfr. Abbate 2003.

⁵⁶ Cfr. Iul. *or.* 11, 133b, 139b-140c, 141d.

⁵⁷ Per un bilancio delle varie interpretazioni, cfr. De Vita 2022, pp. 1052-1053.

⁵⁸ Cfr. Buzási 2024, p. 345.

Il dio, infatti, ha come caratteristica precipua la medietà, elemento su cui il *princeps* insiste lungamente:

Dall'unico dio, dall'unico cosmo intelligibile procede – unico – Helios re; è collocato tra gli dèi intellettivi come mediatore fra i mediatori, secondo ogni specie di mediazione (μέσος ἐν μέσοις τεταγμένος κατὰ παντοίαν μεσότητα), concorde, amica e tale da ricongiungere ciò che è diviso; riconduce gli ultimi all'unità con i primi, e in sé contiene le potenze mediatrici della perfezione, della coesione, della generazione della vita e dell'uni-formità della sostanza⁵⁹.

Anche in questo caso Giuliano ha dietro di sé la speculazione metafisica di Giamblico, che aveva affermato la necessità di principi mediatori per assicurare la gradualità della transizione ontologica dall'unitarietà dei principi supremi alla molteplicità diversificata del mondo sensibile⁶⁰. Il riferimento alla dottrina di scuola, però, può giustificare solo in parte il rilievo eccezionale che la *mesotēs* del dio assume all'interno dell'inno, fino ad occupare quasi un terzo dello scritto; e in ciò è difficile non riconoscere la volontà, da parte dell'*imperator*, di fornire, ancora una volta, una risposta neoplatonica al motivo neotestamentario della mediazione salvifica di Cristo⁶¹. Alla paradossalità del mediatore cristiano – che si fa tramite fra Dio e gli uomini tramite l'incarnazione e la morte in croce – Giuliano oppone una forma diversificata (e a suo avviso ben più efficace) di mediazione ontologico-cosmologica esercitata da Helios *noeros*: il dio è *mesos* fra piani dell'essere, ha funzioni sia demiurgiche sia anagogiche⁶², in più gode di un'assoluta centralità fra i pianeti tramite il Sole, sua proiezione sensibile⁶³.

Infine, un ultimo significativo indizio del rapporto dialettico che l'imperatore instaura con il cristianesimo del suo tempo è offerto dalla parte conclusiva dell'inno; qui Giuliano presenta una sorta di "teologia solare" della storia volta a illustrare, nel corso degli eventi che hanno portato all'affermazione della potenza romana, l'attuazione di un preciso piano provvidenziale voluto da Helios:

Quanto poi ad Apollo, che regna insieme a lui, non estese i suoi oracoli su tutta la terra e diede agli uomini una saggezza ispirata? Non abbellì le città con leggi religiose e civili? In que-

59 Iul. or. 11, 141d-142a.

60 Cfr. Iambl. *In Tim.* fr. 60, 6-8, Dillon; cfr. anche Procl. *In Tim.* V 72, 22-23; Salust. 13, 5; Lecerf 2017, pp. 206-208.

61 Per tutti i riferimenti rinvio a González 2017.

62 Cfr. Iul. or. 11, 136b, 152a-b.

63 Cfr. Iul. or. 11, 146b-d.

sto modo, da un lato, attraverso le colonie greche, civilizzò la maggior parte del mondo abitato; dall'altro, lo rese più facile da sottomettere per i Romani, che non solo sono anch'essi di stirpe ellenica, ma hanno anche stabilito e custodito le leggi sacre e la pia fede – ellenica dal principio alla fine – negli dèi⁶⁴.

L'argomento è una rielaborazione in chiave ellenica della strategia propagandistica sfruttata da Eusebio neppure un trentennio prima, per celebrare la perfezione politico-religiosa della monarchia di Costantino, predisposta, nel corso dei secoli, dalla sapienza provvidenziale del Logos⁶⁵.

In maniera speculare, nell'inno giuliano, è la potenza di Helios che ha favorito, fin dal principio, l'unificazione di tutte le terre nell'*oikoumenē* imperiale romana: essa rappresenta la migliore forma di organizzazione civile mai realizzata, il perfezionamento del prezioso lascito della grecità. E la realtà complessa dell'impero trova a sua volta un elemento unificante nella persona del *princeps* che tale realtà coordina e gestisce, facendosi mediatore fra i popoli, le loro tradizioni, i loro culti: egli è l'equivalente, in ambito politico e terreno, di ciò che Helios rappresenta, in ambito metafisico-teologico e cosmologico⁶⁶.

4. Giunti a termine di queste riflessioni è opportuno ricapitolare alcuni punti che considero decisivi, ai fini della comprensione esatta dell'ideologia solare giuliana nel panorama filosofico-religioso del suo tempo:

1. sul piano polemico il suo rifiuto del monoteismo giudaico-cristiano, inteso come culto esclusivo di una sola divinità, è evidente dallo sforzo di aggiornare alcuni argomenti convenzionali, presenti anche in Celso (ad esempio il confronto Genesi/*Timeo* e la critica all'episodio della torre di Babele) in riferimento a un quadro concettuale più complesso, di ascendenza giamblichea. L'enfasi, nel *Contra Galilaeos*, sull'esistenza di realtà anteriori al demiurgo e l'introduzione di molti mediatori divini segnalano le più evidenti incompatibilità fra la visione ellenica e quella giudaico-cristiana,

⁶⁴ Iul. or. 11, 152d-153a.

⁶⁵ Cfr. Eus. *praep. euang.* I 4, 4; *demonstr. euang.* III 7, 30, 33; VIII 3, 13-15; *vit. Const.* II 19, 1; Rebenich 2012, pp. 1175-1176. Sulla consapevole contrapposizione di Giuliano alla teologia politica elaborata dal vescovo di Cesarea, cfr. Sirinelli 1983, pp. 372-375; Tantillo 1998; da ultimo Niccolai 2023, pp. 111-205.

⁶⁶ Sulla natura filosofica (giamblichea) del rapporto di "filiazione" di Giuliano da Helios, rinvio nuovamente a De Vita 2025, pp. 168-188.

- realizzando al contempo una articolazione razionale dei culti su base etnica che si distingue per lucidità nel panorama delle riflessioni antiche sulla religione;
2. sul piano teorico, ferma restando la difficoltà di definire in termini monoteistici la teologia solare di Giuliano, esposta nell'inno a Helios, si registrano, nel corso della trattazione del *princeps*, curiose convergenze con il dogma cristiano: già a partire dal proemio, con l'anomala "fusione" dei principi anteriori al dio intellettuale in contrasto con le linee fondamentali della metafisica giamblichea. Questa scelta espositiva non è frutto di una volontà di semplificazione; ben diversamente, essa è funzionale al tema principale del testo, la celebrazione della centralità cosmica di Helios *noeros*. Fra il livello divino superiore e quello umano inferiore (l'uno e l'altro presentati in maniera quanto più possibile unitaria), il dio si pone, per Giuliano, come *mesitēs* per eccellenza; le funzioni da lui svolte (nella demiurgia del cosmo, nella salvezza delle anime, nella direzione del corso della storia) sono analoghe a quelle che i teologi cristiani attribuivano alla seconda Persona della Trinità, Cristo/Logos. Non si può escludere che l'imperatore avvertisse la pericolosità di questi motivi, che godevano di ampia risonanza presso gli intellettuali del suo tempo; e perciò tentasse di cooptarli nell'alveo dell'Ellenismo smorzandone, di conseguenza, l'attrattività.

Proprio da questa tensione, allora, – tra polemica frontale ed emulazione competitiva della teologia cristiana – emerge a mio avviso la natura dinamica del rapporto di Giuliano con i "Galilei": un rapporto che è perfettamente consonante con il clima interattivo del IV secolo, epoca di "market of religions" e di "clash of gods"⁶⁷. Tanto più, dunque, si conferma l'inadeguatezza delle interpretazioni tradizionali, che fanno leva sulla natura anacronistica della *restauratio* giuliana: lungi dall'essere in fuga dal suo tempo, l'imperatore ne fu un attivo protagonista, ne conobbe a fondo le conflittualità, cercò, anzi, entro una certa misura, di orientarle in una sua specifica direzione.

MARIA CARMEN DE VITA
Università di Siena
mariacarmen.devita@unisi.it

67 Cfr. Massa 2025, p. 40 e p. 573.

Bibliografia

- Abbate 2003: M. Abbate, "Il Bene nell'interpretazione di Plotino e di Proclo", in Platone, *La Repubblica*, V, a c. di M. Vegetti, Bibliopolis, Napoli 2003, pp. 625-678
- Agosti 2012: G. Agosti, "Il fascino discreto del paganesimo", in P. Chuvin, *Cronaca degli ultimi pagani. La scomparsa del paganesimo nell'impero romano fra Costantino e Giustiniano*, trad. F. Cannas, Paideia, Brescia 2012, pp. 313-324
- Athanassiadi-Frede 1999: P. Athanassiadi, M. Frede (ed. by), *Pagan Monotheism in Late Antiquity*, Clarendon Press, Oxford 1999
- Belayche 2020: N. Belayche, "Sur les épaules des empereurs: deux dieux Sol introduits à Rome par Élagabal et Aurélien", in *Migrations et mobilité religieuse. Espaces, contacts, dynamiques et interférences*, éd. par B. Amiri, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon 2020, pp. 187-206
- Berrens 2004: S. Berrens, *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I. (193 – 337 n. Chr.)*, Steiner, Stuttgart 2004
- Bouffartigue 1992: J. Bouffartigue, *L'empereur Julien et la culture de son temps*, Institut d'études augustinienes, Paris 1992
- Bouffartigue 2005: J. Bouffartigue, "La diversité des nations et la nature des hommes: l'empereur Julien et Cyrille d'Alexandrie dans une controverse incertaine", in *Dieu(x) et hommes: histoire et iconographie des sociétés païennes et chrétiennes de l'antiquité à nos jours. Mélanges en l'honneur de Françoise Thélamon*, éd. par S. Crogiez-Pétrequin, Publications de l'Universités de Rouen et du Havre, Rouen 2005, pp. 113-126
- Boulnois 2011: M.-O. Boulnois, "La diversité des nations et l'élection d'Israël: y a-t-il une influence du *Contre Celse* d'Origène sur le *Contre les Galiléens* de Julien?", in *Origeniana Decima: Origen as Writer*, Papers of the 10th International Congress (Krakow, 31 August-4 September 2009), ed. by S. Kaczmarek, H. Pietras Peeters, Leuven-Paris-Walpole 2011, pp. 803-830
- Boulnois 2018: M.-O. Boulnois, "L'incarnation en question dans la polémique antichrétienne de Celse, Porphyre et Julien", *Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte*, 112, 2018, pp. 27-51
- Boulnois 2020: M.-O. Boulnois, "Le prologue de l'évangile de Jean au coeur de la polémique entre Julien et Cy-

- rille d'Alexandrie", in *Interreligiöse Konflikte im 4. und 5. Jahrhundert. Julian, Contra Galilaeos-Kyrrill, Contra Iulianum*, hrsg. von G. Huber-Rebenich, S. Rebenich, de Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 195-227
- Bridel-Jaccottet 2025: C. Bridel, A.-F. Jaccottet, "Figures partagées", *Religions et interactions religieuses dans l'empire romain tardo-antique. Outils et documents*, éd. par F. Massa, M. Attali, C. Bridel, D. Cellamare, G. Spampinato, Schwabe Verlag, Basel 2025, pp. 613-627
- Buzási 2021: G. Buzási, "Julian the Apostate as a Biblical Literalist", in *Receptions of the Bible in Byzantium: Texts, Manuscripts and Their Readers*, ed. by R. Ceulemans, B. Crostini, Uppsala University Library, Uppsala 2021, pp. 41-62
- Buzási 2024: G. Buzási, "Unus et mediator dei et hominum: Julian the Apostate on the Sun as the Pagan Neoplatonic Alternative of Christ", in *Polytropos. Papers on Philosophy, Religion and Eastern Christianities in Honour of István Perczel's 65th Birthday*, ed. by Z. Pogossian, A. Kraft, L. Gigineishvili, Peeters, Leuven-Paris-Bristol, 2024, pp. 321-351
- Calderone 1973: S. Calderone, "Teologia politica, successione dinastica e consecratio in età costantiniana", in *Le culte des souverains dans l'Empire Romain. Sept exposés suivis de discussions*, Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité Classique, Vandoeuvres-Genève 1973, pp. 213-269
- Centrone 2000: B. Centrone, "Platonism and Pythagoreanism in the Early Empire", in *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*, ed. by M. Schofield, C. Rowe, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 559-584
- Cocco 1992: G. Cocco, "La struttura del mondo soprasensibile nella filosofia di Giamblico", *Rivista di filosofia neo-scolastica*, 84, 1992, pp. 468-493
- Conti 2004: S. Conti, *Die Inschriften Kaiser Julians*, Steiner, Stuttgart 2004
- De Vita 2013: M. C. De Vita, "'Generare nella bellezza': l'estetica del processo demiurgico in Giamblico e Giuliano Imperatore", *Koinonia*, 37, 2013, pp. 61-77
- De Vita 2022: Giuliano Imperatore, *Lettere e Discorsi*, a c. di M. C. De Vita, Bompiani, Milano 2022
- De Vita 2025: M. C. De Vita, *L'ultimo mediatore. Due studi su Giuliano*, La scuola di Pitagora, Napoli 2025
- Dillon 1973: *Iamblichi Chalcidensis in Platonis dialogos commentariorum fragmenta*, ed. by J. M. Dillon, Brill, Leiden 1973

- Edwards 2004: M. Edwards, "Pagan and Christian Monotheism in the Age of Constantine", in *Approaching Late Antiquity: The Transformation from Early to Late Empire*, ed. by S. Swain, M. Edwards, Oxford University Press, Oxford 2004, 211-234
- Finkelstein 2018: A. Finkelstein, *The Specter of the Jews: Emperor Julian and the Rhetoric of Ethnicity in Syrian Antioch*, University of California Press, Oakland 2018
- Franco 2009: Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino*, a c. di L. Franco, BUR, Milano 2009
- Gérard 1995: L'empereur Julien, *Contre les Galiléens: une imprécation contre le christianisme*, éd. par Ch. Gérard, Ousia, Bruxelles 1995
- González 2017: E. González, "Cristo como mediador (μεσίτης) en el NT", *Scripta Theologica*, 49, 2017, pp. 279-299
- Hadot 1976: P. Hadot, "La fine del paganesimo", in *Storia delle religioni*, I, *L'Oriente e l'Europa nell'antichità*, a c. di H. C. Puech, Laterza, Bari 1976, pp. 675-706
- Halsberghe 1984: G. H. Halsberghe, "Le culte de *Deus Sol Invictus* à Rome au 3^e siècle après J.C.", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 2.17.4, de Gruyter, Berlin-New York 1984, pp. 2181-2201
- Kenney 2021: J.P. Kenney, *Platonism and Christianity in Late Antiquity*, in *Christian Platonism: A History*, ed. by A. J. B. Hampton, J. P. Kenney, Cambridge University Press, Cambridge, 2021, pp. 162-182
- Lecerf 2017: A. Lecerf, "L'évolution du concept de principe dans le premier néoplatonisme: un bref parcours", in *Les principes cosmologiques du platonisme: origines, influences et systématisation*, éd. par M. A. Gavray, A. Michalewski, Brepols, Turnhout, 2017, pp. 187-223
- Liebeschuetz 1979: J. H. W. G. Liebeschuetz, *Continuity and Change in Roman Religion*, Oxford University Press, Oxford 1979
- Maraval 2001: Eusèbe de Césarée, *La théologie politique de l'Empire chrétien. Louanges de Constantin (Triakontaétérikos)*, éd. par P. Maraval, Cerf, Paris 2001
- Massa 2025: F. Massa, "Les religions de l'Antiquité tardive: méthode et débats", in *Religions et interactions religieuses dans l'empire romain tardo-antique. Outils et documents*, éd. par F. Massa, M. Attali, C. Bridel, D. Cellamare, G. Spampinato, Schwabe Verlag, Basel 2025, pp. 25-71
- Mazza 2022: M. Mazza, "Culture, identità etniche, dèi nazionali: l'ellenismo di Giuliano", *Occidente/Oriente*, 3, 2022, pp. 77-101

- Mitchell-Van Nuffelen 2010: S. Mitchell, P. Van Nuffelen (ed. by), *One God: Pagan Monotheism in the Roman Empire*, Cambridge University Press, Cambridge 2010
- Niccolai 2023: L. Niccolai, *Christianity, Philosophy, and Roman Power: Constantine, Julian and the Bishops on Exegesis and Empire*, Cambridge University Press, Cambridge 2023
- Opsomer 2005: J. Opsomer, "Demiurges in Early Imperial Platonism", in *Gott und die Götter bei Plutarch*, hrsg. von R. Hirsch-Luipold, de Gruyter, Berlin-New York 2005, pp. 51-99
- Opsomer 2008: J. Opsomer, "Weshalb nach Julian die mosaisch-christliche Schöpfungslehre der platonischen Demiurgie unterlegen ist", in *Kaiser Julian "Apostata" und die philosophische Reaktion gegen das Christentum*, hrsg. von C. Schafer, de Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 127-156
- Pernot 1993: L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain. I. Histoire et technique, II. Les valeurs*, Institut d'études augustiniennes, Paris, 1993
- Piscini 2024: G. Piscini, "J'ai lu, j'ai compris, j'ai condamné": *aspects littéraires de la polémique antichrétienne antique*, Cerf, Paris 2024
- Rebenich 2012: S. Rebenich, "Monarchie", in *Reallexikon für Antike und Christentum*, Band 24, Hiersemann, Stuttgart 2012, pp. 1112-1196
- Rebenich 2022: S. Rebenich, "Der Helios-Hymnos als Beitrag zu Julians Religionspolitik: Herrschaftsrepräsentation und pagane Reaktion", in *Sonne, Kosmos, Rom. Kaiser Julian, Hymnos auf den König Helios*, hrsg. von M. Schramm, Mohr Siebeck, Tübingen 2022, pp. 211-232
- Riedweg 2016: Ch. Riedweg, "Aspects de la polémique philosophique contre les chrétiens dans les quatre premiers siècles", *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Etudes (EPHE), Sciences religieuses*, 123, 2016, pp. 151-158
- Riedweg 2020: Ch. Riedweg, "Anti-Christian Polemic and Pagan Onto-Theology: Julian's *Against the Galilaeans*", in *A Companion to Julian the Apostate*, ed. by S. Rebenich, H.-U. Wiemer, Brill, Leiden-Boston 2020, pp. 245-266
- Schramm 2022: M. Schramm, "Julians Götter: Der Helios Hymnos und die neuplatonische Theologie", in *Sonne, Kosmos, Rom. Kaiser Julian, Hymnos auf den König Helios*, hrsg. von M. Schramm, Mohr Siebeck, Tübingen 2022, pp. 133-166

- Scicolone 1982: S. Scicolone, "Le accezioni dell'appellativo 'Galilei' in Giuliano", *Aevum*, 56, 1982, pp. 71-80
- Sirinelli 1983: J. Sirinelli, "Julien et l'histoire de l'humanité", in *Mélanges É. Delebecque*, éd. par C. Froidefond, Université de Provence, Aix-en-Provence 1983, pp. 361-377
- Stöcklin-Kaldewey 2014: S. Stöcklin-Kaldewey, *Kaiser Julianus Gottesverehrung im Kontext der Spätantike*, Mohr Siebeck, Tübingen 2014
- Swist 2025: J. Swist, *Julian Augustus: Platonism, Myth, and the Refounding of Rome*, Oxford University Press, New York, 2025
- Tantillo 1998: I. Tantillo, "Come un bene ereditario. Costantino e la retorica dell'impero patrimonio", *Antiquité tardive*, 6, 1998, pp. 251-264
- Tantillo 2003: I. Tantillo, "L'impero della luce. Riflessioni su Costantino e il sole", *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 115, 2003, pp. 985-1048
- Taormina 1999: D. P. Taormina, *Jamblique, critique de Plotin et de Porphyre. Quatre études*, Vrin, Paris 1999
- van der Horst 2018: P. W. van der Horst, "The Pagan Opponents of Christianity on the Book of Genesis", *Vigiliae Christianae*, 72, 2018, pp. 318-336
- Wallraff 2001: M. Wallraff, *Christus Verus Sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*, Aschendorff, Münster 2001
- Wallraff 2013: M. Wallraff, *Sonnenkönig der Spätantike. Die Religionspolitik Konstantins des Großen*, Herder, Freiburg im Breisgau-Basel-Wien 2013
- Watson 1999: A. Watson, *Aurelian and the Third Century*, Routledge, London-New York 1999
- Wiemer 2020: H.-U. Wiemer, "Revival and Reform: The Religious Policy of Julian", in *A Companion to Julian the Apostate*, ed. by S. Rebenich, H.-U. Wiemer, Brill, Leiden-Boston 2020, pp. 207-244
- Wienand 2013: J. Wienand, "Costantino e il Sol Invictus", in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano 313-2013*, a c. di A. Melloni, Treccani, Roma 2013, pp. 177-196
- Zambon 2019: M. Zambon, "Nessun dio è mai sceso quaggiù". *La polemica anticristiana dei filosofi antichi*, Carocci, Roma 2019



Quadriga solare, mosaico del Mausoleo M, Necropoli Vaticana, prima metà del III secolo. Immagine in pubblico dominio, fonte: Wikimedia Commons

MONOTEISMO E POLITEISMO NEL MANDEISMO¹ ALFREDO CRISCUOLO

*trin malkia hun
trin kiania 'tiqrun
malka dhazin alma
umalka dbariut almia
(Dərāšā d-Yahyā 50, 3-5)²*

Il mandeismo costituisce una delle espressioni più originali e, al tempo stesso, più elusive del panorama religioso tardoantico del Vicino Oriente. La difficoltà principale che incontra lo studioso non risiede tanto nella scarsità di testi, quanto nella natura stessa della tradizione mandaica: costituita da una letteratura esclusivamente religiosa sia di genere mitologico, connotata da forti tratti magico esoterici, sia di genere poetico e innologico ad uso liturgico. Priva di una storiografia ancorata a dati certi, la letteratura mandaica, è caratterizzata da una stratificazione redazionale complessa, nella quale elementi seriori convivono con rielaborazioni più tarde.³ La critica moderna è propensa a

1 Rispondo all'invito di *Dialogoi* presentando sinteticamente il caso della religione mandaica che già dalla *Mandäische Religion* (MR) di Wilhelm Brandt del 1889 (considerato dalla mandeistica il primo studio metodologicamente moderno, sicuramente pionieristico) si annunciava quantomeno ambigua nella sua struttura: la religione mandaica era politeista o monoteista? Chiunque si sia confrontato con la MR, caposaldo degli studi storico religiosi, sa che subito dopo l'ampia introduzione, l'autore inizia il capitolo I sulla teologia mandaica con un paragrafo sul *Polytheistischer Stoff*. A quali conclusioni sia arrivato Brandt lo vedremo in seguito.

2 «Due Re c'erano. Due principi furono creati: un Re di questo mondo e un Re dei mondi esterni».

3 Per una descrizione della letteratura mandaica cfr. Rudolph 1960/61; Rudolph 1996: 339-362; Buckley 2002; López Fernández 2013 con una sintesi del pensiero religioso e con un'ampia antologia di testi. Una storia della tradizione redazionale, oltre al già citato Brandt 1889,

collocare in epoca precristiana la nascita del mandeismo, ciononostante non è possibile fissare con precisione l'inizio delle prime composizioni dei testi letterari.⁴ I testi più antichi, ad oggi conosciuti, testimoni della fase linguistica più arcaica, il mandaico epigrafico, sono le iscrizioni su coppe magiche, alcune delle quali databili al IV s.d.C. sulla base del contesto archeologico in cui sono state rinvenute. Tuttavia, l'analisi interna e lo studio delle formule⁵ permettono con un buon grado di sicurezza di retrodatare di un secolo, o forse più, l'uso delle coppe magiche da parte della comunità mandaica, indicativamente tra la fine dell'età seleucide e l'inizio dell'impero partico.⁶ Inoltre, il III secolo d.C. emerge come data liminale nella cronologia della letteratura mandaica, anche grazie allo studio sui Salmi di Tommaso (in copto) di Säv-Söderbergh del 1949. Lo studioso svedese dimostrò, inconfutabilmente, che fonte dei salmi manichei erano gli inni tramandati nel Ginza di Sinistra, concludendo che la stragrande maggioranza di questi inni dovevano già esistere almeno dal III s.d.C., data certa della composizione dei Salmi di Tommaso.⁷

Le informazioni relative alle origini della comunità sono estremamente limitate.⁸ Gli unici testi ad offrire indicazioni "storiche" sono il *Haran Gawaita*⁹ (Harran interiore) e il *Dārāšā d-Yahyā*¹⁰ (Il libro di Giovanni). Il primo, vagamente storiografico, sarebbe l'unica "vera" storia dei mandei: mutilo nella parte iniziale comincia con la fuga sotto il re Artabano (III?) fino al principio dell'era islamica per poi concludersi con un racconto della fine del mondo. Il secon-

è offerta da Pedersen 1940, Rudolph 1965 e dallo studio sui colofoni di Buckley 2010. Ancora fondamentale per una descrizione della cultura mandaica classica e della sua letteratura è Drower 1937 e ristampe. Per un'ampia e ottima introduzione al mandeismo, il lettore italiano dispone di Lupieri 1993.

4 Le copie più antiche dei manoscritti che disponiamo risalgono a non oltre il XVI sec.

5 Häberl 2017. Più in generale sulle coppe magiche cfr.: Häberl 2009.

6 Il fenomeno delle coppe magiche investe trasversalmente le comunità religiose cristiane, giudaiche e mandaiche in tutta l'aria siro-mesopotamica. Il riutilizzo del materiale religioso, ad es. quello veterotestamentario per le coppe giudaiche e cristiane, era prassi comune; dunque, ritrovare nelle coppe mandaiche riferimenti alla cosmografia o a *topoi* mitologici così come li conosciamo dalla letteratura successiva, è una conferma dell'esistenza, forse anche solo in forma orale, di un nucleo letterario già sviluppato. Per le tradizioni cristiane e giudaiche, cfr. indicativamente: Moriggi 2014; Shaked, Ford, Bhayro 2013.

7 Säv-Söderbergh 1949.

8 Gündüz 1994; Bladel 2017.

9 Drower 1953.

10 Häberl and McGrath 2020.

do, è un'opera composita e di importanza capitale per la letteratura mandaica, seconda solo al *Ginza Rabba* (Il Grande Tesoro)¹¹, il principale testo sacro del mandeismo e al *Qolasta*¹², la raccolta di inni e preghiere liturgiche. Nel Libro di Giovanni si fanno allusioni a persecuzioni subite a Gerusalemme e alla distruzione della città, eventi che sembrano riflettere, in forma mitizzata, la crisi del mondo giudaico del I secolo d.C. In questo contesto compare anche la figura di Giovanni Battista, reinterpretato come inviato della Luce e oppositore di Gesù. Tuttavia, tale tradizione non autorizza a considerare Giovanni il fondatore del mandeismo¹³, né a postulare una continuità diretta con i movimenti battisti palestinesi¹⁴; piuttosto, essa va compresa come una rielaborazione polemica di materiali circolanti in ambienti giudaico-cristiani eterodossi.

Nonostante l'aspra polemica antiggiudaica presente nei testi¹⁵, numerosi elementi lessicali, rituali e concettuali indicano con forza un'origine giudaica della comunità, probabilmente come setta marginale del giudaismo del Secondo Tempio.¹⁶ A questa base si sovrapposero progressivamente influssi non giudaici, in particolare iranici e gnostici, che contribuirono a modellare in modo decisivo l'identità dottrinale mandaica.¹⁷ Le persecuzioni seguite alle guerre giudaiche e al consolidamento del giudaismo rabbinico avrebbero favorito uno spostamento verso est, dapprima in area iranica (Media) e successivamente in Mesopotamia, dove la presenza mandaica è storicamente attestata. In epoca sassanide la comunità subì nuove repressioni, mentre nel III secolo entrò in contatto con il manicheismo, con il quale intrattenne rapporti di influenza reciproca, pur mantenendo

11 Il *Ginza Rabba* è il più importante tra i testi religiosi mandaici, diviso in due grandi sezioni: *Ginza Yamina* (Ginza di Destra) composto da diciotto libri, ognuno con più trattati anche di argomenti molto diversi tra loro; *Ginza Smala* (Ginza di Sinistra) composto da tre libri contenutisticamente più omogenei dedicati alla *masiqta* cioè all'ascesa delle anime dopo la morte. L'edizione di riferimento è H. Petermann 1867; per una traduzione completa v. Lidzbarski 1925.

12 Per il *Qolasta* (let. raccolta), cfr. Lidzbarski 1920 e Drower 1959.

13 I mandei hanno sempre negato un ruolo fondante del Battista. In realtà, secondo la tradizione, la religione mandaica non è fondata da volontà umana.

14 Cfr. Thomas 1935; Rudolph 2008.

15 Criscuolo 2020.

16 Nonostante alcune tesi contrarie (cfr. Müller-Kessler 2004), Rudolph 1967 è ancora una sintesi apprezzabile.

17 La ricostruzione di Jonas 1954 è ancora la più convincente. Lo gnosticismo mandaico, secondo Jonas, avrebbe ereditato, o fuso, il motivo iranico della lotta e il motivo Siro-Egizio della caduta.

una netta distinzione identitaria. Anche dopo la conquista islamica dell'Iraq, quando i Mandeï ottennero il riconoscimento giuridico come "popolo del libro" sotto il nome di Sabei, la loro storia rimase segnata da marginalizzazione e violenze fino alle moderne diaspore del XX secolo.¹⁸

Sul piano dottrinale, il mandeismo si presenta come un sistema coerente fondato su un dualismo radicale. L'intera realtà è concepita come tensione tra due principi opposti e inconciliabili: il mondo di Luce (*almia dnhura*), trascendente e vitale, e il mondo di Tenebra (*almia dhšuka*), inferiore e mortifero. Il principio supremo della Luce è la Vita (*Hiia*), intesa non solo come divinità personale, ma come fonte ontologica di ogni esistenza¹⁹. Attorno ad essa si articola una complessa gerarchia di esseri luminosi (*Utria*, let. "Eccellenze" o "ricchezze"; *Malkia* "re, sovrani"; *Malakia* "angeli") e di mondi superiori (*škinata*, let. "dimore"), generati attraverso un processo di emanazione progressiva che, allontanandosi dall'unità originaria, conduce infine alla formazione del cosmo materiale. Tale processo è interpretato in termini degenerativi: la creazione non rappresenta un atto positivo, ma il risultato di un progressivo indebolimento della realtà luminosa.

In parallelo si sviluppa il mondo di Tenebra, originato dal caos primordiale delle acque e dominato da potenze ostili, tra le quali assumono un ruolo centrale le forze planetarie e zodiacali. Queste entità, lungi dall'essere semplici astri, incarnano nel pensiero mandaico i meccanismi del destino cosmico e della schiavitù dell'anima. La creazione della terra (*Tibil*) avviene in uno spazio di confine, attraverso una cooperazione ambigua tra potenze decadute della Luce e forze tenebrose²⁰, al di fuori della volontà del principio supremo, la Vita. Sebbene questo ordine cosmico non possa essere annullato, il mondo della Luce conserva

18 Cfr. Buckley 2008; Lupieri 2008.

19 Lo stesso principio ha ricevuto nomi diversi in periodi diversi, il loro studio è servito a far emergere le diverse fasi redazionali dei testi mandaici, soprattutto del *Ginza Rabba*. Il più antico sarebbe *Hiia* (Vita) o *Hiia rbia* (Grande Vita), poi *Mara d-Rabuta* (Signore della Grandezza o Possente Mana cioè Spirito), nei testi più recenti si trova *Malka d-Nhura* (Re della Luce). Cfr. Rudolph 1965. Non tutti i testi concordano con questa ricostruzione, soprattutto per l'uso spesso indifferenziato di *Mana*, tanto come figura astratta del primo principio, tanto come appellativo generico di anima/spirito. Anche gli uomini hanno il loro *Mana* ma non sono l'origine della Vita.

20 È il demiurgo *Ptahil* (o quarta Vita) con la collaborazione dei pianeti e della loro madre *Ruha d-Qudša* (Spirito di Santità) a formare la Terra nella maggior parte delle tradizioni, in altre è il demiurgo da solo.

la capacità di limitarne gli effetti, intervenendo attraverso inviati e mediatori salvifici.²¹

L'antropologia mandaica riflette pienamente questa visione dualistica. L'essere umano è un composto instabile di elementi eterogenei: il corpo appartiene al mondo inferiore, mentre l'anima proviene dalla sfera luminosa ed è destinata, in origine, a ritornarvi. Accanto all'uomo terreno esiste un archetipo celeste (*Adam Kasia*, let. "Adamo nascosto"), un Adamo luminoso, che funge da modello trascendente dell'umanità.²² I Mandeï si considerano discendenti di questa stirpe di Luce, anime esiliate nel mondo materiale e costrette a confrontarsi con le potenze ostili del cosmo.

In questo contesto, la soteriologia occupa una posizione centrale. La salvezza consiste nella liberazione dell'anima dalla prigionia corporea e cosmica e nel suo ritorno al mondo della Luce. Dopo la morte, l'anima intraprende un percorso di ascesa attraverso le sfere planetarie, presidiate da entità che cercano di ostacolarne il cammino. Solo mediante la conoscenza salvifica, trasmessa dagli inviati del mondo luminoso, e grazie all'efficacia dei riti, l'anima può superare queste prove, affrontare il giudizio simbolizzato dalla bilancia di *Abathur* e accedere infine alla sfera luminosa, dove si ricongiunge con il proprio principio originario. Accanto a questa prospettiva individuale, il mandeismo conosce anche un'escatologia universale, nella quale la frattura cosmica verrà definitivamente sanata mediante la separazione finale tra Luce e Tenebra e la distruzione delle potenze malvagie.²³

L'inserimento del mandeismo nel più ampio quadro dello gnosticismo tardoantico è stato oggetto di dibattito fin dagli inizi degli studi moderni. Da un lato, numerosi tratti dottrinali — il dualismo radicale, la svalutazione del cosmo materiale, la concezione della creazione come evento degenerativo, la centralità della conoscenza salvifica e la figura dell'*Anthropos* — mostrano evidenti affinità con i sistemi gnostici attestati nei primi secoli dell'era comune.²⁴ Dall'altro, il mandeismo presenta caratteristiche strutturali che rendono problematica una sua semplice classificazione come variante regionale dello gnosticismo cristiano o sincretistico.²⁵

21 Il principale mediatore e salvatore è *Manda d-Hiia* (Conoscenza di Vita).

22 Cfr. Drower 1960a.

23 Secondo alcune tradizioni testuali minori, anche i demoni e il Mondo di Tenebra si salveranno alla fine dei tempi.

24 Cfr. Jonas 1954; Rudolph 1960-61.

25 Cfr. Rudolph 1992, sottolinea la difficoltà nell'inserire il mandeismo (o meglio, la sua letteratura) nella categoria del "sincretismo".

In primo luogo, la tradizione mandaica non conosce alcuna figura storica di Redentore (umano o semidivino), né fonda la propria identità su un evento salvifico collocabile in un tempo storico determinato. La rivelazione è concepita come primordiale e ciclicamente rinnovata, trasmessa da inviati mitologici che ripetono, in epoche diverse, un medesimo contenuto salvifico. In questo senso, il mandeismo appare più vicino a una forma di gnosi non cristiana, che conserva un impianto mitologico autonomo e refrattario alla storicizzazione della salvezza tipica del cristianesimo, ma in ogni caso profondamente radicata nel contesto religioso e culturale del Vicino Oriente tardoantico.

Rispetto allo gnosticismo noto attraverso le fonti cristiane e i testi copti²⁶, il mandeismo mostra inoltre una maggiore coerenza sistematica sul piano rituale e comunitario. La gnosi mandaica non è mai separata dalla pratica culturale, ma è strettamente integrata in un complesso sistema liturgico che accompagna l'intero ciclo di vita del credente e svolge un ruolo decisivo nel destino *post mortem* dell'anima. In tal senso, la religione mandaica non può essere ridotta a una mera speculazione cosmologica, ma va intesa come una forma di religione gnostica vissuta, dotata di istituzioni, gerarchie e pratiche rituali stabili.²⁷

Il rapporto con il giudaismo appare altrettanto complesso e ambivalente. Sul piano polemico, i testi mandaici manifestano un atteggiamento fortemente anti-giudaico: il Dio biblico è degradato a falsa divinità o assimilato alle potenze inferiori, mentre Mosè viene presentato come profeta della sfera tenebrosa.²⁸ Tuttavia, questa polemica non implica una rottura originaria, bensì presuppone una conoscenza profonda delle tradizioni giudaiche. Numerosi elementi lessicali, simbolici e rituali indicano che il mandeismo si è sviluppato all'interno di un orizzonte giudaico, dal quale si è progressivamente distaccato in modo conflittuale.²⁹

In particolare, la centralità del battesimo, l'importanza dell'acqua come elemento purificatore e vivificante, l'uso di alcune formule, nonché la struttura stessa della polemica contro il Dio d'Israele, trovano paralleli significativi nelle correnti giudaiche settarie del tardo periodo del Secondo

26 Oggi disponiamo anche in italiano dell'intero corpus dei testi di Nag Hammadi: Annese, Berno, Tripaldi 2024.

27 Cfr. Rudolph 1960/61; Lupieri 1993.

28 Insieme a Gesù, a Maometto, ai manichei e ad altre sette non individuate. Cfr. Drower 1962; Rudolph 1996: 472-498; Shapira 2004; Schattner-Rieser 2008; McGrath 2010, 2013.

29 Cfr. Rudolph 1960/61: 222-252 in part. 223-25; Hamidović 2010.

Tempio.³⁰ In questo senso ribadiamo, il mandeismo può essere interpretato come l'esito di un processo di radicalizzazione dualistica di temi già presenti in ambienti giudaici marginali, successivamente rielaborati alla luce di influssi gnostici e iranici.

Volendo sintetizzare la storia religiosa del mandeismo non dobbiamo intenderlo né come semplice derivazione dello gnosticismo cristiano né come residuo di un giudaismo eterodosso, ma piuttosto come una tradizione autonoma, formatasi in un contesto di forte pluralismo religioso, capace di integrare elementi giudaici, gnostici e iranici in un sistema coerente. La sua importanza per la storia delle religioni risiede proprio in questa posizione liminale, che consente di osservare, in forma particolarmente chiara, i processi di trasformazione e rielaborazione delle categorie religiose tra giudaismo, gnosticismo e religioni dell'Iran tardoantico.³¹

L'inquadramento della religione mandaica all'interno delle categorie di monoteismo e politeismo pone problemi concettuali rilevanti, che riflettono più in generale le difficoltà legate all'uso di tali categorie nello studio delle religioni tardoantiche.³² La ricerca degli ultimi decenni ha infatti mostrato come la contrapposizione binaria tra monoteismo e politeismo, ereditata dalla storiografia ottocentesca e in larga misura plasmata dal paradigma cristiano, risulti spesso inadeguata a descrivere sistemi religiosi caratterizzati da gerarchie divine complesse, cosmologie stratificate e forme di culto non esclusivistiche.

A prima vista, il mandeismo presenta elementi che potrebbero suggerire una classificazione monoteistica. Al vertice del sistema cosmologico si colloca un principio supremo unico (di volta in volta il Grande Mana, la Vita, il Re della Luce), fonte originaria di ogni realtà luminosa, trascendente rispetto al cosmo e ontologicamente distinta dal mondo materiale.

Per una esemplificazione cursoria scelgo il terzo libro del Ginza di destra³³ dove è possibile leggere uno dei tanti trattati teogonici. La scelta non è casuale, è noto³⁴ che il

30 Cfr. Philonenko 1989, 2002, 2005, 2006.

31 Il cosiddetto monoteismo zoroastriano ha da sempre attratto l'attenzione degli studiosi, cfr. Hintz 2014; più in generale sullo gnosticismo Dillon 1999.

32 Rimando quale principale punto di riferimento, soprattutto metodologico, a Sfameni Gasparro 2009, 2010.

33 Petermann 1867: 68-125. È il libro più lungo di tutto il Ginza.

34 Rudolph 1965 è il principale punto di riferimento con uno studio capillare di questi testi. In questa sede, non dovendo affrontare aspetti di critica testuale, mi limiterò solo a fare emergere gli aspetti

terzo libro è il risultato di una stratificazione redazionale condotta con scarso criterio. Già Brandt individuò tre diverse versioni (comunemente indicate come A, B e C anche negli studi successivi) del mito teogonico, redatte in tempi diversi e aggiunte una dietro l'altra senza alcun tentativo di armonizzazione. Volendo usare una metafora è un vero e proprio deposito dove negli anni sono state "gettate", l'una sull'altra, le narrazioni mitologiche che avevano preso forma altrove e che qui, invece, vanno a formare un'idra letteraria.³⁵ Come spesso accade nei testi mandaici, la forma paga le conseguenze della mancanza di armonia redazionale con uno stile scarno, talvolta a scapito della comprensione e rendendo difficile il lavoro dei traduttori.³⁶

Quando il Frutto era (ancora) dentro il Frutto
 e quando l'Etere era (ancora) dentro l'Etere
 e quando il Grande Mana Glorioso fu [= venne all'esistenza],
 da sé medesimo, (allora) Mana grandi e potenti
 di sostanziale radianza e grande luce (sorsero o uscirono
 da lui),
 davanti ai quali nessuno era nel Grande Frutto,
 che è esteso e infinito, il cui splendore
 è troppo esteso per essere detto con la bocca,
 la cui luce è troppo grande per essere raccontata
 con le labbra. Ciò che era in quel Frutto (allora)
 furono [= uscirono] da esso mille (volte) mille Frutti senza fine,
 diecimila (volte) diecimila dimore senza numero,
 in ogni singolo Frutto mille (volte) mille Frutti
 senza fine e diecimila (volte) diecimila Dimore
 senza numero, che ritti in piedi lodano quel Grande Mana
 Glorioso che dimora nel Grande Etere della Vita
 che è nel Giordano dalle acque chiare, che
 dal Grande Mana era (uscito), il cui profumo è dolce
 (e) dal quale prendono l'odore tutte le radici di Luce e il
 Primo Grande Splendore.

relativi alla struttura teogonica, seguendo i criteri dettati da Rudolph. Per le traduzioni terrò conto sia di Lidzbarski 1925: 65ss sia di Rudolph 1965: 17ss.

³⁵ Cfr cosa dice Jonas 1964: 262 n. 1 (citando a sua volta Lidzbarski): «[...] Das Buch „ist aus verschiedenen Stüden zusammengefügt, die schlecht verarbeitet sind, und die Widersprüche stoßen oft auf einander“ (Lidzbarski). Die üblichen Mängel mandäischer Komposition: Aneinanderreihung paralleler Züge zu scheinbarer Folge und ermüdende Häufung in der Sprachform, lassen das Ganze unförmlich aufschwellen. [...]». Quello che aggiunge dopo è anche peggio. La citazione di Lidzbarski è tratta da Lidzbarski 1925 p. 63.

³⁶ Le parentesi tonde integrano il testo, le quadre sono esplicative del senso. Ho preferito attenermi alla letteralità a scapito della forma in italiano.

Il Grande Giordano era senza fine e numero,
vicino a lui si stagliavano germogli rigogliosi e
prosperi, e tutti lodando(lo) attingevano (da esso)
restando (così) per sempre.
E (fu così che) dal Grande Giordano furono [derivarono]
Giordani senza fine e numero. (*Gy* 68:21-69:16)³⁷

Il testo continua subito dopo con la seconda versione (B)³⁸ del mito teogonico dove troviamo ancora il Frutto e l'Etere ma al posto del Grande Mana vi è il Grande Splendore (*Iura rabba*):

Quando il Frutto era (ancora) nel Frutto
e quando l'Etere era (ancora) nell'Etere
e quando era il Grande Splendore, il cui splendore
e la cui luce sono estesi e grandi, davanti al quale
nessuno era. Da cui divenne il Grande Giordano di
acqua viva, da cui fu la Vita stessa, allora questo
si riversò sulla terra dell'Etere, dove si pose la Vita,
nell'immagine del Grande Mana, dal quale era uscita,
rivolgendo essa una supplica a sé stessa.
Alla prima supplica si erse l'*Uthra* che la Vita chiamò

37 «[...] kḏ hua // pira bgu pira ukḏ hua aiar bgu aiar // ukḏ hua mana rba ḏ'qara ḏhun minḥ mania // rurbia kabiria ḏnpiš ziuaihun uka-bir // nhuraihun ḏ'niš qudamaihun lahuabḥ bpira // rba ḏnpiš usaka litlḥ ḏziuh npiš mn // mimra ḏpumah unhurḥ kabir mn mištaiuia // bspihath ḏhuabḥ bhanath pira hun minḥ // alip alip piria ḏlasaka uruban ruban škinata // ḏlitlaiin miniana ḏhuabḥ bhad had pira // alip alip tiria ḏlasaka uruban ruban škinata // ḏlitlaiin miniana ḏqaimin umšabin lhak // mana rba ḏ'qara ḏšria baiar rba // ḏhiia ḏ'it bgauḥ ḏiarnia ḏmia hiuaria // ḏmn mana rba hun ḏrihaiun basim ḏbḥ // marhin kulhun širšiah ḏnhura uziua rba // qadmaia hua iardna rba ḏsaka uminiana litlḥ // ḏ'lauḥ qaimia šitlia uhadin urauzia ḏkulhun // btušbihta mlin uqaimin mn riš briš umn // iardna rba hun iardnia ḏsaka uminiana litlun». Per motivi di spazio indico con // la versificazione del testo in Petermann 1967.

38 Questa pericope la si può trovare tradotta e commentata anche in Lupieri 1993: 206ss, al quale rinvio per i significati di Frutto, Etere e soprattutto Mana, un concetto che se inteso come lo Spirito che tutto pervade (v. qui n. 19) mi ricorda molto il concetto di *ātman* nella *Chāndogya Upanishad* dove il saggio *Uddalaka* mostra al figlio l'identità dello Spirito divino con quello umano con la oramai famosissima frase *Tat tvam asi* "Questo tu sei", Cfr. Della Casa 1976: 241ss in part. dall'ottavo *khaṇḍa* in poi 248-252. Lupieri, e io concordo totalmente, ha visto (p. 206, n. 3) un processo di tipo trinitario: «[...] Il fatto che si presenti come «immagine» significa che il grande Mana-Splendore si è in qualche modo riflesso nel grande Iardna che ha emanato e che, in fondo, è ancora Dio stesso. Si tratterebbe dunque di una speculazione di tipo trinitario, fortemente caratterizzata da motivi gnostici eterodossi, anche se di lontana origine cristiana: qui si dice che il Figlio (la Vita), a livello pleromatico, procede dal Padre (il Mana) e dallo Spirito (lo Iardna)». Personalmente sono dubbioso solo sulla "lontana origine cristiana".

Seconda Vita. E sorsero (anche) *Uthria* senza fine e numero. Dalla Vita divenne un Giordano, che come il primo Giordano Si riversò sulla terra della Luce, e la seconda Vita vi si pose. E quella Seconda Vita creò *Uthria* e fondò Dimore. E creò un Giordano nel quale si posero gli *Uthria*. E sorsero tre *Uthria* che rivolsero una supplica alla Seconda Vita. Chiesero di creare Dimore per sé. Ciò che i tre *Uthria* chiesero alla Seconda Vita, essa lo concesse loro. (Gy 69:17-70:07)³⁹

Il testo continua con il processo emanativo e soprattutto di allontanamento dalla Luce, processo pericoloso che spinge il Grande Mana a creare *Uthria* atti a controllare le azioni sconsiderate degli altri *Uthria*. In particolare saranno evocati (creati) *Kbar Ziwā* e *Manda dHaije*.⁴⁰

La terza versione (C) del mito teogonico è quella più tarda, caratterizzata dalla presenza del Re della Luce in sostituzione del Grande Mana, e che, almeno secondo Brandt, avrebbe assunto maggiori caratteri monoteistici:

Prima che tutti i mondi esistessero,
questo Grande Frutto era lì.
Quando il Grande Frutto era nel Grande Frutto,
sorsero il Grande Re della Luce della Gloria.
Dal Grande Re della Luce della Gloria
sorsero il Grande Etere di splendore.
Dal Grande Etere di splendore
sorsero il fuoco vivente.
Dal fuoco vivente
sorsero la Luce.
Per mezzo della potenza del Re della Luce
sorsero la Vita e il Grande Frutto.
Il Grande Frutto sorsero,
e in esso sorsero il Giordano.

39 «kd hua pira bgu pira ukd hua aiar bgu // aiar ukd hua iura rba d̄ziuh unhurh npiš // ukabir d̄niš qudamh lahua d̄minh hua // iardna rba d̄mia hiia d̄hiia minh dilh hun // uštpun larqa d̄aiar d̄bh škan hiia napšaihun // uqaiim hiia napšaihun bdmu mana rba // d̄minh hun ubun buta ʿl napšaihun bbuta qadmaita // hua ʿutra mqaima d̄hiia qiriuiia hiia tiniania // uap hun ʿutria d̄saka uminiana litlun d̄mn hiia // iardna hua kd iardna qadmaia ʿštpia larqa // d̄nhura ušqaiambh hiia tiniania uhi-nun hiia // tiniania ʿutria qrun uškinata qaiim uiardna qrun // d̄ʿutria ʿtqaiambh uhun ʿutria tlata d̄buta bun // mn hiia tinianʿ uškinata baiin d̄našaun lnapšaihun // uma d̄ʿutria tlata bun mn hiia tiniania ʿhablun».

40 Pochi versi dopo il Grande Mana si rivolgerà così al messaggero *Manda dHaije*: «Allora egli (il Grande Mana) gli parlò per la seconda volta: Guarda, *Mandä dHaije*, a quale scopo gli *Uthria* della Luce si stanno consigliando, perché il loro cuore è caduto in confusione, così che hanno rivolto il loro volto verso il luogo che è senza fondo e senza riva, verso il luogo nel quale non scorre acqua viva e non dimora alcuno splendore».

Il Grande Giordano sorse,
 sorse l'acqua vivente.
 Sorse l'acqua splendente, magnificamente fulgente,
 e dall'acqua vivente io, la Vita, sono sorto.
 Io, la Vita, sorsi,
 e allora sorsero tutti gli *Uthrai*. (Gy 75:24-76:08)⁴¹

Tra i testi più antichi ci sono gli inni e le preghiere usate tanto nella liturgia pubblica quanto in quella privata, qui voglio ricordare una delle più note: "La preghiera del turbante", la prima preghiera del *Sidra dNišmata*⁴², è nella prima parte una sintesi in forma poetica del processo emanazionistico, la seconda è chiaramente un'*historiola* a giustificazione dell'uso rituale del turbante.

Nel nome della Vita, nel nome di Mandā d-Haije e
 nel nome di quel primo Uomo che è più antico dell'acqua,
 dello splendore, della luce e della gloria,
 dell'Uomo che gridò con la sua voce
 e parlò con la sua parola.
 Per mezzo della sua voce e della sua parola
 germogliarono e sorsero viti.⁴³
 E fu stabilita la Prima Vita nella sua Dimora.
 Egli parlò e disse:
 «La Prima Vita è più antica della Seconda Vita di seimila
 miriadi di anni. La Seconda Vita è più antica della Terza
 Vita di seimila miriadi di anni. La Terza Vita è
 più antica di qualunque *Uthra* di seimila miriadi di anni.
 Un *Uthra* è più antico di tutta la *Tibil*
 e dei sette⁴⁴ Signori della Casa
 di settecentosettanta mila miriadi di anni.
 Esiste (come) ciò che è senza fine.
 Allora non esisteva ancora una terra della condensazione

41 «[...] mn qudam dnihun almia kulhun hazin // pira rba hua kḏ hua pira rba bgu pira rba hua malka rba dnihura dḡqara // mn malka dnihura rba dḡqara aiar ziua // rba hua umn aiar ziua rba huat ṣṣata // haita umn ṣṣata haita nhura hua bhailh // dmalka dnihura hiia upira rba hua hua pira // rba huabḥ iardna hua iardna rba hun mia // hiia hun mia ṣṣria urauzia umn mia hiia // anin hiia huainin huainin anin hiia uhaizak ukulhun ṣṣutria // hun [...]»

42 Drower 1959: 1-2. Potrei sbagliare ma non mi risulta sia mai stata tradotta in italiano.

43 Mi sembra quasi superfluo far notare il riferimento neotestamentario, ma in ogni caso *topos* diffuso, a Giovanni 15:5 «ἐγὼ εἰμι ἡ ἄμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα. ὁ μένων ἐν ἐμοὶ καὶ γὰρ ἐν αὐτῷ οὐτός φέρει καρπὸν πολύν, ὅτι χωρὶς ἐμοῦ οὐ δύνασθε ποιεῖν οὐδέν» ("Io sono la vite e voi i tralci...").

44 I "sette" sono i pianeti che insieme ai dodici segni zodiacali compongono la prima corte di demoni, tutti figli di *Ruha d-Quḏša* e di *Ur*. Cfr. Furlani 1948.

e non vi erano ancora abitanti nei quali vi fosse acqua nera. Da esse e da quell'acqua nera si formò e uscì una malvagità, dalla quale sorsero mille volte mille misteri e diecimila volte diecimila pianeti con i loro propri misteri.

I Sette si adirarono contro di me con ira e furore e dissero: «L'uomo che si è recato ed è venuto presso di noi non si è legato la corona sul capo».

Allora io levai il mio volto verso il Creatore che mi aveva creato,

il Signore della grandezza superiore, e gli dissi: «O tu Creatore che mi hai creato, Signore della grandezza superiore!

Io andai e i Sette si adirarono contro di me con ira e furore e dissero: "L'uomo che si è recato ed è venuto presso di noi non si è legato la corona sul capo"».

Allora quel Signore della grandezza superiore prese una corona

di splendore, di luce e di gloria e la pose sul mio capo.

Pose su di me la Sua mano di Verità⁴⁵

e la sua grande destra di guarigioni e mi disse:

«Su di te riposerà qualcosa della somiglianza di

Sam-Gufna e di Sam-Gufaian e di Sam-Pira-Hiwara,

il cui splendore risplende e il cui aspetto irradia,

poiché essi sono esseri santi e credenti nel

Luogo della Luce e nella Dimora eterna». (*Sidra dNišmata* 1:14-4:04)⁴⁶

45 La Verità, in mandaico *Kuštā*, è una delle principali personificazioni delle potenze divine. Nella liturgia battesimale (*mašbuta*) il sacerdote e il battezzato si danno la mano destra (gesto chiamato anch'esso *Kuštā*) per sancire il patto tra la vera realtà trascendente (*Mšunia kuštā*) e la comunità dei credenti (*laupā*). Tutto il mito giustificativo del Turban-te è una metafora del processo intuitivo messo in atto per acquisire la Gnosi salvifica. Il concetto si chiarirà meglio in seguito. Cfr. Sundberg 1953, 1994.

46 «bšuma dhiia ubšumh d // manda dhiia ubšumh dhahu // gabra qadmaia dqašiš // mn qudam mia uziua unhura // u'qara gabra dgra bqalh // umalil bmalalh mn qalh // malalh prun hun gupnia // u'tqaiam hiia qadmaia // šita alpia ruban šnia qašišia // hiia tiniania mn hiia tlitaiia // šita alpia ruban šnia qašišia // hia tlitaiia mn hda 'utra // šita alpia ruban šnia qašiš // hda 'utra mn kula dtibil // umn šuba marh dbaita // šabima ušubin alpia ruban // šnia 'ka dlitlh saka uhaizak // lahuat arqa dmsuta ulahun // daiaria dbgauh hun mia usiaua // minaihun umn hanatun mia // usiaua giblat unipqat bišuta // hda dhun minh alip alip razia // uruban rban šibiahia // brazaihun dnapšaihun rgaz // šuba alanpai u'tragaz uamria // gabra dasgia uata luataian // klila briših lagtar haizak // ana azbrit anpai luat qaria // dqrان mara drabuta 'laita // uamarnalh 'in qaria dqrان // mara drabuta 'laita 'zlit // šuba rgaz alanpai u'tragaz // uamria gabra dasgia uata // luataian klila briših lagtar // uhaizak hahu mara drabuta // 'laita nsib klila dziua unhura // u'qara ubrišai trašlia // uasim 'lai 'da dkušta uia // mina rabtia dasauata uamar // tišria 'lak mn dmuth d // sam gupan usam gupaiin usam // pira hiuara dbahar ziuaihun // umanhar dmutaihun dgubria // zadicia umhaiminia batra d // nhura ubdaura taqna [...]»

La preghiera si chiude con un insegnamento di *Manda d'Haije*, parte integrante della lode ma che vedremo in seguito come introduzione alla conclusione.

Il Primo Principio – di volta in volta Grande Mana, Vita, Re della Luce – dunque, non ha rivali sul piano dell'essere: le potenze inferiori, incluse quelle responsabili della creazione del mondo, non gli sono equivalenti né contrapposte in senso dualistico simmetrico.⁴⁷ In questo senso, il mandeismo non conosce un vero e proprio "dualismo metafisico" tra due dèi supremi, piuttosto una gerarchia ontologica fortemente asimmetrica. Ovviamente è possibile trovare tracce, soprattutto nei testi più recenti, che smentiscono tale posizione. Nei pochi testi speculativi si trovano idee che affiancano Luce e Tenebra in un'immagine di complementarità, parti di un tutto, una mescolanza dove l'uno necessita dell'altro in uno scambio di forze vitali. Si veda ad esempio in *Alf Trisar Šuialia* (Le mille e dodici domande)⁴⁸ ciò che viene fatto dire all'*Uthra Jāwar*:

E i mondi di Luce e i mondi di Tenebra che non possono separarsi l'uno dall'altro né distinguersi reciprocamente; tuttavia, ciascuno di essi attinge forza dall'altro. Ciò che qui sulla *Tibil* appartiene a noi, lo abbiamo portato e mescolato con la Tenebra [...] (ATŠ II, 3b, 1488-1490)⁴⁹

Poco più avanti sempre in ATŠ II, 5, 2238-2241 si legge:

O visione degli *Uthrai* e parola da cui tutti i Re uscirono dal tuo pensiero. Vedi che Luce e Tenebra sono fratelli, scaturiti da un unico mistero e che un unico tronco conserva entrambi. Ogni segno che appartiene alla Luce ha nel corpo un segno corrispondente che è della Tenebra. Chi non è segnato con il segno della Tenebra non viene retto e non si avvicina all'immersione e non viene segnato con il segno della Vita.⁵⁰

47 In una breve trattazione come questa non posso inserire anche i miti cosmogonici utili, tra le altre cose, a mostrare il ruolo del demiurgo *Pthail* (creatore fattuale del mondo, cfr. qui n. 20) che nell'ordine delle emanazioni è il "Figlio" di *Abathur* cioè la terza Vita. Rinvio ai passi selezionati da Lupieri 1993: 211ss.

48 Drower 1960b.

49 «uالميا dnhura uالميا dhšuka had mn habrh lamrahaq ulaiit 'niš dmn hɔɔadia nibašqrinun hin'la kul minaiun mn hurina hails nasib umahu d'tlan mn hurina tibil haka daitinin labinin mn hšuka [...]»

50 «ia hizua d'utria umamla d'kulhun malkia 'tapraš mn 'ušrak uhuzihlnhura uhšuka ahia hinun mn had raza praš u'stuna btartinun mnaṭar kul rušuma d'tlh lnhura bpagra lhšuka kɔ dilh 'tlh 'u brušuma dhšuka lamitiršim lamitqaiam ulmašbuta laqarib ubrušuma dnhura lamitiršim».

Ritornando alle teogonie: nonostante quanto asserito sul “Primo Principio” non siamo autorizzati a parlare di monoteismo nel senso classico del termine. Il mondo della Luce è popolato da una pluralità di entità divine o semidivine — esseri luminosi, emanazioni, inviati salvifici — che non sono semplici attributi o manifestazioni del principio supremo, ma figure dotate di individualità, funzioni specifiche e ruoli rituali ben definiti. Queste entità sono oggetto di invocazione, lode e relazione culturale, e partecipano attivamente alla salvezza dell’anima. La struttura del mondo divino mandaico è dunque intrinsecamente plurale.⁵¹

D’altra parte, però, classificare il mandeismo come politeistico risulta altrettanto problematico. Le potenze inferiori, soprattutto quelle del mondo della Tenebra, non costituiscono un pantheon nel senso tradizionale: esse non sono oggetto di culto positivo, né rappresentano alternative legittime al principio supremo. Al contrario, sono concepite come forze ostili o ingannevoli, responsabili della schiavitù cosmica dell’anima. Come le figure luminose, pur numerose, che non sono mai poste sullo stesso piano della Vita, ma rimangono subordinate a essa in modo rigoroso.

In questo senso, il mandeismo si colloca in una posizione intermedia che sfugge alle categorie classiche. Esso può essere descritto come una forma di monoteismo gerarchico o monoteismo emanazionista, nel quale l’unità del principio supremo coesiste con una molteplicità di figure divine funzionalmente distinte. Tuttavia, anche queste etichette restano approssimative e rischiano di proiettare sul mandeismo schemi concettuali estranei alla sua logica interna.

Una via interpretativa più feconda consiste nel collocare il mandeismo all’interno di quel più ampio insieme di tradizioni tardoantiche che mettono in crisi la dicotomia monoteismo/politeismo. Come nel caso di alcune correnti gnostiche, del manicheismo e di forme di giudaismo apocalittico e settario. La questione centrale non è il “numero degli dèi”, bensì la qualità ontologica dei diversi livelli dell’essere e la loro relazione con il destino dell’anima. In tali sistemi, la pluralità non è negata, ma ordinata gerarchicamente; l’unità non è esclusiva, ma trascendente.

Da questo punto di vista, il mandeismo non rappresenta né una tappa intermedia in un presunto percorso evolutivo dal politeismo al monoteismo, come lasciava intendere Brandt che individuava la causa principale di questo “per-

51 Fin dalle prime attestazioni scritte nei testi magici. Caso emblematico, il rotolo di piombo in Lidzbarski 1909.

corso” nella pressione politica della religione monoteista islamica, né tantomeno una forma deviata di monoteismo incompiuto.⁵² Esso costituisce piuttosto una configurazione autonoma, sviluppatasi in un contesto di forte pluralismo religioso, nella quale l’idea di un principio supremo unico viene articolata attraverso un linguaggio mitologico e rituale che conserva e rielabora una molteplicità di figure divine.

Il caso mandaico mostra quindi in modo esemplare i limiti delle categorie tradizionali applicate al mondo tardoantico e invita a sostituire la domanda “è monoteismo o politeismo?” con interrogativi più articolati, relativi alla struttura del divino, alla funzione delle gerarchie cosmiche e al rapporto tra trascendenza, creazione e salvezza. In questo senso, il mandeismo si presenta come un osservatorio privilegiato per comprendere la profonda trasformazione delle categorie religiose tra giudaismo, gnosticismo e religioni dell’Iran e del Mediterraneo tardoantico, trasformazioni che proprio nel caso del mandeismo rivelano una ricchezza che il mito velava.

Fino ad ora abbiamo interrogato i testi ma non gli uomini, cioè i mandei. Continuiamo la lettura della preghiera del Turbante, perché dobbiamo introdurre un aspetto della religione mandaica che non abbiamo ancora toccato ma che chiarirà il sentito umano di questa religione e l’approccio che i mandei hanno con le realtà cosmiche:

E *Manda-d-Haije*, il valoroso *Uthra*, insegnò, rivelò e disse: «Ogni uomo *Našoreo* che è giusto e credente, al levarsi dal sonno, deve prendere un turbante bianco che simboleggia il grande mistero di splendore, luce e gloria e dovrà recitare sopra di esso questa preghiera. E lo avvolgerà attorno al suo capo e ripeterà la preghiera segretamente. Essa sarà la sua lode nella casa del grande Padre celeste. E tutte le persone che lo vedranno saranno sottomesse nella sua presenza: qualunque persecutore, o chi suscita ira, starà davanti a lui con paura, terrore e tremore, (con le ginocchia) che battono l’una contro l’altra. E per me, NN figlio di NN, che ho recitato questa preghiera e (queste) devozioni, vi sarà perdono dei peccati e io sarò puro in tutte le mie parole. E la Vita è vittoriosa. (*Sidra dNišmata* 4:04-5:02)⁵³

52 Causato, secondo Brandt, dal decadimento spirituale, Brandt 1889: 58. Quando Brandt affrontava l’argomento ancora non avevano visto la luce gli studi, oramai classici, di Pettazzoni di Bianchi e soprattutto di Assmann sul monoteismo.

53 «[...] apriš // uamar manda dhiia ‘utra mzarza // kul gabra // našu našuraia dkišit umhaiman // kd qaiim mn šinth // nisib burzinqa hiuara // badmu raza rba dziua unhura // u‘qara hazabuta ‘lh niqria // unikruk ubriših natna ubuth // bkisia tihuia utušbihth bit // abu rba rama kulhun almia // dhazilh mn qudamh nitkabšun // mradpanh mšargizanh bhauqa //

Chi sono i *našorei* e che cos'è la *naširuta*? La comunità mandaica (*laupā*)⁵⁴ è composta da ciò che noi chiameremmo "laici" e "sacerdoti" e in entrambe le categorie esistono coloro che sono iniziati alla gnosi divina, cioè i *našorei*. Di conseguenza la *naširuta* è lo stato⁵⁵ in cui si trova un *našoreo* e qualsiasi mandeo, laico o sacerdote, può entrare in questa condizione necessaria per poter ricevere la gnosi salvifica dai messaggeri inviati dal Mondo di Luce. Questo principio fondamentale della religione mandaica è quello che ha sempre giustificato, agli occhi di un mandeo, le diverse incongruenze che si trovano nei testi.⁵⁶

Se chiedessimo, oggi come ieri, a un mandeo come considera la sua religione, se monoteista o politeista, risponderebbe senza alcuna esitazione «monoteista». Pienamente consapevoli del dualismo esplicito e della proliferazione di entità di ogni ordine e grado, i mandei, in virtù della *laupā* che li accomuna a tutte queste entità, si rivolgono ad un'unica divinità. Credono solo a colui che è il datore della vita, con tutti i suoi nomi ed epiteti che gli sono stati attribuiti nel corso dei secoli.

È difficile esprimere un giudizio critico sulla storia religiosa mandaica⁵⁷ e sulle vicende storiche che hanno condizionato questo popolo, sempre pacifista, in un mondo di dominatori violenti.⁵⁸ Se il loro monoteismo è un adattamento al monoteismo islamico⁵⁹ dettato dall'istinto di

udahalta uziuihta urtitia unqišia // niqmun mn qudamai uana // mhatam iuhana br bana muruarit zakaia //huia bkulhun malalai uhiia zakin»

54 Il concetto di *laupā* non è né sociopolitico né etnico ma strettamente religioso, ricordando ciò che in altri ambiti religiosi veniva espresso dall'assioma, oramai superato, del "Extra Ecclesiam nulla salus". Purtroppo, non è questa la sede per approfondire i concetti, estremamente interessanti di *laupā* e *naširuta*, posso solo rinviare alle già citate introduzioni: Rudolph 1960-61; Lupieri 1993 e Brikha Nasoraia 2004, 2021.

55 Oggi diremmo "stato mentale".

56 Cfr. cosa scrive Brikha Nasoraia 2021 a p. 97: «Having no historical founder, the religion of the Mandaean is in a constant state of renewal through the connection and visitation by the messengers of light». Mi permetto di far notare che il Prof. Brikha Hathem Saed Nasoraia, oltre ad essere uno stimato studioso della religione mandaica (affiliato all'Università di Sydney dove principalmente risiede e alla Mardin Artuklu University in Mardin, Turchia.) è soprattutto uno dei maggiori sacerdoti della "Nazione Mandaica", *Rish amma* dal 2024 è attualmente President of the Mandaean Spiritual Council of Australia nonché President of the International Mandaean Nasoraean Supreme Council. In altre parole, è una se non la massima autorità religiosa del mandeismo moderno.

57 Brandt 1889 fu molto duro in proposito e a mio avviso eccessivamente pregiudizievole. Per comprendere il suo tono cfr. il §28 a p. 57ss.

58 Fino alle ultime guerre del Golfo, causa dell'ultima diaspora.

59 L'esser stati riconosciuti, in realtà confusi, con i Sabei attestati nel Corano, ha dato ai mandei una non sempre rispettata immunità.

sopravvivenza non è dimostrabile e in ogni caso sempre negato dai mandei stessi.⁶⁰

Prima di concludere vorrei citare brevemente uno dei maggiori rappresentanti della religione mandaica che nella sua sintesi introduttiva al mandeismo, offerta anche per i non esperti, presenta la sua religione:

«The Mandaean believe in a supreme, formless Entity, Hayyi, the Living One(s) or God. The Mandaean also know their God by the name Hayyi Rebbi (Hiia Rbia, the Great Living One(s) or Great Life, the use with Rebbi refers to the “Absolute”). Because the Mandaean have always revered a single God, they also see themselves as the first monotheists: in their own eyes they are therefore the first ‘world religion’ and proudly claim so. They believe that their religion was founded initially in Ālmi da-Nhurā (the Worlds of Light). They maintain that the first believers of this religion were the Ethereal Beings. For example, the good guardian Forces (Othri: ‘Utria) and Angels (Malki: Malkia) are considered the first to follow or practise the religion of Mandā (Enlightenment). These forces amount to countless number of Beings of Light that surround God, praying and working tirelessly toward protecting the Universal Divine Law or System. They are equivalent to angelic hosts in Jewish and Christian picturing, but these beings are more related to the aeonic beings filling the universe found in Gnostic cosmologies. Yet these guardian forces, like the angels in the Biblical and Islamic traditions, are among the first heavenly, super-human worshippers of God, and they are the first enlightened Beings».⁶¹

⁶⁰ È interessante ciò che si legge nel Libro di Giovanni (cap. 22, 86: 4-10) sul rapporto “polemico” tra mandeismo e islamismo. Nel pieno della predicazione di Giovanni Battista, l’avvento dei musulmani viene fatto coincidere con la fine del sacerdozio (e quindi del potere) israelita. Dopo la descrizione di Maometto e dei suoi accoliti il capitolo si conclude con lo sberleffo degli arabi alla vista di un mandeo; ciò che ci interessa è il commento finale di Giovanni: «Quando vedono un uomo con la cintura un violento attacco d’ira si impossessa di tutto il loro corpo; fanno capannello intorno a quell’uomo e cominciano a canzonarlo: “Chi è il tuo profeta? Parla, chi è il tuo profeta? Dicci, qual è il tuo libro sacro? Dicci, chi preghi tu?”. I maledetti e gli spregevoli non sanno e non comprendono, non sanno e non distinguono che il nostro Signore è il Re della Luce, Lui in alto, l’Unico». [...] Kḏ hazilḥ lḡabra ḏḥsirlḥ //himiana qirsa rba labiṣlḥ lkulḥ qumtaihun //qaimia umṣaililun uamrilun nbihak man amaran // man anbihak uamarlan kdabak man uamarlan // lmanu sagdatlḥ laiadia ulaparṣia liṭia ubhitia // laiadia ulaparṣia ḏmaraian malka ḏnhura // bḥmruma hda hu [...] Per il testo cfr. Häberl and McGrath 2020: 118-119. Per «uomo con la cintura», si deve intendere “un mandeo”.

⁶¹ Brikha Nasoraia 2021:12.

Consapevole di essere stato troppo superficiale nel trattare un argomento che meriterebbe una monografia, come quelle di Brandt e Rudolph, e altrettanto consapevole del dibattito mai concluso, soprattutto tra gli storici delle religioni⁶², sulle ricadute del monoteismo e del politeismo nella storia degli uomini e che qui ho sottaciuto; chiudo, guardando alla classica e forse inflazionata satira luciana (II s.d.C.) che al povero Menippo, deluso dai filosofi così racconta, all'amico scettico, le loro inconcludenti diatribe sugli dei:

«E, riguardo agli dei, che cosa si dovrebbe poi dire, quando per alcuni dio era un numero, mentre altri giuravano sulle oche, sui cani e sui platani? E certi, dopo aver tolto di mezzo tutti gli altri dei, davano il potere dell'intero universo a un unico dio, cosicché quasi mi sentivo in pena a sentire una tale penuria di dei. Altri, al contrario, abbondavano e ne mostravano una gran quantità: facendo poi delle distinzioni di classe, ne nominarono uno come dio primo e agli altri assegnavano il secondo e il terzo grado della divinità. E ancora alcuni ritenevano che la divinità sia incorporea e senza forma, altri invece la concepivano con un corpo vero e proprio. Poi non tutti pensavano che gli dei provvedano alle nostre cose. Certi li lasciavano liberi da ogni cura, come noi di solito dispensiamo dai pubblici incarichi gli anziani: non ne fanno altro che delle comparse da commedia. Anzi, qualcuno, superando tutte queste posizioni, credeva che non vi siano assolutamente dei, ma lasciava che il mondo corresse senza padrone e senza guida».⁶³

Fu così che il povero Menippo, nella speranza di conquistare la verità, decise di mettersi un paio d'ali e volare fin su nell'Olimpo per scoprire che il Sommo Zeus era un vecchio, mezzo deficiente e incapace di governare, interessato solo alla fonte del suo sostentamento: i sacrifici degli uomini.

Auguriamoci che i Mandeï, nei loro futuri "viaggi" nella *naṣiruta*, possano sempre incontrare la loro Verità (Kuštā)⁶⁴ e non quella di Menippo.

ALFREDO CRISCUOLO
Università degli Studi di Messina
alfredo.criscuolo@unime.it

⁶² L'elenco sarebbe troppo lungo, per un'ampia disamina cfr. Sfameni Gasparro 2010.

⁶³ Citato da Camerotto 2009: 67-69.

⁶⁴ Vedi qui n. 45.

- Annese, A., Berno, F., Tripaldi, D., *I codici di Nag Hammadi*, Roma, Carocci, 2024.
- Bladel van, K. T. *From Sasanian Mandaean to Šābians of the Marshes*, Leiden, Brill, 2017.
- Brandt, W. *Die mandäische Religion. Ihre Entwicklung und geschichtliche Bedeutung erforscht, dargestellt und beleuchtet*, Leipzig, JC Hinrichs, 1889.
- Brikha H.S. Nasoraia (Saed, Nasoraia H.), "Naširuta: Deep Knowledge and Extraordinary Priestcraft in Mandaean Religion", in Edward F. Crangle (ed.), *Esotericism and the Control of Knowledge*, Sydney, The University of Sydney, 2004, (306-360).
- Brikha H.S. Nasoraia, *The Mandaean Gnostic Religion. Worship Practice and Deep Thought*. Sterling Publishers. Uttar Pradesh, India, 2021.
- Buckley, J. J. *The Mandaean: Ancient Texts and Modern People*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Buckley, J. J. "Once More: Mandaean Origins and Earliest History", in Rainer Voigt (ed.), *Und das Leben ist siegreich! And Life is Victorious. Mandäische und samaritanische Literatur. Mandaean and Samaritan Literature. Im Gedenken an Rudolf Macuch. In Memory of Rudolf Macuch (1919-1993)*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008 (29-46).
- Buckley, J. J. *The Great Stem of Souls*, Piscataway, Gorgias Press, 2010.
- Camerotto, A. (a cura di) *Luciano di Samosata. Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.
- Criscuolo, A. "La rappresentazione stigmatizzata del giudaismo, del cristianesimo e dell'islamismo nella letteratura Mandaica", in *L'indicibile: linguaggio volgare, insulti, discriminazioni e tabù tra Oriente e Occidente*, Lavinia Benedetti, Alba Rosa Suriano, Paolo Villani (eds.). Roma, Orientalia ed., 2020 (135-153).
- Della Casa, C. *Upaniṣad*, Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1976.
- Dillon, J. M. "Monotheism in the Gnostic Tradition", in *Pagan Monotheism in Late Antiquity*, Polymnia Athanassiadi, Michael Frede (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1999 (69-80).
- Drower, E. S. *The Mandaean of Iraq and Iran: Their Cults, Customs, Magic, Legends, and Folklore*, Oxford, Oxford University Press, 1937. Ristampa: Leiden, Brill 1962. Ristampa: Piscataway, N.J., Gorgias, 2002.

- Drower, E. S. *The Haran Gawaita and The Baptismn of Hibil-Ziwa: the Mandaic text reproduced, together with translation, notes and commentary*. (Studi e Testi, 176). Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1953.
- Drower, E. S. *The Canonical Prayerbook of the Mandaeanes*, Leiden, Brill, 1959.
- Drower, E. S. *The Secret Adam. A Study in Nasoraean Gnosis*, Oxford, Oxford University Press, 1960a.
- Drower, E. S. *The Thousand and Twelve Questions (Alf Trisar Šuialia)*, Berlin, Akademie-Verlag, 1960b.
- Drower, E. S. "Mandaean Polemic", *Bullettin of the School of Oriental and African Studies*, 25, London, Cambridge University Press, 1962, (438-448).
- Furlani, G. "I pianeti e lo zodiaco nella religione dei mandei", in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Serie VIII, volume II, fascicolo 3, Roma, 1948, (119-187).
- Gündüz, Ş. *The Knowledge of Life. The Origins and Early History of the Mandaeanes and their Relation to the Sabians of the Qurʾān and to the Harranians* (JSSS3), Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Häberl, Ch. G. "The Production and Reception of a Mandaic Incantation", in Häberl Ch. G. (ed.), *Afroasiatic Studies in Memory of Robert Hetzron: Proceedings of the 35th Annual Meeting of the North American Conference on Afroasiatic Linguistics (NACAL 35)*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009 (130-148).
- Häberl, Ch. G. "The Aramaic Incantation Texts as Witnesses to the Mandaic Scripture", in M. Wissa (ed.), *Scribal Practices and the Social Construction of Knowledge in Antiquity, Late Antiquity and Medieval Islam* (OLA 266), Leuven, Peeters, 2017 (143-159).
- Häberl, Ch. G. and McGrath, J. F. *The Mandaean Book of John. Critical Edition, Translation, and Commentary*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2020.
- Hamidović, D. "About the Links between the Dead Sea Scroll and Mandaean Liturgy", in *ARAM* 22, Leuven, Peeters, 2010 (441-451).
- Hintz, A. "Monotheism the Zoroastrian Way", *Journal of the Royal Asiatic Society* 24/02, Cambridge, Cambridge University Press, 2014 (225-249).
- Jonas, H. *Gnosis und spätantiker Geist. Erster Teil. Die mythologische Gnosis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.
- Lidzbarski, M. "Ein mandäisches Amulett", in: Maspero, G. (ed.), *Florilegium: ou, Recueil de travaux d'érudition dédiés*

- à monsieur le marquis Melchior de Vogüé à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de sa naissance, 18 octobre 1909, Paris, Imprimerie Nationale, 1909 (349-373).
- Lidzbarski, M. *Mandäische Liturgien*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1920.
- Lidzbarski, M. *Ginza: Der Schatz, oder das Grosse Buch der Mandäer*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1925.
- López Fernández, E. *Escritos mandeos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.
- Lupieri, E. *I Mandeï. Gli ultimi gnostici*, Brescia, Paideia, 1993.
- Lupieri, E. "The Mandaeans and the Myth of their Origins", in Rainer Voigt (ed.), *Und das Leben ist siegreich! And Life is Victorious. Mandäische und samaritanische Literatur. Mandaean and Samaritan Literature. Im Gedenken an Rudolf Macuch. In Memory of Rudolf Macuch (1919-1993)*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008 (127-144).
- McGrath, J.F. "Reading the Story of Miriai on Two Levels: Evidence from Mandaean Anti-Jewish Polemic about the Origins and Setting of Early Mandaicism", «ARAM» 22, Leuven, Peeters, 2010, (583-592).
- McGrath, J.F. "Polemic, Redaction, and History in the Mandaean Book of John: The Case of the Lightworld Visitors to Jerusalem", «ARAM» 25, Leuven, Peeters, 2013, (375-382).
- Moriggi, M. *A Corpus of Syriac Incantation Bowls: Syriac Magical Texts from Late-Antique Mesopotamia*, Leiden, Brill, 2014.
- Müller-Kessler, Ch. "The Mandaeans and the Question of their Origin", ARAM 16, Leuven, Peeters, 2004 (47-60).
- Petermann, H., *Thesaurus sive Liber Magnus vulgo Liber Adami appellatus opus Mandaeorum summi ponderis*, 2 vll., Berlin-Leipzig, Weigel, 1867. Ristampa a cura di C. Häberl, Piscataway, N.J., Gorgias, 2007.
- Philonenko, M. "La philosophie de Plotin et la gnose mandéenne", in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 133^e année, N. 1, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1989 (18-27).
- Philonenko, M. "'Faire la vérité'. Contribution à l'étude du sociolecte esséno-qoumrânien", in *Jüdische Schriften in ihrem antik-jüdischen und urchristlichen Kontext*, H. Lichtenberger, G.S. Oegema (eds.), Gütersloh, 2002 (251-57).
- Philonenko, M. "Sur les expressions «elus de verite», «elus de justice» et «Elu de justice et de fidelite» Contribution à l'étude du sociolecte esseno-qoumrânien", in *The words of a wise man's mouth are gracious* (Qoh 10,

- 12): *Festschrift for Günter Stemberger on the occasion of his 65th birthday*, Perani, Mauro (ed.), Berlin, Walter de Gruyter, 2005 (74-76).
- Philonenko, M. "Sur les expressions "Maison fidèle en Israël," "Maison de vérité en Israël," "Maison de perfection et de vérité en Israël""", in *From 4QMMT to Resurrection. Mélanges qumraniens en hommage à Émile Puech*, Florentino García Martínez, Annette Steudel, Eibert Tigchelaar (eds.), Leiden, Brill, 2006 (243-246).
- Rudolph, K. *Die Mandäer* (2 vols), *Forschungen zur Religion und Literature des Alten und Neuen Testaments* 74-75, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1960-1961.
- Rudolph, K. *Theogonie, Kosmogonie und Anthropogonie in den mandäischen Schriften. Eine literarkritische und traditionsgeschichtliche Untersuchung*, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- Rudolph, K. "Probleme einer Entwicklungsgeschichte der mandäischen Religion", *Le Origini dello Gnosticismo. Colloquio di Messina, 13—18 Aprile 1966*, Bianchi, U. (ed.), Leiden, Brill, 1967 (583-596).
- Rudolph, K. "Synkretismus: Vom theologischen Seheltwort zum religionswissenschaftlichen Begriff", in Kurt Rudolph (ed.), *Geschichte und Probleme der Religionswissenschaft*, Leiden, Brill, 1992, (193-215).
- Rudolph, K. *Gnosis und Spätantike Religionsgeschichte*, Leiden, Brill, 1996.
- Säve-Söderbergh, T. *Studies in the Coptic Manichaeon Psalmbook*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1949.
- Sfameni Gasparro, G. "Advantage and Risks of Typology of Religions: The Case of Monotheism", *Historia religionum: an international Journal* 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009 (51-68).
- Sfameni Gasparro, G. *Dio unico, pluralità e monarchia divina. Esperienze religiose e teologie nel mondo tardo-antico*, Brescia, Morcelliana, 2010.
- Schattner-Rieser, U. "Éléments chrétiens (?) et polémique anti-chrétienne dans la littérature mandéenne", in *Controverses des chrétiens dans l'Iran Sassanide*, Christelle Jullien (ed.), Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 2008 (129-145).
- Shaked, S., Ford, J. N., Bhayro, S. *Aramaic Bowl Spells: Jewish Babylonian Aramaic Bowls*, Leiden, Brill, 2013.
- Shapira, D. "Manichaeans (Marmanaiia), Zoroastrians (Iazuqaiia), Jews, Christians and Other Heretics: A Study in the Redaction of Mandaic Texts", «Le Muséon», 117, Louvain, Peeters, 2004, (243-280).

Sundberg, W. *Kušta: A Monograph on a Principal Word in Mandaean Texts, I. The Descending Knowledge*, Lund, Lund University Press, 1953.

Sundberg, W. *Kušta: A Monograph on a Principal Word in Mandaean Texts, II. The Ascending Soul*, Lund, Lund University Press, 1994.

RIVISITANDO LA NOZIONE DI 'MONOTEISMO PAGANO'

CHIARA O. TOMMASI

Il culto degli idoli è in primo luogo il tentativo di evocare lo splendore della vita con i nomi, di volta in volta, giusti. Basterebbe questo riconoscimento per vanificare la lotta atavica contro gli dèi. Lotta che ignora come il singolare sia un modo di essere del plurale. E il plurale un modo di cogliere lo scintillio dello splendore velato.

R. Calasso, *K.*

La questione di quale fenomeno religioso possa rientrare nella categoria di monoteismo (a prescindere dalle teorie circa la sua genesi ed il suo sviluppo) e, parallelamente, il dibattito annoso, rinvigoritosi in tempi recenti, se il mondo greco-latino, pur intrinsecamente politeista, giunse in qualche misura a professare concezioni monoteistiche meriterebbero ben maggior ampiezza che le poche pagine di un articolo¹. Nutriamo tuttavia la speranza che una riconsiderazione del problema, alla luce di alcune posizioni critiche espresse negli ultimi anni, non giunga completamente inutile.

È ben noto come, presso gli strati colti della società, nella prima età imperiale la nozione di un dio supremo, trascendente rispetto alla moltitudine degli altri dèi, aveva gradualmente guadagnato terreno, sotto la spinta – da un lato – di movimenti di ispirazione platonico-pitagorica e stoica e – dall'altro – grazie al contatto con alcune forme di religiosità orientale, in particolare del culto di Iside o Mithra, e

¹ Se l'invito del collega e amico Alessandro Grilli, che ringrazio, costituisce l'occasione immediata di questo ritorno sul tema, la motivazione principale risiede tuttavia nella constatazione che risultati e formulazioni già presentati in miei lavori precedenti (Tommasi 2007a e 2007b) sono stati successivamente utilizzati da altri autori in assenza di un corretto riferimento, circostanza che rende in questa sede necessaria una riaffermazione della priorità di alcune posizioni.

anche del Giudaismo e del Cristianesimo: di qui l'interesse mostrato dagli studiosi, manifestatosi in una messe di contributi già "classici"², ovvero in riprese assai recenti, diversi per mole e spessore critico³.

L'attualità del rapporto tra monoteismo e politeismo ha avuto una ulteriore eco a partire dal dibattito riaccessso da Jan Assmann, soprattutto dopo gli eventi traumatici dell'inizio del XXI secolo. Al centro della sua analisi c'è l'idea che il monoteismo non nasca come sviluppo graduale del politeismo, ma come una rottura rivoluzionaria, fondata su quella che egli definisce la "distinzione mosaica", ossia la separazione netta tra la vera religione e le religioni false⁴. Questa distinzione, che trova una formulazione esemplare nel Deuteronomio ("YHWH è uno solo"), introduce un monoteismo esclusivo, in cui la verità religiosa diventa unica, non negoziabile, e dunque potenzialmente intollerante. Secondo Assmann, è qui che si radica il nesso strutturale tra monoteismo e violenza: una violenza che non si presenta come arbitraria, ma come legittimata dal riferimento diretto alla volontà divina. Sebbene non univocamente accolta, tale tesi possiede una sicura forza interpretativa, posto che non la si intenda in senso semplicistico o deterministico. Se è vero che l'esclusivismo monoteistico ha storicamente alimentato conflitti e persecuzioni, è anche vero che all'interno dei monoteismi sono sempre esistite correnti, figure e pratiche che hanno contrastato tale deriva. Parimenti, non si deve correre il rischio di idea-

2 Non è nostra intenzione ripercorrere qui la storia del termine 'monoteismo', né alcune altre proposte, ora abbandonate, avanzate dagli studiosi, tra cui il monoteismo come caratteristica delle religioni semitiche di cui parlava Renan, ovvero la teoria dell'*Urmonotheismus*, o monoteismo originario, ossia la fondamentale credenza monoteistica che sarebbe comune a tutti i popoli secondo la formulazione data da Wilhlem Schmidt. Tra gli studi più importanti pubblicati tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento è tuttavia opportuno menzionare ancora: Zeller 1862; Schmidt 1912-1955; Pettazzoni 1922; 1954; 1955; 1956; 1957; Peterson 1920; 1935.

3 Il dibattito fu ripreso ai primi anni Duemila, sulla scorta di Athanassiadi-Frede 1999, un volume che, malgrado alcuni contributi di notevole spessore critico (Mitchell e Liebeschuetz e in parte West), a nostro parere resta sostanzialmente deludente: non solo esso muove da premesse non sempre condivisibili, ed animate da eccessiva 'correttezza politica', ma fondamentalmente ambisce a presentarsi come assoluta novità (e come tale lo hanno salutato molti recensori), mentre in realtà ignora disinvoltamente almeno un secolo e mezzo di discussioni critiche e di bibliografia. Assai più foriero di spunti è invece un altro volume collettaneo, apparso l'anno successivo, ossia Nevling Porter 2000. Si segnalino successivamente *Annali di Scienze Religiose* 2003; Mitchell-van Nuffelen 2010a e 2010b; Guittard 2010; Casadio-Prandi 2018.

4 Assmann 2011.

lizzare il politeismo come intrinsecamente tollerante, ma si rende piuttosto necessario superare l'opposizione rigida tra mono- e politeismo, mostrando come nella storia concreta i monoteismi abbiano spesso integrato elementi pluralistici. La discussione di Assmann diventa così un punto di partenza critico per ripensare il rapporto tra religione, identità e violenza, più che una chiave esplicativa definitiva.

In questo lavoro è nostra intenzione soffermarci invece su diverse testimonianze, con particolare riguardo al periodo tardoantico, giacché è proprio nell'età imperiale che le tendenze enoteistiche (con la nozione di un dio supremo, onnipotente e provvidenziale, trascendente rispetto alla moltitudine degli altri dèi)⁵ professate dalle varie scuole filosofiche raggiungono il loro apice; la scelta di questo lasso temporale permetterà altresì un confronto con testimonianze coeve della religione ebraica e soprattutto cristiana, il cui monoteismo esclusivista, a più riprese apertamente dichiarato, potrà servire quale pietra di paragone nel tracciare un bilancio conclusivo.

Del resto, la cultura letteraria greca aveva già progressivamente preso le distanze dal paradigma teologico omerico-esiodico, come mostra la tragedia attica e in particolare l'inno a Zeus dell'*Agamennone* di Eschilo, che propone un'immagine della divinità più unitaria e trascendente. Tuttavia, il vero fondamento di un ripensamento sistematico della religione tradizionale fu posto dalla filosofia, soprattutto da Platone e Aristotele, i quali non rifiutarono il politeismo cultuale, ma elaborarono una tendenza alla *reductio ad unum*, superando l'antropomorfismo e organizzando il divino secondo una struttura gerarchica. In particolare, l'esegesi medioplatonica della cosmogonia del *Timeo* portò a distinguere tra un principio primo assolutamente trascendente e uno o più livelli divini subordinati, cui erano affidate funzioni demiurgiche o intellettive. Questa articolazione verticale — sviluppata con il II secolo d.C. a partire da Numenio o Alkinoos⁶ — non intaccava l'unità divina, poiché le diverse figure erano concepite come ipostatizzazioni di un unico principio, manifestatosi a differenti livelli dell'essere e dell'intelligibile⁷.

5 Per designare il fenomeno preferiamo servirci, con altri autori, ancora del termine "enoteismo", coniato da Schelling, e ripreso dallo storico dell'induismo Friedrich Max Müller alla metà dell'Ottocento (cfr. Müller 1880).

6 Cfr. Whittaker 1978; Abbate 2002.

7 Kenney 1991 e già Id. 1986 per un'utile sintesi. A questo riguardo merita di essere segnalato lo studio di Corbin 1981, che interpreta tutta la filosofia tardoantica nel segno di una dialettica tra uno e molteplice.

Tale concezione del dio supremo come essere o intelletto trascendente, ampiamente diffusa nei primi secoli dell'era cristiana, costituì il presupposto del modello eno-ontologico plotiniano, centrato sull'Uno ineffabile, ma influenzò profondamente anche correnti religiose e testi come il *Corpus Hermeticum* e gli *Oracoli Caldaici*. Questo sviluppo del platonismo, fondato inoltre su un modello "politico" della divinità sovrana circondata da potenze subordinate, secondo una metafora già elaborata dall'anonimo autore del *de Mundo* pseudo-aristotelico⁸, fu condiviso da numerosi intellettuali dell'età imperiale — i cosiddetti *Halbphilosophen* — come attestano, tra gli altri, Apollonio di Tiana, al quale si deve un frammento che prescrive il modo di venerare e le caratteristiche di un 'dio unico'⁹, Dione Crisostomo, Massimo di Tiro ed Elio Aristide¹⁰, i cui scritti rappresentano espressioni emblematiche del concetto di un dio unico, inesprimibile e pure adorato in più modi e in varie lingue da tutti i popoli, diffuso nell'universo, e suo reggitore, attorniato da una schiera di divinità minori a lui sottomesse, che di volta in volta potevano essere identificate sia con gli dèi-astri della tradizione accademica e peripatetica, sia con gli dèi della religione ufficiale, sia con figure intermedie tra questo dio e il mondo terreno, i demoni. Le stesse concezioni furono riprese e rielaborate dal principale rappresentante latino del medioplatonismo, che nel suo compendio filosofico dedicato al pensiero di Platone accentua la trascendenza e l'ineffabilità del principio divino, richiamandosi esplicitamente al noto passo del *Timeo* (28c), sulla impossibilità di conoscere il padre e architetto dell'universo¹¹:

"Questo dio è uno, incommensurabile, padre e artefice di tutte le cose, beato e beatificante [con una strana espressione che pare derivare dallo gnosticismo], ottimo, di nulla bisognoso, ed egli stesso abbraccia tutte le cose; ... impronunciato, innominabile, invisibile, indistruttibile".

8 Lo si vede espressamente nel cap. 6, che assimila il Dio al Gran Re persiano. Per l'autore del trattato, il cosmo ha un assetto di tipo monarchico, in cui la divinità ne regge il comando e assume funzioni di sovranità ed è la sua *dynamis* (corrispondente alla *kinesis* aristotelica) ad agire nel mondo ed a rappresentarne l'aspetto demiurgico.

9 Il frammento dallo scritto *Sui Sacrifici* è trasmesso da Eusebio, *Praep. Evang.* 4,13, su cui si leggano le considerazioni di Norden 2002: 167 ss.

10 Cfr. Max. Tyr., 11,5 e 39,5; Aristid., *Or.* 45,25-26

11 Cfr. *de Plat.* 1,190-91. Una dettagliata analisi del passo è svolta da van den Broek 1982. Apuleio riprende concezioni simili anche in *de Plat.* 1,204 ss.; *de deo Socratis* 3,124 e *Apol.* 64.

Pur esercitando una critica spesso aspra nei confronti delle divinità tradizionali, autori pagani colti come Apollonio e Apuleio non ne negano l'esistenza né le degradano al rango di demoni, come avverrà invece nella speculazione cristiana. Al contrario, la presenza di una molteplicità di dèi subordinati è considerata una conferma della potenza della divinità suprema. Da questa prospettiva nasce una forte polemica contro il monoteismo giudaico-cristiano, giudicato una indebita riduzione del divino. Tale posizione emerge chiaramente sia nel frammento attribuito al pitagorico Onata¹², sia nell'*Octavius* di Minucio Felice¹³, dove l'interlocutore pagano interpreta la solitudine del Dio degli Ebrei come segno di debolezza. La negazione dell'unicità esclusiva di Dio è infine ribadita esplicitamente in un passo delle *Metamorfosi* di Apuleio, tradizionalmente letto come polemica anticristiana¹⁴.

La affermazione monoteista trova peraltro la sua formulazione mediante l'aggiunta al termine 'dio' dell'epiteto 'uno', più raramente di 'solo': a tali espressioni il giudaismo ellenistico ed il suo massimo rappresentante, Filone, avevano dato un completamento metaforico, desunto dalla vita politica, attribuendo al Dio unico il titolo di 'monarca' e il termine 'monarchia' era diventato corrente per indicare il monoteismo. Ignorate dagli scrittori neotestamentari, queste espressioni di 'monarca' e di 'monarchia' si integrarono nella tradizione cristiana a partire dal II secolo. Si può, quindi fare riferimento, al primo grande scrittore latino cristiano, Tertulliano, che nell'*Apologetico* non manca di ribadire con ogni mezzo la sua fede monoteista¹⁵.

Un esempio significativo di questa convergenza è offerto dalla descrizione del Dio cristiano in *Apol.* 17,1-3 di Tertulliano, testo che va letto tenendo conto dei suoi destinatari, ossia interlocutori pagani. Proprio per questo l'autore insiste sui punti di contatto tra le due tradizioni, attribuendo a Dio caratteristiche che richiamano la teologia medioplatonica e apuleiana — come invisibilità, incomprendibilità, immensità e suprema bontà — accanto ad altri attributi condivisi, seppur con differenti implicazioni, quali incorruttibilità, eternità e onnipotenza¹⁶. Tertulliano resta tutta-

12 Riportato da Stobeo, *Ecl.* 1,39, su cui cfr. Norden 2002, 168.

13 10,30.

14 Simon 1974.

15 Per le considerazioni che seguono ci basiamo soprattutto su Moreschini 1980.

16 Interessante notare come il termine *omnipotens* sia attestato in latino fin da Plauto e fosse impiegato come epiteto di Giove, mentre

via consapevole delle profonde differenze che separano il Dio cristiano dal primo principio platonico, rifiutando sia una concezione puramente intellettualistica della trascendenza, priva di valenza provvidenziale e salvifica, sia l'ipotesi di un mondo intelligibile coesistente con Dio, opponendovi la dottrina cristiana della creazione dal nulla.

Parallelamente, la religione pagana continuò a fondarsi sulla coesistenza di una divinità suprema con una pluralità di dèi subordinati, assetto che le élites colte accettarono senza metterlo in discussione per tutta l'età imperiale. Anche nei documenti tardoantichi, a partire dall'epoca tetrarchica e costantiniana, si riconosce la persistenza di una linea platonica, rielaborata dal neoplatonismo plotiniano, che tuttavia non si esprime in forme filosoficamente rigorose. Tali testi riflettono piuttosto il clima religioso e culturale del tempo, segnato da tendenze sincretistiche e da una ricezione semplificata delle dottrine filosofiche, ridotte spesso a formule stereotipate di teologia negativa o contaminate con elementi misterici e con uno stoicismo vulgato di matrice ciceroniana e senecana, che prende le mosse dall'innografia di Cleante, come anche dai passi virgiliani sul *regnator Olympi*, in cui la figura di Giove trascende la tradizionale concezione stoica, distinguendosi dalla Ragione universale pur rimanendone il sovrano e il reggitore¹⁷.

Sul piano teologico, il panteismo consentiva di preservare i culti tradizionali, interpretando al tempo stesso le divinità come manifestazioni delle forze naturali e concependo l'universo come un organismo vivente, prospettiva che favorì sviluppi in senso enoteistico. A partire da Cicerone, inoltre, l'essere divino venne definito come *mens*, ossia come razionalità suprema, nozione che, semplificata e divulgata, divenne patrimonio comune della letteratura imperiale. Tale idea è ampiamente sviluppata nel proemio degli *Ara-tea* di Avieno, dove Giove è celebrato come principio razionale e provvidenziale del cosmo, energia vitale degli astri e fondamento dell'ordine universale, in cui coesistono gli opposti¹⁸. Un'ulteriore testimonianza significativa è offerta dall'opera astrologica di Firmico Materno, che combina influssi stoici, teologia solare e motivi di teologia negativa di ascendenza medioplatonica e neoplatonica. Nelle preghiere proemiali ai libri V e VII emerge la figura di una divinità suprema, artefice e ordinatrice del cosmo, dominatrice del-

con il Cristianesimo assume una sfumatura ben diversa e nettamente differenziata rispetto all'uso pagano: cfr. Braun 1977: 97 ss.

17 Cfr. Liebeschuetz 1979: 223 ss.

18 Cfr. Moreschini 1989.

le divinità minori e identificata, in particolare, con il Sole, celebrato come *optimus maximus* e regolatore del fato¹⁹.

Alla genericità di queste formulazioni fa da contrappunto l'enigmatico inno all'*Omnipotens* di Tiberiano, composto all'inizio del IV secolo. In questo testo, che riunisce influenze platoniche, orfiche ed ermetiche, la divinità suprema è descritta come ineffabile e innominabile, principio primo, ultimo e mediano, dio unico ma molteplice nelle sue potenze, dotato di una totalità che comprende anche la bisessualità simbolica. L'inno concentra così i principali motivi dell'enotheismo tardoantico — polionimia, inintelligibilità, eternità e solarità — unendo riflessione teologica e raffinata elaborazione letteraria. L'immagine finale della divinità come raggio luminoso, interpretabile alla luce della teologia solare neoplatonica, sembra riflettere non solo una speculazione filosofica, ma anche un sentire religioso diffuso nelle classi elevate dell'impero²⁰.

Le tendenze enoteistiche si accordano bene con la mentalità sincretistica della tarda antichità e trovano espressione anche nella propaganda ufficiale, come mostrano i *Panegyrici Latini*. Nel panegirico dedicato a Costantino emerge l'idea di una mente divina universale, in segreto rapporto con l'imperatore e garante del suo potere, alla quale è rivolta una preghiera conclusiva che insiste sulla polionimia e sull'inconoscibilità del vero nome divino, motivi tipici dell'enotheismo tardoantico. Analoga impostazione si riscontra nella preghiera attribuita a Licinio prima della battaglia contro Massimino, riportata da Lattanzio: un'invocazione generica al Dio sommo, stilisticamente semplice e ripetitiva, che riflette insieme le tendenze enoteistiche e una superficiale cristianizzazione propria dell'età tetrarchica.

Il caso di Costantino appare più complesso. Pur cristiano in ambito privato, egli evitò inizialmente di manifestare pubblicamente la propria fede, per non alienarsi i sudditi ancora legati alla religione tradizionale. Un documento significativo della sua adesione al cristianesimo è l'*Oratio ad sanctorum coetum* (325), che condanna il politeismo ma riconosce nei filosofi greci e in Virgilio anticipazioni parziali della verità cristiana, reinterpretando in senso cristiano la quarta egloga e le profezie sibilline²¹. Nel complesso, la retorica imperiale, le posizioni di Costantino e le testimonian-

19 Come osservato da Chapot 2001.

20 Restano tuttora fondamentali le osservazioni di Lewy 1946 e Agozzino 1972.

21 Sul pensiero religioso di Costantino cfr. Lane Fox 1991; De Giovanni 2005. Per l'interpretazione delle Sibille, cfr. Brocca 2010.

ze di autori cristiani come Arnobio e Lattanzio confermano che nell'età costantiniana cristianesimo e paganesimo raggiunsero il massimo grado di prossimità dogmatica, grazie al dialogo con la tradizione platonico-stoica, pur restando distinte le rispettive identità religiose.

La congruenza fra queste due 'teologie' risulta, tuttavia, maggiore di quanto in realtà non possa essere, poiché dipende dalla conversione in età matura dei personaggi e dal profondo retaggio della loro cultura pagana: ad esempio, le insidie insite nella ambiguità di determinate formule riguardanti la divinità suprema ed il carattere che deve assumere la fede in un dio unico risaltano in maniera lampante nell'*adversus Nationes* di Arnobio, scrittore il cui cristianesimo, malgrado lo zelo del neoconvertito nel perseguire i miti ed i riti della religione pagana, resta tuttavia alquanto superficiale e non di rado è viziato da errori teorici di fondo: nel caso specifico, egli presenta (1,28 ss.) la tradizionale gerarchizzazione dell'universo e la distinzione tra il dio supremo e gli dèi minori, questi ultimi subordinati al primo in quanto da lui creati e soggetti alla morte; di tali dèi, Arnobio, non nega l'esistenza, così come nell'asserire la condizione di primato di Dio, non riesce a liberarsi dall'*impasse* se il Dio sia primo semplicemente nel tempo e dunque possano esistere altre divinità dopo di lui. Sempre in Arnobio, grande importanza assume la preghiera di *adversus Nationes* 1,31, che facilmente si lascia inquadrare nell'ambito del platonismo, ma nondimeno mette in luce il carattere personale del Dio cristiano, che può e deve essere ringraziato e adorato per i suoi benefici. Dopo una serie di determinazioni negative, usuali a partire dalla già ricordata asserzione del *Timeo*, la preghiera si conclude con una invocazione al *rex summus* perché perdoni i suoi nemici e i persecutori della sua religione, un dato di particolare rilevanza, non solo perché tale designazione compare spesso in Arnobio, ma perché sembra diffondersi l'uso di questo termine nel linguaggio religioso dell'epoca della tetrarchia e di Costantino, nella quale il principe assumeva i lineamenti del dio in terra ed era venerato come suo rappresentante e vicario²².

Le testimonianze dell'età costantiniana mostrano come le tendenze enoteistiche si siano progressivamente intrecciate con il sincretismo religioso sviluppatosi già in età tardoellenistica tra le divinità supreme delle diverse regioni dell'impero²³. La crescente universalizzazione del culto

22 Cfr. Chapot 2006.

23 Utilizziamo il termine sincretismo, pur consapevoli che tale nozione è stata discussa e non univocamente accettata: cfr. Bonnet 2022.

romano e l'apertura verso nuove correnti spirituali trasformarono profondamente il panorama religioso, inducendo gli autori latini a confrontarsi con forme di culto estranee alla tradizione classica. Senza configurarsi come un vero "monoteismo", tali processi ebbero comunque un impatto dirompente sulla cultura religiosa del mondo antico. Un enoteismo praticato anche al di fuori delle élites intellettuali è attestato da numerose epigrafi, soprattutto in Asia Minore, che qualificano singole divinità come "uniche" o "sole" (*heis kai monos theos, pantheos*), senza tuttavia escludere la coesistenza di altri dèi. Queste formule, applicate a Zeus, Serapide o Helios, sembrano esprimere più l'esaltazione della potenza divina in contesti specifici che una negazione del politeismo, producendo talora incoerenze dottrinali²⁴. Sempre in Asia Minore è attestato il culto del dio Hypsistos, probabilmente legato alla venerazione del fuoco e caratterizzato da evidenti influssi giudaizzanti, che a loro volta contribuirono a orientare alcuni ambienti verso forme di religiosità protocristiana²⁵. Tale fenomeno riflette un più ampio processo di contaminazione tra tradizioni religiose, favorito dalla presenza di comunità ebraiche e dall'attrazione esercitata dal Dio d'Israele, venerato in forma aniconica e con culto esclusivo. Proprio questa radicale alterità continuò a colpire l'immaginario greco-romano, che oscillò tra il riconoscimento della sua ineffabilità e i tentativi di assimilarlo alle categorie tradizionali di Zeus o Iuppiter.

Un esempio emblematico di questa percezione è offerto da Lucano, che definisce il Dio d'Israele *incertus deus*, alludendo all'assenza di immagini nel Tempio di Gerusalemme. Tale carattere aniconico è confermato da altre fonti pagane, come Dione Cassio e Tacito, e aveva già attirato l'attenzione di Varrone, che vi riconosceva un tratto di purezza originaria, talora accostando Jahve a Zeus o Iuppiter. L'ineffabilità

24 Per simili invocazioni, trasferite, con i dovuti correttivi, all'ambito cristiano, cfr. ancora Peterson 1920; mentre MacMullen 1981: 89, e soprattutto Versnel 1981: 12, mettono in rilievo come siffatte celebrazioni creino incoerenze, «inconsistencies», rispetto alla normale forma politeista di culto, poiché non si escludeva la compresenza vari dèi (ovvero di figure 'angeliche', su cui cfr. Sheppard 1980-81, con bibliografia anteriore; sulle premesse filosofiche sottintese alla angelologia cfr. il secondo e terzo capitolo di Corbin 1986).

25 A queste forme hanno dedicato attenzione Mitchell 1998 e 1999; Ustinova 1999. È possibile che senza la presenza di questi gruppi di adoratori del dio *Hypsistos* (talora ritenuti identici agli *Hypsistarii* di cui parlano alcuni Padri della Chiesa, per esempio Gregorio di Nazianzo, il cui padre aderiva a questo culto) difficilmente il mondo pagano si sarebbe rivolto ad abbracciare gradualmente il monoteismo ebraico-cristiano.

del nome divino fu spiegata sulla base di una concezione semitica secondo cui il nome partecipa dell'essenza di chi lo porta, e conoscerlo implica esercitare un potere su di lui. Questa idea, condivisa anche dalla pratica magica, favorì la diffusione di nomi ebraici come *Iao* o *Sabaoth* nei papiri magici, ritenuti particolarmente efficaci. Il rifiuto di assimilazioni sincretistiche e l'uso di titoli parafrastici quali "Re del cielo" o "Altissimo" consentirono agli Ebrei di comunicare con il mondo ellenistico senza compromettere l'identità del Dio unico. Tali appellativi, lungi dall'essere intercambiabili, miravano a evidenziarne aspetti specifici, anche se furono talora fraintesi in senso panteistico da autori come Celso. Le testimonianze tardoantiche mostrano infine come gli scrittori pagani tentassero ripetutamente una *interpretatio* di Jahve, oscillando soprattutto tra l'identificazione con Zeus/Iuppiter e con Dioniso, segno della difficoltà di integrare il Dio degli Ebrei nelle categorie della religione classica²⁶.

Su una linea analoga si colloca il celebre oracolo di Apollo a Claro, che risponde alla domanda su chi sia Dio con una descrizione apofatica e sincretistica della divinità. Il testo, noto attraverso diverse tradizioni e risalente probabilmente al II secolo d.C., combina motivi filosofici comuni con elementi più originali, come l'idea di un dio al tempo stesso ingenerato e autogenerato e la sua dimora nel fuoco, forse riconducibili a influenze ermetiche o caldaiche. La trasmissione dell'oracolo da parte di Lattanzio, che interpreta gli dèi minori come messaggeri subordinati, mostra inoltre un tentativo di conciliazione tra pensiero pagano e cristiano²⁷.

Nelle testimonianze finora considerate, dalla letteratura filosofica alla teosofia oracolare fino alla dottrina giudaico-cristiana, la divinità suprema è generalmente rappresentata come radicalmente trascendente e ineffabile, secondo una tendenza condivisa dalle principali correnti filosofiche dell'epoca, in particolare dal platonismo, che privilegiava attributi negativi e tendeva a spersonalizzare il divino, prendendo le distanze dalle figure tradizionali del pantheon. All'interno di questo quadro è tuttavia possibile individuare uno sviluppo progressivo dell'idea di un dio unico, venerato con nomi diversi nelle varie regioni dell'impero e caratterizzato dall'assorbimento di funzioni sovrane originariamente distribuite tra più divinità²⁸. Sarebbe quindi

26 Per questi tentativi cfr. Tommasi 2013.

27 L'importanza del documento è testimoniata dai numerosi studi, tra cui cfr. Robert 1971; Guarducci 1972; Lane Fox 1991: 209 ss.; Livrea 1998; Tissi 2018: 181 ss.

28 Cfr. MacMullen 1981: 102; Momigliano 1986: 286. Riteniamo

seducente poter opporre l'anonimia' della tradizione giudaico-cristiana e la molteplicità dei nomi del paganesimo greco-romano, e vedere, in tal modo, nel primo il naturale accompagnamento al monoteismo e nella seconda la parimenti normale manifestazione del politeismo. In realtà le cose sono più complesse e anonimia e polionimia, pur nelle differenti motivazioni teoriche che vi soggiacciono, nella pratica, tuttavia, si intersecano.

L'anonimato, nel suo uso da parte pagana, sembra legarsi al massimo grado alla componente politeista, dettato com'è da ragioni di ordine pratico (gli dèi realmente anonimi, di cui si ha notizia, ad esempio, nel caso di altari loro intitolati, sono divinità subordinate, di cui si ha una conoscenza imperfetta e si ignora il nome, anche a causa del loro rango subalterno) o motivato dal timore di errare usando un nome non appropriato; o, ancora, racchiude in sé uno scopo magico, come nel celebre caso staziano, da cui, tra l'altro si alimentò la leggenda medievale dello Stazio cristiano²⁹. La polionimia, al contrario, tradisce una certa tendenza monoteista: propria di fatto di certi dèi, contribuisce a conferire loro un reale primato, tesa com'è a magnificarne le qualità³⁰. Essi, infatti, assorbono nomi e figure differenti di varie figure divine sia nel pantheon ufficiale dell'impero sia a livello locale, con un effetto, per così dire, amplificativo: è in questo senso, dunque, che la polionimia ha contribuito a indirizzare il paganesimo verso la strada dell'enoteismo³¹.

importanti, a tal riguardo, le parole di Bausani 1963: 171: «monotheism destroys at the root the archaic ideas of racial Gods», che, dallo studioso riferite al caso della diffusione del Cristianesimo presso le popolazioni latinoamericane, possono, con i dovuti adattamenti, applicarsi anche a quanto andremo osservando (cfr. infatti Peterson 1935: 81: il Cristianesimo combatteva il politeismo tanto nella forma della religione dei demoni quanto in quella dei culti nazionali, configurando cioè sul piano politico la controversia: chi distrugge i culti locali, facendosi portavoce delle istanze di un Dio unico ed universale, ne ha distrutte anche le particolarità, e allo stesso tempo distrugge l'impero romano, che invece le tollerava).

29 Stat., *Theb.* 4,514–517 (è la scena necromantica di Tiresia): *novimus et quidquid dici noscique timetis / et turbare Hecaten ni te, Thymbraee, vererer / et triplicis mundi summum, quem scire nefastum. / illum – sed taceo*. Per la esegesi medievale di questo passo cfr. Mariotti 1976, mentre appare plausibile che l'immediato referente letterario sia da riscontrarsi in Lucano (6,749 ss.), con la analoga proibizione di invocare un nume possente e terribile, caratteristica dei contesti magici.

30 Cfr. MacMullen 1981: 90 ss.

31 Viceversa, Simon 1980 mette in luce anche come una certa polionimia poté conciliarsi con la fede monoteista, pur rimanendo il Dio della tradizione giudaico-cristiana fondamentalmente anonimo: a tal riguardo egli segnala non solo i casi dei vari titoli del Dio degli Ebrei (Adonaï, Saba-

Tra le divinità delle religioni provinciali, l'ipotesi di un autentico enoteismo appare incerta nel caso di figure come il dio celtico Taranis o il *regnator omnium deus* germanico ricordato da Tacito³², la cui preminenza non implica necessariamente l'esclusività del culto³³. Diversa è invece la situazione dell'Africa romana, dove il dio Saturno, erede del punico Baal Hammon e arricchito di elementi locali, fu oggetto di una venerazione ampiamente documentata e caratterizzata da tratti enoteistici marcati. Dio della sovranità, della fertilità e della protezione della comunità, Saturno mantenne una fisionomia stabile nel tempo e suscitò la preoccupazione dei Padri della Chiesa africana, che ne temevano la concorrenza con il Dio cristiano³⁴.

Ancora più accentuati risultano gli elementi di tipo "monarchico" nel culto di Iside, divinità cosmopolita per eccellenza, celebrata come sovrana suprema e universale. L'enoteismo isideo si esprime attraverso la polionimia, che ne esalta la capacità di ricomprendere in sé molteplici funzioni e identità divine. Tale concezione trova una formulazione esemplare nella solenne auto-rivelazione della dea nelle *Metamorfosi* di Apuleio, considerata una delle più alte espressioni della religiosità pagana tardoantica. Nel celebre episodio delle *Metamorfosi* apuleiane, la risposta di Iside alla supplica di Lucio si configura come un'aretologia di grande raffinatezza letteraria, costruita attraverso una progressione che dall'anonimato conduce alla polionimia e approda infine a una forma di mononimia. La dea, riunendo in sé attributi e funzioni tradizionalmente appartenenti a divinità differenti, rivendica una posizione di sovranità cosmica, presentandosi come principio unitario capace di assorbire la molteplicità del divino senza annullarla. Il passo mostra in modo mirabile come polionimia ed enoteismo non siano in contraddizione: l'esistenza di una divinità suprema non esclude, ma anzi presuppone, la pluralità dei nomi e delle manifestazioni culturali³⁵.

oth, ecc.), non di rado impiegati anche al di fuori degli ambienti giudaici, grazie al fascino esercitato da tali nomi esotici, ma rubrica come pervasa di certe *nuances* polionimiche anche la dottrina trinitaria cristiana.

32 *Germ.* 39.

33 Per una messa a punto su Taranis, celebrato nelle iscrizioni come *caelestium deorum maximus*, cfr. Gricourt-Hollard 1990; 1991; Hainzmann 2002.

34 Sul culto di Saturno cfr. la magistrale indagine di Leglay 1966. Per quanto riguarda la persistenza del culto anche in età tarda e la pericolosa 'concorrenza' nei confronti del Dio cristiano basti leggere, tra gli altri, Tert., *apol.* 9.

35 Oltre al commento sempre imprescindibile di Gwyn Griffiths 1975: 137 ss., sulla 'aretologia' apuleiana è tornato recentemente Asmann 2000: 77.

Questa medesima logica emerge con particolare chiarezza nel culto solare, che conosce una diffusione sempre più ampia nell'impero romano. Già alla fine del I secolo d.C. una testimonianza significativa è offerta dalla preghiera ad Apollo che chiude il primo libro della *Tebaide* di Stazio, nella quale il dio solare, dopo essere celebrato secondo il mito greco, è assimilato anche a Osiride e a Mithra³⁶. Tale equivalenza, rara e di grande rilievo, costituisce una delle prime attestazioni latine del sincretismo solare e documenta la presenza, in età domiziana, di comunità e pratiche cultuali legate a divinità orientali, anticipando sviluppi più tardi della religiosità imperiale. Un'analogia impostazione si ritrova, in forma più complessa e sistematica, nell'inno al Sole del *De nuptiis* di Marziano Capella, uno degli ultimi e più significativi esempi della religiosità pagana tardoantica. Qui la divinità solare è invocata come principio ineffabile e universale, chiamato con una molteplicità di nomi provenienti da tradizioni diverse, in una celebrazione che riflette il pieno sviluppo del sincretismo religioso e della polionimia divina³⁷.

Il fondamento teorico di tali elaborazioni è esplicitato nel celebre discorso di Vettio Agorio Pretestato nei *Saturnalia* di Macrobio. Profondo cultore della religione tradizionale e adepto del culto solare, Pretestato propone una interpretazione sistematica del sincretismo, sostenendo che gli dèi cosmici e planetari non sono altro che differenti ipostatizzazioni di un unico principio supremo, il Sole. La molteplicità delle divinità non nega dunque l'unità del divino, ma ne rappresenta la dispersione funzionale delle potenze, ciascuna delle quali è oggetto di culto pur rimanendo riconducibile all'unico dio sovrano. Alla base della speculazione di Pretestato, mediata da Macrobio, non stanno tanto le dottrine stoiche tradizionali, che già attribuivano al sole una posizione di superiorità rispetto agli astri, quanto piuttosto la confluenza di due correnti: da un lato la teologia solare neoplatonica, che trova un'espressione paradigmatica nell'opera e nella religiosità di Giuliano imperatore; dall'altro il culto solare di origine orientale, diffuso a Roma a partire da Elagabalo e rafforzato sotto Aureliano, senza però mai assumere caratteri di esclusività. Questo sincretismo solare, destinato in parte a sovrapporsi anche alla venerazione cristiana in età costantiniana, offrì al paganesimo

36 Stat., *Theb.* 1,717 ss.

37 Sul passo di Marziano e gli antecedenti in Macrobio cfr. Tommasi 2017, con ulteriore bibliografia, tra cui importanti Fauth 1995 e Liebeschuetz 1999.

tardo una funzione di sostegno analoga a quella svolta dallo stoicismo nella tarda repubblica.

Macrobio, tuttavia, non intende proporre una costruzione sistematica o rigorosamente filosofica, come dimostra l'inclusione di materiali eterogenei, tra cui testi di provenienza oracolare. Particolarmente significativi sono due documenti: nel primo, Serapide è presentato come una divinità unica e cosmica, assimilata al *macrantropo*, secondo un'immagine che richiama motivi orfici ed egiziani; nel secondo, attribuito all'oracolo di Apollo a Claro, un dio supremo identificato con *Iao* è associato ciclicamente, secondo il corso dell'anno, a diverse divinità (Ade, Zeus, Helios, Iacco), esprimendo una concezione del tempo come flusso eterno e riconducibile alla dottrina dell'*Aión*. In entrambi i casi, il procedimento è chiaro: intendere le principali divinità tradizionali come ipostasi di un unico principio supremo³⁸.

Questi tentativi di concordismo permettono alcune considerazioni conclusive. La tarda età imperiale sviluppò, accanto a un diffuso sincretismo, una nozione di enoteismo che, pur presentando tratti affini al monoteismo giudaico-cristiano — fede in un dio supremo, trascendente e provvidenziale — non giunse mai a superare il politeismo di fondo della religione pagana. A differenza del monoteismo propriamente inteso, che afferma l'unicità divina attraverso la negazione di ogni altra divinità ed è legato a eventi storici e a figure religiose specifiche, l'enoteismo pagano rimane una forma di monoteismo "virtuale" o incompiuto, incapace di concepire un'unica natura divina indivisibile e, soprattutto, una divinità creatrice e redentrice. Per quanto elevata sul piano speculativo, la religione greco-romana non può dunque essere definita monoteista, neppure nella sua fase tardoantica. Nonostante le affinità tra enoteismo pagano e monoteismo cristiano, la dottrina cristiana rifiuta ogni divisione della natura divina, fondandosi su una concezione di Dio unico e indivisibile, personale e redentore, culminante nello scandalo dell'incarnazione. Per questo motivo, anche nelle sue forme più elevate, il paganesimo rimane sostanzialmente politeista e l'enoteismo, pur proclamato, non riesce a conseguire il concetto di un'unica natura divina. L'impossibilità di una conciliazione tra monoteismo

38 Importante, su questo passo, dopo Pettazzoni 1954: 164 ss., con opportuni richiami a Eus., *PE* 4,23,6 ed al fatto che fosse frequente in ambienti egiziani la connessione tra Serapide ed il Sole (Elioserapide) e, talora, anche con Zeus, van den Broek 1978, per il quale il frammento pare piuttosto genuinamente rimontare a fonti orfiche documentabili che essere un riadattamento di Macrobio in senso monoteistico.

cristiano ed enoteismo greco-romano è confermata da celebri episodi del tardo impero, come la controversia sull'altare della Vittoria tra Simmaco e Ambrogio e il confronto tra Agostino e il filosofo pagano Massimo di Madaura³⁹.

Più significativa e più celebre la controversia sull'altare della Vittoria: esso era collocato a Roma, davanti all'ingresso della Curia, dove avevano luogo le adunanze del Senato, proprio come segno della fede religiosa del Senato. Più volte rimosso, ad opera di imperatori cristiani, e ricollocato, in seguito alle insistenze dei senatori, era stato ricollocato al suo posto, e ancora tolto al tempo di Graziano. Sotto Valentiniano II, nel 384, i senatori avevano fatto un ultimo tentativo di riottenere quell'altare, ed il loro rappresentante più autorevole, Simmaco, aveva pronunciato davanti all'imperatore una orazione (*relatio*), in cui difendeva le antiche tradizioni di Roma, facendo intendere che la sua grandezza fosse dovuta, appunto, alla conservazione delle cerimonie religiose e della tradizione antica. In sostanza, secondo Simmaco, erano gli dèi pagani che difendevano Roma, grati del culto che mai era venuto meno. Simmaco, conformemente alla mentalità pagana "inclusiva" che abbiamo cercato di mettere in luce, propose una politica conciliante, cioè di riconoscere che fosse unica la divinità suprema, sia per i cristiani sia per i pagani, sebbene adorata con riti differenti. A tale richiesta di Simmaco, Ambrogio rispose inviando all'imperatore due lettere, nelle quali negò ogni validità agli argomenti dell'avversario, sostenendo che non erano stati gli idoli pagani a fare grande Roma; ma soprattutto sottolineò come la fede nel vero Dio non potesse permettere l'esistenza di culti diversi. Ambrogio aveva certo intuito il cuore della differenza tra le due mentalità⁴⁰.

Ciò che si produce evoluzionisticamente all'interno del politeismo è una progressiva riduzione delle figure divine da molte a poche. Il monoteismo – come ha variamente osservato Raffaele Pettazzoni, al quale ci richiamiamo in queste considerazioni conclusive – si colloca invece al di fuori di questo processo evolutivo: esso non può in alcun modo essere inteso come l'estrema riduzione dei pochi all'uno, ma come l'affermazione dell'uno attraverso la negazione dei molti, operando dunque non per continuità, bensì per rottura radicale. In questo senso, il paganesimo, anche nelle sue forme più elevate e filosoficamente raffinate, come quelle del platonismo, rima-

39 Su cui cfr. Mastandrea 1985.

40 Pertanto dissentiamo dalle conclusioni ireniche di Filoramo 1993: 123 ss., che si richiamano alla famosa frase di Simmaco, *uno itinere non potest perveniri ad tam grande secretum*.

ne nel suo fondo strutturalmente politeista. L'enotheismo può pertanto essere considerato — senza intenti derogatori — un monoteismo incompiuto o, più propriamente, *'virtuale'*⁴¹, poiché la mentalità pagana, spesso poco interessata agli aspetti escatologici e solo parzialmente animata da pretese universalistiche⁴², non giunge a concepire un'unica natura divina indivisibile, né soprattutto una divinità creatrice e redentrice. Il monoteismo propriamente inteso, lungi dall'essere un esito necessario e implicito dello sviluppo del pensiero umano, si configura invece come un evento storico raro, che si produce ogni volta grazie all'intervento di una grande personalità religiosa. Per quanto elevato sia stato il livello della speculazione greca e romana, e nonostante i punti di contatto talora messi in luce, il mondo classico non riuscì mai a oltrepassare definitivamente l'orizzonte politeistico⁴³.

CHIARA O. TOMMASI
Università di Pisa
chiara.tommasi@unipi.it

41 La vittoria del Cristianesimo sul piano storico «apparaît comme la victoire d'une pensée résolument monothéiste sur un monothéisme virtuel, tiraillé entre le polythéisme et le panthéisme» (Simon 1960: 323). Interessanti puntualizzazioni per quanto attiene il monoteismo islamico, che ripropone le medesime tematiche e l'accento sul dio creatore/redentore in Bausani 1957.

42 Sulla mancanza dell'attenzione per l'escatologia nel politeismo cfr. Brelich 1960: 136.

43 Pettazzoni 1957: 17: «io ritengo che la teoria del monoteismo primordiale sia viziata *in limine* da un equivoco. L'equivoco consiste nel chiamare monoteismo ciò che è semplicemente la nozione di un essere supremo. Con ciò si trasferisce in blocco alla più arcaica civiltà religiosa l'idea di Dio propria della nostra civiltà occidentale, quell'idea di Dio che dall'Antico Testamento è passata nel Nuovo ed è poi stata successivamente elaborata in seno al Cristianesimo ... Ciò che i teorici del monoteismo primordiale pongono come forma prima ... della religione non è il monoteismo quale ci appare nella forma creata dalle grandi religioni monoteistiche storiche, bensì un'idea monoteistica in astratto con gli attributi ad essa assegnati dalla speculazione teologica e dal pensiero filosofico tradizionale dell'Occidente. L'essere supremo dei popoli primitivi soltanto approssimativamente corrisponde a questo ideale monoteistico. ... Le pretese tendenze monoteistiche che si sono volute trovare in seno a varie religioni politeistiche — egizia, babilonese, assira, cinese, greca, ecc. — rappresentano tutt'al più uno pseudo-monoteismo, in quanto si riducono alla supremazia di una divinità sulle altre, sia all'assorbimento di varie divinità in una sola, ma sempre in modo che accanto alla divinità suprema ne sussistono altre (inferiori), e con ciò il politeismo non si può dire superato».

- Abbate M., *Non-dicibilità del "primo dio" e via remotiois nel cap. X del Didaskalikos*, in F. Calabi (ed.), *Arrhetos Theos. L'inconoscibilità del Primo Principio nel Medioplatonismo*, ETS, Pisa 2002, 55–75.
- Agozzino T., *Una preghiera gnostica pagana e lo stile lucreziano nel IV secolo*, in *Dignam Dis. A Giampaolo Vallot (1934–1966). Silloge di studi suoi e dei suoi amici*, Libreria Universitaria, Venezia 1972, 169–210.
- Assmann J., *Mosè l'egizio*, tr. it. Adelphi, Milano 2000.
- Assmann J., *La distinzione mosaica ovvero il prezzo del monoteismo*, tr. it. Adelphi, Milano 2011.
- Athanassiadi P. – Frede M. (edd.), *Pagan Monotheism in Late Antiquity*, OUP, Oxford 1999.
- Bausani A., *Note per una tipologia del monoteismo*, «SMSR» 28, 1957, 67–88.
- Bausani A., *Can Monotheism be taught? (Further Considerations on the Typology of Monotheism)*, «Numen» 10, 1963, 167–201.
- Bonnet C., *Pour en finir avec le syncrétisme : partir des textes pour comprendre les convergences entre divinités*, «La Parola del passato» 77, 2022, 171–191.
- Braun R., *Deus Christianorum. Recherches sur le vocabulaire doctrinal de Tertullien*, Études Augustiniennes, Paris 1977.
- Brelich A., *Der Polytheismus*, «Numen» 7, 1960, 123–136.
- Brocca N., *Lattanzio, Agostino e la Sibylla Maga*, Herder, Roma 2010.
- Casadio G. – Prandi C. (edd.), *Politeismi e monoteismo*, «Humanitas» 73, 2018.
- Chapot F., *Prière au Dieu suprême et projet apologétique chez Arnobe (Adu. Nationes I,31)*, in J.-F. Cottier (ed.), *Prier en latin. De l'Antiquité à la Renaissance*, Brepols, Turnhout 2006, 143–156.
- Chapot F., *Prière et sentiment religieux chez Firmicus Maternus*, «Revue des Études Augustiniennes» 47, 2001, 63–83.
- Corbin H., *Le paradoxe du monothéisme*, L'Herne, Paris 1981; tr. it. *Il paradosso del monoteismo*, Marietti, Casale Monferrato 1986.
- Fauth W., *Helios Megistos. Zur synkretistischen Theologie der Spätantike*, Brill, Leiden 1995.
- Filorama G., *Il monoteismo tardo-antico*, in Id., *Figure del sacro*, Morcelliana, Brescia 1993, 109–125.

- Gricourt D. – Hollard D., *Taranis le dieu celtique à la roue. Remarques préliminaires*, «Dialogues d'Histoire Ancienne» 16, 1990, 275–320.
- Gricourt D. – Hollard D., *Taranis caelestium deorum maximum*, «Dialogues d'Histoire Ancienne» 17, 1991, 343–400.
- Guarducci M., *Chi è Dio? Oracolo di Apollo Clarios in un'epigrafe di Enoanda*, «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei» 27, 1972, 335–347.
- Guittard Ch. (ed.), *Le monothéisme. Diversité, exclusivisme ou dialogue?*, Non-Lieu, Paris 2010.
- Hainzmann M., *Taranis-Jupiter: Keltischer Donner und römischer Blitz (Teil 1: Anmerkungen zu den Schriftquellen)*, «Études Luxembourgeoises d'histoire et de science des religions» 1 (2002), pp. 19–38.
- Kenney J.P., *Monotheistic and Polytheistic Elements in Classical Mediterranean Spirituality*, in A.H. Armstrong (ed.), *Classical Mediterranean Spirituality*, Crossroad, New York 1986, 269–292.
- Kenney J.P., *Mystical Monotheism: a study in ancient Platonic theology*, Brown University Press, Hanover (NH) 1991.
- Lane Fox R., *Pagans and Christians in the Mediterranean World from the Second Century A.D. to the Conversion of Constantine*, Penguin, London–Harmondsworth 1986; tr. it. *Pagani e cristiani*, Laterza, Roma–Bari 1991.
- Le Glay M., *Saturne Africain*, I–II, De Boccard, Paris 1966.
- Lewy H., *A Latin Hymn to the Creator ascribed to Plato*, «Harvard Theological Review» 31, 1946, 243–258.
- Liebeschuetz J.H.W.G., *Continuity and Change in Roman Religion*, OUP, Oxford 1979.
- Liebeschuetz J.H.W.G., *The Significance of the Speech of Praetextatus*, in P. Athanassiadi – M. Frede (edd.), *Pagan Monotheism in Late Antiquity*, OUP, Oxford 1999, 185–205.
- Livrea E., *Sull'Iscrizione Teosofica di Enoanda*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 122, 1998, 90–96.
- MacMullen R., *Paganism in the Roman Empire*, Yale University Press, New Haven–London 1981.
- Mariotti S., *Il Cristianesimo di Stazio in Dante secondo Poliziano*, in Id., *Scritti medievali e umanistici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976, 71–85.
- Mastandrea P., *Massimo di Madauros (Agostino, Epistulae 16 e 17)*, Antenore, Padova 1985.
- Mitchell S. – Van Nuffelen P. (edd.), *One God. Pagan Monotheism in the Roman Empire*, CUP, Cambridge 2010.
- Mitchell S. – Van Nuffelen P. (edd.), *Monotheism between Pagans and Christians in Late Antiquity. Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion*, Peeters, Leuven 2010.

- Mitchell S., *Wer waren die Gottesfürchtigen?*, «Chiron» 28, 1998, 55–64.
- Mitchell S., *The Cult of Theos Hypsistos between Pagans, Jews, and Christians*, in P. Athanassiadi – M. Frede (edd.), *Pagan Monotheism in Late Antiquity*, OUP, Oxford 1999, 81–148.
- Moreschini C., *Monoteismo cristiano e monoteismo platonico nella cultura latina dell'età imperiale*, in *Platonismus und Christentum. Festschrift für H. Dörrie*, Aschendorff, Münster 1980, 131–160.
- Moreschini C., *Movimenti filosofici della latinità tardoantica: problemi e prospettive*, in A. Garzya (ed.), *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità*, D'Auria, Napoli 1989, 89–120.
- Müller F.M., *Vorlesungen über den Ursprung und die Entwicklung der Religion*, Trübner, Strassburg 1880.
- Nevling Porter B. (ed.), *One God or Many? Concepts of Divinity in the Ancient World*, Casco Bay Press, Casco Bay 2000.
- Norden E., *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Teubner, Leipzig–Berlin 1913; tr. it. *Dio ignoto*, Morcelliana, Brescia 2002.
- Peterson E., *Eis Theos. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1920.
- Peterson E., *Der Monotheismus als politisches Problem*, Hegner, Leipzig 1935.
- Pettazzoni R., *Formazione e sviluppo del monoteismo nella storia delle religioni*, I, Laterza, Roma 1922.
- Pettazzoni R., *Essays on the History of Religions*, Brill, Leiden 1954.
- Pettazzoni R., *The Attributes of God*, «Numen» 2, 1955, 1–27.
- Pettazzoni R., *Das Ende des Urmonotheismus?*, «Numen» 3, 1956, 156–159.
- Pettazzoni R., *L'essere supremo nelle religioni primitive*, Einaudi, Torino 1957.
- Robert L., *Un oracle gravé à Oinoanda*, «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1971, 597–619.
- Schmidt W., *Der Ursprung der Gottesidee*, 12 voll., Aschendorff, Münster 1912–1955.
- Sheppard, A.R.R., *Pagan Cults of Angels in Roman Asia Minor*, «Talanta» 12-13, 1980-81, 77–101.
- Simon M., *Christianisme antique et pensée païenne*, «Bulletin de la Faculté de Strasbourg» 38, 1960, 309–323.
- Simon M., *Apulée et le christianisme*, in *Mélanges d'histoire des religions offerts à H.-C. Puech*, Presses Universitaires de France, Paris 1974, 299–305.

- Simon M., *Anonymat et polyonymie divins dans l'antiquité tardive*, in *Perennitas. Studi in onore di A. Brelich*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1980, 503–520.
- Tissi L.M., *Gli oracoli degli dèi pagani nella Teosofia di Tubinga*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018.
- Tommasi C.O., Il dibattito sul cosiddetto "monoteismo pagano" tra fonti antiche e interpretazioni moderne, in *XVII Annual Theological Conference of the Orthodox St Tikhon's University, Moskva* 2007, I, 90–99.
- Tommasi C.O., *Tra politeismo, enoteismo e monoteismo: tensioni e collisioni nella cultura latina imperiale*, «Orpheus» 28, 2007, 186–220 (ripreso in Ch. Guittard [ed.], *Le monothéisme. Diversité, exclusivisme ou dialogue?*, Non-Lieu, Paris 2010, 183–213).
- Tommasi C.O., *L'"incerto Dio" degli Ebrei, ovvero i limiti della interpretatio*, «Chaos & Kosmos» 14, 2013, 1–54.
- Tommasi C.O., *L'hymne au soleil de Martianus Capella : une synthèse entre philosophie grecque et théosophie barbare*, in L.G. Soares Santoprete – Ph. Hoffmann (edd.), *Langage des dieux, langage des démons, langage des hommes*, Brepols, Turnhout 2017, 327–350.
- Ustinova Y., *The Supreme Gods of the Bosporan Kingdom: Celestial Aphrodite and the Most High God*, Leiden 1999.
- van den Broek R., *The Sarapis Oracle in Macrobius, Sat. I 20,16-17*, in M.B. de Boer – T.A. Edridge (edd.), *Hommage à M.J. Vermaseren. Recueil d'études offert par les auteurs de la Série Études Préliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain*, Brill, Leiden 1978, 123–141.
- van den Broek R., *Apuleius on the Nature of God (De Platone, 190-191)*, in J. den Boeft and A.H.M. Kessels (edd.), *Actus: Studies in Honour of H.L.W. Nelson*, Utrecht 1982, 57–72 (= *Studies in Gnosticism and Alexandrian Christianity*, Brill, Leiden 1996, pp. 42–55).
- Versnel H.S., *Religious Mentality in Ancient Prayer*, in Id. (ed.), *Faith, Hope and Worship*, Brill, Leiden 1981, 1–64.
- Versnel H.S., *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*, Brill, Leiden 1990.
- Zeller E., *Die Entwicklung des Monotheismus bei den Griechen*, Fues, Stuttgart 1862.



INVENTARE IL MONOTEISMO: MITO, STORIA E IDEOLOGIA NELLA BIBBIA EBRAICA

CHIARA PERI

1. Premessa

Il problema delle origini e delle forme storiche del monoteismo costituisce uno dei nodi teorici più complessi e controversi delle scienze storico-religiose. La difficoltà di definire in modo univoco la nozione stessa di monoteismo, unita alla profonda stratificazione delle fonti e alla pervasiva influenza delle categorie teologiche, rende particolarmente problematico ogni tentativo di ricostruzione storica rigorosa (Assmann 1997; Smith 2001; Stroumsa 2009). Il caso del monoteismo ebraico risulta emblematico di tali difficoltà, poiché in esso si intrecciano in maniera inestricabile analisi filologica, riflessione teologica e costruzione identitaria.

L'ipotesi che la religione ebraica abbia abbracciato fin dalle sue origini un monoteismo radicale e assoluto ha raccolto per secoli un consenso generalizzato a tutti i livelli, e ancora oggi non è raro imbattersi in pubblicazioni scientifiche che affrontano la questione in termini non problematici. Un esempio paradigmatico di questo approccio si può rintracciare in un passaggio della celebre monografia *From the Stone Age to Christianity. Monotheism and the Historical Process*, scritta dall'archeologo e biblista statunitense William Foxwell Albright: "Moses was as much a monotheist as was Hillel" (un rabbino vissuto nel I sec. d.C.).

Negli ultimi decenni, tuttavia, tale paradigma è stato sottoposto a una radicale revisione critica, grazie all'emergere di nuovi modelli interpretativi fondati su una maggiore attenzione ai processi redazionali, alla pluralità delle pratiche culturali e alla dimensione ideologica della costruzione canonica. In questa prospettiva, il monoteismo non appare più come un dato originario, bensì come l'esito storicamente determinato di un processo complesso, segnato da con-

flitti, negoziazioni e continue risemantizzazioni.

Il presente contributo intende collocarsi entro questo orizzonte teorico. L'analisi muove da una riflessione sugli elementi mitologici presenti nella Bibbia ebraica, considerati non come residui marginali o meri artifici letterari, ma come indicatori privilegiati dei processi di rielaborazione ideologica che hanno accompagnato la storia dei testi a cui oggi abbiamo accesso (Patai 1964; Day 2000; Wyatt 2001).

2. La religione ebraica: una prospettiva storica

Lo studio della storia della religione ebraica antica comporta due gravi difficoltà preliminari. La prima è la sostanziale vaghezza che circonda la datazione dei diversi libri della Bibbia ebraica e che impedisce di valutare con chiarezza i dati che essi forniscono: poiché le datazioni proposte oscillano spesso di diversi secoli, risulta arduo collocare la letteratura ebraica che ci è pervenuta entro il più ampio panorama storico-culturale del Vicino Oriente antico. La seconda difficoltà, che costituisce in qualche modo una diretta conseguenza della prima, è rappresentata dalla mancanza di una storia di Israele che non consista in una parafrasi più o meno fedele del testo biblico. L'intreccio di queste due prospettive, ugualmente problematiche e ancora oggi non esenti da pressioni di natura ideologica, fa sì che lo studio della religione del popolo ebraico, così come quello della sua storia, sia caratterizzato da una situazione assolutamente eccezionale e anomala dal punto di vista delle fonti.

Da un lato, infatti, si potrebbe affermare che la religione ebraica sia in assoluto la più ampiamente documentata tra quelle delle popolazioni del Vicino Oriente antico. Ci è giunta una raccolta apparentemente organica di testi sacri, all'interno della quale è possibile reperire una straordinaria ricchezza di informazioni. Dall'altro lato, tuttavia, si moltiplicano gli elementi che inducono a ritenere che la Bibbia ebraica non possa essere inclusa, a nessun titolo, tra le fonti dirette per la ricostruzione della religione del I millennio a.C.: si tratta infatti di un'opera di età ellenistica che, pur riprendendo talvolta anche alla lettera materiale più antico, è redatta secondo una prospettiva storiografica, ideologica e teologica che non ha più alcuna relazione immediata con l'orizzonte culturale dell'ebraismo antico.

Il quadro dettagliato presentato dalla Bibbia per il periodo più remoto si rivela, infatti, sostanzialmente incongruente rispetto al panorama storico-religioso che è possi-

bile ricostruire a partire dalle poche fonti esterne alla Bibbia ebraica. Tale questione è stata efficacemente messa a fuoco da Mario Liverani, uno dei più importanti storici italiani del Vicino Oriente antico, nella sua monografia *Oltre la Bibbia. Storia antica di Israele* (Liverani 2003). Significativamente, il volume di Liverani è articolato in tre sezioni. Nella prima, definita dall'autore "La storia normale", vengono esaminate le evidenze testuali e archeologiche che contribuiscono a una comprensione più corretta di ciò che stava realmente accadendo in Israele e nei territori che costituiscono la cosiddetta terra della Bibbia, in un arco cronologico che va dalla Palestina del Tardo Bronzo fino all'invasione babilonese e all'esilio di Giuda nel 587 a.C. La seconda sezione è costituita da un Intermezzo, nel quale Liverani discute gli eventi che si stavano verificando in altre parti del mondo nel VI secolo a.C., un periodo da lui definito "Età assiale". Nella terza sezione, la Parte II del libro, l'autore analizza quella che definisce la "storia inventata di Israele". Con questa espressione Liverani intende la rilettura e la riscrittura ideologica della storia deuteronomistica, finalizzata a sostenere le realtà politiche della Giudea post-esilica.

Tra i primi studi che si sono mossi in questa prospettiva possono essere ricordati i lavori di T. L. Thompson (Thompson 1974) e di G. Garbini (Garbini 1986). Il primo ha dedicato uno studio specifico ai due miti sui quali la storiografia ebraica ha costruito la propria immagine del passato, vale a dire la monarchia davidica e l'esilio babilonese. Entrambi derivano da un presupposto che costituisce un vero e proprio tema ricorrente dei testi storici della Bibbia ebraica: la condanna del potere regale. La monarchia davidica, che ruota attorno a una figura di sovrano presentata come tutt'altro che ideale dal punto di vista morale, viene da un lato proiettata in un passato mitico — Thompson la paragona esplicitamente a quella di re Artù —, un'epoca di unità immediatamente infranta dalla secessione del regno del nord e destinata a essere ricomposta soltanto in una dimensione escatologica; dall'altro lato, anche nei racconti relativi ai regni dei primi tre sovrani si insiste nel sottolineare come una simile forma di potere fosse sgradita a Yahwè, tollerata solo temporaneamente perché richiesta da un popolo peccatore.

Alla luce di tale valutazione assume un nuovo significato anche il secondo mito fondante della storia ebraica, quello dell'esilio babilonese. Nella visione teologica della Bibbia ebraica l'esilio è connotato come un'esperienza di morte, dalla quale rinascerà, purificato e rinvigorito, un

nuovo Israele, finalmente libero da un potere monarchico «a Dio sgradito» e destinato a tornare in possesso diretto della terra promessa. È piuttosto evidente che l'insistenza della teologia giudaica sulla demonizzazione, più o meno accentuata, del potere monarchico — o quantomeno sulla sua proiezione in una dimensione escatologica estranea alla storia — non può essere considerata indipendente dalla centralità che la figura del re rivestiva nella religione di Canaan, nella quale il sovrano costituiva il vero perno del sistema teologico e il garante del mantenimento dell'ordine cosmico. È significativo, da questo punto di vista, che l'alleanza su cui si fonda di fatto tutta la narrazione biblica venga stipulata da Yahwè non con il re, ma con l'intero popolo.

L'abolizione della monarchia non solo dall'assetto politico contemporaneo, ma anche, in una certa misura, dalla memoria storica collettiva viene percepita, in una specifica fase della storia ebraica, come un'esigenza imprescindibile per l'affermazione dell'identità religiosa del nuovo monoteismo israelita. Ciò non significa, tuttavia, che la storia ebraica del primo millennio a.C. sia stata caratterizzata da un ruolo marginale della figura del re: un'analisi attenta della Bibbia stessa rivela, anzi, che anche sotto questo profilo la religione ebraica si allineava pienamente al contesto storico-religioso nel quale era inserita. Non sarebbe nemmeno corretto affermare che la monarchia sia definitivamente scomparsa nell'esperienza catartica dell'esilio, sebbene questa sia l'impressione che si ricava da una prima lettura delle fonti. La storiografia ebraica si premura, ad esempio, di eliminare le prerogative regali di un personaggio post-esilico come Zorobabele e di escludere dal canone biblico le vicende dei Maccabei, che gettano le basi per una concreta restaurazione della monarchia ebraica. Tale censura aveva certamente un fondamento politico — la monarchia post-esilica era stata eliminata con un cruento colpo di stato dalla classe sacerdotale —, ma soprattutto religioso: sia Zorobabele sia i Maccabei erano riusciti a far riemergere l'antica ideologia regale. La riconsacrazione del tempio da parte di Giuda Maccabeo fu probabilmente funzionale a una riaffermazione teologica del potere monarchico più che alla semplice purificazione del santuario dopo la profanazione operata da Antioco IV. Queste omissioni nel racconto di vicende non remote, ma anzi piuttosto prossime alla redazione dei testi storici, mettono seriamente in dubbio l'attendibilità di tali testi anche per quanto riguarda la situazione religiosa dell'Israele post-esilico.

La storia religiosa di Israele è presentata dalle fonti ebraiche come il resoconto di un'aspra contrapposizione tra il monoteismo ebraico e le religioni «pagane» dei popoli vicini, almeno a partire dall'epoca della cosiddetta conquista della Palestina. Questa visione, insieme ai concetti di «originalità» e di «innovazione» della religione ebraica, ha esercitato una profonda influenza sugli studi biblici fino a tempi recenti. Con il progressivo ampliamento delle conoscenze relative alle altre culture del Vicino Oriente antico, le posizioni più tradizionali sono divenute sempre meno sostenibili: i punti di contatto con la religione di Canaan appaiono sempre più numerosi e alcune evidenze epigrafiche hanno mostrato come il quadro tradizionale della religione ebraica antica sia fortemente parziale e in aperta contraddizione con i dati disponibili. Nonostante ciò, rimane diffusa la tendenza a classificare tutte le deviazioni dalla (attuale) ortodossia ebraica, anche quando sono documentate dalla Bibbia stessa, come influenze delle popolazioni vicine o come espressioni di una non meglio definita «religiosità popolare».

Basti ricordare, a titolo di esempio, i papiri di Elefantina, che attestano l'esistenza, ancora nel V secolo a.C., di culti di tipo «politeistico» in un santuario ebraico, smentendo peraltro la supposta unicità del tempio di Gerusalemme; oppure le iscrizioni di Kuntillet Ajrud, che documentano la presenza di una paredra di Yahwè in un santuario della Giudea all'inizio del V secolo a.C. È difficile negare che tutte quelle pratiche che nella Bibbia ebraica vengono sottoposte a censura o apertamente condannate — quali il culto di divinità diverse da Yahwè, il culto degli antenati, il sacrificio umano, l'uso di pratiche magiche e di tecniche oracolari — abbiano costituito per millenni aspetti del tutto normali della vita religiosa in tutto il Vicino Oriente, incluse le monarchie della Palestina, tra le quali quella con capitale a Samaria risulta, sulla base delle fonti assire e della documentazione archeologica, la più rilevante.

Solo il successivo corso della storia e il conseguente prevalere della prospettiva della Giudea post-esilica hanno portato a etichettare la religione del cosiddetto regno del nord come «sincretistica», attribuendone le caratteristiche alla presunta influenza nefasta della religione baalista della vicina Fenicia. L'insieme della documentazione oggi disponibile, inclusa la Bibbia stessa — se letta alla luce della filologia e del metodo storico —, converge tuttavia nel suggerire che il «vero Israele», inteso come culla primaria della cultura ebraica, fosse il regno di Samaria. Come abbiamo però già visto, i libri della Bibbia ebraica, così come li leggiamo

oggi, riflettono il punto di vista di un «ebraismo» profondamente diverso, quello del sacerdozio di Gerusalemme (o di una sua parte), il quale, pur mirando a conservare ed enfatizzare la continuità con la tradizione antica, operava in una situazione politica e ideologica radicalmente mutata rispetto alla prima metà del millennio.

Come ha scritto W. G. Dever, gli autori della Bibbia non descrivono ciò che la religione di Israele fu realmente, ma piuttosto ciò che avrebbero desiderato che essa fosse stata ("what they piously wished it had been"). La teologia della Bibbia ebraica affonda dunque le proprie radici nella storia religiosa dell'Israele antico, ma la rielabora, determinandone per molti aspetti un nuovo inizio. La Bibbia ebraica non è un libro che «fonda» una religione, bensì un libro che la «rifonda», la «ricrea», la «riforma». Si può quindi affermare che essa rappresenti una selezione consapevole e una rielaborazione del patrimonio di tradizioni narrative e religiose dell'antico Israele, una selezione e una rielaborazione portate a compimento in tempi relativamente recenti — come sempre più studiosi ritengono — sotto la forte pressione della cultura ellenistica (Moro 2009).

3. La questione della mitologia nella Bibbia ebraica

Nella Bibbia sono presenti numerosi elementi che possono essere definiti mitologici, e molti studi, a partire dai pionieristici lavori di Hermann Gunkel (Gunkel 1895), hanno contribuito a individuarli e a metterli in relazione con testi affini prodotti dalle culture vicine. Nella bibliografia, anche divulgativa, relativa alla Bibbia ebraica, il confronto con la letteratura religiosa del Vicino Oriente antico è ormai un tema ricorrente. Non univoco, tuttavia, è il significato che gli studiosi attribuiscono a tali elementi. La questione è stata posta in forma problematica già nel 1959 da James Barr (Barr 1959), il quale rilevava una tendenza, negli studi biblici, a utilizzare il termine "mitologia" come una categoria generica per indicare materiale antico, senza una piena consapevolezza delle implicazioni che tale definizione comporta dal punto di vista propriamente storico-religioso. Mito e metafora, osserva Barr, non sono concetti intercambiabili, e lo studio della mitologia nella Bibbia non può pertanto ridursi a un'analisi di immagini letterarie, anche se tali immagini possono, in una certa misura, essere utilizzate come chiavi di lettura per la ricostruzione di forme di pensiero più antiche. Se non si può negare, dunque, che nella

Bibbia ebraica esistano tracce di mitologia, queste devono essere considerate come frammenti, come resti di ciò che un tempo costituiva un vero e proprio sistema mitico. Secondo Barr, la caratteristica precipua del pensiero ebraico antico, il centro attorno al quale è costruita la sua intima coerenza, consisterebbe proprio nel sostanziale ripudio del pensiero mitologico a favore di una maggiore, e fino ad allora inedita, considerazione riservata alla storia. Un giudizio di questo tipo parte naturalmente dal presupposto che la Bibbia ebraica, nella forma a noi nota, rappresenti l'unica espressione compiuta del pensiero dell'Israele antico, inteso come un'entità statica, omogenea e sostanzialmente astorica.

Un orientamento diverso è quello espresso, circa un decennio più tardi, da Raphael Patai e da Bernhard W. Anderson. Il primo ha riassunto le proprie posizioni sulla mitologia ebraica in un breve intervento intitolato *What is Hebrew Mythology?*, presentato nell'ottobre del 1964 alla New York Academy of Sciences, in un momento in cui i suoi interessi scientifici si andavano già concentrando prevalentemente sull'etnologia e sulla storia politica contemporanea della Palestina. La mitologia ebraica si collocherebbe, secondo Patai, in una fase di transizione da una concezione «premonoteistica» a una più propriamente monoteistica. Egli aggiunge un'ulteriore considerazione di rilievo: il materiale mitologico ebraico ci è pervenuto in forma rimaneggiata e, in genere, considerevolmente abbreviata rispetto all'originale. Sebbene i miti risalgano a un'età anteriore all'affermarsi del monoteismo, tutte le fonti attraverso cui essi ci sono pervenuti sono state scritte o redatte da monoteisti, i quali ne hanno operato una censura, nel tentativo di uniformarle alle nuove credenze. La conferma di ciò è data dal fatto che la versione più antica di alcuni miti è conservata non nella Bibbia, ma nella più tarda letteratura talmudica e midrashica che, essendo considerata meno sacra, sfuggiva più facilmente alle severe revisioni e alle censure ideologiche. Patai cita, ad esempio, la storia di Cam, punito gravemente non perché, come si legge nel racconto di Genesi 9,20-27, avrebbe visto inavvertitamente la nudità del padre ubriaco, ma piuttosto per averlo evirato, come si narra nel midrash.

Contrariamente a quanto spesso si ritiene, la sacralità di un testo non implicava, almeno in età antica, l'impossibilità di alterarlo: al contrario, la sua gravidanza ideologica comportava una costante revisione e un continuo aggiornamento, come dimostrano le complesse vicende testuali delle opere letterarie a carattere religioso dell'antico Egitto e della Mesopotamia, continuamente riscritte anche con mo-

difiche sostanziali. Osservazioni di questo tipo presuppongono un concetto fondamentale: la religione ebraica deve essere intesa come una realtà culturale — e pertanto storica — e non come una realtà esclusivamente teologica, e quindi storica. Credenze anche radicalmente diverse da quelle professate dall'ebraismo contemporaneo non devono essere pertanto classificate aprioristicamente come «non ebraiche», «sincretistiche» o «popolari», ma considerate piuttosto come testimonianze di fasi differenti dell'evoluzione storica dell'ebraismo. La stessa introduzione del concetto di «età premonoteistica» implica l'ammissione della possibilità che l'ebraismo non sia sempre stato monoteista. Il materiale mitico non verrà dunque attribuito a una generica cultura «più antica» o a una altrettanto generica «influenza di culti baalisti», ma verrà considerato parte integrante del pensiero religioso ebraico, restituendogli una dignità storica che prescinda dagli stereotipi confessionali.

Concetti analoghi sono stati esposti da Bernhard Anderson in un ciclo di conferenze tenute nell'autunno del 1965 al North Park College and Theological Seminary, pubblicate per la prima volta nel 1967 e successivamente riedite nel 1987. Anderson sottolinea con decisione l'originalità della religione di Israele, senza tuttavia negarne il lungo e complesso processo di formazione. Molte manifestazioni culturali dell'Israele antico, che conosciamo solo attraverso allusioni contenute nella Bibbia ebraica, erano probabilmente incentrate, ad esempio, sulla celebrazione della regalità di Yahwè, espressa nel trionfo della sua potenza ordinatrice sulle forze del caos. È difficile credere, afferma Anderson, che le numerose allusioni alla lotta contro i mostri del caos — Rahab, Leviatan, il Serpente, il Mare, il Diluvio — siano elementi introdotti tardivamente dall'esterno per fornire un semplice repertorio di metafore alla fede yahwista. È più plausibile che il tema della lotta fosse presente nella religione ebraica fin dalle sue fasi più antiche e sia stato solo gradualmente assorbito e reinterpretato all'interno di una concezione storica della fede. Anderson introduce inoltre un altro concetto rilevante: tale processo di assorbimento non si sarebbe mai compiuto del tutto e l'antica ideologia vicino-orientale non sarebbe stata completamente eliminata dalla tradizione biblica, nonostante la forte tendenza a reinterpretare e in larga parte a trasformare i motivi più arcaici. Questa osservazione apre la strada a un nuovo approccio al problema della mitologia nella religione ebraica antica: essa non va intesa come un repertorio cristallizzato di immagini letterarie, né come un corpo estraneo di cre-

denze «pagane» gradualmente assimilate dall'ortodossia, ma come un elemento strutturale della religione stessa, sopravvissuto alle diverse fasi della sua evoluzione storica e rimasto, almeno in parte, vitale e produttivo.

Posizioni di questo tipo non furono tuttavia accolte in modo unanime, ma vennero anzi in larga misura ignorate dalla bibliografia successiva. Ancora nel 1983 André Caquot riaffermava l'inapplicabilità del concetto stesso di mitologia ai testi della Bibbia ebraica e, sette anni più tardi, in una trattazione dedicata alla religione dell'Israele antico, M. Weinfeld scriveva: «Unica per molti versi, la religione di Israele è notevole per il monoteismo... La teogonia e la teomachia, indispensabili in ogni religione politeista, sono del tutto assenti dalla religione di Israele... La trascendenza di Dio spiega l'assenza della mitologia dalla religione di Israele».

4. Il combat myth: Yahwè e i suoi antagonisti

Nonostante questo tipo di affermazioni dogmatiche, dettate evidentemente da posizioni aprioristiche di natura più confessionale che scientifica, l'analisi dei temi mitologici nella Bibbia ebraica non si è arrestata e, anzi, ha compiuto nei decenni successivi importanti progressi dal punto di vista della valutazione critica e storica di quell'aspetto che era stato messo in evidenza dalla monografia di Anderson, ovvero la vitalità della mitologia all'interno della religione ebraica. Se si considerano alcuni studi apparsi nella seconda metà degli anni Ottanta e dedicati a un tema già analizzato nell'opera di Gunkel, cioè la battaglia di Yahwè contro i mostri del caos, si può osservare una progressiva consapevolezza dell'importanza teologica del motivo che è stato definito mito della lotta (*combat myth*).

Nel 1985 un'importante monografia di John Day (Day 1985), nel capitolo conclusivo, poneva esplicitamente il problema dell'effettivo significato delle immagini mitologiche nell'ambito della religione ebraica antica. Le conclusioni cui l'autore giunge appaiono, a una prima lettura, piuttosto ambigue, o perlomeno ambivalenti. Da un lato, l'autore afferma che in molti casi le allusioni alla battaglia di Yahwè contro il drago presentano il carattere di immagini poetiche e che tali dovevano essere considerate, in particolare, da coloro che accettavano la versione demitologizzata della creazione proposta da Genesi 1, nella quale il controllo delle acque è descritto come un'attività pacifica ("simply a job of work"). Allo stesso tempo, tuttavia, Day sostiene che certa-

mente in Israele esistevano gruppi che praticavano una religione in qualche misura soggetta all'influsso delle popolazioni vicine, fino a configurare una forma di sincretismo in cui Yahwè assumeva tratti del tutto analoghi a quelli del dio Baal; per costoro, la mitologia del conflitto con il mostro delle acque doveva rivestire ancora il pieno significato propriamente «mitologico» di una teomachia. La conclusione appare volutamente equilibrata: «Sembrerebbe che alcuni in Israele considerassero la mitologia vivente e altri no; anche nel primo caso, tuttavia, il monoteismo israelita l'aveva trasformata al punto di renderla irriconoscibile».

Un anno dopo la monografia di Day venne pubblicata la tesi di dottorato di Carola Kloos (Kloos 1986), un'analisi del Salmo 29 e del cantico del mare — dunque un lavoro assai più circoscritto rispetto al precedente — condotta con il dichiarato intento di esaminare le influenze esercitate dalla religione baalista sullo yahwismo. Nelle conclusioni la studiosa affronta brevemente il problema del significato delle immagini mitologiche nella religione ebraica e afferma, tra l'altro, che i caratteri di Baal costituivano una parte essenziale della concezione che gli israeliti avevano del loro dio: il richiamo a essi non va dunque considerato come un mero artificio poetico attinto a un repertorio tradizionale. Ciò non implica, precisa Kloos, che non vi sia stata alcuna evoluzione nelle concezioni religiose: gli elementi mitologici, con il tempo, sarebbero diventati progressivamente meno rilevanti. È difficile determinare con precisione il momento in cui tali elementi siano divenuti estranei alle concezioni religiose di Israele, ma «in un'epoca antica» — epoca nella quale, secondo l'autrice, il cantico del mare sarebbe stato composto — le caratteristiche che Yahwè aveva ereditato da Baal ne costituivano ancora una parte integrante.

Queste conclusioni rivelano una chiara consapevolezza della stratificazione non solo letteraria, ma anche ideologica della Bibbia ebraica e della relazione che intercorre tra quest'ultima e le diverse fasi della storia ebraica. Sebbene nel volume non venga affrontato in modo sistematico il problema dell'evoluzione diacronica del tema mitologico in questione, l'autrice afferma esplicitamente che, almeno in una fase antica, la mitologia non rappresentava un semplice relitto letterario, ma poteva essere considerata una componente vitale delle credenze ebraiche.

In questa nuova prospettiva John D. Levenson (Levenson 1988) ha affrontato il tema della lotta cosmogonica nelle tradizioni ebraiche della creazione, insistendo in particolare sulla vitalità del motivo nella tradizione post-biblica. «La

sopravvivenza, e anzi lo sviluppo, del mito della lotta escatologica nella letteratura giudaica post-biblica», afferma Levenson, «costituisce un forte argomento contro l'ipotesi che la sua presenza nella Bibbia ebraica debba essere considerata meramente residuale» (p. 48). Secondo Levenson, il cosiddetto *combat myth*, ben lungi dal rappresentare una semplice metafora poetica, costituirebbe un concetto teologico centrale dell'ebraismo. La battaglia cosmogonica non sarebbe un evento compiuto una volta per tutte all'inizio della storia, ma segnerebbe l'istituzione di un equilibrio precario tra le forze del caos e quelle dell'ordine, destinate a fronteggiarsi con esiti alterni lungo tutto il corso della storia, fino alla battaglia escatologica finale. Sotto questo profilo, la religione ebraica si inserirebbe pienamente nella tradizione mitica cananaica, la quale non attribuiva al *combat myth* un valore esclusivamente cosmogonico in senso stretto.

Uno snodo particolarmente significativo nella trattazione scientifica di questo tema è rappresentato dal contributo di Bernard F. Batto (Batto 1992). In realtà, come indicato dallo stesso sottotitolo dell'opera, la sua analisi si estende oltre i limiti inizialmente previsti, affrontando in termini più generali il problema dei rapporti tra Bibbia e mito. Consapevolmente, il lavoro di Batto raccoglie i risultati del percorso di ricerca che abbiamo fin qui delineato: «solo pochi anni fa un libro del genere sarebbe stato impensabile», scrive l'autore nella prima pagina dell'introduzione. La tesi centrale dell'opera consiste nell'esplicita affermazione che il mito rappresenta uno degli strumenti principali di cui gli autori biblici si sono serviti nella loro speculazione teologica. Esso non va quindi considerato come un elemento fossilizzato e statico, ma come una dimensione che permea ogni strato della tradizione biblica, dal più antico al più recente, rimanendo nel corso dei secoli, secondo la definizione dello stesso autore, «un metodo per "fare teologia"». Batto osserva inoltre che il processo di reinterpretazione e riformulazione dei miti antichi non può dirsi concluso con la fissazione del canone ebraico, ma può essere rintracciato ben oltre, ad esempio nei testi del Nuovo Testamento e nell'apocalittica giudaica.

Il tema della straordinaria vitalità dell'elemento mitologico è stato successivamente ripreso da Hayman (Hayman 1999), il quale ha mostrato come anche in un testo tardo quale la *Sapienza di Salomone* sia possibile cogliere un riferimento preciso alla lotta di Yahwè contro le potenze del caos e, più specificamente, contro la Morte, intesa come entità divina a pieno titolo. Il passo in questione è Sap 1,12-16: i

malvagi, non opponendosi alle forze del nemico, permettono che il caos avanzi sulla terra e che la Morte aspiri a estendere il proprio dominio su un territorio che non le compete. L'autore del libro biblico, pur fortemente influenzato dalla filosofia ellenistica, non avrebbe dunque rinunciato a inserire nella sua opera un riferimento a un concetto religioso tipico della cultura cananaica. A partire da accenni come quello appena ricordato, o anche dalla concezione complessiva della creazione riflessa dal testo, è possibile tentare di ricostruire — per usare le parole di Hayman — il retroterra mitologico dal quale l'autore non era in grado di prescindere, anche qualora lo avesse desiderato.

È pertanto un dato di fatto che il modello di religione ebraica antica generalmente accettato risulti in aperto contrasto con la documentazione coeva delle culture vicine e, inoltre, non riesca a rendere conto di alcuni elementi della documentazione ebraica più tarda. È quindi logico concludere che sia necessaria una revisione sostanziale di tale modello; tanto più se esso si rivela fondato su presupposti apertamente confessionali, dai quali risulta indispensabile prescindere in vista di uno studio rigorosamente scientifico.

5. La crisi del “monoteismo primario”

Nella storia degli approcci allo studio del monoteismo ebraico (Gnuse 1997; Albertz 1994; Miller 2000) è possibile individuare due grandi correnti ideologiche. La prima, che possiamo definire “evoluzionista”, considera il monoteismo come l'ultimo stadio di una vera e propria evoluzione dal “paganesimo”, attraverso una serie di stadi intermedi: da un originario animismo si passerebbe al totemismo, di solito seguito dal politeismo e dall'enoteismo, per giungere infine al monoteismo. Si tratta di un processo che, con un implicito giudizio di valore, presuppone una progressione da un sistema di credenze ritenuto primitivo a una forma di religione considerata eticamente più avanzata. Secondo questo tipo di approccio, gli elementi “mitologici” non sarebbero altro che relitti del passato, ormai privi del loro originario significato religioso. Da tale presupposto deriva l'idea che ogni elemento mitologico presente nell'Antico Testamento debba essere interpretato esclusivamente come un'immagine letteraria, impiegata alla stregua della mitologia classica nella poesia moderna e contemporanea (Peri 2003b).

Il secondo filone di studi considera invece il monoteismo non come il prodotto di un'evoluzione, bensì come una “ri-

velazione" o come una forma di consapevole reazione al politeismo, introdotta da un singolo personaggio storicamente individuabile. In questa prospettiva, il monoteismo — da una purezza originaria e incontaminata — giungerebbe alla sua definitiva affermazione attraverso successive fasi di "corruzione", causate da influssi esterni, quali il contatto con contesti di paganesimo o con forme di religiosità popolare. Nel caso della religione ebraica, tutti gli elementi mitologici presenti nella Bibbia vengono così interpretati come il risultato dell'influenza del "baalismo", ovvero della religione di gruppi esterni ed estranei al popolo di Israele. Questa prospettiva, che a un'analisi superficiale potrebbe apparire maggiormente ancorata alla storia, risulta in realtà ancor più ingannevole e ideologica: essa postula infatti una sorta di idea platonica del monoteismo, che non può essere messa in discussione neppure in presenza di palesi contraddizioni nelle fonti. Tali contraddizioni verrebbero infatti interpretate, per definizione, come semplici "corruzioni" di una forma originaria, ortodossa e immutabile della religione.

I due approcci appena descritti, per quanto differenti e in certa misura opposti, condividono tuttavia un tratto fondamentale: entrambi tendono a considerare la loro fonte principale — la Bibbia ebraica — come un insieme di elementi indipendenti, isolabili e analizzabili separatamente al fine di (ri)costruire una storia della religione ebraica. Si tratta di un procedimento che non esiterei a definire come una vera e propria creazione a tavolino del monoteismo biblico, ottenuta selezionando gli elementi ritenuti più coerenti con la tesi che si intende dimostrare. In una simile prospettiva non vi è spazio per considerare la Bibbia come un prodotto unitario, concepito e redatto in un periodo preciso della storia con un preciso intento ideologico e religioso. A favore di approcci di questo tipo ha contribuito anche la celebre ipotesi documentaria di Wellhausen e le sue successive rielaborazioni, che, se portata all'eccesso, consente di fatto di ignorare la "redazione finale" per isolare presunti "elementi arcaici", tracce di un "monoteismo profetico" o "aspetti sincretistici" (Clines 1998). Applicando sistematicamente questo metodo, la fonte viene decostruita e depotenziata in quanto tale, per discuterne separatamente e in modo frammentario le singole parti, come se la sua unità fosse un accidente privo di rilevanza storica e culturale.

Singolari analogie con questo procedimento possono essere riscontrate nello studio di un'altra religione antica — e moderna — quale lo zoroastrismo-mazdeismo (Hinnells 2000). Anche in questo caso, come negli studi sulla religio-

ne ebraica, ci troviamo di fronte a un testo sacro, o meglio a un corpus di testi — l'Avesta — le cui parti vengono spesso trattate come indipendenti l'una dall'altra e la cui data di composizione e redazione rimane in larga misura incerta. Sono inoltre evidenti numerose e significative contraddizioni tra il messaggio attribuito a Zoroastro e la forma storica assunta dalla religione, così come è documentata da testi più tardi. Secondo una celebre definizione di Alessandro Bausani (Bausani 1957), il mazdeismo sarebbe «un monoteismo primario “fallito”», un'idea che riflette una diffusa interpretazione della storia della religione iranica antica: dopo la predicazione di Zoroastro, il mazdeismo avrebbe reintrodotto, nella forma degli Yazata, le divinità dell'antico politeismo iranico, trasformandosi nuovamente in una religione di tipo politeistico (Gnoli 1980). Sarebbe possibile rintracciare tale evoluzione in diverse sezioni dell'Avesta. Ilya Gershevich (Gershevich 1964) ha addirittura proposto di adottare due denominazioni differenti per le diverse forme assunte dalla religione zoroastriana, corrispondenti a differenti sezioni dell'Avesta: Zarathustrianism, il cui messaggio sarebbe contenuto nei Gāthā, e Zarathustricism, rintracciabile nei testi più tardi del corpus.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte alla ricostruzione di un monoteismo “puro”, che si presume possa essere isolato in una specifica sezione — naturalmente quella ritenuta “più antica” — di un testo religioso composito. Tale monoteismo viene considerato il nucleo originario di un nuovo messaggio religioso, derivato direttamente e senza mediazioni dalla consapevole ribellione di un individuo — in questo caso Zoroastro — contro la religione del proprio tempo.

In un noto saggio sulle tipologie del monoteismo, Alessandro Bausani (Bausani 1957) ha descritto il giudaismo, l'islam e il mazdeismo (limitatamente alla predicazione di Zoroastro) come «monoteismi primari», contrapponendoli ai «monoteismi secondari», categoria nella quale lo studioso include il cristianesimo e il bahaismo. È interessante osservare come i monoteismi “primari” vengano definiti prevalentemente per contrasto con quelli “secondari”: se nei primi i caratteri fondamentali della divinità consistono nell'assoluta trascendenza e nella *tremenda maiestas*, nei secondi Dio tende invece a cercare il contatto con l'uomo e a presentarsi come una figura paterna piuttosto che come un *deus tremendus*; se nei monoteismi primari si afferma l'assoluta unicità di Dio, nei monoteismi secondari si assiste a quella che Bausani definisce «fermentazione del Dio unico», alludendo alla presenza di figure divine secondarie quali

angeli, personificazioni degli attributi divini e altre entità extraumane. La distanza principale tra queste due tipologie religiose risiede tuttavia nel diverso atteggiamento nei confronti del passato: il monoteismo primario tende a recidere i legami con le religioni precedenti, poiché la fondazione della “nuova” religione priva di valore quelle del passato; il monoteismo secondario, al contrario, mira ad assimilare il passato conferendogli un nuovo significato, secondo un principio di appropriazione culturale.

Occorre dunque domandarsi se questo monoteismo primario, così come lo descrive Bausani, sia effettivamente esistito nella realtà storica. Tralasciando l’Islam — che, come lo stesso Bausani riconosceva (Bausani 1966), pone ulteriori e specifici problemi — è opportuno considerare le realizzazioni storiche dello zoroastrismo e del giudaismo. Il messaggio di Zoroastro consiste infatti in un insieme di precetti ricostruiti a partire da un testo di natura fortemente composita, redatto peraltro a molti secoli di distanza dalla sua predicazione, la cui cronologia resta essa stessa largamente congetturale. Ci troviamo quindi di fronte a una ricostruzione ipotetica, mentre la forma storica del mazdeismo attestata a partire almeno dalla conquista islamica risulta radicalmente diversa. Ma, secondo Bausani, il mazdeismo non sarebbe altro che un monoteismo fallito.

Se prendiamo in esame la religione ebraica, considerata dallo studioso un “successo” del monoteismo primario, la situazione non appare sostanzialmente diversa. Il puro monoteismo mosaico o profetico è ancora una volta un costrutto teorico, ottenuto isolando e selezionando determinati elementi dell’Antico Testamento. In realtà, a partire dal Medio Giudaismo, le fonti ci restituiscono nel loro insieme l’immagine di un ebraismo chiaramente “fermentato”, caratterizzato da una ricca angelologia e demonologia. Sul versante opposto si colloca il corpus di testi che definiamo “Antico Testamento” o “Bibbia ebraica”: un insieme di scritti nei quali convivono elementi eterogenei e talora contrastanti, ma che, considerati nel loro complesso, si configurano come una vasta operazione ideologica di reinterpretazione del passato.

L’Antico Testamento è dunque il primo documento del monoteismo giudaico o, più propriamente, il primo atto della sua costruzione. Applicando i criteri proposti da Bausani, il monoteismo ebraico si configurerebbe pertanto come un “monoteismo secondario”, contrariamente a quanto potrebbe suggerire un’analisi superficiale. Si potrebbe addirittura affermare, con Shaul Shaked (Shaked 1994), che

la Bibbia ebraica presenti, *mutatis mutandis*, numerosi elementi di somiglianza con i testi mazdaici di età medievale. La maggior parte degli scritti della teologia mazdea risale infatti a un periodo successivo alla conquista islamica, quando «the priests had the stage entirely to themselves, imposing their code of a monolithic Zoroastrianism» (Shaked 1994, p. 98). La creazione di un canone fisso e di una teologia statica fu in questo caso determinata da un forte declino delle credenze religiose e delle pratiche di culto. Quando una religione è vitale, osserva Shaked, esiste sempre un certo grado di libertà ed elasticità nelle pratiche: al posto di rigide delimitazioni teologiche troviamo piuttosto correnti minoritarie, filoni differenti e ampie aree “grigie” di pratica religiosa comune, non pienamente ortodossa ma priva di deviazioni radicali, o meglio, di deviazioni percepite come tali in un determinato contesto storico. Nel caso analizzato da Shaked, questa “pratica comune” includeva anche forme di magia, stregoneria e altri rituali arcaici precedentemente esclusi dalla religione ufficiale.

Proprio questa “area grigia” dovrebbe costituire uno degli oggetti privilegiati della storia delle religioni: ciò che definiamo “canone”, ossia la selezione e la delimitazione di una forma religiosa come unica e ortodossa, è sempre il risultato di una costruzione a posteriori, spesso stabilita a distanza di decenni o addirittura di secoli, e non dovrebbe in alcun modo condizionare l’analisi delle religioni antiche.

Tornando infine alla domanda posta da Hayman (Hayman 1991) — se il termine “monoteismo” non sia in effetti abusato negli studi giudaici — si può osservare che per gli autori dei testi biblici il monoteismo rappresentava indubbiamente un ideale forte, che per molti aspetti coincide con ciò che Bausani definiva “monoteismo primario”. Con una boutade si potrebbe dire che il giudaismo è un monoteismo primario che, suo malgrado, non ha mai cessato di essere un monoteismo secondario: la rottura radicale con il passato “pagano” o con le influenze esterne rimane, in questo senso, un ideale normativo più che una realtà storica. Ma proprio la costruzione di un passato “accettabile” costituisce uno degli obiettivi fondamentali della redazione dell’Antico Testamento. I libri biblici elaborano così un’immagine del passato giudaico coerente con ciò che poteva essere ritenuto “accettabile”, o quantomeno non “inaccettabile”, al momento della fissazione del corpus. Ciò che viene incluso nella Bibbia ebraica è, in altri termini, ciò che gli autori considerarono sufficientemente “monoteistico” per poter essere integrato nel proprio passato religioso. Gli au-

tori più tardi non mancheranno di prendere le distanze da questa immagine, apportando correzioni, aggiustamenti o, più spesso, diffondendo progressivamente la versione ritenuta "corretta", al fine di marcare la distanza da un passato in parte percepito come imbarazzante.

6. Monoteismo come processo

Considerato nel suo sviluppo storico, il monoteismo ebraico si presenta dunque più come un processo che come una realtà statica: nonostante la tensione asintotica verso i caratteri del monoteismo primario, la realtà storica assume costantemente la forma di un monoteismo secondario. L'evoluzione del monoteismo spiega la diffusa tendenza a occultare le tracce delle fasi religiose precedenti, senza tuttavia eliminarle del tutto: le eredità del passato continuano infatti a costituire una componente essenziale del vissuto religioso. Come osservava già un autore del secolo scorso, «la religione di ieri diventa la superstizione di oggi» (Montgomery 1913, p. 70).

Nel redigere i testi della Bibbia, gli autori non intesero cancellare il passato religioso e ideologico del loro popolo, ma offrirne una modalità di interpretazione ritenuta corretta. Tale operazione comportò necessariamente una profonda rielaborazione dei dati, un vero e proprio processo di desemantizzazione: le parole antiche dovevano perdere il loro significato originario per assumerne uno nuovo, pur continuando a essere utilizzate in nome della continuità con la tradizione. Si tratta di un processo comune a molti sistemi religiosi antichi, nei quali il legame — anche solo formale — con la tradizione costituisce una fonte fondamentale di legittimazione delle riforme religiose. Antichità e tradizione rappresentano infatti sempre una garanzia di verità. Un esempio significativo è offerto dal celebre passo di Erodoto in cui lo storico greco descrive con ammirazione la successione delle generazioni sacerdotali di Tebe (*Storie* II, 143): le numerose statue lignee conservate nel tempio, raffiguranti ciascuna un sacerdote, testimoniano in modo inequivocabile la continuità di tale successione, e la sua antichità costituisce di per sé una garanzia dell'autorevolezza di coloro che, al tempo di Erodoto, custodivano e rappresentavano quella tradizione.

In conclusione, si può affermare che la Bibbia ebraica fornisca numerosi elementi di grande importanza per la ricostruzione della storia della religione di Israele. Di più:

l'Antico Testamento — pur redatto a molti secoli di distanza e a partire da una prospettiva ideologica profondamente mutata — può essere considerato la fonte più rilevante per lo studio della religione ebraica antica, a condizione tuttavia di rinunciare a considerarlo una fonte diretta per il periodo più remoto e di utilizzarlo invece come fonte indiretta. Dal punto di vista storico-religioso, esso occupa una posizione analoga a quella delle opere ellenistiche di Manetone, Berosso o Filone di Biblo per lo studio delle religioni antiche dei rispettivi popoli. Come queste, infatti, la Bibbia conserva una grande quantità di materiale attendibile, ma tale materiale — storico o storico-religioso — deve essere attentamente vagliato alla luce di altre fonti, dirette e indirette.

La Bibbia ebraica rimane indubbiamente la principale risorsa per l'analisi della cultura ebraica dal punto di vista storico-religioso; il suo utilizzo, tuttavia, non può essere acritico. Se ogni fonte storica richiede una valutazione critica, tanto più ciò vale per un corpus eterogeneo e continuamente sottoposto a sollecitazioni ideologiche. Il panorama culturale che fa da sfondo alla composizione dei testi biblici è estremamente variegato, frutto di secoli di sovrapposizioni e reinterpretazioni. A ciò si aggiunge il fatto che i testi stessi, una volta fissati in forma scritta, hanno conosciuto una storia talora complessa e travagliata, che in alcuni casi ha compromesso in modo significativo la comprensione del messaggio originario. Le divergenze riscontrabili nelle versioni antiche attestano infatti che il testo biblico non si presenta affatto come identico a se stesso nelle diverse fasi della sua trasmissione. I notevoli progressi compiuti negli studi contemporanei consentono oggi una lettura quanto più possibile attenta e priva di pregiudizi della Bibbia ebraica; un uso corretto dei testi biblici deve quindi avere come presupposto imprescindibile la comprensione dell'ideologia — o, più propriamente, delle diverse ideologie — che ne hanno guidato la redazione e le successive rielaborazioni.

CHIARA PERI
chiara.peri@gmail.com

Albertz 1994

R. Albertz, *A History of Israelite Religion in the Old Testament Period*, Louisville 1994.

Albright 1940

W. F. Albright, *From the Stone Age to Christianity. Monotheism and the historical process*, Baltimore 1940.

Barr 1959

J. Barr, *The Meaning of «Mythology» in relation to the Old Testament*, in *Vetus Testamentum* 9 (1959), pp. 1-10

Batto

B.F. Batto, *Slaying the Dragon. Mythmaking in the Biblical Tradition*, Louisville 1992.

Bausani 1957

A. Bausani, *Note per una tipologia del monoteismo*, in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 28, 2 (1957), pp. 67-88.

Bausani 1960

A. Bausani, *I fondamenti culturali dell'Iran moderno: Muhammad o Dario?*, in *Aion* 9 (1960), pp. 31-50.

Bausani 1963

A. Bausani, *Can Monotheism be taught? (Further Considerations on the Typology of Monotheism)*, in *Numen* 10 (1963), pp. 167-201.

Bausani 1966

A. Bausani, *«Sopravvivenze pagane nell'Islam» o integrazione islamica?*, in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 37 (1966), pp. 189-209.

Clines 1998

D. J. A. Clines, *New directions in Pooh Studies: Überlieferungsgeschichtliche Studien zum Pu-Buch*, in D. J. A. Clines, *On the Way to the Postmodern. Old testament Essays 1967-1998*, Sheffield 1998, pp. 830-839.

Day 1985

J. Day, *God's Conflict with the Dragon and the Sea: Echoes of a Canaanite Myth in the Old Testament*, Cambridge Mass. 1985.

Garbini 1986

G. Garbini, *Storia e ideologia nell'Israele antico*, Brescia 1986.

Garbini 1998

G. Garbini, *Note di lessicografia ebraica*, Brescia 1998.

Gershevitch 1964

I. Gershevitch, *Zoroaster's own contribution*, in *Journal of Near Eastern Studies* 23 (1964), pp. 12-38.

Gnoli 1980

G. Gnoli, *Zoroaster's time and homeland. A study on the origin of Mazdeism and related problems*, Napoli 1980.

Gnuse 1997

R. K. Gnuse, *No other gods. Emergent monotheism in Israel*, Sheffield 1997.

Hayman 1991

A.P. Hayman, *Monotheism. A misused Word in Jewish Studies?*, in *Journal of Jewish Studies* 42 (1991), pp. 1-15.

Hayman 1999

A.P. Hayman, *The Survival of Mythology in the Wisdom of Solomon*, in *Journal for the Study of Judaism* 30 (1999), pp. 125-139

Hinnells 2000

J. R. Hinnells, *Posmodernism and the study of Zoroastrianism*, in *Zoroastrianism and Parsi Studies. Selected works of John R. Hinnells*, Aldershot 2000, pp. 7-25.

Kloos

C. Kloos, *Yhwh's Combat with the Sea. A Canaanite Tradition in the Religion of Ancient Israel*, Leiden 1986.

Lauterbach 1925

J. Z. Lauterbach, *The Ceremony of Breaking a Glass at Weddings*, in *Hebrew Union College Annual* 2 (1925), pp. 351-380.

Lauterbach 1936

J. Z. Lauterbach, *Tashlik. A study in Jewish Ceremonies*, in *Hebrew Union College Annual* 11 (1936), pp. 207-340.

Levenson 1988

J.D. Levenson, *Creation and the Persistence of Evil The Jewish Drama of Divine Omnipotence*, San Francisco 1988

Miller 2000

P. D. Miller, *God and the Gods: History of Religion as an Approach and Context for Bible and Theology*, in P. D. Miller, *Israelite Religion and Biblical Theology. Collected Essays*, Sheffield 2000, pp. 365-396.

Montgomery 1913

J. A. Montgomery, *Aramaic Incantation Texts from Nippur*, Philadelphia 1913.

Moro 2009

C. Moro, *Mosè fondatore di Gerusalemme*, in *Atti del Convegno Città pagana – città cristiana: tradizioni di fondazione (Roma, Istituto Patristico Augustinianum, 2-3 luglio 2007)*, Studi e Materiali di Storia delle religioni 75 (2009), pp. 117-131.

Patai 1964

R. Patai, *What is Hebrew Mythology?*, in *Transactions of the New York Academy of Sciences* serie 2, 27 (1964), pp. 73-81 [reprint in R. Patai, *On Jewish Folklore*, Detroit 1983, pp. 45-55]

Peri 2003 a

C. Peri, *La Bibbia ebraica come fonte storico-religiosa*, in G. Regalzi (ed.), *Le discipline orientalistiche come scienze storiche*, Atto del 1° Incontro «Orientalisti», (Roma, 6-7 Dicembre 2001), Roma 2003 [= *Studi Semitici* Nuova serie, n. 18], pp. 91-97.

Peri 2003 b

C. Peri, *Il Regno del nemico. La morte nella religione di Canaan*, Brescia 2003.

Peri 2005

C. Peri, *The Construction of Biblical Monotheism. An Unfinished Task*, in *Scandinavian Journal of the Old Testament* 19 (2005), pp. 135-142.

Peri 2018

C. Peri, *La costruzione del monoteismo ebraico*, in *Humanitas* N.S. 73, 1 (2018), pp. 19-26.

Shaked 1994

S. Shaked, *Dualism in transformation. Varieties of Religion in Sasanian Iran*, London 1994.

Thompson 1974

T. Thompson, *The Historicity of Patriarchal Narratives*, Berlin 1974.

Van Seters 1975

J. Van Seters, *Abraham in History and Tradition*, New Haven-London 1975.

Wright 1950

G. E. Wright, *The Old Testament against its Environment*, London 1950.

**LE NOZZE DI PESARO DEL 1475 NEL CODICE URB.
LAT. 899. GLI DÈI AL VAGLIO DELLA MEMORIA
NELL'ATLANTE MNEMOSYNE DI ABY WARBURG**
GIULIA ZANON

Introduzione

Nel maggio del 1475 Pesaro è teatro delle fastose celebrazioni per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla Marzano d'Aragona: un ciclo di apparati, ingegni, pantomime, danze, che misero in festa un cosmo immaginale di sapere. «Non è effimero ciò che ha un significato e o titolo», e volgere lo sguardo a questa *allegrezza* permette di «scandire il passare del tempo attraverso le nuove mode [a cui non sono estranei] gli influssi che giungono dall'oriente, il respiro della tradizione classica ansiosamente ricercata non solo negli scritti ma anche tra le rovine» (Castelli 1990, 223–224). Un'occasione di questo tipo costituisce infatti, nei confronti della città e all'esterno, un potente dispositivo di autorappresentazione e il luogo in cui confluisce — in una manifestazione in cui il privato è indissolubilmente legato al pubblico — il lavoro congiunto di astrologi, filosofi, umanisti, artisti, coreografi, danzatori e attori.

Le nozze di Pesaro entrano per questo motivo, come un caso di studio esemplare, nell'orizzonte della ricerca radicalmente nuova che Aby Warburg elabora per lo studio della tradizione classica per immagini. Il tema figura già nei materiali per una conferenza del 1928 dedicata alle feste rinascimentali ed è successivamente ripreso quando, tra il 1928 e fino al 1929 (anno in cui la morte interrompe bruscamente l'impresa), lo studioso si dedica *toto corde* all'ambizioso progetto di un libro-atlante concepito per sistematizzare in maniera lucida e rigorosa la metodologia di studio delle sopravvivenze dell'Antico nel Rinascimento italiano, il *Bilderatlas Mnemosyne*¹.

¹ Sull'Atlante Mnemosyne di Warburg vedi, fra tutti: Centanni, Ghelardi, *in corso di stampa*; Zanon 2025.

Con l'Atlante Warburg costruisce un osservatorio delle oscillazioni di riemersione e latenza dei fantasmi dell'antico nelle immagini della cultura occidentale; soprattutto, mira a registrare la persistenza dell'engramma, la traccia mnestica impressa nella nostra memoria culturale, e a misurarne, attraverso i mutamenti di paradigma, la persistenza di energia che questo assume, al vaglio di nuovi paradigmi culturali. L'Atlante della Memoria fornisce dunque uno strumento per visualizzare i meccanismi di trasmissione delle figure dell'Antico, interpretandoli come un tentativo di incorporazione di «valori espressivi preconciati» — le *Pathosformeln* — nella rappresentazione della vita in movimento.

La memoria segue correnti sotterranee, molto più complesse di quanto possa registrare una storia dell'arte intesa in senso canonico, centrata sulle grandi opere come matrici di stile. Essa richiede un'attenzione particolare agli oggetti minori, ibridi o effimeri — come le feste, i loro apparati e le loro cronache — a lungo rimasti a margine dell'interesse storico artistico.

Festwesen

Il 14 aprile 1928 Aby Warburg è invitato dal fratello Max — il secondogenito al quale cedette la primogenitura e la direzione della banca di famiglia in cambio della promessa di acquistare ogni libro che gli avrebbe chiesto² — a tenere una conferenza dinanzi ai membri della Camera di Commercio di Amburgo. La lezione, che si tiene nella Sala ellittica della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) — il centro di ricerca che Warburg istituisce nel 1926 per accogliere la sua raccolta di libri sul *Nachleben der Antike* e renderla a disposizione di studiosi interessati³ — verte sulla cultura della festa (*Festwesen*) nel Rinascimento italiano. La scelta del tema è sapientemente calibrata sull'uditorio: Warburg vuole illustrare, davanti all'alta borghesia economica anseatica, il ruolo cruciale che gli scambi mercantili tra Nord e Sud Europa ebbero nella formazione artistica della modernità europea; e farlo, significativamente, davanti agli ideali 'discendenti' di quei mercanti — fioren-

2 Max Warburg, *Erinnerungen von Max Warburg an Aby Warburg*, 5 Dezember 1929. Dattiloscritto conservato al Warburg Institute Archive con la segnatura WIA, III 134.1.6.

3 A proposito della Biblioteca Warburg, si veda, fra tutti: Despoix 2023; Settis [1985] 2022; von Stockhausen 1992.

tini *in primis* — che furono agenti e mediatori di tali scambi.

Della conferenza non possediamo un testo completo ma solo alcuni brani dall'introduzione e dalla conclusione⁴. Sappiamo che fu tuttavia accompagnata da una mostra, *Bilder aus dem Festwesen der Renaissance*, articolata con undici pannelli appesi, contrassegnati da numeri romani⁵, nei quali Warburg sperimenta un dispositivo comparativo basato sul montaggio di immagini, volto a rendere leggibile un processo di sviluppo, ricostruito mediante una serie di casi esemplari di feste rinascimentali⁶.

Lo studio di queste feste nel laboratorio intellettuale della KBW è banco di prova per osservare le traiettorie della sopravvivenza dell'Antico. Mutuando la lezione di Jacob Burckhardt — condensata nella celeberrima definizione di festa come «trapasso della vita nell'arte» (Burckhardt [1860] 2023, 260) — Warburg individua un ambito in cui l'immagine è agita attraverso coreografie, costumi, cerimoniali, apparati effimeri. Il concetto di *Festwesen* si iscrive così in una *Kultur* burckhardiana, nel senso ampio e strutturalmente ambiguo che il termine conserva in tedesco: una nozione non più esauribile nell'arte e nella letteratura ma da intendere antropologicamente come idea di cultura che vale anche come società fatta di pratiche e costumi che marciano identità e appartenenze, strutturano le relazioni e orientano forme e valori della produzione e dello scambio, sia sul piano materiale — attraverso costumi e manufatti — sia su quello dei codici simbolici.

Si tratta di una lezione di metodo che Warburg aveva già avuto modo di elaborare — si pensi al saggio sugli *Intermezzi del 1589* (Warburg [1895] 1966), o, ancora, alla conferenza che Warburg tiene alle Gallerie degli Uffizi nel 1927 a proposito della committenza medicea degli arazzi di Valois⁷ — e che la conferenza porta a ulteriore sviluppo.

Le immagini sono da interpretare come espressione di una fondamentale polarità che è una cifra del Rinascimento italiano, le cui conquiste artistiche nascono dal confronto

4 Il testo è pubblicato in italiano: Warburg [1928] 2007.

5 Sulla natura dei pannelli e la storia compositiva vedi Woldt 2012a.

6 Gli undici bozzetti per le tavole in formato orizzontale sono conservati al Warburg Institute Archive con la segnatura WIA III 108.12 — sette dei quali hanno un titolo: *Demoni delle sfere alla francese e all'antica*; *Divinità serventi*; *Mitologie antiche alla francese e all'antica*; *Intensificazione antichizzante*; *Funzione polare delle Muse*; *Scenografie politiche*; *Intermezzi*.

7 L'abbozzo del testo per la conferenza è pubblicato in italiano: Warburg [1927] 2007. Per un approfondimento critico sulla conferenza vedi Woldt 2012b; Mazzucco 2023.

dall'ideale anticheggiante il realismo nordeuropeo che persiste, sin dal suo primo radicamento, nella cultura cortese francese. Questo confronto, non si pone in modo antitetico ma si articola come un processo parallelo, con momenti di progressiva integrazione: in questa prospettiva le figure del pantheon greco-romano come oggetto di studio privilegiato. Nel testo della conferenza, Warburg definisce tale processo come:

Umanizzazione del mondo pagano-antico degli dèi corrisponde a uno spostamento nel regno intermedio della solenne grandezza idealizzante degli eroi antichi, così come essi sono descritti nelle saghe, nonché dei caratteri, così come ci rivela la storia degli antichi greci e romani (Warburg [1928] 2007, 776–777).

È una trasformazione che muove dalla «mimica cortese alla francese» allo «stile ideale di una energetica all'antica» (Warburg [1928] 2007, 776). Per cogliere il senso di questo capitolo della storia evolutiva dello stile, questo «processo di sublimazione», scrive Warburg, è necessario riconoscere la duplice modalità secondo cui opera la sopravvivenza degli dèi antichi: da un lato come potenza religiosodemoniaca, connessa alla sfera del destino e formalizzata nei precetti astrologici; dall'altro si declina in una forma di «umanizzazione» i potenti demoni sono trasposti in figure serene, «nella cui somma sfera non resta più alcuno spazio per pratiche superstiziose» (*Ibid.*, 776).

Le tavole che accompagnano la conferenza del 1928 delineano un itinerario che muove dalle *Sphaerendaemonen* — le divinità planetarie, legate alla primeva necessità di leggere, decifrare, razionalizzare il cosmo — e approda progressivamente a forme di integrazione di un antico nel contesto cortese e umanistico.

La seconda tavola della sequenza, intitolata *Servierende Götter*, «divinità serventi», fissa una precisa tappa in questo processo. Nello specifico, il pannello presenta alcune miniature tratte da un codice membranaceo, il Lat. Urb. 899, che illustra le celebrazioni nuziali svoltesi a Pesaro nel 1475 in onore di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona. In queste immagini le figure del mito — muse, eroi, ninfe — vengono rifunzionalizzate come personaggi «serventi», incaricati di recare messaggi da parte degli dèi o di offrire sontuose vivande al banchetto nuziale.

Gli apparati festivi di Pesaro sono, come vedremo, fondamentali perché è proprio davanti a questi «dei serventi»

— la definizione è coniata da Warburg — che si consuma quella «verosimiglianza indubbia e corporalmente percepibile» (*Ibid.*, 768) che fa risorgere le figure mitiche del mondo pagano.

Lo studio di questa festa, nel laboratorio intellettuale della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, deve molto al medievista Fritz Saxl, tra i più stretti collaboratori di Warburg e responsabile della Biblioteca. In un appunto del 1927, annotato nel comune *Tagebuch* di ricerca, leggiamo:

Con la scoperta e l'interpretazione da parte di Saxl della festa di Pesaro del 1476 [sic! *vere* 1475] e di quella del 1589 da parte mia, sono stati piantati i pali ai quali possiamo appendere il nostro nuovo filo per stendere il bucato dell'evoluzione stilistica.⁸

Dal seguito dell'appunto apprendiamo che lo stesso Saxl aveva preso in considerazione l'ipotesi di approntare un'edizione critica del codice — progetto presto accantonato per ragioni di tempo («costo della pubblicazione: un anno di vita»)⁹. Muovendo dalla convinzione che quel lavoro avrebbe costituito un tassello fondamentale per l'indagine, si può tentare di colmare la lacuna lasciata da tale rinuncia, soffermandoci su una iniziale ricostruzione di ciò in cui la festa nuziale effettivamente consistette.

8 «Mit Saxls Entdeckung und Interpretation der Feste von Pesaro von 1476 und der meinigen von 1589 sind die Pfähle eingerammt, an denen wir unsere neue Wäscheleine der Stil-entwicklung getrost aufhängen können». *Tagebuch* del 21 luglio 1927, in Michels, Schoell-Glass 2001, 122.

9 L'edizione avrebbe dovuto includere un'analisi articolata in più sezioni: 1) le feste affini per contenuti, a) nel Nord, b) nel Sud; 2) l'iconografia delle singole miniature; 3) lo stile del manoscritto; 4) gli studi archivistici sulla festa; 5) i rapporti con l'arte figurativa in Italia, a) pittura, b) grafica; 6) la sopravvivenza e le trasformazioni di questa forma festiva. «Auch ich habe erst durch die gestrige Übung gelernt, wie amüsant dieses Fest von 1476 ist, auch ich bin überzeugt, daß eine Publikation sämtlicher Bilder wünschenswert ist. Aber bitte vorläufig keinen Vortrag von mir darüber. Denn — Freis der Publikation: Ein Jahr des Lebens. Das habe ich im Augenblick nicht frei zur Verfügung. Plan der Bearbeitung: I.) die inhaltlich verwandten Feste a) im Norden b) im Süden II.) Die Ikonographie der einzelnen Darstellungen (Carro della Fama, Castor und Pollux mit dem Kandelaber und so weiter) III.) Der Stil der Handschrift (d.h. Handschriften-Illustrationen in Pesaro zur Zeit des Costanzo Sforza) IV.) Archiv-Studien über das Fest, den Arrangeur, den Autor der Festbeschreibung V.) Die Beziehungen zur übrigen bildenden Kunst in Italien a) Malerei b) Graphik VI.) Nachleben und Umwandlung dieser Festform». *Tagebuch* del 21 luglio 1927, in *Ibid.*, 122.

Le Nozze di Pesaro

Nel maggio 1475 si celebrano le nozze tra Costanzo Sforza, signore di Pesaro, e Camilla Marzano, nipote del re di Napoli Ferdinando d'Aragona. È un'unione politica di grande importanza, le cui trattative erano state avviate già due anni prima, nel maggio 1473, quando Federico da Montefeltro — che aveva sposato in seconde nozze Battista, sorella di Costanzo — aveva promosso un'intesa con la corte aragonese, mirata a siglare un'alleanza militare della durata di tre anni consolidata grazie a un matrimonio con una esponente della casa reale¹⁰. I festeggiamenti si protraggono per cinque giorni — dall'arrivo di Camilla da Napoli il 26 maggio fino alla giostra conclusiva del 30 maggio 1475.

Una testimonianza di straordinario valore è la trasposizione letteraria dell'evento. La cronaca delle celebrazioni, redatta da un anonimo testimone oculare¹¹, è un raro esempio di minuziosa attenzione al dettaglio e di consapevole ricerca del diletto del lettore: lo si legge già dalle prime righe, che promettono di narrare «molte diverse rappresentazioni e cose notabili che faranno rimanere quelli che leggeranno pieni di meraviglia e di stupore» (Urb. Lat. 899, ff. 1r-1v).

Il carattere esemplare della celebrazione è confermato anche dalla volontà di fissare e trasmetterne la memoria in modo capillare, affidando il testo alla nuova tecnologia della stampa¹². La cronaca è impressa a Vicenza il 9 novembre 1475 da Hermann Liechtenstein¹³ con il titolo *l'Ordine*

10 Dopo l'avallo di Papa Sisto IV, che il primo giugno 1474 conferma l'accordo con una bolla pontificia, e la successiva firma del contratto nuziale, Costanzo incorpora nel suo nome l'epiteto «d'Aragona» e, dopo il ritardo che segue il coinvolgimento di Costanzo alla spedizione militare di Federico da Montefeltro per spegnere la rivolta della Città di Castello guidata da Niccolò Vitelli, i preparativi per le nozze si intensificano. Gli inviti sono inviati nel febbraio 1475; il mese seguente arrivano zucchero e spezie da Venezia; a fine maggio, infine, i due convolano a nozze. Si veda Passera 2020, 21-22; Cartwright 2009, 131; Ambrogiani 2003, 59.

11 Cosimo Stornaiolo nel *Codices Urbinae Latini* (II, 624-625) della Biblioteca Apostolica Vaticana cita Niccolò di Antonio degli Agli — accademico platonico e amico di Ficino — come autore del codice. L'informazione deriva dal *Catalogus Codicum mss. Bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur*, 1756). Vedi Cieri Via 1985, 186-187.

12 La fortuna del libello è molto consistente ed è attestata ancora nel pieno Cinquecento, quando Leandro Alberti ricordava come la relazione delle nozze fosse stata «impressa e volgata per tutta Italia, ch'era cosa molto dilettevole a leggerla o vederla leggere»: Bridgeman, Griffiths 2012, 12-13.

13 Stampatore di Colonia, attivo dapprima a Vicenza (dove tra il 1475 e il 1480 stampa 17 incunaboli) e poi a Treviso e Venezia. A proposito della scelta di stampare presso Levilapide, si veda Passera 2020, 24-25.

*de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia de Aragonia et de la Illustrissima Madona Camilla de Aragonia sua consorte nel anno 1475*¹⁴. L'autore dichiara esplicitamente che il testo è concepito come scrittura di intrattenimento, destinata alla lettura ad alta voce più che alla consultazione erudita: nel 1475, quando la stampa è ancora una tecnologia relativamente recente e prevalentemente riservata ai classici, la scelta di pubblicare in volgare una descrizione festiva rappresenta un'operazione eccezionale: rivolta a un pubblico non esclusivamente accademico, essa anticipa la pratica editoriale dei *festival books* che diverrà comune solo a partire dagli anni Novanta del Quattrocento.

Di questo *libretto di festa* sopravvivono anche tre redazioni manoscritte. Accanto al testo dell'incunabolo copiato in un codice conservato nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro (Ms. 962) e al manoscritto copiato pressappoco nello stesso momento in cui l'incunabolo è messo in stampa¹⁵, il documento più importante — e quello che Warburg utilizza per la sua ricerca — è il manoscritto del 1480, conosciuto con la segnatura Urb. Lat. 899, unico testimone miniato¹⁶.

L'Urb. Lat. 899 è un codice membranaceo di piccolo formato (206 x 137 mm: Cartwright 2009, 129), composto da 124 carte¹⁷ vergate in una calligrafica littera antiqua di modulo medio¹⁸. Oggi rilegato in una legatura seicentesca risa-

14 Sull'incunabolo si basano le edizioni Gamba 1836; De Marinis 1946 (dove sono integrate le riproduzioni in bianco e nero delle miniature dell'Urb. Lat. 899). Si veda Arbizzoni 1995; Cieri Via 1985, 185; Bridgeman, Griffiths 2013, 11. Di questo incunabolo — non illustrato, composto da 44 carte in formato quarto stampate su entrambi i lati — si conservano sette esemplari nelle seguenti biblioteche: Ausburg, Staatsbibliothek; Chicago, The Newberry Library; Firenze, Biblioteca Nazionale; London, British Library; Oxford, Bodleian Library; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana; Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana; Paris, Bibliothèque Nationale de France. *Ibid.*, 35.

15 Il frontespizio reca la data 21 novembre 1475. Il manoscritto compare in un compendio nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, senza illustrazioni (MS 2256, ff. 65–94); su di esso si basa l'edizione Tabarrini 1870.

16 La più recente e completa ricostruzione sulla situazione ecdotica della cronaca è in Passera 2020, 21–26.

17 Le carte risultano distribuite in 12 quinioni, con l'aggiunta di una carta al secondo e al sesto quinione e di un bifolio al centro del decimo; tali inserzioni paiono essere state effettuate per ovviare a qualche disguido intervenuto nella predisposizione degli spazi riservati alle miniature. La numerazione è di mano coeva alla composizione: Arbizzoni 1995, 11.

18 Riconducibile alla mano di Leonardo da Colle, come si legge alla fine del manoscritto: vedi Ragazzini 2018, 148–149. Problematico è il colophon (f. 124v), dove abbiamo il nome dello scrivano e una data 1480: non c'è nessuna evidenza archivistica, se non questo manoscritto, della presenza di un Leonardo da Colle alla corte Sforza e la data, così

lente al pontificato di Innocenzo XII (Cartwright 2009, 129), il manoscritto fu con ogni verosimiglianza composto per Federico da Montefeltro, nella cui biblioteca il codice era conservato fino al trasferimento a Roma nel XVII secolo¹⁹.

Per quanto concerne le miniature — un progetto evidentemente incompiuto, come dimostrano gli spazi per i capolittera lasciati in bianco — il problema attributivo anima la discussione critica da decenni, riconoscendo o la mano della scuola miniaturistica di Ferrara attiva a Pesaro²⁰ o la manifattura di Pesaro, specie quella legata alla maiolica, di cui la città era un centro di eccellenza alla fine del Quattrocento²¹, oppure opera dell'incisore fiorentino Baccio Baldini (Baffioni Venturi 2013, 52). È inoltre indispensabile dar conto di una ipotesi interpretativa che ha avuto molto seguito, secondo la quale le miniature, ma anche i carri trionfali, i costumi e gli apparati effimeri siano stati ideati da Giovanni Santi²², che già aveva lavorato come scenografo per i Montefeltro²³. Resta in ogni caso plausibile che le oscillazioni di stile nel trattamento dei personaggi denunciano l'intervento della mano di più artisti (Bridgeman, Griffiths 2013, 137).

come la parola «servitore» sembrano essere frutto di una contraffazione, vedi Cartwright 2009, 129.

19 La prima e unica notizia certa sull'esistenza del codice risale al 1631–1632, grazie all'inventario redatto da Francesco Scudacchi degli oltre 600 codici del Palazzo Ducale di Urbino trasferiti a Urbania dopo la morte di Francesco Maria II della Rovere (1631) e al passaggio di Pesaro e Urbino allo Stato della Chiesa: Cieri Via 1985, 186.

20 Pietro Berardi propone come autore delle miniature Giovanni Francesco di Malatesta da Ferrara: Berardi 2000, 54–55.

21 Sulla scorta dell'attribuzione proposta da Berardi, Andrea Ciaroni riconduce il servizio celebrante Mattia Corvino e Beatrice d'Aragona alla manifattura della famiglia De Figulis, ravvisando al contempo una stretta prossimità iconografica fra i piatti Corvino (Allegoria dell'Abbondanza; Allegoria della Castità) e le miniature del ms. Lat. Urb. 899. Ciaroni 2004; vedi anche Bayer 2008, 71.

22 Fra tutti, Ciardi Dupré dal Poggetto individua elementi di concordanza tra la Pala Mattarozzi, proveniente da San Domenico a Urbino ed esposta al Kaiser Friedrich Museum di Berlino sino alla Seconda guerra mondiale, quando fu distrutta dai bombardamenti (Mezzolani 2016, 257), e la figure miniate del manoscritto di Imeneo (Urb. Lat. 899, f. 56v) per l'uso del pannello «rigido e strigliato»; di Ebe (f. 66r) e Sileno (f. 77v) per il trattamento dei volti e dei capelli: Ciardi Dupré Dal Poggetto 1999, 108.

23 Ciardi Dupré dal Poggetto identifica alcuni elementi della cultura feltresca: gli emblemi nella veste di Imeneo (Urb. Lat. 899, fol. 56v); il marchinegno a candelabro di Castore e Polluce (fol. 56r); il cigno di Erato (fol. 59r); il copricapo di Orfeo (fol. 64v), «che ricorda certi modelli presenti nei codici miniati fiorentini per la biblioteca di Federico di Montefeltro». *Ibid.*, 109. Per quanto riguarda il ruolo di Giovanni Santi come scenografo alla corte feltresca il contributo fondamentale resta Varese 1994; vedi anche Ragazzini 2018, 148–149.

Definiti il contesto e i testimoni, conviene ora leggere l'Urb. Lat. 899 come un vero e proprio copione dell'evento, da assumere come guida per una ricostruzione puntuale della festa e dei dispositivi iconografici che la scandiscono.

Il 27 maggio la sposa fa il suo ingresso a Pesaro, accolta solennemente prima delle mura cittadine da una delegazione di mercanti e borghesi, che le si fa incontro a bordo di una singolare nave su ruote: una caracca, resa con accurata verosimiglianza, con prua e poppa alte, un solo albero e la vela gonfia al vento. L'imbarcazione è organizzata su due «solari», ossia due ponti sorretti da colonne «lavorate in forma di bucinthoro», ed è congegnata in modo tale che non si distingua «chi menasse desta nave»: tanto l'artificio di legname e tela risulta persuasivo, «quasi non si conosceva dalle vere navi». La miniatura mostra, sul ponte superiore, una sorta di balastra aggettante che ospita un gruppo di musicisti con «scoppetti tamburini trombetti e altri stromenti diversi» (Urb. Lat. 899, ff. 6r–6v). Tutta l'apparato è decorato con l'armoriale sforzesco: sotto la tribuna dei musici, inframmezzati da colonne, quattro scudi articolano il programma identitario degli Sforza — che si andrà ripetendo in tutti gli apparati: in campo rosso, il melo cotoigno d'oro, emblema di Cotignola, città natale di Muzio Attendolo Sforza; in campo bianco, con scaglione rosso e blu e il motto di Costanzo a bon foi; in campo rosso, l'insegna sforzesca dell'anello con fiore di cardo; in campo rosso, un diamante dorato con ali di drago verdi²⁴.

All'ingresso della città domina l'apparato trionfale del Carro della Pudicizia, alto diciotto piedi e riccamente ornato di argenti, drappi, frange, «carico di spiritelli e vasi e teste all'antica». Sulla sommità campeggia la personificazione della Pudicizia, interpretata da un personaggio femminile vestito d'argento, con una palma d'oro in mano, affiancato da un seguito da sei donne celebri per castità (Urb. Lat. 899, ff. 7v–8r)²⁵.

Anche la città è tutta decorata e allestita per la festa: la terza miniatura illustra la bellissima fontana a sei facce con vasi e «spiritelli» all'antica, che su un lato reca l'iscrizione *insolitas populo tellus nun parturit undas / vinaque celesti*

24 Si veda Bridgeman, Griffiths 2013, 138–139; si veda anche Baffioni Venturi 2013.

25 Dalla cronaca non è possibile identificare quali fossero gli exempla femminili di castità evocati; risulta tuttavia quasi inevitabile istituire un confronto con il *Trionfo della Pudicizia* di Petrarca, dove, nel descrivere il corteo, l'autore annovera tra le figure esemplari Lucrezia, Penelope, Virginia, Giuditta, le Vestali, Ersilia con le Sabine e Didone: Petrarca, *Triumphus Pudicitiae*, vv. 131–162.

concita coniugio e da cui — per tutti i tre giorni dei festeggiamenti — sgorgheranno ininterrottamente vino bianco, vino rosso e acqua.

Domenica 28 maggio, giorno delle nozze, il narratore conduce lo sguardo nella grande sala del Palazzo Ducale, dove la tavola degli sposi, con undici ospiti d'onore (*in primis* il cognato, Federico da Montefeltro) è collocata su di un palco rialzato; al di sotto sono i tavoli per circa cento invitati, e lungo i lati una sistemazione a gradinate fatte «in forma di teatro» (Urb. Lat. 899, f. 51v) per gli spettatori invitati.

Un apparato trasfigura l'ambiente in un teatro astrologico: la sala è «tutta coperta di panni turchini ben tirati e posti in forma di cielo», sui quali si distende uno Zodiaco reso «con tutti i suoi gradi e divisioni in argento», tanto esteso da occupare quasi tutta la larghezza della sala. Sul nastro zodiacale sono disposti i dodici segni, d'oro e grandi quanto un uomo, ciascuno corredato dalle proprie stelle «per ragione secondo che dalli astrologi è scritto». Le stelle, secondo l'autore almeno 2500, sono fatte di specchi, cerchiate da raggi «parte d'oro e parte d'argento», con variazioni di scala «secondo li gradi della grandezza delle stelle». Fuori dalla fascia dello Zodiaco, intorno a ciascun segno sono le costellazioni, le «facce più notabili», a esso associate — l'autore fa riferimento alle Pleiadi, all'Idra, a Perseo, alla Corona Boreale — ciascuna presentata «colle sue ragioni» e con le stelle fatte di specchi grandi e piccoli, secondo un criterio che dichiara un'intenzione di proporzione, secondo il criterio che risponde all'intenzione di rispettare le proporzioni fisiche dei corpi celesti.

In questo firmamento artificiale, si distinguono anche cinque pianeti, fatti di specchi più grandi e cinti da molti raggi d'oro e d'argento, collocati ciascuno «nel segno della sua esaltazione» (il cronista registra la presenza di Giove, del Cancro, di Venere, dei Pesci). Al centro dello Zodiaco campeggiano infine Sole e Luna, la cui presenza è però mobile nella macchina scenica: «ad uno segno subito disparivano» e, apertasi una porta tonda al centro del cielo, «si vedeva un paradiso splendidissimo pien d'oro e d'argento con lumi che davano splendori» dal quale sole e luna discendevano secondo un «moto et ordine stabilito» mentre si sentivano suonare liuti, cembali, arpe, flauti e diversi strumenti che producevano una «suavissima armonia» (Urb. Lat. 899, ff. 12v-14r).

Dopo l'orazione nuziale in latino del giurista Pandolfo Collenuccio²⁶, sotto il mirabile cielo di drappo blu si svolge

26 Riportata interamente nel codice urbinato: *Ibid.*, ff. 15v-49r. Contributi critici sul testo dell'orazione sono, fra tutti: Meloni 2004; Parroni 1990.

il convito, organizzato in dodici parti, e articolato in due atti: il primo sotto l'egida del Sole, il secondo sotto quella della Luna. Le pietanze sono inviate agli sposi da divinità dell'Olimpo che — per mezzo di messaggeri mascherati in figure del mito — accompagnano ogni portata con versi di auguri per la coppia.

Il primo atto prende avvio: dalla porta tonda che si apre, al centro dello zodiaco rappresentato nel cielo della sala, cala una piccola nube d'oro con sopra il Sole «tutto cinto di razzi d'oro e di lumi ardenti». Egli pronuncia un'orazione augurale che, dichiarando la propria benevola influenza, introduce al banchetto: «E nel Convito, o genti, state attente A que' che manderan loro influenza. / Verrà dal Cielo ornata e allegra gente / Con lieto augurio, e insegne, e lor vivande». La miniatura traduce visivamente la scena (Urb. Lat. 899, ff. 52v–53v): il Sole appare come un personaggio con lunghi capelli dorati, vestito di una lunga tunica bianca, rigidamente impostato in posa statica sopra un nimbo. Le braccia, sollevate, volgono i palmi verso l'osservatore. Il personaggio è iscritto in una mandorla, dalla quale si irradiano raggi culminanti in fiammelle (*Ibid.*, f. 54v).

Sul lato della sala, è predisposto un candelabro «all'antica» alto sette piedi, impostato su tre sfere d'oro e su una base triangolare, sul quale si trova un «vaso all'antica» riccamente ornato. Su di esso saranno deposte le insegne delle divinità preposte all'invio delle vivande. L'arrivo di ogni portata è così orchestrato: le insegne di ciascuna personaggio mitologico sono, di volta in volta, condotte in sala da «due bellissimi giovani vestiti di bianco e coperti tutti di stelle d'oro con capigliare d'oro e stivaletti d'oro», che impersonano Castore e Polluce. I due sollevano le insegne reggendole mediante una cornucopia d'argento, lavorata «con mirabile attitudine e gentilezza». Preceduti da trombettieri e seguiti dal Nunzio degli dèi e dai siniscalchi delle tavole, i Gemelli dispongono l'insegna sulla sommità del candelabro; compiuto il gesto, si ritirano alle spalle del Nunzio, in attesa della successiva portata (*Ibid.*, ff. 54v–55v: la miniatura raffigurante Castore e Polluce è al f. 56r).

La prima portata è introdotta da Imeneo, dio delle nozze, che interviene «lui in persona senza mandare nunzio». Nel codice, il dio è raffigurato come un giovane «con una capigliara d'oro e una corona di rose», vestito da una tunica a mezza gamba, fittamente ornata da imprese con anelli di diamanti, nodi e fiammelle. La sua insegna consiste in due torce fiammeggianti «all'antica», legate con corde d'argento a un anello d'oro con diamante – insegna che la miniatura

rende con chiarezza e che Imeneo stesso esplicita nell'orazione, offrendo agli sposi il segno del loro vincolo: «A voi Sposi in singolar, ch'avete a un gioco / Legata l'alma, donovi mia insegna : / Due faci in un anel di ardente foco; / Due volontà, due cor, due fuochi; insegna / Che sian congiunti in vincol di diamanti, / Nè mai si sciolga, e sempre ben convegna» (*Ibid.*, ff. 56v–58r: la miniatura raffigurante Imeneo è al f. 56v; il passo dall'orazione al f. 57v).

Segue quindi la messaggera della dea Venere, Erato, Musa della poesia lirica, che la cronaca descrive come «una delle nove muse la quale è posta sopra la concordia maritale». È presentata come una bellissima ragazza, vestita con una «veste stellata d'oro», che reca sopra la spalla sinistra il verso *connubia et rectos mortalibus addit amores*²⁷, con «scarpette d'oro all'antica»; porta i capelli sciolti e con una ghirlanda di edera, lauro e mirto. Nella mano sinistra stringe una ribeca a quattro corde, nella destra impugna un archetto per suonarla. La sua insegna è un cigno «tutto d'argento», con un ramo di mirto legato al collo e «un cingolo d'oro chiamato Ceston», simbolo di castità e continenza — che rinvia a una figura di «santa Venus» esplicitamente moralizzata che è, come dichiara l'orazione della sua ambasciatrice, «splendida e modesta / non già lasciva, ma casta e succinta» (Urb. Lat. 899, ff. 58r–59v: la miniatura con Erato è al f. 59r, il passo dell'orazione citato è al f. 58v).

È poi il turno di Giove, a cui «meritatamente» spetta la terza portata, in quanto «marito di Giunone di matrimonio». A introdurla è il suo messo Perseo, raffigurato con indosso un'armatura d'argento, borzeghini dorati e alati ai piedi, e sul capo una «celata antica», anch'essa dorata e con ali. Nella mano sinistra regge una spada ricurva e nella mano destra solleva la testa di Medusa. La sua insegna è un'enorme aquila, ipostasi di Giove, con un collare d'oro e una corona in capo, che stringe fra gli artigli un «fulmine ardente», reso nella forma di una sagitta d'argento (Urb. Lat. 899, ff. 59v–61r: la miniatura con Perseo al f. 60v).

«Perché dea dei matrimoni» segue Giunone, che affida l'annuncio alla sua ancella Iris, raffigurata come una gio-

27 Il verso «*Connubia et rectos mortalibus addit amores*» è attestato nella lettera con cui Guarino da Verona descrive a Leonello d'Este (Ferrara, 5 novembre 1447: vedi Sabbadini 1915, 498–499) il programma iconografico delle Muse destinate allo studiolo di Belfiore, assegnando a ciascuna un esametro-motto: per Erato (musa della poesia erotica) propone appunto «*Connubia et rectos mortalibus addit amores*»: Passera 2020, 28, n. 40. A tornare sulla lettera e sul suo lessico programmatico in rapporto al contesto ferrarese è Baxandall 1965, 187–188; vedi anche Bértola, Ellis 2024.

vane dai lunghi capelli dorati, che veste l'arcobaleno su cui è solita muoversi: una lunga veste tripartita nei colori oro, azzurro e rosso, il cui lembo terminale, fatto di «bambagia di vari colori con raggi d'oro» simula una nuvola. La sua insegna è il pavone, ipostasi di Giunone: nell'apparato l'animale è sontuosamente ornato di gioielli e posa una zampa su un masso d'oro, l'altra su un masso d'argento (*Ibid.*, ff. 62v–63v: la miniatura con Iris al f. 61v).

La quinta portata è introdotta dal dio Apollo per mezzo di Orfeo, «vecchio poeta, di quel nume / Febo figliuol», qui impersonato da una figura «di grande riverenza», con barba e capelli canuti, un copricapo «alla greca» sormontato da una corona di lauro, una veste gialla a mezza gamba e un mantello azzurro «di seta alessandrina annodato sulla spalla all'antica». Nelle mani regge una lira d'oro, foggata a testuggine²⁸. L'insegna apollinea che porta con sé è un grifone con un tronco d'alloro «dal quale uscivano molti raggi in forma di sole» (Urb. Lat. 899, ff. 63vv–65r: la miniatura con Orfeo al f. 64v).

La sesta portata (l'ultima della prima parte del convito), è introdotta da Pallas, «dea della sapienza, degli studi e artifici muliebri e della pace». A rappresentarla è la sua nunzia Ebe, giovane bellissima, con i capelli sciolti coronati da fiori ed erbe. Indossa una veste verde «all'antica» fregiata di motivi floreali, sollevata su un lato a scoprire una gamba. Nella mano regge un bicchiere d'oro legato a un velo sottilissimo — allusione alla sua funzione di coppiera divina. L'insegna che conduce è un alberello d'ulivo con uno scudo d'argento, ornato con un *gorgoneion* (*Ibid.*, ff. 65r–66v: la miniatura con Ebe è al f. 66r). Termina così la prima parte del banchetto, scandita dal cambio di tovaglie e posate, dal lavacro delle mani con «acqua garofalata» e dall'asciugatura con «tovaglioli di Rens».

Il secondo atto, posto sotto l'egida della Luna, si inaugura quando, ripristinatosi il silenzio in sala, dalla botola tonda posta al centro del soffitto discende un nuovo personaggio, «un'intelligenza celeste in forma di donna», vestita di una tunica d'argento. La figura è raffigurata entro una mezzaluna mentre, rivolta all'uditorio con un gesto ammannitore, pronuncia l'orazione augurale che apre la seconda parte del convito e annuncia l'arrivo del secondo corteo divino («Mi-

28 Che Jane Bridgeman descrive come un ibrido tra la cosiddetta «lira di braccio» — uno dei più importanti strumenti a corde del Rinascimento, simile a un violino ma più largo, a sette corde — e una lira antica, fatta con il carapace di tartaruga. Vedi Bridgeman, Griffiths 2013, 144–145.

rate un altro Coro allegro e adorno / che sue vivande e insegne infuse dona, / lasciando 'l Cielo a onor di questo giorno»: *Ibid.*, ff. 66v–68v: la miniatura con la Luna è al f. 68r).

È Vesta — che «ha in cura e in tutela ogni [...] perpetuo fuoco del calor naturale che genera e conserva tutti gli animali e le piante del mondo» — a offrire agli sposi la prima portata della seconda parte del banchetto. La sua ambasciatrice è la vestale Tatia/Tuccia, vestita di bianco con un manto di seta cremisi fregiato d'oro, con i capelli velati da un drappo bianco fissato da una corona di alloro, e con in mano un crivello, attributo della prova miracolosa della sua verginità, d'argento cinto d'oro. L'insegna che Tuccia porta con sé condensa il principio che Vesta custodisce: un vaso «all'antica» pieno di fuoco ardente, dal quale spuntano fiori (*Ibid.*, ff. 68v–69v: la miniatura con Tatia è al f. 69v).

Segue Nettuno la cui umidità fornisce un apporto complementare al fuoco di Vesta («perché significa l'umido il quale insieme col callido è cagione di tutte le cose»). Il suo nunzio è Tritone, raffigurato come un personaggio barbuto, per metà uomo e per metà pesce «con una lunga coda ritorta in su piena di scaglie e di alette d'argento»; il viso e capelli sono tinti di verde, e il capo è cinto da una corona di coralli. Impugna un tridente d'argento «all'antica» e un corno «di lumaca marina orientale».

La sua insegna²⁹ è una barchetta d'oro sormontata da un tridente, attorno al quale si avvolge un delfino d'argento (Urb. Lat. 899, ff. 70r–71r: la miniatura con Tritone al f. 71r).

È poi il turno di Diana, che delega la propria apparizione alla ninfa-cacciatrice Licaste³⁰. La messaggera è vestita in bianco e oro, armata di arco, faretra e un dardo dorato, con una rete di seta verde gettata sulla spalla. L'insegna della dea è una «candida cerva, semplice e pudica» d'argento, dalle corna d'oro³¹, con due lune dorate ai fianchi e, fra le

29 Come ricostruisce Sarah Cartwright, l'impresa con delfino e tridente — assai comune nell'antichità ma estremamente rara nel Quattrocento, a differenza del più diffuso motivo con delfino e ancora (si pensi, ad esempio, all'impresa di Aldo Manuzio) — potrebbe essere giunta a conoscenza dell'ambiente degli Sforza di Pesaro attraverso una miniatura presente in una copia della *Collectio Antiquitatum* di Giovanni Marcanova: Cartwright 2009, 133–135; vedi anche Rossi 2025, 286–289.

30 Licaste è attestata nelle fonti tardoantiche come seguace di Diana: Claudiano la annovera infatti nella «splendida schiera di Diana», definendola una straordinaria corritrice che «non cede mai agli Zefiri». Claudiano, *De consulatu Stilichonis*, III, 252–260.

31 Come osserva Bridgeman, nel testo del manoscritto è chiaramente specificato che si tratta di una cerva; sia la miniatura sia il testo registrano le corna, anche se le femmine del cervo ne sono prive.

zampe, un palmizio d'argento (Urb. Lat. 899, ff. 71v–72v: la miniatura con Licaste al f. 72v).

La successiva scena è soprasseduta da Marte che invia suo figlio Romolo, descritto come «un re armato all'antica d'oro e d'argento». Egli indossa l'armatura con un'aquila araldica sul petto e una corona d'oro in testa — la resa miniata rivela l'ibridazione tra l'ideale dell'armamento classico ed elementi della contemporaneità e del costume teatrale storico (Newton 1975, 122–123), con la corazza a scaglie con le cubitiere ai gomiti, spalliere e ginocchiere ornate da una testa di leone. L'insegna di Marte è un elmo «all'antica» con corna di montone, decorato con una testa di delfino e sormontato da un cimiero a forma di picchio, il «pico marzio» sacro al dio (Urb. Lat. 899, ff. 73r–74r: la miniatura con Romolo al f. 74r).

Segue la dea Cerere, che presiede a frutta e vettovaglie e senza la quale «pare che ben convenga nessuna festa di letizia». La sua ambasciata è affidata alla ninfa Aretusa, che, «in luogo di corona», porta sul capo un modellino di fonte, dal quale scendono capelli argentati «a guisa d'acqua». Anche la veste, d'argento, contribuisce a evocare l'acqua grazie a un sistema di frange che ne simulano il movimento. Aretusa stringe in mano un mazzo di erbe palustri e reca con sé l'insegna della dea: una grande cornucopia colma di fiori e frutti, cinta da una ghirlanda di spighe (*Ibid.*, ff. 74v–76r: la miniatura con Aretusa al f. 76r).

A Bacco, «dio della letizia», sono deputati gli onori dell'ultima portata. Il dio invia come «suo bailo» Sileno, un personaggio canuto che indossa una lunga veste ornata, all'estremità, da pampani, gli stessi che gli cingono il capo come corona. La sua insegna è un «lupo cerviero» — una sorta di leggendaria lince, creatura del folklore appenninico, probabile convocata come eco della pantera dionisiaca — che stringe fra le zampe un tirso (*Ibid.*, ff. 76v–77v: la miniatura con Sileno al f. 77v).

Interviene infine un'ultima figura: un personaggio maschile, identificato da un cartiglio cucito al suo costume come «Influsso di Fortuna». È vestito «di tutti e sette i colori»; la tunica, dalle ampie maniche, è tempestata di monete d'oro e d'argento; indossa un «cappello moresco» carico di gioielli, stivali dorati e una collana arricchita da gioie e da campanacci d'oro. Sulle spalle porta una cesta di zucchero ricolma di monete altresì di zucchero, di zucchero sono anche due busti con le fattezze degli sposi e una biscia sforzesca, che porta con sé. Con i versi «Mio don pigliate con bon core, e grato / Sentite il gusto, e col savio intelletto / Scorgerete il mio dire,

poiché è dato / Interpretando il mio vero concetto» conclude il banchetto e la giornata di festeggiamenti, elargendo i preziosi dolciumi a tutti i presenti (*Ibid.*, ff. 78rv–80v: la miniatura con Influsso di Fortuna è al f. 79v).

Il giorno seguente, lunedì 29 maggio, è dedicato alla presentazione dei doni agli sposi, ai quali Costanzo e Camilla rispondono offrendo sculture e regali di zucchero. Le presentazioni sono intervallate da apparati scenici, pantomime e danze coreografate — con ogni probabilità ideati dal celebre maestro di danza Guglielmo Ebreo da Pesaro³².

Non mancano elementi scenici straordinari, ingegni meccanici e automata. Ne sono esempio gli apparati per la presentazione dei doni da parte della comunità ebraica di Pesaro, con l'arrivo della Regina di Saba su di un baldacchino foggato a guisa d'elefante (Urb. Lat. 899, f. 88r), così come la complessa e spettacolare pantomima di Booz e Rut su di un monte collocato su una piattaforma mobile³³.

L'apparato più interessante per la nostra trattazione è il corteo dei sette pianeti, che fa il suo ingresso in sala durante le danze, annunciato da uno «spiritello»: ciascuna divinità astrale è su di un carro quadrangolare «all'antica», ornato d'oro e d'argento, che avanza su ruote, mosso da un meccanismo invisibile. Al centro di ogni carro è disposto un trono, sul quale siede un giovane «vestito ornatissimamente in quell'abito che ciascun Pianeta o da' poeti o dagli astrologi si dipinge con le sue insegne» (Urb. Lat. 899, f. 91v). I pianeti, sul carro e assisi su sgabelli che esibiscono gli emblemi sforzeschi, prendono parola a turno, con rime augurali in cui dichiarano le proprie benefiche influenze sugli sposi. A differenza della sezione dedicata al banchetto, nella cronaca sono riportati esclusivamente i versi pronunciati da ciascun dio-pianeta, mentre la descrizione degli apparati è affidata esclusivamente alla serie miniata.

La sfilata dei pianeti si conforma all'ordine cosmologico delle sfere tolemaiche, secondo un ordinamento largamente condiviso nella cultura quattrocentesca, che dispone i pianeti dal cielo più prossimo Terra a quello più remoto. Il primo pianeta è dunque la Luna che appare sul suo carro, raffigurata come figura femminile vestita all'antica con un pallio che svolazza all'indietro, lunghi capelli sciolti e sulla fronte un ornamento a forma di mezzaluna; tra le mani tiene gli attributi di Diana, arco e freccia. Sul lato inferiore del carro della Luna è una medaglia con il simbolo zodiacale

32 Per Cecil Roth è Guglielmo Ebreo ad aver introdotto la danza moresca alla corte di Pesaro: Roth 1959, 277–278; vedi anche Sparti 1993.

33 Un'analisi della pantomima è in Torello-Hill 2023.

del Cancro (*Ibid.*, ff. 92v–93r: la miniatura con il carro della Luna è al f. 97r). Segue il carro di Mercurio, con il caduceo e gli stivali alati. Nella fascia inferiore del carro sono due medaglioni con i segni della Vergine e dei Gemelli, le regioni zodiacali dove il dio esercita la sua massima influenza (*Ibid.*, ff. 93r–93v: la miniatura con il carro di Mercurio è al f. 97r). Viene poi Venere, raffigurata con la veste raccolta sul grembo, stivali dorati, lunghi capelli sciolti sulla schiena e, ai lati del capo, due ali decorative; in mano tiene un dardo piumato. Sul carro l'accompagna Cupido, con le sembianze di un putto nudo e bendato, con la faretra cinta al petto e in equilibrio su una sfera d'oro. Il carro è dipinto di verde e impreziosito con pannelli laterali che imitano il porfido (Bridgeman, Griffiths 2013, 153), e due tondi che raffigurano Capricorno e Bilancia, i segni di massima influenza della dea/pianeta (Urb. Lat. 899, ff. 93v–94r: la miniatura con il carro di Venere è al f. 98v). Il Sole è raffigurato con una lunga tunica bianca, abbinata a calze scarlatte e a una pettorina dello stesso colore; porta sul capo una corona. Nella mano destra impugna una frusta di cuoio, mentre con la sinistra trattiene altre strisce — verosimilmente allusive alle redini, che nell'incisione di Baldini costituiscono l'attributo della figura. Il carro, dipinto in rosso, reca il medaglione con l'emblema zodiacale del Leone. Marte è rappresentato come un cavaliere, con un elmo alato e un mantello che svolazza alle sue spalle, che impugna a due mani una grande spada. Sul suo carro i simboli zodiacali dei segni in cui ha casa, Ariete e Scorpione. Giove è raffigurato come un uomo canuto dalla lunga barba e le vesti orientali, ha in mano una freccia. Sul carro con lui è Ganimede che, raffigurato come un paggetto, con in mano un bacile gli versa dell'acqua da un'anfora. Sul suo carro le immagini di Pesci e Sagittario. Infine, Saturno, rappresentato come un vecchio che impugna una falce, vestito con un'ampia veste rosa e un turbante orientale. Sul suo carro due medaglioni con i segni di Capricorno e Acquario.

Al termine delle declamazioni, i pianeti percorrono la sala tra gli applausi, e la festa si riassorbe nel ritmo della danza. Seguono la recita di un'ode saffica in latino in lode agli sposi, composta da Antonio Costanzi da Fano, e l'avvicinarsi di una serie di apparati di meraviglia, come il Trionfo della Castità, realizzato interamente in zucchero bianco e trainato da buoi modellati di zucchero; quindi un apparato dedicato alle Arti Liberali, con personificazioni di Poesia, Grammatica, Retorica, Dialettica e Astrologia e una ricostruzione del Parnaso con Apollo, le Muse, e personag-

gi vestiti da poeti che declamano versi in greco e latino da libri di zucchero (*Ibid.*, f. 110v). La giornata si conclude con la «terribile e stupenda» girandola pirotecnica: un ingegno costruito come una «sfera celeste col suo zodiaco», con tre teste di gigante che, come soffiando, emettono «con soffioni» una grandissima quantità di fuoco; al di sopra, disposti a triangolo, tre serpenti d'argento (*Ibid.*, ff. 112r-v).

L'ultimo giorno di festeggiamenti, martedì 30 maggio, è interamente dedicato allo svolgersi della giostra, inaugurata da un apparato con il Trionfo della Fama³⁴, dove — tra personaggi travestiti da Alessandro Magno, Scipione e Cesare — la personificazione della Fama pronuncia un'orazione celebrativa del valore dei partecipanti, tra i quali figura lo stesso Costanzo, e introduce l'evento come prova pubblica di virtù cavalleresca. La cronaca registra con minuta attenzione l'ordine delle cariche, le armi impiegate e l'abilità dei contendenti; a prevalere è lo sposo, che sugella così la propria eccellenza come cavaliere e come signore.

Atlante Mnemosyne, Tavola 36

Ripercorrere la cronaca rende chiaro come le Nozze di Pesaro del 1475 non siano solo una manifestazione di sfarzo e autocelebrazione delle casate Sforza e Aragona, ma anche un campo di sperimentazione che, in consonanza con la cultura umanistica delle corti italiane dell'epoca, agisce da catalizzatore di saperi eruditi rielaborati nel lessico ibrido della festa.

Il rilievo accordato da Warburg alle Nozze di Pesaro è perciò metodologico prima ancora che documentario. Il codice che le trasmette è eloquente punto di condensazione in cui convergono cultura cortese tardomedievale, erudizione astrologica di matrice classico-ellenistica e prime forme di appropriazione dell'Antico. Si tratta, in altri termini, di osservare un processo di secolarizzazione: il fulcro del problema non è dunque l'antichità di per sé, ma la trasformazione — mai univoca né conclusa — dei dispositivi psicologici e culturali attraverso cui l'uomo negozia la tensione tra paura e controllo, tra immedesimazione e distanza, tra mito e logos.

È l'interrogativo che attraversa come nervatura profon-

34 *Ibid.*, ff. 116v-199r. Come scrive Castelli, il Trionfo di Fama dovette avere grande fortuna poiché, per l'allestimento in onore delle ricordate nozze di Guidobaldo da Montefeltro a Casteldurante si propone un apparato molto simile, dove al posto di Alessandro Magno trova posto il defunto duca d'Urbino in sostituzione di Alessandro: Castelli 1990, 238.

da l'Atlante Mnemosyne e la ricerca warburghiana tutta: quale Antico? L'impiego del pantheon greco-romano nelle nozze di Costanzo e Camilla cristallizza infatti una tappa del processo «de-demonizzazione» delle figure pagane che Warburg, con l'Atlante Mnemosyne, intende seguire, e consente di tracciare non già la mera persistenza di forme, ma la modalità con cui esse sono travestite, funzionalizzate, riattivate entro diversi regimi culturali.

Ma dove collocare con esattezza questa fase? Alla cronaca pesarese e alle sue trentadue miniature Warburg riserva un'intera tavola — Tavola 36³⁵ — una delle sessantatré che, al momento della sua morte e della conseguente interruzione del progetto, costituivano il corpo dell'Atlante Mnemosyne³⁶. Nell'economia complessiva dell'Atlante, questa tavola inaugura una sezione deputata a registrare la riemersione dell'Antico in Italia come esito di un processo: resta allora da chiarire di quale processo, precisamente, si tratti.

A orientare la lettura, si può far intervenire un documento fondamentale: la *Einleitung* a Mnemosyne, un *corpus* di appunti, stilati da Warburg insieme a Gertrud Bing nella primavera del 1929, che avrebbero dovuto costituire l'introduzione metodologica dell'Atlante³⁷. Qui Warburg tenta di delineare la dinamica della riemersione dell'Antico nel Rinascimento:

La caratterizzazione del mondo pagano come cosmo olimpico dalle forme chiare era stata acquisita dopo un periodo di strenua resistenza da parte di due forze che, nonostante la loro barbara anticlassicità nel contegno esteriore, si potevano ritenere a buon diritto gli autentici e autorevoli tutori dell'eredità antica. Queste due maschere, di provenienza assai eterogenea, che velavano l'umana chiarezza di contorni del mondo degli dèi greci, erano per un verso i sopravvissuti simboli mostruosi dell'astrologia ellenistica,

35 Tavola 36, così come tutto l'Atlante, è consultabile nell'edizione digitale a cura del Seminario Mnemosyne pubblicata da *La Rivista di Engramma*, completa dei dettagli delle singole immagini delle tavole alla migliore qualità disponibile e con saggi di lettura: <https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php>.

36 Non solo: Tavola 36 permane stabilmente in tutte le fasi di elaborazione dell'opera. Due versioni pressoché identiche della tavola ricorrono infatti nelle serie fotografiche che documentano le precedenti fasi di elaborazione dell'Atlante Mnemosyne: la Tavola 10 della cosiddetta *First version*, fotografata il 7 maggio 1928 [WIA III 104.1] e la Tavola 28 della cosiddetta *Penultimate version*, realizzata tra agosto e settembre 1928 [WIA III 105.1]. Entrambe le serie possono essere consultate online all'indirizzo: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne>.

37 Sulla storia redazionale della *Einleitung* vedi Zanon 2025, 227–246; Wedepohl 2020.

per l'altro il cosmo delle forme dell'Antico «alla francese», così come esse si presentavano nel bizzarro realismo di quel tempo — un realismo tutto incentrato sul gioco delle espressioni del volto e sull'abbigliamento (Warburg [1929] 2016, 18–19).

La sopravvivenza dell'Antico, nella ricostruzione di Warburg, è fatta risalire a due forze che, pur avendone contrastato con tenacia la piena riappropriazione, finiscono paradossalmente per costituirne i principali veicoli di trasmissione. Si tratta di due «maschere» che hanno consentito al vasto repertorio di immagini e temi dell'antichità di allontanarsi dal proprio nucleo originario per poi, in virtù di questa deviazione, farvi ritorno sotto mentite spoglie. Da una parte, le immagini mostruose dell'astrologia:

Nella pratica dell'astrologia ellenistica la limpida naturalezza del pantheon greco era stata ammassata in una massnada di figure mostruose. Ridestare tali figure dalla loro imperscrutabilità di deformi geroglifici del destino per ricondurle a una credibilità umana, è stata appunto l'esigenza pressante di un'epoca che oramai, oltre alla riscoperta della parola dell'Antico, esigeva, anche nell'aspetto esteriore, un dominio organico stilisticamente adeguato (*Ibid.*).

Dall'altra, i personaggi del mondo pagano rappresentati «alla francese», secondo una moda medievaleggiante, propria dell'epica cavalleresca:

Il secondo smascheramento richiesto alla Antichità pagana doveva volgersi contro un camuffamento solo apparentemente più innocuo, cioè verso il realismo dell'abbigliamento «alla francese», con il quale si presentavano negli arazzi fiamminghi o nelle illustrazioni dei libri i demoni ovidiani o la liviana grandezza dei Romani (*Ibid.*).

La tradizione classica sopravvive così solo grazie alla presenza di più fulcri che agiscono contemporaneamente a diverse latitudini del bacino del Mediterraneo — la grandezza del metodo Atlante risiede proprio nel tentativo di applicare una comparazione tra «la concezione pratico-orientale, quella nordica-cortese e quella italiano-umanistica dell'Antico» intese come componenti concorrenti che convergono nel processo di costituzione dello stile.

In questo senso, le divinità portate in scena a Pesaro ben si inseriscono questo snodo, segnando l'irruzione dello stile anticheggiante di matrice astrologica nell'arte del primo Ri-

nascimento italiano. Quando, nel corteo nuziale, vediamo sfilare gli dèi «in quell'abito che ciascun Pianeta o da' poeti o dagli astrologi si dipinge con le sue insegne» (Urb. Lat. 899, f. 70v), per usare le parole di Raimondo Guarino, l'efficacia simbolica delle figure viventi è strettamente connessa alla loro fedeltà al repertorio letterario e figurativo della tradizione (Guarino 2005, 26). Il dio planetario che prende forma sulla scena pesarese è infatti il prodotto di una erudizione umanistica³⁸ e di una conoscenza astrologica di matrice classica³⁹, filtrata da quella mediazione orientale che Warburg stesso ricostruisce nei suoi studi (Un'utile silloge degli scritti di Warburg dedicati all'astrologia è Ghelardi 2019). Alla corte di Costanzo operano, non casualmente, molti astrologi: Giovanni di Padovani (Castelli 1990, 235); Camillo Leonardi autore dello *Speculum Lapidum*, lapidario di carattere enciclopedico che raccoglie e sistematizza le fonti classiche e medievali sulle proprietà astrologiche collegate alle pietre⁴⁰; Lorenzo Buonincontri, in stretti rapporti con Giovanni Pontano e Marsilio Ficino, autore di diversi trattati astrologici (Soldati 1906, 105sgg.) e curatore di edizioni di Manilio e Tolomeo, nonché redattore, insieme a Leonardi, delle *Tabulae astronomicae*, pubblicate nel 1480.

Anche sul versante iconografico, e più in generale figurativo, il codice urbinato mutua le immagini da questa costellazione di fonti diverse: le miniature che illustrano i trionfi dei pianeti derivano, per esempio, in modo assolutamente puntuale dalla cosiddetta *Serie dei pianeti* realizzata, in diverse edizioni dal 1460 al 1465, dall'incisore fiorenti-

38 La corte di Costanzo si distingue per la presenza di numerosi umanisti. Lo stesso Costanzo fu allievo di Martino Filetico, di cui seguì le lezioni a Pesaro nel 1459 (Franceschini 1959, 121). Filetico gli scrisse tre dialoghi retorici, le *Iocundissimae disputationes illustrissimae dominae Baptistae Sfortiae cum Constantio fratre apud Martinum Phileticum habitae*, in cui Costanzo discute di drammatica con la sorella Battista, destinataria di un'educazione altrettanto raffinata. Oltre a Filetico, Costanzo e Battista ebbero come maestro anche Matteo da Sassoferrato, della famiglia Collenucci. Vedi Castelli 1990, 234.

39 Liliana Leopardi fa un inventario parziale della biblioteca astrologica alla corte degli Sforza, sulla base dell'inventario della Biblioteca di Giovanni Sforza, figlio di Costanzo, redatto nell'ottobre 1500 dopo la conquista di Pesaro da parte di Cesare Borgia. Fra i testi elencati: *Algorismus* di Abraham Ries; un *Kalendarium et numerus aureus*; il *Liber de astrologia* dei fratelli Gregorio e Leonardo Dati; il *Liber astrorum et iudicii*, noto anche come *Liber novem iudicum in iudiciis astrorum* di Masha'allah ibn Atharī; un'opera di astronomia di Giulio Formio Mastino; il *De imaginibus* (o *Fabulae*, o *De deorum imaginibus*) di Igino; l'*Astronomica* di Marco Manilio; l'*Introductio astrologiae* di Lorenzo Bonincontri; e le *Vitae Aristotelis et de secretis secretorum*: Leopardi 2023, 14.

40 *Ibid.*; vedi anche Baffioni Venturi, 65–66.

no Baccio Baldini (pubblicata in Lippmann 1895; lo stesso Warburg ricostruisce come derivata da un originale nordico andato perduto: Warburg [1905] 1966). Ancora, se analizziamo la miniatura raffigurante Perseo, messo di Giove, vediamo come la sua «spada rotonda tutta dorata» (Urb. Lat. 899, f. 60r) sia molto più prossima a una scimitarra — la stessa tipologia orientale che Warburg aveva individuato nel (di poco successivo) *Astrolabium planum* di Pietro d'Abano⁴¹, in cui aveva riconosciuto una spia della mediazione araba dei testi astrologici⁴². Ulteriori confronti consentono di mettere in relazione le miniature del codice con coeve artistiche di carattere astrologico, come i cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* (Donati 1958): Cieri Via, per esempio, propone un confronto tra le figurazioni delle Arti nella miniatura dell'apparato con il Parnaso (Urb. Lat. 899, f. 110v) la musa Clio nei *Tarocchi* del Mantegna e la figura vestita di rosso nella fascia mediana del Trionfo di Venere a Schifanoia⁴³.

Eppure, ciò che Warburg riconosce nelle Nozze di Pesaro come elemento tensivo, e per questo ancora più significativo è la resistenza operata dalla cultura cortese. Gli dèi planetari sono qui ben lontani dall'essere i *monstra* astrologici la cui immagine e la cui influenza era stata trasmessa dalla trattatistica: il dio diventa «servente», proprio perché utilizzato *a servizio* di una cultura della festa che risponde *in primis* a esigenze di magnificenza e rappresentanza cortesi. Durante le nozze, il pretesto mitologico è piegato a una funzione eminentemente conviviale: le divinità introducono e caratterizzano le pietanze del banchetto. E così

41 Warburg riconosce l'*Astrolabium* come la fonte per il programma iconografico del salone dei mesi di Ferrara: Warburg [1912] 1966, 255.

42 L'*Astrolabium planum* di Pietro d'Abano si colloca al termine di una lunga stratificazione della tradizione astrologica tardoantica e medievale, entro cui si intrecciano mediazioni greco-ellenistiche, arabo-islamiche e latine. In estrema sintesi, la linea di trasmissione qui rilevante può essere delineata come segue: a Teucro (I sec. d.C.), cui la tradizione attribuisce la sistemazione di un repertorio di norme oracolari connesse all'autorità ermetica entro un dispositivo fondato sulle stelle fisse, viene ricondotta una *sphaera* destinata a circolare lungo un asse Mediterraneo-Persia e a conoscere ulteriori rielaborazioni in ambito orientale. In tale cornice si inserisce l'*Introductorium maius* di Abū Ma'shar, punto di snodo decisivo per la successiva ricezione latina (anche attraverso l'intermediazione di Michele Scotto); una traduzione in lingua francese di questo materiale avrebbe infine costituito una delle basi di riferimento per la versione latina elaborata da Pietro d'Abano.

43 Quest'ultima, a sua volta, risulta assai prossima alla musa Erato nel tempietto delle Muse di Urbino: Cieri Via 1985, 191.

Giunone presenta una portata di carne dominata da un pavone arrostito e servito con il suo piumaggio, Apollo serve formaggi dorati, Nettuno pietanze a base di pesce, Diana la cacciagione, Aretusa un allestimento di cibi in gelatina, Bacco una selezione di vini dolci, ecc...

Il carattere di coesistenza dialettica tra cultura cortese e cultura umanistica è, del resto, già al centro della riflessione di Warburg nel testo della conferenza sul *Festwesen*:

Se cerco di illustrare di fronte a voi questa lotta per l'esistenza delle forme attraverso le immagini delle feste del Rinascimento italiano, lo faccio perché in Italia la creazione delle figure antiche per le feste favorisce l'introduzione dello stile ideale, il quale prende a modello coscientemente le opere d'arte dell'Antichità, e permette che l'abbigliamento, attraverso una verosimiglianza indubbia e corporalmente percepibile, faccia risorgere le figure mitiche del mondo primordiale pagano, anche se toglie quella misteriosa e favolosa linfa che l'artista, il quale intende risvegliare l'Antico, vorrebbe conferire alle sue creazioni. [...] Lo strano presentarsi nella realtà di un simile stile conflittuale tra feste e erudizione antiquaria lo si può mostrare attraverso lo scorrere delle figure degli dèi di cui si erano serviti coloro che erano stati invitati al matrimonio di Camilla D'Aragona con Costanzo Sforza a Pesaro nel 1475 (Warburg [1928] 2007).

Non stupisce, d'altronde, che le divinità siano vestite secondo una interpretazione realistica 'tutta nordica' — per quanto coltissima — del lessico antiquario, né che i festeggiamenti per le nozze si concludano proprio con una giostra, culmine spettacolare in cui la corte mette in scena la persistente ideologia dell'onore e dei valori cavallereschi. Se da un lato scoperte archeologiche, collezioni antiquarie e fonti letterarie contribuiscono a plasmare — e sono a loro volta plasmate da — l'immagine di una nuova cultura umanistica che si afferma nel Quattrocento, dall'altro sono proprio i dispositivi della festa e della cultura cavalleresca — la giostra, il torneo, il banchetto — a svolgere una funzione decisiva come agenti formativi dello stile.

È precisamente questa strana ibridazione a rendere le divinità che popolano la festa di Pesaro così interessanti per Warburg e per la logica dell'Atlante. Esse si collocano in quello snodo tra Medioevo e Rinascimento «che da tempo non sappiamo se rubricare canonicamente sotto il segno della continuità o della discontinuità» (Quondam 2013, 54),

e ne rendono percepibile questa frizione, una delle tensioni di cui la Memoria, Mnemosyne, si nutre.

GIULIA ZANON

Università Iuav di Venezia

gzanon@iuav.it

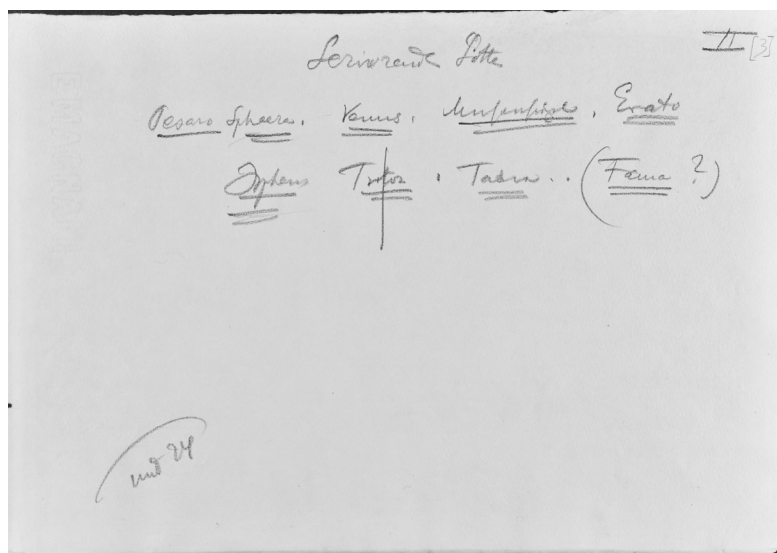
Bibliografia

- AMBROGIANI F., *Vita di Costanzo Sforza (1447–1483)*, Società Pesarese di Studi storici, Pesaro 2003.
- ARBIZZONI, G., “Note sull’ordine de le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d’Aragona”, in *Studi umanistici piceni*, XV (1995), 9–17.
- BAFFIONI VENTURI, L., *Alla ricerca della libreria perduta. La biblioteca di Giovanni Sforza Signore di Pesaro*, Storie degli Sforza Pesaresi, Pesaro 2013.
- BAXANDALL, M., «Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28 (1965), 183–204.
- BAYER, A. (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, New York/New Haven/London 2008.
- BERARDI, P., “Arte e artisti a Pesaro. Regesti di documenti di età malatestiana e di età sforzesca”, in *città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici*, 12 (2000).
- 2024 BÉRTOLA, J., ELLIS, A., «The Lost Poems on the Muses by Theodoros Gazes», in *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 64 (2024), 480–508.
- BRIDGEMAN, J., GRIFFITHS, A. (eds.), *A Renaissance wedding. The celebrations at Pesaro for the marriage of Costanzo Sforza and Camilla Marzano d’Aragona, 26–30 May 1475*, Harvey Miller Publishers, London 2013.
- BURCKHARDT, J., “La vita sociale e le feste” [“Die Geselligkeit und die Feste”, 1860], in GHELARDI, M. (ed.), Jacob Burckhardt, *Il Rinascimento italiano. Civiltà e arte*, Einaudi, Torino 2023, 233–275.
- CARTWRIGHT, S., “Antiquarianism in Pesaro. Text and Image in Urb. Lat. 899”, in *Rivista di Storia della Miniatura*, 13 (2009), 129–140.
- CASTELLI, P., “Cronache dei loro tempi II. Le «allegrezze» degli Sforza di Pesaro. 1445–1512”, in VALAZZI, M.R. (ed.), *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Marsilio, Venezia 1990, 223–254.

- CENTANNI, M., GHELARDI, M. (eds.), *Aby Warburg, L'atlante delle immagini*, Carocci, Roma in corso di stampa.
- CIARDI DIPRÉ DAL POGGETTO, M.G. "Un problema di coerenza: memoria e realizzazione nella pittura di Giovanni Santi. Nuove prospettive cronologiche e attributive, in Giovanni Santi", in *Atti del convegno internazionale di Studi* (Urbino, Convento di Santa Chiara, 17-19 marzo 1995), VARESE R. (ed.), Electa, Milano 1999, 105–114.
- CIARONI, A., *Maioliche del Quattrocento a Pesaro. Frammenti di Storia dell'arte ceramica dalla bottega dei Fedeli*, Centro Di, Firenze 2004.
- CIERI VIA, C., "L'«ordine delle nozze» di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona nel MS. Urb. Lat. 899", in *La città dei segreti. Magia, astrologia e cultura esoterica a Roma (XV–XVIII)*, TRONCARELLI, F. (ed.), Franco Angeli, Milano 1985, 185–197.
- DE MARINIS, T., *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona celebrate a Pesaro nel maggio 1475*, Vallecchi, Firenze 1946.
- DESPOIX, P., KBW – *La Biliothèque Warburg, laboratoire de pensée intermédiaire*, les presses du réel, Dijon 2023.
- DONATI, L., "Le fonti iconografiche di alcuni manoscritti urbinati della Biblioteca Vaticana: Osservazioni intorno ai cosiddetti «Tarocchi del Mantegna»", in *La Bibliofilia*, 60 (1958), 48–129.
- FRANCESCHINI, G., *Figure del Rinascimento urbinato*, S.T.E.U., Urbino 1959.
- GAMBA, B., *Le nozze di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona...*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1836.
- GHELARDI, M. (ed.), *Aby Warburg, Astrologica*, Einaudi, Torino 2019.
- GUARINO, R., "La presenza degli dèi", in *Teatro e Storia*, 26, XIX (2005), 15–32.
- LEOPARDI, L. (ed.), Camillo Leonardi, *Speculum Lapidum. A Renaissance Treatise on the Healing Properties of Gemstones*, Penn State University Press, University Park 2023.
- LIPPMANN, F., *Die sieben Planeten*, Berlin/New York 1895.
- MAZZUCCO, K., "Appunti di metodo (allestitivo). «Jedes Bild das auf der Lichtbildfläche erscheint»", in FAIETTI, M., SCHMIDT, E., TARGIA, G., WOLF, G., *Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, Giunti, Firenze 2023, 176–180.

- MELONI, M., "Il matrimonio di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona e l'orazione nuziale di Pandolfo Collenuccio", in *Studia Picena*, 69 (2004), 137–214.
- MEZZOLANI, V., "Il "museo sagro" perduto di Alessandro Matterozzi, promotore di coscienza storica a Urbania nel Settecento", in *Arte venduta*, CLERI, B., GIARDINI, C. (eds.), il lavoro editoriale, Ancona 2016, 244–274.
- MICHEL, K., SCHOELL-GLASS, C. (eds.), *Aby Warburg, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Akademie Verlag, Berlin 2001.
- NEWTON, S.M., *Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past*, Rapp & Whiting, London 1975.
- PARRONI, P., "La cultura letteraria a Pesaro sotto i Malatesta e gli Sforza", in VALAZZI, M.R. (ed.), *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Marsilio, Venezia 1990, 203–222.
- PASSERA, C., "In questo piccolo libretto". *Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*, Firenze University Press, Firenze 2020.
- QUONDAM, A., *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Il Mulino, Bologna 2013.
- RAGAZZINI, C., "Appendice. Cod. Urb. lat. 899, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana", in VALAZZI, M.R. (ed.), *Giovanni Santi*, Silvana Editore, Milano 2018, 148–149.
- ROSSI, L., "La figura di Nettuno "manometro" delle ri-emersioni dell'Antico. Come le feste medicee in Francia si collocano tra le Nozze di Pesaro e due francobolli inglesi del XX secolo", in CENTANNI, M., METLICA, A. VESCOVO, P. (eds.), *Feste e teatro. Forme intermedie tra arte e vita (XV–XVII secolo)*, Edizioni Engramma, Venezia 2025, 286–289.
- ROTH, C., *The Jews in the Renaissance*, Jewish Publication Society of America, Philadelphia 1959.
- SABBADINI, R. (ed.), *Epistolario di Guarino Veronese*, vol. II, a spese della società, Venezia 1915.
- SETTIS, S., "Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca [1985]", in CENTANNI, M. (ed.), *Warburg e il pensiero vivente*, Ronzani, Dueville 2022, 169–228.
- SOLDATI, B., *La poesia astrologica nel Quattrocento*, Sansoni, Firenze 1906.
- SPARTI, B. (ed.), *Guglielmo Ebreo of Pesaro, De pratica seu arte tripudii. On the Practice or Art of Dancing*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- STOCKHAUSEN, T., *Die Kulturwissenschaftliche Biblio-*

- thek Warburg: Architektur, Einrichtung und Organisation*, Dölling und Galitz, Hamburg 1992.
- TABARRINI, M., *Descrizione del convito e delle feste fatte a Pesaro...*, Tipografia di G. Barbera, Firenze 1870.
- TORELLO-HILL, G., "L'iconografia della festa rinascimentale. Il manoscritto Urb. Lat.899 della Biblioteca Apostolica Vaticana", in *La Rivista di Engramma*, 200 (2023), 299–308.
- VARESE, R., *Giovanni Santi*, Nardini, Firenze 1994.
- WARBURG, A., "I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro di conti' di Emilio de' Cavalieri" [1895], in BING, G. (ed.), *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966, 59–107.
- WARBURG, A., "Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel Secolo XV [1905]", in BING, G. (ed.), *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966, 171–178.
- WARBURG, A., "Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoja di Ferrara [1912]", in BING, G. (ed.), *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966, 247–272.
- WARBURG, A., "Gli Arazzi di Valois" [1927], in GHELARDI, M. (ed.), *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917–1929)*, Aragno, Torino 2007, 673–690.
- WARBURG, A., "Le Feste italiane" [1928], in GHELARDI, M. (ed.), *Aby Warburg, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917–1929)*, Aragno, Torino 2007, 765–782.
- WARBURG, A., "Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas [1929]", GHELARDI, M. (ed.), in *La Rivista di Engramma*, 138 (2016), 13–31.
- WEDEPOHL, C., "Editorial note. Fragment of an Introduction to the Bilderatlas Mnemosyne" in OHRT, R., HEIL, A., A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne. The Original*, Hatje Cantz, Berlin 2020.
- WOLDT, I., "Bilder aus dem Festwesen der Renaissance", in FLECKNER, U., WOLDT, I. (eds.), *Bilderreihen und Ausstellungen*, De Gruyter, Berlin 2012, 275–302.
- WOLDT, I., "Medicaeische Festlichkeiten am Hofe der Valois auf Brüsseler Teppichen in der Galleria der Uffizi" in in FLECKNER, U., WOLDT, I. (eds.), *Bilderreihen und Ausstellungen*, De Gruyter, Berlin 2012, 235–274.
- ZANON, G., *Una storia dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*, Ronzani, Dueville 2025.



Abbozzo per la seconda tavola della mostra, dove si leggono brevi titoli per le miniature da riprodurre: «Sfera di Pesaro», «Venere», «colle delle Muse», «Erato», «Orfeo», «Tritone», «Tatia», «Fama». Warburg Institute Archive [WIA III 111.10.3, f. 3].



Romolo, Urb. Lat. 899, f. 74r. Elaborazione grafica.



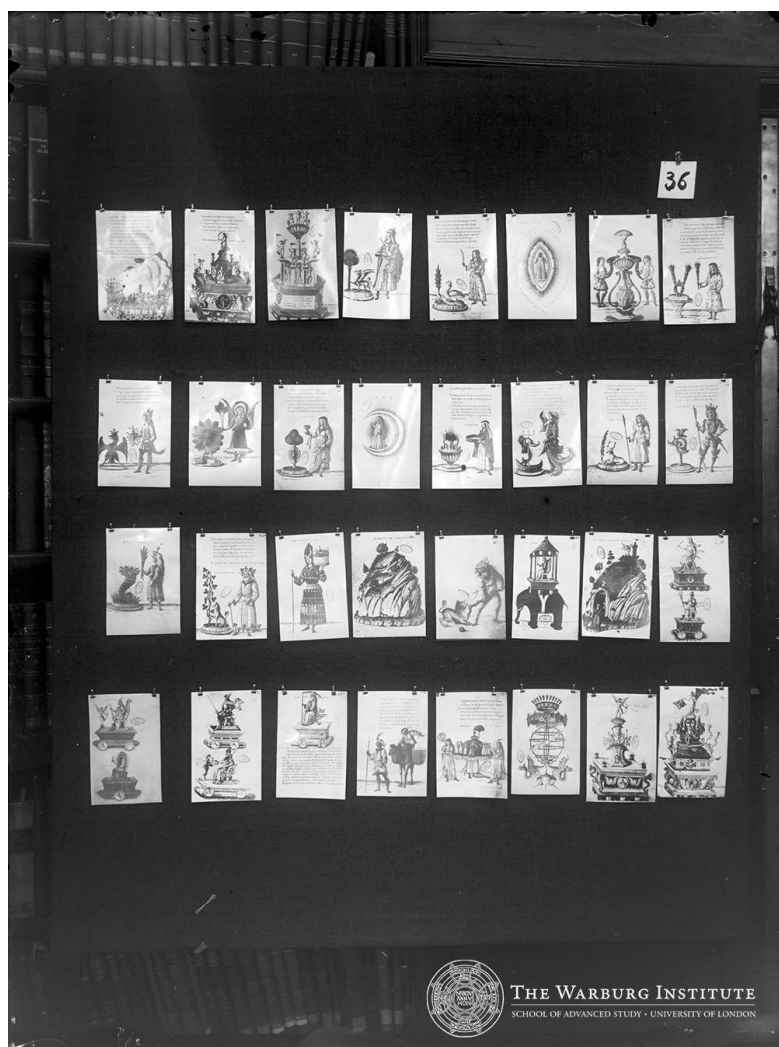
*Carro della Luna e Carro di Mercurio, Urb. Lat. 899, f. 97r.
Elaborazione grafica.*



*Il carro di Venere, Urb. Lat. 899, f. 98v e I figli del Pianeta
Venere, dal cosiddetto Calendario Baldini, 1465.
Elaborazione grafica.*



Perseo, Urb. Lat. 899, f. 60v e Perseo come decano dell'Ariete, dettaglio da Astrolabium planum, Augsburg 1488 (Firenze, Biblioteca Nazionale, cod. Magl., f. 45/A). Elaborazione grafica.



Atlante Mnemosyne, Tavola 36. The Warburg Institute

WURD: LA DEA GERMANICA DEL DESTINO. GENEALOGIA DI UNA COSTRUZIONE CULTURALE (1835-1945) ULISSE DOGÀ

Introduzione

Quando nel febbraio del 1943 Hermann Göring si rivolse via radio alle truppe tedesche accerchiate a Stalingrado, non pronunciò un discorso militare, ma evocò un mitologema medievale: i guerrieri burgundi nella sala di Attila, che combattono fino alla morte sapendo di essere destinati alla sconfitta: «Fra mille anni», disse Göring, «si parlerà ancora con sacro terrore di questo eroismo» (Maier 2003: 149)¹. La disfatta militare veniva così trasfigurata in vittoria astorica: morire a Stalingrado significava adempiere il destino eroico del popolo germanico ripetendo il *Ragnarök*, la battaglia finale o il “crepuscolo” degli antichi dèi germanici.

Questa retorica non era un’invenzione improvvisata della propaganda nazista, ma affondava le radici in una lunga tradizione, o meglio, in una “costruzione” culturale che aveva attraversato più di un secolo di filologia, linguistica e filosofia della storia tedesche. Il mito del “fatalismo eroico germanico” – l’idea che l’essenza dello spirito tedesco consistesse nel combattere senza speranza contro un destino ineluttabile – era stato letteralmente assemblato progressivamente da generazioni di studiosi, a partire da Jacob Grimm nel 1835, passando attraverso la linguistica idealistica del primo Novecento non solo tedesca (l’italiano Ladislao Mittner), fino alla sua cristallizzazione ideologica nella filologia e nella critica della cultura in Germania fra le due guerre.

Il progressivo assemblaggio dell’idea di destino germanico non costituì certo un fenomeno isolato o marginale, ma si iscrisse in un complesso sistema di ricerche e di costruzioni di miti nazionali che – come oramai ampiamente documen-

¹ Tutte le traduzioni dal tedesco sono a opera dell’autore.

tato – operava all'interno di un quadro scientifico, ideologico e politico già nella Germania guglielmina e che si acuì in modo particolare nel dodicennio nazionalsocialista (Dusse 2012: 417). La categoria di "credenza o fede germanica nel destino" (*germanischer Schicksalsglaube*) conobbe negli anni Trenta un'autentica e nefasta congiuntura: monografie come quelle di Hans Naumann (1934), Martin Ninck (1935), Walther Gehl (1939), oltre a innumerevoli articoli, conferenze e dissertazioni, testimoniano di una vera e propria ossessione ermeneutica per questo tema che travalicò i confini accademici e invase la pubblicistica popolare e di propaganda.

Come si cercherà qui di mostrare, non si trattò di un fenomeno puramente quantitativo: significativo, infatti, fu lo slittamento semantico che trasformava progressivamente lo *Schicksal*, il destino, da categoria religiosa di matrice cristiana a *Weltanschauung*, a visione del mondo germanica. Il concetto di *Religion* veniva sistematicamente sostituito da quello di *Glaube* (fede/credenza), non solo per evitare l'uso di una parola di origine latina, ma soprattutto per eliminare l'idea di un legame e una dipendenza della stirpe germanica dagli dèi. Il destino veniva cioè estratto dall'ambito propriamente religioso e cristiano per diventare un fenomeno che, pur determinando l'esistenza dell'uomo germanico, sottolineava la sua libertà e indipendenza piuttosto che generare un rapporto di sottomissione metafisica. Questa operazione concettuale ebbe conseguenze profondissime: da un lato, permise di interpretare il *Ragnarök* – il tramonto degli dèi della mitologia norrena – come prova della supremazia del destino sugli stessi dèi, trasformando così una narrazione escatologica in un programma esistenziale eroico-fatalistico; dall'altro, rese il tema del destino straordinariamente flessibile sul piano dell'attualizzazione politica, come bene e "fatalmente" dimostrò Alfred Rosenberg che, dopo aver trattato il pensiero del destino germanico nel suo famigerato *Mythus des 20. Jahrhunderts*, propagandò nel 1940 lo slogan della *nordische Schicksalsgemeinschaft*, della comunità nordica del destino, che Göring citerà nel suo discorso.

Le controversie scientifiche di quegli anni – per esempio la disputa tra i sostenitori di una cultura germanica tellurica, ma pacifica, e gli apologeti di *Geheimbünde* guerriere e orgiastiche – non mettevano mai in discussione l'esistenza stessa di un destino germanico unitario: producevano semplicemente mitologie diverse che rinviavano tutte allo stesso "vuoto" fondante. Tali conflitti interpretativi nascevano e si intrecciavano del resto con diatribe accademiche

che riguardavano tanto il prestigio degli interpreti dell'essenza germanica, quanto, più prosaicamente, la lotta per le scarse cattedre universitarie disponibili. Ma un aspetto ancor più problematico del campo di ricerca era costituito dal fatto che molti accademici operavano simultaneamente come esperti scientifici e come membri di comunità religiose pagane o *deutschgläubig* (Dusse 2012: 425). Filologi del calibro di Gustav Neckel e Bernhard Kummer, ad esempio, figurano tra i firmatari dell'appello per il convegno di Eisenach del 1933 che avrebbe portato alla fondazione della *Arbeitsgemeinschaft Deutsche Glaubensbewegung*: la distinzione tra ricerca scientifica e appropriazione religiosa dei materiali mitologici divenne del tutto evanescente.

Paradossalmente però, più si moltiplicavano i materiali sul destino germanico – etimologie, comparazioni lessicali, ricostruzioni genealogiche –, più l'essenza di questo destino si allontanava. La filologia produceva tracce di una visione – il destino come forza ontologica primordiale – che essa stessa non vedeva direttamente, ma ne esaltava gli effetti presunti nei testi. Ed è proprio questo cortocircuito ermeneutico che è rimasto a lungo inesplorato: l'oggetto di ricerca "religione germanica" ha trovato dopo il 1945 pochi approfondimenti e solo verso la fine degli anni Sessanta è iniziata una decostruzione critica dei meccanismi ideologici messi in atto da quella che Furio Jesi avrebbe definito come una tipica "macchina mitologica": un dispositivo culturale che produce incessantemente materiali mitologici rinviando a un'essenza che resta costitutivamente inaccessibile, ma che in determinate condizioni può trasformarsi in un laboratorio propagandistico che produce mitologemi attraverso un discorso che si presenta come scientifico, oggettivo e rivelatore di essenze nascoste (cfr. Jesi 1973, 1979, 1996).

Mentre Jesi, in Italia, indagava e smontava in numerosi studi le costruzioni mitologiche del germanesimo, Gerd Wolfgang Weber, in Germania, pubblicava uno studio che demoliva dalle fondamenta il mito del destino germanico, dimostrando che *Wyrd/Wurd* come dea del fato non era mai esistita, che era una creazione cristiana medievale, che l'intera tradizione filologica da Grimm in poi aveva costruito una metafisica del destino che in quei termini non si era mai data. Nello stesso periodo, anche la filologia fuori Germania giungeva alle stesse conclusioni di Weber studiando il celeberrimo poema evangelico sassone *Heliand*: qui la parola *Wyrd* – da cui si era ricavata la radice linguistica delle speculazioni mitologiche – non significava "destino", ma più semplicemente "tempo", nel senso di ineludibile scorrere degli eventi.

Eppure, nel 1975 – trent’anni dopo la catastrofe culturale e storica della Germania e pochi anni dopo la pubblicazione chiarificatrice di Weber – uscivano in Germania pubblicazioni che ancora cercavano tracce di “destino germanico” nello *Heliand*. La critica invero reagì a queste nuove costruzioni del mito, ma, come è evidente oggi, la macchina mitologica, una volta costruita e posta a servizio della propaganda ideologica, resiste a ogni smontaggio accademico. Essa persiste anche contro ogni evidenza filologica perché, come si tenterà di mostrare, ha radici più profonde e ramificazioni più ampie della disciplina scientifica.

Questo articolo intende ricostruire la genealogia della “macchina mitologica” del destino germanico che ha operato fin dall’inizio dell’800 attraverso la filologia e la linguistica, selezionando materiali dalle fonti medievali, interpretandoli come rivelazioni di uno “spirito germanico” autentico, originario, costruendo genealogie che legavano il paganesimo antico alla modernità tedesca. Sicché quando il nazismo ha avuto bisogno di legittimare culturalmente la propria ideologia guerriera, quella macchina era già perfettamente funzionante, in parte costruita in buona fede anche da studiosi che spesso nulla avevano che fare con il nazionalismo estremo, talvolta – come nel caso di Ladislao Mittner – nemmeno con la Germania stessa. Questo contributo si intende come un tentativo di archeologia critica: ritrovare le tracce lasciate dal nazionalismo culturale nell’evoluzione delle discipline accademiche per trovare le fondamenta che lo hanno reso possibile e ancora oggi apparentemente vincente. Si tenterà questa critica, analizzando il caso della parola “destino”, non certo per accusare singoli studiosi – sarebbe infatti assurdo incolpare Jacob Grimm o Ladislao Mittner di atteggiamento reazionario o peggio di proto-nazismo filologico – ma per capire come le costruzioni culturali apparentemente innocue, elaborate a volte in buona fede da intellettuali rispettabili, possano diventare materiali mitologici per ideologie di morte.

1. Fondazioni (1835-1931)

1.1 *La Deutsche Mythologie di Grimm: alle origini della macchina*

Nel 1835, quando Jacob Grimm pubblicò la *Deutsche Mythologie*, l’Europa romantica era attraversata da una febbre archeologica: riscoprire le origini nazionali, disseppellire le

radici autentiche dei popoli, far parlare gli spiriti delle nazioni attraverso le loro lingue, le loro leggende, i loro miti. Era un progetto culturale e insieme politico: in un'epoca di estrema frammentazione politica – la Germania figurava ancora come un mosaico di piccoli stati – la cultura doveva sostituire quell'unità nazionale che la politica non aveva ancora realizzato. Se non esisteva ancora uno stato tedesco, doveva almeno esistere uno “spirito tedesco”. Grimm si mise al lavoro con gli strumenti più avanzati della sua epoca: il metodo storico-comparativo, appena elaborato dalla linguistica, che permetteva di ricostruire lingue e culture antiche attraverso la comparazione sistematica delle tracce sopravvissute nei diversi dialetti e nelle testimonianze scritte sparse nel tempo.

Il progetto era grandioso: ricostruire la mitologia germanica autentica, quella anteriore alla cristianizzazione, attingendo alle fonti medievali (*Edda* poetica e in prosa, le saghe islandesi, la letteratura antico-inglese e antico-tedesca) e alle sopravvivenze folkloriche (fiabe, leggende, credenze popolari). L'idea di fondo – mutuata da Herder e dai romantici – era che ogni popolo possiede uno spirito proprio (*Volksgeist*) che si manifesta nella lingua, nella poesia, nella mitologia, nei costumi. Grimm voleva portare questo spirito alla luce della storia, farlo riemergere dal sottosuolo dove la cristianizzazione l'aveva seppellito da più di un millennio. Come scriveva nella celebre prefazione all'opera, il compito dello studioso era quello di intuire la fonte dai rigagnoli, il fiume antico dalle paludi rimaste («aus ihrem versiegenden wasser die quelle, aus den stehngebliebenen sumpfen der alte ström geahnt werden» (Grimm 1835: VI)) – ovvero risalire dai frammenti dispersi e corrotti alla totalità originaria, ricostruire dalle rovine l'edificio intero.

Il metodo che Grimm applicava alla mitologia era lo stesso che aveva già utilizzato con successo per la linguistica storico-comparativa:

Wie die gesamten laute der spräche auf eine kleine zahl zurückgehn, aus deren einfachheit sich alle übrigen ergeben, so führe ich auch in der mythologie die vielfachen göttlichen erscheinungen auf ihre einheit hin, lasse aus der einheit die manigfaltigkeit entspringen (Così come tutti i suoni della lingua risalgono a un piccolo numero, dalla cui semplicità derivano tutti gli altri, così io riconduco anche nella mitologia le molteplici apparizioni divine alla loro unità, faccio scaturire la molteplicità dall'unità) (*ibid.*: XIX).

Si trattava di un'operazione insieme filologica e filosofica: dietro la confusione dei nomi divini, delle varianti regionali, delle sovrapposizioni cristiane, Grimm cercava una *Ureinheit* – un'unità primordiale – dello spirito germanico. Questo spirito, sosteneva, possedeva caratteristiche ben precise: «deutscher art angemessen ist ein sinniger ernst, der sie dem eitlen entführt und auf die spur des erhabnen leitet» (propria dell'indole tedesca è una serietà riflessiva che la sottrae al vano e la guida sulla traccia del sublime) (ibid.: XLIII). Un sublime che si manifestava nel rifiuto degli antichi Germani di rinchiudere gli dèi in templi o di rappresentarli in forma umana – come attestava Tacito in *Germania*: «nec cohibere parietibus deos, neque in ullam humani oris speciem assimilare ex magnitudine coelestium arbitrantur. lucos ac nemora consecrant, deorumque nominibus appellant secretum illud, quod sola reverentia vident» (Non ritengono opportuno rinchiudere gli dèi entro pareti, né raffigurarli sotto alcuna forma umana, perché giudicano indegna della grandezza celeste ogni imitazione mortale. Consacrano boschi e selve, e con i nomi degli dèi chiamano quel mistero che contemplano solo con timoroso rispetto.) (cit. in ibid.: XLIII).

Questo, per Grimm, non era un particolare secondario della religione germanica, ma la prova di una vocazione profonda, di un'attitudine spirituale che attraversava i secoli e riemergeva – non per caso – nella Riforma protestante: «Es war nicht zufall, sondern nothwendig, dafs die reformation gerade in Deutschland aufgieng» (Non fu un caso, ma una necessità che la Riforma nascesse proprio in Germania) (ibid.: XLIII). Il protestantesimo tedesco, con il suo rifiuto delle immagini sacre, del culto dei santi, delle reliquie, non faceva che riattivare un'antica disposizione germanica: il senso dell'invisibile, del trascendente che non si lascia imprigionare nella materia. Dove la Chiesa cattolica aveva moltiplicato i mediatori – santi, reliquie, icone – il germanesimo originario aveva conosciuto soltanto boschi sacri e un dio-padre celeste. Mentre Roma aveva eretto templi di pietra, i Germani avevano lasciato che i loro dèi abitassero nelle foreste, nelle sorgenti, nei venti: «Der höchste gott ist ihm ein vater, altvater, grofsvater», annotava Grimm, «dem gott zur seite steht die höchste göttin als mutter, altmutter, grofsmutter» (Il dio supremo è per lui un padre, antenato, nonno; accanto al dio sta la suprema dea come madre, antenata, nonna) (ibid.: XLI) – figure familiari, domestiche, lontane dalla ieratica distanza delle divinità mediterranee.

La mitologia germanica così ricostruita diventava, nelle mani di Grimm, molto più di un repertorio erudito di leggende dimenticate: era il codice genetico spirituale di un popolo, la matrice culturale da cui derivavano lingua, diritto, poesia, e perfino attitudine religiosa. Scavare in questo passato sepolto significava dunque ritrovare la propria identità più profonda, risalire alle sorgenti da cui ancora sgorgava – spesso inconsapevolmente – la creatività tedesca contemporanea. «Meine bücher», scriveva Grimm nella chiusa della prefazione, «sollten aber schon der gegenwart gehören, die ich mir nicht denken kann, ohne dafs unsere vergangenheit auf sie zurückstrahlte» (I miei libri appartengono già al presente che non posso pensare senza che il nostro passato non si rispecchi in esso) (ibid.: XLVIII). In sintesi: la Germania moderna doveva riconoscersi unita spiritualmente, attraverso la riscoperta delle proprie origini mitologiche comuni.

Tra i materiali che Grimm analizzava, alcuni lo colpirono particolarmente: i passi dell'*Edda*, fonte principale della mitologia norrena, che descrivono il *Ragnarök*, il crepuscolo degli dèi. Gli dèi nordici non sono immortali né onnipotenti: sanno che verranno sconfitti dai giganti e dai mostri, che il mondo brucerà e affonderà nelle acque. Eppure, combattono. Odino cavalca contro il lupo Fenrir sapendo che sarà divorato. Thor affronta il serpente di Miðgarðr sapendo che, anche se riuscirà a ucciderlo, morirà avvelenato dal suo fiato. È un'escatologia tragica, priva di redenzione o resurrezione – almeno nelle versioni più antiche, prima che influssi cristiani introducessero l'idea di un mondo nuovo dopo la catastrofe.

Grimm interpretò questi passi come rivelazione di un tratto essenziale dello spirito germanico: i Germani, a differenza dei Greci o dei Romani, avrebbero concepito il destino come una potenza superiore agli stessi dèi. Non erano gli dèi a governare il fato: era il fato a dominare gli dèi. Questa visione – secondo Grimm – sarebbe «tipicamente germanica», contrapposta alla concezione mediterranea dove gli dèi (Zeus, Giove) controllano i destini degli uomini.

L'interpretazione di Grimm della tradizione letteraria è un'esemplare "costruzione" mitologica poiché le fonti norrene che parlano del *Ragnarök* sono tarde (XIII secolo), redatte da cristiani, contaminate da influssi classici e biblici. In realtà – come diremo estesamente in seguito – non sappiamo se i Germani pre-cristiani avessero davvero questa concezione escatologica, o se sia una costruzione letteraria medievale. Le attestazioni di parole che indicano il desti-

no (*wyrd* in antico inglese, *wurd* in antico sassone, *urðr* in antico nordico) sono scarse e semanticamente ambigue. Ma Grimm opera una serie di passaggi interpretativi che trasformano questi frammenti incerti in «rivelazione» di un'essenza. Vediamo i principali snodi ermeneutici di questo particolare assemblaggio del mito.

Nel capitolo XVI della *Deutsche Mythologie*, dedicato alle *Weise Frauen* (donne sagge), Jacob Grimm compie un'operazione che sarà determinante per tutta la successiva filologia germanica, ovvero dell'elaborazione sistematica della figura delle *Nornen* (le Parche germaniche) e, attraverso di esse, del concetto stesso di *Schicksal* (destino) come categoria centrale della *Weltanschauung* germanica.

Grimm parte dalla constatazione che le fonti eddiche nordiche preservano un «abgeschlossnen tiefsinnigen mythus» (un mito concluso e profondo) (Ibid.: 377) sulle tre dee del destino: *Urðr*, *Verðandi*, *Skuld*. Ma la vera intuizione sta nel riconoscere che questi nomi non sono arbitrari, bensì «die formen abstracter verba» (le forme di verbi astratti) (ibid.: 377) derivati dalla coniugazione del verbo *verða* (divenire, accadere): *Urðr* = participio passato (*das Gewordene*, ciò che è divenuto) è il passato; *Verðandi* = participio presente (*das Werdende*, ciò che sta divenendo) è il presente; *Skuld* = participio futuro (*das Werdensollende*, ciò che dovrà divenire) è il futuro. Questa scoperta morfologica è cruciale perché permette a Grimm di dimostrare che «die lehre von den nornen ursprünglich unter allen deutschen Völkern einheimisch war» (la dottrina delle Norne era originariamente propria di tutti i popoli germanici) (ibid.: 377). Se i nomi sono costruiti su una radice verbale comune a tutte le lingue germaniche, allora il culto non può essere un prestito tardivo, ma deve risalire a una *Urgemeinschaft* germanica.

Ed è qui che Grimm compie il salto decisivo: ricostruisce per via comparativa le forme che questi nomi avrebbero dovuto assumere negli altri dialetti germanici, anche quando non ne esiste più traccia diretta e l'inferenza viene formulata al condizionale: «eine gothische *Vaurps*, *Vairpandei*, *Skulds*, eine ahd. *Wurt*, *Werdandi*, *Scult* u. s. w. müssen als persönliche wesen bekannt gewesen sein» (le *Vaurps*, *Vairpandei*, *Skulds* del gotico, le *Wurt*, *Werdandi*, *Scult* dell'alto tedesco antico ecc. devono essere state conosciute come esseri personali) (ibid.: 377). Il fatto cruciale è che Grimm trova effettivamente tracce di *Wurd* nelle fonti anglosassoni e alto-tedesche antiche, ma non più come nome proprio di una divinità, bensì come termine astratto per "destino", "fato". Ciò che colpisce Grimm è che in queste fonti *Wurd/Wyrd* mantiene

ancora caratteri personali e attivi: la *Wurd* “si avvicina”, “afferma”, “porta via”, “tesse”, “salva”, “decreta”. La *Wurd* appare «mächtig, oft aber grausam und kriegerisch» (potente, ma spesso crudele e guerriera) (ibid.: 378).

Grimm nota poi uno slittamento di significato cruciale: «erst nachdem man die heidnischen göttinnen ausgestoßen hatte, verwirrten sich die worthegriffe, das persönliche wurt, wurd, vyrd fieng an in die bedeutung von urlac überzugehen» (solo dopo che le dee pagane furono espulse, i concetti verbali si confusero, il personale wurt, wurd, vyrd cominciò a passare nel significato di urlag [destino]) (ibid.: 382). Qui emerge la dinamica storico-religiosa: la cristianizzazione non cancella il concetto, ma ne trasforma lo statuto. Le dee vengono eliminate, ma il termine sopravvive trasformandosi da *nome proprio* di un'entità divina a *nome comune* per indicare il destino in astratto. Questo spiega, secondo Grimm, perché nelle lingue germaniche moderne sopravvivano i termini astratti (*weird* inglese, *wurd* tedesco arcaico) ma siano scomparse le figure divine. Grimm registra con rammarico che:

eine einzige benennung, nachdem das christenthum die heidnische vorstellung verdrängt hatte, genügte, und bald erlosch auch sie, um neueren ausdrücken wie *Schicksal*, *Verhängnis* und ähnlichen, die weit unbequemer und schwerfälliger sind, als die alten einfachen Wörter, platz zu machen (un'unica denominazione, dopo che il cristianesimo aveva soppiantato la rappresentazione pagana, era sufficiente, e presto si estinse anche quella, per far posto a espressioni più recenti come *Schicksal*, *Verhängnis* e simili, che sono molto più scomode e pesanti delle antiche e semplici parole) (ibid.: 379).

Ma Grimm non si ferma qui. Accanto a *Wurd*, identifica un altro termine cruciale per la concezione germanica del destino: örlög (norreno), *urlac* (alto-tedesco antico), *orlæg* (anglo-sassone), *orlag* (sassone antico). L'etimologia è trasparente: *ör-lög* = “legge primordiale”. Grimm nota: «das Schicksal selbst heist örlög oder auch nauðr (necessitas) aldr (aevum); die nornen haben es zu verwalten, zu erspähen, zu verhängen und auszusprechen» (il destino stesso si chiama örlög oppure nauðr [necessità], aldr [vita]; le norne devono amministrarlo, scrutarlo, decretarlo e pronunciarlo) (ibid.: 381-382). Qui emerge una distinzione fondamentale che Grimm sottolinea con forza: «in dieser ganzen vorstellung sind sache und personen genau getrennt» (in tutta questa rappresentazione, cosa e persone sono net-

tamente separate) (ibid.: 381). Le *Nornen* non sono il destino: esse lo *amministrano*, lo *decretano*, lo *pronunciano*. Il destino (*örlög*) è una realtà oggettiva, anteriore perfino alle dee che lo gestiscono.

E attraverso questa complessa operazione filologica che Grimm arriva a determinare il concetto di *Schicksalsglaube* (credenza nel destino) come categoria interpretativa centrale della mentalità germanica. La sua strategia consiste in tre mosse: 1. dimostrazione dell'universalità germanica del concetto attraverso la comparazione sistematica: Grimm dimostra che il culto delle dee del destino e la terminologia correlata (*Wurd/Wyrd, örlög/urlag*) erano diffusi in tutti i rami germanici: gotico, nordico, anglo-sassone, sassone continentale, alto-tedesco. Non si tratta di un fenomeno locale o di un prestito, ma di un tratto costitutivo dell'*Urgemeinschaft*. 2. ricostruzione della struttura concettuale interna: Grimm identifica gli elementi strutturali del *Schicksalsglaube*: a) dimensione temporale triplice: passato (*Urðr*), presente (*Verðandi*), futuro (*Skuld*); b) oggettività del destino: l'*örlög* come "legge primordiale" preesistente agli stessi dèi; c) personificazione femminile: il destino è amministrato da figure divine femminili, il che collega il *Fatalismus* alla tradizione delle "donne sagge" (*weise Frauen, vödur, spákonur*); d) ineluttabilità relativa: la *Wurd* può "salvare" (*neredð*) chi ha valore (*ellen*), ma resta comunque sovrana. 3. inserimento in un paradigma comparativo: Grimm collega sistematicamente le *Nornen* germaniche alle *Parce* romane (*Parcae*: Clotho, Lachesis, Atropos) e alle *Moire* greche (*Moīrai*), notando convergenze e divergenze. L'analogia strutturale (tre figure femminili, funzioni di filatura/tessitura, connessione con nascita e morte) dimostra la comune radice indoeuropea, ma Grimm insiste anche sulle specificità: «zwischen nornen und feen die dreizahl» (presso le norne e le fate sempre il numero tre) (ibid.: 382), ma con differenze nella caratterizzazione (le *Nornen* sono più *kriegerisch*, guerresche; le *Parce* hanno attributi diversi nell'iconografia classica).

Ciò che Grimm realizza è la trasformazione di frammenti mitologici dispersi in un oggetto scientifico unitario e tecnicamente definito: lo *Schicksalsglaube germanico*. Grimm, in altre parole, non scopre lo *Schicksalsglaube*, ma lo inventa, attraverso un'operazione filologica che è insieme descrittiva e performativa, scientifica e mitopoietica. Questo concetto, come vedremo, diventerà centrale nella filologia tedesca successiva e, soprattutto, nella *Germanenforschung* nazista, dove lo *Schicksalsglaube* diventerà funzionale alla costruzione dell'immagine di un germanesimo "eroico" e "fatalista" contrapposto al "semitismo" dipendente da un Dio personale.

Quando Friedrich Kauffmann pubblica nel 1926, sulle pagine della «Zeitschrift für deutsche Philologie», il suo saggio *Über den Schicksalsglauben der Germanen*, la filologia germanica è ormai lontana dall'approccio romantico di Jacob Grimm. Sono passati quasi cent'anni dalla *Deutsche Mythologie*, e il metodo storico-comparativo si è affinato. Kauffmann si presenta come l'erede "critico" di quella tradizione: non più l'entusiasta cacciatore di sopravvivenze mitiche, ma il linguista rigoroso che sottopone i materiali antichi alla disciplina dell'analisi terminologica. Eppure, come vedremo subito, sotto l'apparato tecnico della *Sprachwissenschaft* positivista, la macchina mitologica continua a lavorare – anzi, funziona meglio proprio perché i suoi ingranaggi sono ora invisibili, celati dietro la retorica dell'oggettività scientifica.

L'articolo di Kaufmann si apre con una dichiarazione programmatica che suona come una netta rottura epistemologica: «Der Schicksalsglaube der Germanen ist ein religionsgeschichtliches Problem. Seine Erörterung wird daher nicht von der Mythologie ausgehen dürfen, sondern die auf Grund des Sprachgebrauchs als gemeingermanisch erkennbaren Glaubensvorstellungen zur Richtschnur nehmen müssen» (Kauffmann 1926: 361). (La credenza nel destino dei Germani è un problema di storia delle religioni. La sua trattazione non potrà dunque partire dalla mitologia, bensì dovrà prendere come filo conduttore le concezioni religiose riconoscibili come comuni a tutti i Germani sulla base dell'uso linguistico)

Kauffmann vuole stabilire un passaggio dal mito alla scienza, dall'intuizione poetica alla dimostrazione filologica. Ma questa ricerca di neutralità metodologica nasconde in realtà un'operazione teoretica complessa e ambigua. Kauffmann critica Grimm per aver proiettato sul mondo germanico antico il concetto moderno di "destino" (*Schicksal*), categoria filosofica sedimentatasi nel tedesco tra Seicento e Settecento, estranea alla semantica delle lingue germaniche antiche. Nelle fonti – insiste Kauffmann – non esiste *il* destino come entità unitaria e coerente. Ciò che troviamo è piuttosto «eine bunte Reihe von Schicksalsfügungen, Mächten und Gestalten» (ibid.: 362) (una serie variegata di disposizioni fatali, potenze e figure). L'unità dello *Schicksal* è un'illusione retrospettiva, una proiezione anacronistica. Il compito della scienza è dunque *decostruire* questa falsa unità, restituire al materiale antico la sua eterogeneità originaria.

Eppure, dopo aver denunciato l'operazione unificante di Grimm, l'articolo procede a riassembleare i frammenti dispersi in un *sistema* ancor più coerente e organico. La differenza non sta nel risultato – anche Kauffmann arriva a una *Gesamtvorstellung*, una “concezione complessiva” del *Schicksalsglaube* germanico – ma nella strategia retorica. Dove Grimm usava la metafora geologica e idraulica (le acque sotterranee, i fiumi prosciugati, le sorgenti intuibili dai rivoli), Kauffmann usa il linguaggio tecnico della terminologia giuridica e religiosa. Dove Grimm dichiarava apertamente di *intuire* l'unità originaria, Kauffmann finge di *trovarla* attraverso l'analisi linguistica obiettiva. Ma l'operazione, in fondo, è la stessa: costruire, a partire da materiali eterogenei e cronologicamente distanti, una *totalità mitica originaria* – lo *Schicksalsglaube* come nucleo identitario del *Volksggeist* germanico che Kaufmann vede emergere dal linguaggio e dal sistema giuridico antico. Il metodo kauffmanniano procede per inventario sistematico. Al centro dell'indagine stanno cinque campi semantici, cinque costellazioni terminologiche che attraversano le lingue germaniche antiche: *Wurd/Wyrd*, *örlög/urlac*, *giscapu/aesceapu*, *metod*, *feig*. Ciascuno di questi termini viene sottoposto a esame comparativo, ricostruito nelle sue forme dialettali, analizzato nei suoi contesti d'uso. L'obiettivo dichiarato è mappare la varietà delle concezioni fatali germaniche senza imporre loro una falsa unità. Ma l'effetto finale è precisamente opposto: i cinque termini vengono orchestrati in un sistema coerente, dove ognuno occupa una posizione precisa in una gerarchia ontologica e giuridica.

Kaufmann cita spesso Grimm, sebbene la sua analisi di *Wurd* e *örlög* (norreno) o *urlac* (sassone antico) sia più estesa e sostanzialmente autonoma. Il terzo campo semantico ruota attorno a *giscapu* (sassone antico) e *aesceapu* (anglo-sassone), derivati dal verbo *scapan*, “creare” – ma con una sfumatura giuridica che Kauffmann sottolinea energicamente: «Das “Schaffen (Schöpfen)” war ein Hauptwort der Rechtsprache» (ibid.: 382): il creare-decretare era termine chiave del linguaggio giuridico germanico. Le *giscapu* non sono dunque “creazioni” in senso poetico o demiurgico, ma *Rechtsschöpfungen*: “creazioni giuridiche”, decreti, sentenze. Nelle fonti appaiono come *wurdigiscapu* (decreti della *Wurd*), *metodgiscapu* (decreti del *Metod*), *wyrd gesceapu* (decreti della *Wyrd*). Il destino si configura qui come sistema di norme positive, di decisioni giuridicamente vincolanti emanate da autorità sovrane. Non è cieco fato, non è capriccio – è *diritto*, sia pure diritto primordiale e inappellabile.

Metod, quarto termine, deriva da *metan*: misurare, giudicare. È il “misuratore” per eccellenza, il giudice supremo delle sorti. La cristianizzazione ne farà un epiteto di Dio – il *Metod* diventa sinonimo dell’Onnipotente – ma Kauffmann insiste sulle radici pre-cristiane del concetto. Il *Metod* è colui che misura (*metan*) la vita e la morte, che assegna (*metan*) a ciascuno la sua porzione di esistenza. Anche qui, semantica giuridica: misurare è giudicare, assegnare è decretare. Il destino come tribunale cosmico.

Infine, *feig* (norreno *feigr*, anglosassone *fæge*): l’aggettivo che designa chi è “caduto in potere della morte” per decreto del destino. Ma non semplicemente “destinato a morire” – tutti lo sono in quanto creature mortali (anord. *skapdaupi*). *Feig* designa qualcosa di diverso dalla mortalità naturale: è uno stato che sopravviene quando il destino come *Schicksalsfügung* segna un individuo. Si tratta dunque non di una condizione biologica, ma di una condizione fatale. Il confine decisivo, per Kauffmann, passa tra il *feig* e l’*unfæge*: «Wyrð oft nered unfægne eorl, þonne his ellen déah» (cit. in *ibid.*:369) (la Wyrð spesso salva l’uomo non-*feig*, quando il suo valore regge). Per l’*unfæge*, il coraggio può ancora contare; per il *feig*, nessun valore basta – il decreto è emesso, la sentenza inappellabile. Kauffmann analizza in sezioni distinte del saggio i diversi segni e contesti in cui questa condizione fatale si manifesta: le *fylgjur* che abbandonano il condannato (*ibid.*: 373, 376), gli uccelli della *walstatt* – corvo, aquila – che annunciano il massacro (*ibid.*: 377-378). Non si tratta di una fenomenologia unitaria, ma di manifestazioni eterogenee che Kauffmann riconduce allo stesso nucleo concettuale: il momento in cui la *Schicksalsmacht* del destino si rivela come potenza operante sulla vita di un individuo.

Questi cinque campi semantici – apparentemente eterogenei, cronologicamente distanti, geograficamente dispersi – vengono però ricomposti da Kauffmann in un *sistema*. Il risultato è una sorta di ontologia giuridica del destino germanico, articolata su tre livelli: 1) Il sostrato normativo: l’*örlög* come legge primordiale, anteriore agli dèi stessi. Non è una volontà personale, non dipende da arbitrio divino. È l’ordine cosmico nella sua impersonalità ineluttabile. 2) Le istanze amministrative: le *Nornen*, la *Wurd*, il *Metod*. Potenze che *gestiscono* l’*örlög* – lo scrutano, lo decretano, lo pronunciano, lo misurano. Non sono onnipotenti: amministrano una legalità che le trascende. Sono giudici, non legislatori; esecutori, non sovrani assoluti. 3) I decreti particolari: le *giscapu*, le sentenze pronunciate per ciascun

individuo. Ogni vita è un fascio di decreti: quando nascere, quanto vivere, come morire. Il *feig* è colui per cui il decreto di morte è già stato emesso e comunicato.

Questa ricostruzione ha tutta l'eleganza di un sistema filosofico. È coerente, gerarchizzata, priva di contraddizioni. Kauffmann presenta il suo schema come semplice "riconoscimento" di strutture già presenti nel *Sprachgebrauch* antico. In realtà, ciò che fa è *selezionare* alcune attestazioni, *interpretare* i contesti ambigui nel senso funzionale al sistema che vuole dimostrare. La tecnica è più sofisticata di quella grimmiana – non c'è più l'appello alla *Ahnung*, all'intuizione poetica dell'unità originaria – ma la struttura logica è identica: da frammenti eterogenei a totalità mitica, spacciata per realtà storica oggettivamente ricostruita.

Ma perché proprio questa forma? Perché il destino germanico deve essere configurato come *sistema giuridico*? Qui la scelta di Kauffmann rivela la sua posta politica. Tradurre la terminologia del fato in linguaggio del diritto significa operare uno spostamento ideologico preciso: lo *Schicksal* germanico non è capriccio, non è arbitrio, non è volontà personale di un dio tirannico. È *legge*: oggettiva, razionale, impersonale. È un ordine normativo che precede e fonda ogni ordine politico particolare.

Questa lettura si oppone esplicitamente alla concezione "orientale" del destino. Quando l'articolo analizza la cristianizzazione dei concetti fatali, la contrapposizione emerge con forza. Il cristianesimo ha portato con sé lo *Schicksalsglaube* astrologico di origine ellenistico-orientale: il potere degli astri (*stoicheia tou kosmou*), le Parche greco-romane, la sottomissione del cosmo a volontà divine personali. Per designare questo *Schicksalsglaube* estraneo, il tedesco medievale conia un termine nuovo: *wilaslida*, letteralmente "potere delle ore" – le ore come unità astrologiche, i momenti in cui gli astri determinano i destini: «Für diesen an der Astrologie (horoskopie) orientierten Schicksalsglauben wurde statt des altheimischen *urlag* ein Sonderwort neu gebildet: *wilaslida*» (ibid.: 364). L'antico *urlag* germanico, insomma, non basta più: serve un neologismo per esprimere un concetto estraneo alla tradizione autoctona.

Kauffmann identifica due fasi storiche dell'*örlög*. Nella concezione *arcaica*, testimoniata dalle fonti più antiche, il destino è chiaramente *superiore* agli dèi. L'*örlög* vincola tutti – uomini, giganti, dèi. Nemmeno Óðinn può sottrarsi: quando ha inizio il crepuscolo degli dèi, Óðinn può solo prepararsi alla battaglia finale, non evitarla. Il destino è l'orizzonte invalicabile dell'esistenza divina. Ma in una

fase tarda – testimoniata soprattutto da Snorri Sturluson, il mitografo islandese del XIII secolo – questo equilibrio si spezza. Gli dèi, e in particolare Óðinn, usurpano le funzioni delle potenze del destino: «Hauptsächlich war es Óðinn, der die Macht der Schicksalsgottheiten usurpierte» (ibid.: 407). Óðinn diventa “signore delle rune”, colui che conosce i destini e può modificarli. Il *Runenwesen*, che originariamente apparteneva alla sfera delle *Schicksalsmächte*, passa sotto il suo controllo. Persino la funzione specificamente norniana di assegnare il destino a un individuo viene condivisa con Óðinn e Þórr. La stessa Skuld, la più giovane delle Nornie, finisce per essere annoverata tra le Valchirie, segno di una progressiva confusione tra le due categorie di potenze. L’*örlög* impersonale cede il passo alla provvidenza personale del dio supremo.

Ciò che emerge dall’analisi di Kauffmann è una concezione in cui le potenze del destino erano originariamente superiori agli dèi («Sie war den Göttern übergeordnet», (ibid.: 407)), in cui nemmeno il più sapiente tra loro poteva sottrarsi all’*örlög*, e in cui la conoscenza del futuro apparteneva non alle divinità ma alle potenze più antiche – i þursar dai quali Óðinn stesso doveva attingere il proprio sapere. L’erosione progressiva di questa superiorità – l’usurpazione delle funzioni fatali da parte degli dèi, la subordinazione del destino alla provvidenza prima di Óðinn e poi del Dio cristiano – rappresenta per Kauffmann una trasformazione religiosa di primo piano, non un semplice avvicinamento di figure mitiche. In sintesi, anche per Kaufmann dunque c’è stata un’età dell’oro, un’origine autentica, un *Urschicksalsglaube* puro e potente, a cui è seguita la caduta: la cristianizzazione, l’orientalizzazione, la perdita dell’autenticità germanica. È la stessa struttura che attraversa tutta la pubblicistica conservatrice degli anni Venti: l’idea di una *germanitas* originaria tradita dalla storia, da riscoprire e restaurare. L’articolo di Kaufmann – apparentemente neutrale, rigorosamente filologico, tecnicamente ineccepibile – funziona anch’esso a suo modo come *macchina mitologica*. Ha prodotto mito sotto le spoglie della scienza. Ha costruito un’identità collettiva mascherandola da scoperta storica.

La macchina di Kauffmann è più insidiosa di quella di Grimm proprio perché più invisibile. Grimm dichiarava apertamente la sua intuizione poetica dell’unità originaria. Kauffmann afferma di *trovare* oggettivamente ciò che in realtà *costruisce* interpretando. Il metodo linguistico, l’apparato comparativo, la terminologia tecnica creano l’illusione dell’oggettività. Ma la selezione delle fonti, l’interpretazio-

ne dei contesti, la ricomposizione sistematica dei frammenti sono scelte teoretiche determinanti. Questa è, precisamente, il dispositivo che produce autenticità mitica spacciandola per realtà storica, che costruisce identità collettive mascherandole da scoperte scientifiche. E che funziona tanto meglio quanto più i suoi ingranaggi sono nascosti, quanto più la costruzione si presenta come riconoscimento, quanto più l'invenzione si maschera da ritrovamento.

1.3. *Ladislao Mittner: il caso di una demitologizzazione fraintesa*

Nel 1931, due anni prima che Hitler diventi cancelliere del Reich, un giovane studioso italiano pubblica a Firenze la propria tesi di dottorato, discussa alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Il titolo è filosofico: *La concezione del divenire nella lingua tedesca*. L'autore è Ladislao Mittner, ventisettenne, triestino cresciuto nell'Impero austroungarico poi italianizzato, destinato a diventare nel dopoguerra uno dei massimi germanisti del Novecento e autore di una monumentale *Storia della letteratura tedesca* ancora oggi opera di riferimento.

Il libro del 1931, ripubblicato in forma compendiata come saggio sia in tedesco nel 1939 con il titolo *Schicksal und Werden im Altgermanischen* che in italiano nel 1940 con il titolo *Il volto della Wurd*, sembra a prima vista costruire una macchina mitologica perfetta: l'opposizione tedesco = divenire contro neolatino = essere, eretta a ontologia nazionale attraverso le categorie della linguistica idealistica. E così fu letto, per quasi mezzo secolo. Ma un testo autobiografico pubblicato da Mittner poco prima di morire ci costringe a una revisione radicale. Quella che era stata scambiata per una mitologizzazione si rivela, alla luce dell'autocommento del 1975, un tentativo di demitologizzazione condotto con strumenti che strutturalmente lo tradivano.

Il punto di partenza di Mittner è un'osservazione linguistica apparentemente tecnica: il tedesco usa *werden* (divenire) come ausiliare sia del futuro sia del passivo, là dove le lingue neolatine ricorrono ad ausiliari derivati da «essere» o «avere». Nel futuro tedesco *ich werde gehen* (andrò, letteralmente: «io divengo andare»), il soggetto non «ha» un'azione da compiere né «è» in uno stato futuro: «diviene» qualcosa. Nel passivo *es wird gemacht* (è fatto, letteralmente: «diventa fatto»), il soggetto non «si trova» in una condizione statica: vi «transita» attraverso un processo. Mittner dedica decine di pagine allo studio sistematico degli ausiliari verbali tedeschi – *werden, geschehen, kommen* – in prospet-

va diacronica, dall'antico alto tedesco al tedesco moderno, comparando costantemente con le lingue romanze.

L'analisi è densa, tecnicamente rigorosa, fitta di riferimenti filosofici. Ma la conclusione sembra netta: «la lingua tedesca rivela quella sua fondamentale tendenza a un monismo dinamico» (Mittner 1931: 5). Il tedesco sarebbe la lingua del divenire, contrapposta alle lingue neolatine, lingue dell'essere. Ne discende una serie di opposizioni binarie: tedesco = processo vs neolatino = sostanza; germanico = *energeia* vs latino = *ergon*; nord = dinamismo vs sud = staticità. Categorie che – alla luce dei capitoli precedenti – risulteranno immediatamente riconoscibili: sono le stesse polarità che la *Deutsche Mythologie* di Grimm aveva proiettato sul piano del mito e che Kauffmann aveva tecnicizzato sul piano della terminologia religiosa.

Il passo ulteriore – quello che sembra trasformare la linguistica in mitologia – è quando Mittner lega *werden* alla parola antico-germanica *wurd* (destino). La connessione è etimologica: entrambi derivano dalla radice protogermanica *werþanā* (diventare), che produce da un lato il verbo *werden* (da *werþan*) e dall'altro il sostantivo *wurd/wyrd* (da *wurdiz*, participio passato sostantivato: letteralmente «ciò che è divenuto», «ciò che è accaduto»). Mittner ne inferisce che *wurd* esprimeva nell'antico germanico una concezione del sacro come divenire impersonale, amorale, precristiano: non un Dio personale che giudica e salva, ma il divenire stesso come potenza numinosa e inarrestabile.

A questo punto la genealogia sembra completa. Come Grimm aveva trasformato frammenti lessicali in un sistema mitologico coerente, come Kauffmann aveva riordinato quel sistema attraverso il filtro della *Sprachwissenschaft*, così Mittner sembra ora fondarlo su un livello ancora più profondo: non il mito, non il lessico religioso, ma la grammatica stessa. Se *werden* è l'ausiliare del futuro e del passivo, e se *werden* e *wurd* condividono la stessa radice, allora il destino germanico non è una credenza sovrapposta alla lingua, ma la lingua stessa che lo genera. La macchina mitologica avrebbe così trovato il suo fondamento grammaticale.

La lettura che abbiamo appena esposto – Mittner come ulteriore anello nella catena che da Grimm e Kauffmann conduce alla strumentalizzazione del concetto di destino germanico – è quella che ha prevalso per quasi mezzo secolo. Francesco Delbono, in un saggio del 1978 sullo *Heliant*, cita Mittner fra i sostenitori della tesi del sincretismo pagano-cristiano, collocandolo senza particolari esitazioni fra coloro che presuppongono *wurd* come termine dell'an-

tica religione germanica sopravvissuto nel testo cristiano. Ma negli *Appunti autobiografici* pubblicati su «Belfagor» nel luglio 1975, pochi mesi prima della morte, Mittner racconta la genesi della propria ricerca in termini che rovesciano completamente questa ricezione: «*Urgermanisch, Ursprache, Urheimat...*: il mito romantico dell'*Ur-*, del super- iper- ultrarcaico dominava ancora nel positivismo. Ne fui attratto anch'io e vi reagii sforzandomi di chiarirne la reale storicità» (Mittner 1975: 391). Non «vi aderii», non «lo confermai», ma «vi reagii», cercando di chiarirne la storicità reale. Ma il passaggio decisivo è quello in cui Mittner descrive la svolta del 1938:

La soluzione mi giunse d'improvviso quando, per reagire in qualche modo al discorso di Hitler che annunciava l'invasione della Cecoslovacchia, ripresi in mano l'*Edda* con la rabbiosa deliberazione di scoprire una buona volta ciò che «veramente» vi è in quell'estrema Thule dei miti germanici. Giunsi al risultato che il passivo germanico aveva in origine una precisa e coerente specificazione e quasi ambientazione stilistica: era sempre collegato con l'idea del destino, con l'idea, appunto, della «*wurd*», e con l'esplorazione e l'interpretazione del destino, più concretamente con la figura sinistra, sfavillante e beffarda della valchiria, annunziatrice di morte al guerriero già da lei segnato. Tutto l'antico epos germanico risultava con ciò organicamente inserito in un'ancor più antica poesia mantico-sacrale. Era raggiunto finalmente, e nello stesso tempo distrutto, il mito, perché riconosciuto nella sua vera, documentabile radice storica. (ibid.: 391–392)

Queste righe contengono una rivendicazione inequivocabile: il lavoro su *wurd* non era stato un'operazione mitologizzante, ma il suo contrario. Mittner dice di aver distrutto il mito «riconoscendone la vera, documentabile radice storica». E dice di averlo fatto per *reagire* a Hitler: non per confermare il mito germanico, ma per smontarlo attraverso la ricerca della verità storica, nel 1938, mentre la macchina nazista si apprestava a smembrare l'Europa.

Se rileggiamo i testi di Mittner alla luce di questa autoconfessione, il metodo si rivela diverso da come era stato recepito. La chiave è nel termine «ambientazione stilistica». Mittner non afferma che i Germani concepivano ontologicamente il divenire; afferma che nell'epos – in un genere letterario specifico e storicamente databile – il passivo formato con *weorðan* aveva «la funzione lirico-concettuale del *Leitmotiv*» (Mittner 1940: 422): era impiegato sistematica-

mente in contesti che evocavano il destino, la morte in battaglia, l'annuncio della valchiria. È una scoperta di *poetica*, non di metafisica.

L'autobiografia lo precisa ulteriormente: «Al metaforismo del destino corrispondono strutture del destino, strutture del palesarsi e nello stesso tempo dell'esplorazione del destino. Questo doppio movimento è l'anima delle costruzioni "tese" (verbo finito all'ultimo posto della proposizione o del verso) tanto significative nell'antica metrica allitterante». (Mittner 1975: 392)

«Strutture del destino», non «essenza del destino». Mittner studia il rapporto tra forma e contenuto in un corpus testuale delimitato: le costruzioni sintattiche «tese», con il verbo in posizione finale, corrispondono nell'epos allitterante a un «metaforismo del destino» – il destino rappresentato come movimento, come avvicinarsi, come divenire narrativo. È semasiologia storica applicata a testi letterari, non filosofia della lingua.

L'analisi comparativa del saggio del 1940 lo conferma. Mittner documenta che *werden* non ha il medesimo valore in tutti i testi germanici antichi: «in Ulfila soltanto azione perfetta», «nel *Beowulf* soprattutto ostilità», «nell'*Edda* quasi esclusivamente morte fatale» (Mittner 1940: 424). Non un'essenza unica ed eterna, ma usi variabili in contesti letterari diversi, con gradienti di arcaicità che si distribuiscono geograficamente: l'*Edda* più arcaica del *Beowulf*, il *Beowulf* più arcaico di Ulfila (ibid.: 424). Mittner traccia diffusioni e varianti, non ipostatizza essenze. Il «divenire» di cui parla non è dunque una *Weltanschauung* depositata nella grammatica, ma un fenomeno che Mittner stesso circoscrive con precisione «nella sfera epico-sacrale»:

Il divenire era nella sfera epico-sacrale il venire del destino, il suo «avvicinarsi», tanto ben rilevato ancora nel posteriore epos cristiano e cortese, ma era anche un andare incontro al destino, l'accettazione e quasi il maturarsi dell'idea della morte nell'anima del guerriero, che già si sa votato a morire e proprio con l'accettazione del proprio sacrificio, imposto dal tremendo *ethos* della vendetta, può dare la prova definitiva, la sola vera prova, del suo eroismo. (Mittner 1975: 392)

«Nella sfera epico-sacrale» ovvero in un genere letterario e non «nello spirito germanico», non «nell'essenza della razza». Ciò che Mittner descrive è una «tragica circolarità» tra la struttura sintattica dell'epos e la rappresentazione narrativa del destino: non un'ontologia nazionale, ma una tecnica poetica.

La conferma più solida di questa lettura viene dal libro del 1955, *Wurd. Das Sakrale in der altgermanischen Epik*, pubblicato a Berna presso Francke. Il titolo stesso è programmatico nella sua delimitazione: il sacro “nell’epica” germanica. L’opera è divisa in tre sezioni: la *Kenning* (il sistema metaforico dell’epos), le *Sprachformen der Schicksalsverkündung* (le forme linguistiche dell’annuncio del destino), e una ricostruzione conclusiva dello *altgermanische episch-sakrale Stil* (lo stile epico-sacrale germanico antico).

L’intero impianto del libro è stilistico-formale, non metafisico. Mittner studia quattro «forze motrici» (*Triebkräfte*) dell’epos: il sistema delle *Kenningar*, il passivo con *wairban/weorðan*, l’aggettivo debole in funzione sacrale e le costruzioni sintattiche «tese» (*Spannung*, con verbo in posizione finale). Ciascuno di questi elementi viene seguito diacronicamente attraverso i testi: dal gotico di Ulfila al *Beowulf* anglosassone, dall’*Edda* norrena allo *Heliand* sassone, fino ai *Nibelungenlied* e al *Parzival* medio-altotedeschi. Il risultato non è un’essenza, ma un processo: la progressiva grammaticalizzazione di forme originariamente sacro-mantiche.

L’analisi del passivo nel gotico di Ulfila è esemplare del metodo. Mittner dimostra che nel IV secolo *wairban* e *wisan* (essere) si contendevano il ruolo di ausiliare del passivo secondo una logica non grammaticale ma stilistica: *wisan* esprimeva il sacro cristiano – la durata ieratica, l’atto sacramentale, l’eternità della Scrittura – mentre *wairban* conservava una coloritura epico-pagana, evocando la svolta del destino, la profezia, il colpo di scena narrativo (cfr. Mittner 1955: 126–128). «Il battezzato, il Salvatore che insegna e opera miracoli è per Ulfila una rappresentazione esclusivamente cristiana; il Salvatore potente e vittorioso, amato o tradito dai suoi discepoli poteva invece essere in parte assimilato alle figure eroiche della tradizione pagana» (ibid.: 128). Non siamo nel dominio dell’ontologia, ma in quello della retorica: due ausiliari diversi segnalano due diversi registri stilistici, due «sfere» («*Stilbereich*»), l’una ieratica, l’altra epica.

Lo stesso approccio governa l’analisi della *wurd* propriamente detta. Mittner osserva che nelle fonti norrene *Urðr* è formalmente «das Werden, nicht das Gewordene» (il divenire, non il divenuto), sebbene la confusione con la forma preteritale abbia favorito una rilettura come «ciò che è già accaduto» (ibid.: 84). Le tre Norne – *Urðr*, *Verðandi*, *Skuld* – non sono divinità originarie ma il prodotto di una combinazione tarda: *Verðandi* è sospettata di essere «creazione di uno degli ultimi compilatori della *Völuspá*» (ibid.: 84), e le tre sorelle non compaiono insieme in nessun’altra fonte.

Ciò che la tradizione ha trasmesso come mitologia originaria è, alla lente di Mittner, stratificazione testuale. Il mito del destino è letteratura, non religione.

La conclusione del libro è rivelatrice. Mittner scrive che il suo scopo non è

vorgeschichtliche episch-sakrale Stilsprache zu hypostasieren, die es nicht gab, sondern um das Zusammenwirken einzelner Triebkräfte und das dadurch entstandene, stets anders geartete Gleichgewicht zwischen den in jedem dichterischen Werk, ja in jedem Vers neu beseelten Formmitteln besser zu verstehen (ipostatizzare un linguaggio epico-sacrale preistorico che non è esistito, ma comprendere meglio l'interazione di singole forze motrici e l'equilibrio, sempre diversamente configurato, tra i mezzi formali che in ogni opera poetica, anzi in ogni verso, vengono nuovamente animati) (ibid.: 196).

Non potrebbe esserci dichiarazione più esplicita di anti-essenzialismo: il metodo consiste nel ricostruire equilibri formali sempre diversi, non nel postulare un'essenza originaria. Se l'intenzione era demitologizzante e il metodo filologico-comparativo, perché Mittner è stato poi letto sistematicamente come mitologizzante? Per una convergenza di ragioni che si illuminano a vicenda.

La prima è il linguaggio. Mittner impiega categorie – *Weltanschauung*, “forma interna”, “spirito del popolo”, “monismo dinamico” – che appartengono alla tradizione idealistica di Humboldt, Vossler, Croce, e che portano strutturalmente verso l'essenzialismo, anche quando chi le usa intende servirsene in senso anti-essenzialista. Come osservava Luigi Sorrento nella sua introduzione al volume del 1931, il giovane Mittner si muoveva nel solco di una linguistica che cercava le “cause psicologiche” dei fenomeni linguistici: un programma legittimo, ma la cui formulazione rendeva quasi impossibile distinguere la descrizione di strutture formali dall'attribuzione di essenze nazionali. Mittner ne era consapevole – «temevo di cadere nella trappola di un capzioso giuoco di parole» (Mittner 1975: 391) – ma non riuscì a evitare la trappola, perché le categorie a lui disponibili erano quelle.

La seconda ragione è il contesto storico. Scrivere di “divenire germanico” nel 1931, pubblicare in tedesco nel 1939, significa inevitabilmente essere letti dentro un ben determinato clima culturale e politico. Mittner non poteva controllare la ricezione del proprio lavoro, e la ricezione fu quella più prevedibile: un'ulteriore conferma della specificità on-

tologica del germanesimo. È esattamente il meccanismo descritto nel capitolo su Kauffmann: un'operazione condotta in nome del rigore scientifico, i cui risultati sono immediatamente riassorbiti dalla macchina mitologica che pretendeva di correggere.

La terza ragione, la più profonda, è l'assenza di strumenti teorici. Mittner stava praticando, nel 1931 e poi nel 1938, un'operazione per la quale non esisteva ancora un nome: lo smontaggio delle macchine mitologiche. Furio Jesi avrebbe coniato l'espressione solo negli anni Settanta; Weber avrebbe dimostrato nel 1969, con gli strumenti della filologia post-strutturalista, che *Wyrd/Urðr* come dea pagana del fato non è mai esistita. Mittner era giunto, con trent'anni di anticipo, a una conclusione analoga: *wurd* non è termine religioso ma poetico, non è sopravvivenza pagana ma strumento retorico. Ma non aveva il lessico teorico per formularlo in modo che il mondo accademico potesse riconoscerlo.

Il confronto con i capitoli precedenti rivela la posizione peculiare di Mittner. Grimm, nella *Deutsche Mythologie*, aveva costruito il mito in buona fede romantica, trasformando frammenti lessicali sparsi – *Wurd*, *örlög*, le *Norne* – in un sistema mitologico organico. Kauffmann, nel 1926, aveva tecnicizzato quella costruzione attraverso la *Sprachwissenschaft* e la *Rechtswissenschaft*, sostituendo all'entusiasmo romantico l'apparato dell'analisi terminologica ma conservando intatto il presupposto: l'esistenza di uno *Schicksalsglaube* unitario, ricostruibile dalla lingua. Mittner, nel 1931, porta questa operazione un passo più in là – dalla mitologia comparata e dal lessico religioso alla grammatica stessa, al sistema degli ausiliari. Il fondamento diventa più profondo a ogni passaggio: dal mito e dalla terminologia, alla struttura sintattica. Ma per Mittner, a differenza di Grimm e Kauffmann, quel fondamento non doveva però confermare il mito, ma dissolverlo. Il problema è che la dissoluzione rimase invisibile. Come Kauffmann, criticando Grimm per l'anacronismo del concetto di *Schicksal*, finiva per rafforzare il presupposto di fondo, così Mittner, cercando di ricondurre il mito alla storia dell'epos, finì per fornire al mito un fondamento grammaticale che era possibile leggere come la sua conferma definitiva. La macchina mitologica è un dispositivo che può riassorbire anche i tentativi di smontarla, se lo smontaggio non viene esplicitamente teorizzato come tale.

Riconoscere le intenzioni demitologizzanti di Mittner non lo assolve da ogni responsabilità. L'opera fu oggettivamente fraintendibile. Mittner scelse, o non seppe evitare, un linguaggio che poteva essere letto in senso mitologizzante.

Pubblicata in tedesco nel 1939, in pieno nazismo, la summa del suo lavoro forniva – contro ogni intenzione dell'autore – materiale assorbibile dalla legittimazione culturale del regime. Un libro che descrive il tedesco come «lingua del divenire» contrapposta al neolatino come «lingua dell'essere» si presta facilmente alla retorica del dinamismo germanico contro la decadenza latina. Mittner, inoltre, non ruppe mai esplicitamente con il linguaggio idealista. Nemmeno nel 1955, con *Wurd. Das Sakrale*, la chiarificazione riuscì: Delbono, come vedremo, citerà nel 1978 Mittner fra i sostenitori della tesi del sincretismo pagano-cristiano, fra coloro che presuppongono *wurd* come relitto religioso. L'autobiografia del 1975 arriva troppo tardi: pochi mesi prima della morte, in italiano, su una rivista italiana, fuori dalla portata della germanistica internazionale.

2. Tecnicizzazione del mito (1933-1945). Il nazismo e il bisogno di legittimazione culturale

Il 30 gennaio 1933, Adolf Hitler diventa cancelliere della Germania. Inizia la *Gleichschaltung* – il «coordinamento» totalitario di tutte le istituzioni, comprese le università. Inizia anche la costruzione sistematica di una cultura nazista, che deve fornire legittimazione ideologica al regime. Il nazismo non è solo un movimento politico, è anche un progetto di rifondazione antropologica. Vuole creare un “uomo nuovo”, l'uomo ariano, consapevole della propria superiorità razziale, disposto al sacrificio per il popolo e il Führer. Ma questo progetto ha bisogno di radici, di genealogie, di legittimazioni che vadano oltre la mera volontà di potenza. E qui entra in gioco la cultura accademica: la filologia, la linguistica, l'antropologia, l'archeologia devono ora fornire le prove “scientifiche” della superiorità ariana, devono disseppellire l'essenza germanica autentica, devono costruire la genealogia che lega il presente tedesco al passato nordico glorioso.

La bibbia ideologica del nazismo è *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (Il mito del XX secolo) di Alfred Rosenberg, pubblicato nel 1930, tre anni prima della presa del potere. Rosenberg elabora una mitologia razziale complessa: la razza nordica come portatrice di civiltà, il cristianesimo come degenerazione semitica, la necessità di un “nuovo mito” tedesco che recuperi le radici pagane. Ma Rosenberg non è filologo né storico: i suoi deliri pseudoscientifici hanno bisogno di essere confermati da studiosi veri, con credenziali accademiche, che parlino il linguaggio della scienza. Ed è qui che la macchina

mitologica costruita da Grimm, Kauffmann, Mittner diventa preziosa. Non è stata costruita dal nazismo, è precedente e nata in altri contesti. Ma c'è, ed è pronta per essere usata. Bisogna però riempirla di contenuto ideologico specifico (razza, sangue, morte eroica), e tecnicizzarla: trasformarla cioè da discorso scientifico in strumento di mobilitazione politica.

2.1 Hans Naumann (1934): la tecnicizzazione nazista del destino germanico

Nel maggio del 1934, sedici mesi dopo l'ascesa di Hitler al potere, esce a Jena presso l'editore Eugen Diederichs un volumetto di un centinaio di pagine intitolato *Germanischer Schicksalsglaube* (*La fede germanica nel destino*). L'autore è Hans Naumann, ordinario di germanistica a Bonn, studioso stimato, autore di importanti lavori sul medioevo tedesco (*Höfische Kultur*, 1929). La prefazione si apre con una dichiarazione programmatica: «Es handelt sich um den ersten "Versuch einer altgermanischen Philosophie"» – (Si tratta del primo "tentativo di una filosofia antico-germanica") (Naumann 1934, 7). Naumann non è un gerarca né un propagandista: è un professore ordinario rispettato, e proprio per questo il suo libro è più pericoloso della propaganda rozza. Fornisce legittimazione scientifica alla mitologia nazista poiché non impone una dottrina, ma suggerisce delle fonti e argomenta filologicamente.

Naumann precisa che il libro esisteva già da anni nelle sue lezioni, aggiungendo una frase rivelatrice: «Zeitereignisse riefen dies Buch nicht hervor» (Eventi del tempo non hanno suscitato questo libro) (Naumann 1934, 7). La precisazione suona come una *denegatio*: proprio perché deve dirlo esplicitamente, si capisce che gli eventi – l'avvento del nazionalsocialismo – premono sul testo ad ogni pagina. E infatti, poche righe dopo, Naumann riconosce che il dio di cui il libro tratta, Odino, «gegenwärtig das Ziel maßloser, man möchte schon sagen hoch-verräterischer Feindschaft ist» (è attualmente oggetto di ostilità smisurata, si potrebbe quasi dire estremamente traditrice) (Naumann 1934: 7). Naumann si posiziona contro due fronti, i conservatori cristiani e certi ambienti nazisti ostili al neopaganesimo, per rivendicare una terza via: Odino non è né barbarie né decadenza, «vielmehr der erste Ausdruck jenes ewigen Drängens und Fragens, das in seinem Volke später den philosophischen Geist zu höchster Blüte gebracht hat» (ma la prima espressione di quell'eterno slancio e interrogazione che nel suo popolo ha poi portato lo spirito filosofico

alla massima fioritura) (ibid.: 7). E qui osserviamo immediatamente l'azione precisa della macchina mitologica: dal mito si inferisce l'essenza; dall'essenza si deduce la storia; la storia diventa destino. Il libro di Naumann compie tutte le operazioni che Jesi identificherà quarant'anni dopo come costitutive della tecnicizzazione ideologica del mito.

La prima è la selezione orientata dei materiali. Naumann privilegia sistematicamente i testi che confermano la sua tesi – il fatalismo eroico come essenza germanica – e marginalizza o ignora tutto ciò che la contraddice. L'*Edda*, il *Beowulf*, la *Völuspá* vengono letti esclusivamente attraverso la lente del destino tragico. Il dubbio, la ribellione, il rifiuto vengono sistematicamente riassorbiti nella narrazione dell'accettazione eroica.

La seconda operazione è l'interpretazione essenzializzante. Dai testi mitologici Naumann inferisce direttamente «concezioni del mondo» (*Weltanschauungen*), da queste deduce essenze nazionali, da queste ricava destini storici inevitabili. La sequenza è sempre la stessa: estrazione del materiale mitico (i guerrieri nell'*Edda* accettano la morte) da cui l'interpretazione («questo esprime la concezione germanica del destino»), l'essenzializzazione («il germanesimo è fatalismo eroico») e la generalizzazione («i Germani sono destinati alla lotta tragica»). L'effetto di rivelazione è costante: «Man erkennt auch gut...» (Si riconosce bene...), «Es ist klar, daß...» (È chiaro che), «Die Sache erklärt sich leicht...» (La cosa si spiega facilmente) (ibid.: 16).

La terza operazione è la costruzione genealogica. Nella sezione «Grundsätzliches» (*Principi fondamentali*), Naumann traccia una linea continua dall'antichità al presente:

Bei den Namen und Vorstellungen, von denen hier gehandelt wird, sage man nicht, sie seien nur nordgermanisch. Wir wissen heute wieder, was schon Grimm und Wieland wußten, daß sie so oder sehr ähnlich und aufs engste verwandt auch südgermanisch, das heißt Besitz unserer Vorfahren waren. (Dei nomi e delle rappresentazioni di cui qui si tratta, non si dica che sono soltanto nordgermanici. Sappiamo oggi di nuovo ciò che già Grimm e Wieland sapevano: che essi erano, in forma uguale o molto simile e strettamente imparentata, anche sudgermanici, vale a dire patrimonio dei nostri antenati) (ibid.: 9).

“Sappiamo oggi di nuovo”, questa formulazione è rivelatrice. Non si scopre, si *riscopre* ciò che era sempre stato lì, temporaneamente dimenticato. La genealogia funziona in quattro tempi: paganesimo originario (i Germani vivevano

la fede nel destino eroico); cristianizzazione (il cristianesimo ha seppellito questa concezione); sopravvivenza (essa sopravvive inconsciamente nel popolo tedesco); risveglio (il presente – il 1934 – è il momento della coscienza ritrovata).

Ma il cuore ideologico del libro è nella sezione «Unsere ewigen Freunde» (I nostri eterni amici), dedicata al rapporto tra uomini e dèi. Qui Naumann compie una grande manipolazione dei materiali e trasforma la mitologia germanica in filosofia del *Führertum* e della *Gefolgschaft*:

Wenn der Mensch das Bewußtsein jener schicksalhaft bedrohten Lage nicht mit Wurmgefühl beantwortet, sondern mit heroischer Haltung und besonderer Aktivität, so wird er weniger dazu neigen, die Welt in Gut und Böse aufzulösen, als vielmehr in Freund und Feind. (Quando l'uomo non risponde alla coscienza di quella condizione fatalmente minacciata con un sentimento da verme, bensì con atteggiamento eroico e con particolare operosità, sarà meno incline a risolvere il mondo in Bene e Male, e piuttosto in Amico e Nemico) (ibid.: 31).

L'opposizione *Gut/Böse* (Bene/Male) viene sostituita con quella schmittiana *Freund/Feind* (Amico/Nemico). Non è sorprendente, continua Naumann, che proprio i Germani più di altri popoli dividessero anche le potenze metafisiche in amici e nemici: Thor è l'amico dei contadini, il sacro condottiero (*der heilige Führer*) e amico dei contadini e dei campi. Ma Thor non basta. Accanto a Thor, i Germani posero Odino. Odino rappresenta la *Gefolgschaft*, il vincolo che lega il guerriero al capo. La pagina in cui Naumann sviluppa questa tesi merita di essere citata per esteso:

Indem dieser Sinn zum Herrn der Welt und der Weltperiode vergöttlicht wurde, seine Halle zum Sammelpunkt aller guten germanischen Führer und Gefolgsleute, die er um sich schart für den Tag der Götterdämmerung [...] ist in Wahrheit das Gefolgswesen zum Weltprinzip geworden für das Ganze wie für das Einzelschicksal und damit die germanische Metaphysik zu einer Gefolgschaftsmetaphysik. (Nel momento in cui questo spirito fu divinizzato a Signore del mondo e del ciclo cosmico, la sua sala divenne punto di raccolta di tutti i buoni condottieri e seguaci germanici, che egli raduna intorno a sé per il giorno del crepuscolo degli dèi [...] in verità l'istituzione del seguito è divenuto principio cosmico tanto per il tutto quanto per il destino individuale, e con ciò la metafisica germanica è divenuta una metafisica del seguito) (ibid.: 42)

La *Gefolgschaft* – l’istituzione storica del seguito armato del capo guerriero, documentata in Tacito e nell’età delle migrazioni – viene proiettata su un piano metafisico. Il *Ragnarök* non è più soltanto la fine del mondo, è la battaglia finale della *Gefolgschaft* cosmica guidata da Odino. I guerrieri morti in battaglia vanno nella *Valhöll* non per godere banchetti eterni, ma per allenarsi in vista della battaglia finale. La vita terrena è preparazione; la morte eroica è selezione; il *Ragnarök* è missione ultima. Il passaggio sull’*Auslese* (selezione) è fra i più espliciti del libro:

Walhall bedeutet Auswahl, Elite. Nicht jeder blonde Langschädel war an sich schon zu dieser Auswahl bestimmt. Odinsfreundschaft, Aufnahme in die Gefolgschaft dieses Führers bedeutet Zucht und Erziehung zu höchster heroischer Lebensform. Walhall-Idee bedeutet Elite-Idee (Walhall significa scelta, élite. Non ogni biondo dal cranio lungo era di per sé destinato a far parte di questa scelta. L’amicizia di Odino, l’ingresso nel seguito di questo capo, significa disciplina e formazione alla più alta forma eroica di vita. L’idea di Walhall è un’idea di élite) (ibid.: 47).

La *Valhöll* come selezione, come «idea di élite»: il *Führer* seleziona i migliori; i migliori si raccolgono intorno al *Führer*; la nazione si identifica con l’élite; chi non appartiene all’élite non appartiene veramente alla nazione. «Diese Nation wollte einen Adel» (Questa nazione voleva un’aristocrazia) (ibid.: 47). La morte in battaglia, secondo questa logica, non è sventura ma elezione: «Grade seine Freunde erhebt der Gott zu sich [...] und setzt damit dem Kriegerdasein einen metaphysischen Sinn» (Proprio i suoi amici il dio eleva a sé [...] e con ciò conferisce all’esistenza guerriera un senso metafisico) (ibid.: 46). In questo processo la tragedia diventa gioia, il lamento diventa orgoglio e l’assurdità del sacrificio acquista un senso preciso.

La sezione «Wenn die Götter sterben» (Quando gli dèi muoiono) compie l’operazione ideologicamente più gravida di conseguenze: trasforma il *Ragnarök* da mito escatologico in programma esistenziale. Naumann descrive minutamente la sequenza apocalittica – l’inverno eterno, le guerre fratricide, la liberazione dei mostri, i duelli finali – e poi interpreta:

Ungeheure Tragik schwebt also – übrigens gepaart mit äußerster Gefäßtheit – über dem ganzen germanischen Weltbild. Und indem der Tag der Tage nur als eine große Schlacht vorgestellt werden kann, die man mit dur-

chkämpfen muß auf seiten der Götter, welche doch fallen werden und untergehn – denn man muß ja nicht auf der Seite der Sieger (sofern es hier solche gibt), sondern auf der Seite der Freunde sein –, bekommt die Tragik einen heroischen Ton. (Una tragicità immane aleggia dunque – peraltro congiunta a un'estrema compostezza – sull'intera visione del mondo germanica. E poiché il Giorno dei Giorni non può essere concepito se non come una grande battaglia che si deve combattere al fianco degli dèi, i quali tuttavia cadranno e periranno – giacché non si deve stare dalla parte dei vincitori (ammesso che qui ve ne siano), bensì dalla parte degli amici –, la tragicità assume un tono eroico) (ibid.: 22-23)

Il capovolgimento è completo: la sconfitta diventa vittoria morale; perire con gli amici è più nobile che vincere con estranei; la fedeltà (*Treue*) vale più della sopravvivenza. Non si deve stare dalla parte dei vincitori, ma dalla parte degli amici, questo è l'*ethos* che Naumann estrae dal *Ragnarök*. E ne proietta immediatamente l'ombra sulla *Nibelungenlied*: «der Burgundenuntergang des Nibelungenlieds ist auf anderer Ebene eine zweite Ausfertigung dieser grandiosen Zerstörung, dieses resoluten Schlusses mit der alten Welt» (la caduta dei Burgundi è su altro piano una seconda versione di questa grandiosa distruzione, di questa risoluta conclusione con il vecchio mondo) (ibid.: 26). Ma dopo la catastrofe, la rinascita. Naumann cita la *Völuspá*: «Allora si leverà la terra per la seconda volta / in verde eterno dal fondo del mare» (*Völuspá* 59, cit. in ibid.: 27). Il nuovo mondo è copia ringiovanita del vecchio; tornano gli dèi vendicatori Víðarr e Váli, e con loro il principio della vendetta è salvo («das Prinzip der Rache ist gerettet»; (ibid.: 29)). Rinascita dopo la catastrofe, purificazione attraverso la distruzione e ritorno all'origine dopo il crollo: nel 1934, l'allusione alla propaganda nazista – la «rinascita» della Germania dopo la «catastrofe» di Weimar – è trasparente.

La sezione filosoficamente più sofisticata è tuttavia «Sorge und Bereitschaft (Der Mythos und die Lehre Heideggers)» (Cura e disponibilità: il mito e la dottrina di Heidegger). Naumann collega esplicitamente la mitologia germanica a *Sein und Zeit* (1927) per mostrare come il pensiero esistenzialista heideggeriano «riscopra» verità che i Germani già conoscevano:

Uns erscheint, zusammengehalten mit Heideggers Philosophie, der germanische Mythos wie ein erster großartiger Versuch zu einer der Heideggerschen engverwandten In-

terpretation des Seins, endend in Wahrheit (mit der Götterdämmerung) in einer wirklichen “Gigantomachie um das Sein” (A noi il mito germanico appare, posto a confronto con la filosofia di Heidegger, come un primo grandioso tentativo di un’interpretazione dell’essere strettamente affine a quella heideggeriana, che sfocia in verità (con il crepuscolo degli dèi) in un’autentica “gigantomachia intorno all’essere”) (ibid.: 70).

Naumann traduce sistematicamente i concetti heideggeriani in figure mitologiche. La *Geworfenheit* (l’essere-gettati) corrisponde al fatto gli dèi sono più giovani di tutto l’intero ambito della massa cosmica e non hanno scelto di esistere, ma sono gettati in una materia preesistente. La *Sorge* (la cura) è anche quella di Odino come esistenza autentica, vita che porta consapevolmente in sé la profonda cura metafisica e l’ultima grande minaccia cosmica. Il *Sein-zum-Tode* (l’essere-per-la-morte) corrisponde al *Ragnarök*, all’essere-gettati e all’essere esposti totalmente indifesi al negativo, letteralmente: «die völlige Geworfenheit», «das völlig ungedeckte Ausgesetztsein ins Negative» (ibid.: 73). Gli dèi sanno che moriranno e il mito germanico ha pienamente compreso che “l’essere-per-la-morte” appartiene originariamente ed essenzialmente all’essere dell’esserci. Di fronte al destino inevitabile, la risposta non è l’angoscia (*Angst*), ma la *Entschlossenheit* (la decisione eroica). Naumann cita il verso del *Hamðismál*: «Noi che ora partiamo votati alla morte, lontano moriremo», e ne inferisce la tesi centrale: «Es ist nicht nur eine heroische Maxime, die in jenem Verse liegt, sondern es ist altgermanische Philosophie» (non è solo una massima eroica quella che sta in quel verso, ma è filosofia antico-germanica) (ibid.: 83). Il salto logico è evidente poiché dal fatto che alcuni eroi mitici accettano consapevolmente la morte, Naumann inferisce che tutti i Germani avevano questa «filosofia» e conclude:

Die Geworfenheit in den Abgrund, die nagende Sorge in der Bedrohtheit durch das Nichts, die bewußte Aufsichtnahme des erkundeten Geschicks, die stete tapfere Bereitschaft zum Schicksal haben wir als die eigentümlichen Züge gefunden, die Mythos und Dichtung der Frühgermanen mit der jüngsten deutschen Philosophie gemeinsam haben (L’essere-gettati nell’abisso, la cura che rode nella minaccia del nulla, l’assunzione consapevole del destino indagato, la costante e coraggiosa disponibilità al destino: questi sono i tratti peculiari che abbiamo rinvenuto come comuni al mito e alla poesia dei Germani primitivi e alla più recente filosofia tedesca) (Naumann 1934, 88)

L'operazione è così completa: Heidegger in sostanza non ha inventato nulla, ma ha solo «riscoperto» ciò che i Germani già sapevano. La filosofia esistenzialista è germanica per essenza. O, rovesciando la prospettiva: l'antica mitologia germanica era già filosofia heideggeriana.

La sezione finale, «Die ewige Wiederkehr» (L'eterno ritorno), compie l'ultima tecnicizzazione: collega il *Ragnarök* alla dottrina nietzscheana dell'eterno ritorno:

Zweimal nämlich hat der pythagoräisch-babylonische Gedanke vom großen Weltjahr, von der Wiederkehr des Gleichen, besonders tiefen Ausdruck in unserm Denken gefunden, eben im germanischen Mythos und dann wieder, offenbar gänzlich unabhängig davon, bei Nietzsche (Per due volte infatti il pensiero pitagorico-babilonese del grande anno cosmico, del ritorno dell'uguale, ha trovato espressione particolarmente profonda nel nostro pensiero: precisamente nel mito germanico e poi di nuovo, a quanto pare del tutto indipendentemente da esso, in Nietzsche) (Naumann 1934, 89).

La rinascita post-*Ragnarök* della *Völuspá* non è paradiso eterno e immobile, come nel cristianesimo, ma inizio di un nuovo ciclo, «Heil und Bedrohung kommen wieder» (salvezza e minaccia tornano di nuovo); il *Ragnarök* si ripeterà: «Die Wiederkehr des Gleichen [...] jenseits von Gut und Böse» (Il ritorno dell'uguale [...] al di là del bene e del male) (ibid.: 92): non salvezza morale, ma ripetizione tragica. E Naumann chiude con un'affermazione che suona come un programma: l'atteggiamento propriamente germanico è “quasi illogicamente” eroico, diverso da quello fatalistico-quietistico: «Die – fast unlogisch – heroische, eben nicht die so naheliegende fatalistisch-quietistische Haltung würde geradezu die germanische sein» (ibid.: 91).

Da quanto qui esposto è chiaro allora che Naumann più che fatti, cerca essenze e i documenti del passato divengono fra le sue mani funzionali a costruire una filosofia identitaria nel presente. La tecnicizzazione di Naumann si manifesta nella fusione di mito e storia, nella paradossale attualizzazione di un passato remoto, nella mobilitazione del mito non come oggetto di studio, ma come strumento di azione. La *Führerpersönlichkeit* che Naumann ricava dai materiali mitologici non è figura storica o poetica, ma modello per il presente. La distanza tra la costruzione accademica e l'applicazione propagandistica viene qui del tutto meno, avvallando la retorica nazista infarcita di riferimenti alla *Nibelungenlied* e roboante di parole come *Treue* (fedeltà),

Todeskampf (lotta fino alla morte), *Heldentod* (morte eroica). L'espressione *Nibelungentreue* – fedeltà nibelungica, fedeltà al capo fino alla morte certa – divenne un topos della propaganda di guerra, applicazione diretta dell'interpretazione del *Ragnarök* che Naumann aveva fornito.

Il libro di Naumann non è propaganda rozza, è costruzione sofisticata e dotata di apparato filologico, di riferimenti a Heidegger e Nietzsche, di citazioni in antico nordico. Ed è proprio questa sofisticazione a renderlo più efficace e più pericoloso della propaganda diretta. Naumann morì nel 1951 senza aver mai fatto i conti pubblicamente con il suo libro del 1934. *Germanischer Schicksalsglaube* continuò a circolare, fu citato, letto, assorbito nella tradizione critica. Tra il 1934 e il 1940 vengono pubblicati in Germania una serie di studi sullo *Schicksalsglaube* germanico che non ha precedenti e non avrà seguito. Le opere differiscono per metodo, ampiezza e rigore, ma condividono un'architettura concettuale comune: il presupposto che esista una concezione germanica del destino unitaria, precristiana e ricostruibile dalle fonti. Fra i molti saggi e libri pubblicati in quel periodo possiamo citare due opere particolarmente fortunate e lette: il vasto repertorio lessicale di Walther Gehl (1939) e lo studio di Werner Wirth sulle saghe islandesi (1940). Tra il 1934 e il 1940, dunque, lo *Schicksalsglaube* germanico non è soltanto l'oggetto di singoli libri ideologicamente marcati: è un paradigma accademico condiviso, prodotto da studiosi con formazioni e gradi diversi di compromissione, ma accomunati dai medesimi presupposti metodologici. La macchina mitologica non funziona perché un singolo filologo la costruisce, ma funziona perché un'intera comunità scientifica ne condivide le premesse senza metterle in discussione. Sarà necessario attendere il dopoguerra – Neumann (1955), Mittner (1955), e soprattutto Weber (1969) – perché quelle premesse vengano finalmente interrogate.

3. Lo smontaggio (1955–1978)

Dopo il 1945, a chi lavora sulle fonti medievali e sulle lingue germaniche antiche si impone una domanda che non è soltanto filologica: quanto della costruzione del germanesimo come cultura del fatalismo eroico era fondato sui testi e quanto era stato prodotto dall'interpretazione dei testi? La risposta arriva lentamente, in tappe successive: prima con le crepe aperte da Eduard Neumann (1955), poi con la chia-

rificazione stilistica tentata da Mittner nello stesso anno, infine con lo smontaggio radicale operato da Gerd Wolfgang Weber (1969) e da Francesco Delbono (1967–1978).

3.1 Neumann (1955): nuove categorie, vecchio paradigma

Nel 1955, Eduard Neumann pubblica a Gießen il primo volume di *Das Schicksal in der Edda*, dedicato allo *Schicksalsbegriff* eddico. L'opera si distingue dai predecessori per la volontà di analizzare il materiale senza presupporre l'unità; Neumann esamina le attestazioni di *urðr*, *ørlog*, *forlog*, *skop* nell'*Edda* poetica e nell'*Edda* in prosa, e riconosce che il concetto di destino non è unitario ma stratificato, attraversato da tensioni e contraddizioni. In alcuni testi il destino è ineluttabile, in altri può essere influenzato dalla magia o dall'azione umana; in certi contesti le Norne decretano i destini senza appello, in altri non compaiono affatto.

Fin qui, il lavoro di Neumann segna un progresso reale rispetto alla tradizione di Grimm, Kauffmann e Gehl. Ma la soluzione che propone riproduce, sotto nuove etichette, lo stesso schema essenzializzante. Neumann divide le parole del destino in due strati o insiemi – un *Werde-Denken* legato alla natura (pensiero del divenire) e un *Macht-Denken* superiore alla natura (pensiero della potenza) – e li classifica come «vanico» e «asico», pur ammettendo che si tratta di «un espediente terminologico» (Neumann 1955, 58). L'ammissione non basta a neutralizzare l'effetto: nel corso del libro le etichette si solidificano, le sfumature vengono assolutizzate in opposizioni, e il lettore finisce per trovarsi davanti a un nuovo binarismo – vanico contro asico – non meno schematico del vecchio binarismo germanico contro cristiano.

Il limite più serio è l'isolamento del materiale. Neumann tratta la tradizione eddica come un mondo autonomo, un sistema chiuso in cui il pensiero del destino si sarebbe sviluppato indipendentemente. Ma l'*Edda* non è un universo ermetico: gli stessi uomini che compongono i carmi eddici producono la poesia scaldica e narrano le saghe, e il concetto di destino che emerge da quei testi non può essere compreso se lo si separa dal contesto letterario e culturale più ampio – compreso quello cristiano e comparativo indogermanico. Neumann apre una breccia nella costruzione tradizionale, ma vi sostituisce una nuova architettura altrettanto rigida. Non smonta la macchina: la ristrutturata.

Lo smontaggio pieno arriva nel 1969 con la pubblicazione di *Wyrð. Studien zum Schicksalsbegriff der altenglischen und alt-nordischen Literatur* di Gerd Wolfgang Weber. La domanda da cui muove il libro è formulata con precisione chirurgica:

ob der Sinngehalt, den “wyrð” als Schicksalsausdruck besitzt, möglicherweise eher Reflex eines germanisch gefassten spätantik-christlichen Synkretismus und seiner Weiterentwicklung in frühmittelalterlicher Zeit ist, statt Ausdruck echt heidnisch-germanischen Weltgefühls und Glaubens zu sein (se il contenuto semantico di *wyrð* come espressione del destino sia piuttosto riflesso di un sincretismo tardoantico-cristiano recepito in ambito germanico e del suo ulteriore sviluppo in epoca altomedievale, anziché espressione di un autentico sentire e credere pagano-germanico) (Weber 1969, 20-21).

Non un’essenza germanica originaria, dunque, ma un sincretismo storicamente determinato: questa è l’ipotesi che Weber mette alla prova. Il metodo è rigoroso e innovativo. Weber lavora a ritroso: parte dal Boezio di re Alfredo e dagli scritti dell’abate Ælfric – testi in cui il rapporto con la tradizione classico-cristiana è esplicito e documentabile – e risale attraverso la poesia antico-inglese fino alla genesi del concetto di *wyrð* come destino; un capitolo finale esamina le fonti antico-nordiche. La procedura rovescia quella della tradizione da Grimm a Gehl, che partiva dal presupposto di un nucleo pagano originario e leggeva i testi cristiani come contaminazioni di quel nucleo. Weber parte invece dalla certezza – i testi cristiani – per interrogare l’incertezza, ovvero il presunto paganesimo.

Le conclusioni investono tutti i livelli della costruzione tradizionale. Gli usi alfrediani di *wyrð* risultano plasmati esclusivamente dalla tradizione classico-cristiana. Anche nella poesia antico-inglese, le allusioni a *wyrð* sono legate al ruolo della *fortuna fatalis* nella letteratura latina – la soggezione della vita terrena alle leggi del mutamento, della decadenza e della morte. In origine, argomenta Weber, *wyrð* era un termine neutro che significava approssimativamente «ciò che accade», «evento», «accadimento» (*Geschehnis*, *Ereignis*). Solo nella misura in cui questo concetto si estende naturalmente a esperienze su cui l’uomo non ha controllo il termine diventa applicabile al fato; e solo sotto l’influsso del pensiero cristiano può diventare principio o forza di governo cosmico.

La storia di *urðr* in antico nordico è analoga, con un'aggiunta decisiva: attraverso un processo che Weber definisce *mythenspekulative Kontamination* (contaminazione mitico-speculativa), *urðr* viene associata alle Norne (ibid.: 154). La triade *Urðr*, *Verðandi*, *Skuld* non è dunque testimonianza di un culto pagano arcaico, ma prodotto letterario della speculazione norrena medievale, in cui confluiscono il modello classico delle Parche e l'elaborazione cristiana del rapporto tra tempo e destino. Già Mittner nel 1955 aveva osservato che *Verðandi* è sospettata di essere «creazione di uno degli ultimi compilatori della *Völuspá*» e che le tre Norne non compaiono insieme in nessun'altra fonte (Mittner 1955, 84). Weber radicalizza questa osservazione: la personificazione di *Wyrd/Urðr* come divinità del fato non è sopravvivenza pagana, ma costruzione cristiano-medievale.

Occorre però precisare che Weber non nega che le parole *wyrd*, *urðr*, *ørlog* esistano nelle fonti, né che i testi medievali parlino di destino. Nega che da attestazioni sparse, ambigue e contraddittorie si possa inferire una concezione unitaria, essenzialmente diversa dal cristianesimo, risalente a un paganesimo precristiano puro e conservata come essenza permanente attraverso i secoli. Lo *Schicksalsglaube* germanico, nella sua formulazione classica, non è un dato da scoprire ma un costrutto da interrogare.

3.3 Delbono e lo *Heliand*: *wurd* come tempo

Negli stessi anni in cui Weber lavora sulla letteratura antico-inglese e antico-nordica, Francesco Delbono lavora sullo *Heliand*, il grande poema evangelico in antico sassone del IX secolo. E arriva indipendentemente a conclusioni convergenti. Lo *Heliand* è un testo cruciale per la questione del destino germanico. È una riscrittura dei Vangeli in forma di epica allitterante, composta in area sassone continentale poco dopo la conversione forzata dei Sassoni da parte di Carlo Magno. Il poeta usa vocabolario eroico germanico per narrare la storia di Cristo: Gesù è un principe guerriero, gli apostoli sono suoi guerrieri fedeli, il regno di Dio è una sala regale. E usa parole germaniche – *wurd*, *metod*, *giscapu* – per tradurre concetti cristiani del destino e della provvidenza. La filologia tradizionale, da Grimm fino a Mittner, aveva interpretato questo uso come prova di un sincretismo pagano-cristiano: *wurd* testimoniarebbe la persistenza di una concezione pagana del destino accanto, o addirittura in tensione, con il Dio cristiano del poema. Ancora nel 1962, Johannes Rathofer considerava la *Schicksalsterminologie* «il

residuo più notevole di paganesimo che ci sia nel lessico del *Heliand*» e riteneva che *wurd* fosse stata mantenuta dal poeta «nello spirito e nella prassi missionaria dell'accomodazione» (Rathofer 1962; cit. in Delbono 1978: 436).

Delbono rovescia questa lettura. Entrando in discussione con Mittner e con Rathofer a proposito dei passi caratteristici della cosiddetta *Schicksalsterminologie*, si convince «via via che il significato di *wurd* andava cercato non in prossimità di “Destino”, ma di “tempo” o del “Tempo”» (ibid.: 437; cfr. Delbono 1967a: 712). La scoperta filologica decisiva riguarda il verso 2477 dello *Heliand*, nella parabola evangelica del seminatore. Il poeta scrive che il seme deve essere gettato nella *wurd* giusta. Da Jacob Grimm in poi, tutti i filologi avevano letto *uurd* in questo passo come un omografo – un *hapax* a cui si attribuiva il valore di «suolo», «terreno». Delbono dimostra che non si tratta di un omografo, ma dell'ottavo caso di *uurd/wurd* nel poema, qui «col preciso senso di “stagione”» – la stagione dell'anno adatta alla semina del grano (Delbono 1967b: 344; Delbono 1978: 437).

L'interpretazione del verso 2477, scrive Delbono, «è di capitale importanza per un giusto orientamento circa il significato primario della parola, non perché in altri passi non emerga altrettanto limpida l'idea del tempo, ma perché questo passo è indiscutibilmente immune da ogni “assonanza fatale”» (Delbono 1978: 439). Se *wurd* può significare “stagione adatta alla semina”, è evidente che la parola indica primariamente una dimensione temporale, non una potenza metafisica del destino. E anche negli altri passi – *uurd* ai versi 4619, 4778, 5394, dove designa «l'ora della Passione» o «l'ora della Passione e della morte» di Cristo – si tratta di «qualcosa di prestabilito nel piano salvifico, non di “fatalmente” inevitabile» (ibid.: 439). La conclusione è netta: la voce «era da esaminare unicamente sul piano del linguaggio poetico della messiade sassonica», non come termine dell'antica religione germanica (Delbono 1967b: 344; cfr. Delbono 1978: 437).

Il ricco e puntualissimo testo del 1978 di Delbono è in realtà una lunga recensione al libro di Albrecht Hagenlocher, *Schicksal im Heliand. Verwendung und Bedeutung der nominalen Bezeichnungen* (Hagenlocher 1975), che aveva tentato di salvare la categoria del «Destino germanico» nello *Heliand* nonostante le verifiche in senso opposto di Rathofer (1962), Weber (1969) e dello stesso Delbono. La recensione, pubblicata in *Studi Germanici*, è impietosa: Hagenlocher «ha dunque scritto l'ennesimo libro non su *wurd*

(e i termini analoghi, pure di carattere eminentemente poetico, non filosofico), bensì sul Destino» (Delbono 1978, 441). Lo sfogo finale di Delbono merita di essere ricordato: «Se la critica non ha reagito e non reagisce, allora potrebbe essere vero che la filologia antico sassone oggi è in declino» (Delbono 1978: 446). La frustrazione di uno studioso che vede la costruzione persistere anche contro l'evidenza filologica è essa stessa documento della tenacia della macchina mitologica.

3.4 Bilancio: Simek 2004

Il punto d'arrivo del dibattito che abbiamo esposto fin qui può essere fissato nella voce *Schicksalsglaube* del *Lexikon der germanischen Mythologie* di Rudolf Simek, nella sua terza edizione aggiornata (Simek 2004). Simek tira le somme con una formulazione sobria e definitiva: «Im Ergebnis ist nach heutigem Stand der Wissenschaft ein germanischer Schicksalsglaube weder belegbar noch auszuschließen» (In sintesi, secondo lo stato attuale della scienza, una credenza germanica nel destino non è né documentabile né escludibile) (Simek 2004). Le fonti sono troppo scarse, troppo tarde, tutte posteriori alla cristianizzazione, troppo contaminate dal sincretismo cristiano-pagano e troppo letterarie perché sia possibile distinguere con certezza ciò che è credenza religiosa da ciò che è motivo narrativo poetico.

La formulazione di Simek merita attenzione per ciò che dice e per ciò che implica. Ciò che dice è che lo *Schicksalsglaube* germanico, come concetto unitario ricostruibile dalle fonti, resta indecidibile. Ciò che implica è che la costruzione filologica tra Grimm (1835) e Naumann (1934) non era una scoperta: era un'interpretazione storicamente situata, condizionata dalle domande del presente, che ha preso la forma di una certezza scientifica. Lo smontaggio operato da Neumann, Mittner, Weber e Delbono ha restituito al materiale la sua complessità, la sua ambiguità, la sua resistenza a lasciarsi ridurre a un'essenza. La ricerca non ha affermato che i Germani non credevano nel destino, ma ha dimostrato che non possiamo saperlo, e che tutto ciò che credevamo di sapere era, in larga parte, costruzione mitologica.

ULISSE DOGÀ

Università degli Studi di Trieste

ulisse.doga@units.it

- Delbono, F., "La letteratura catechetica di lingua tedesca", in *La conversione del cristianesimo dell'Alto Medioevo*, Fondazione Cisam, Spoleto 1967a.
- Delbono, F., "Heliand, Poema Saxonicum seculi noni", in *Teoresi*, XXII, 1967b, pp. 344-368.
- Delbono, F., "L'ultimo libro sul *Heliand*: in declino la filologia antico sassone?", in *Studi Germanici*, n.s. 16, 2-3, 1978, pp. 435-446.
- Dusse, D., "Grundzüge der Erforschung germanischer Religion in der Zeit des Nationalsozialismus", in *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*, Beck, U., Puschner, C., Vollnaths, (eds.), Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2012, pp. 417-437.
- Gehl, W., *Der germanische Schicksalsglaube*, Junker und Dünnhaupt, Berlin 1939.
- Grimm, J., *Deutsche Mythologie*, Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1835.
- Hagenlocher, A., *Schicksal im Heliand. Verwendung und Bedeutung der nominalen Bezeichnungen*, Böhlau, Köln-Wien 1975.
- Jesi, F., *Il mito*, Isedi, Milano 1973.
- Jesi, F., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura Mitteleuropea*, Einaudi, Torino 1979.
- Jesi, F., *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud*, Quodlibet, Macerata 1996.
- Kauffmann, F., "Über den Schicksalsglauben der Germanen", in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 50, 1926, pp. 361-408.
- Maier, B., *Die Religion der Germanen. Götter, Mythen, Weltbild*, Beck, München 2003.
- Mittner, L., *La concezione del divenire nella lingua tedesca*, Le Monnier, Firenze 1931.
- Mittner, L., "Schicksal und Werden im Altgermanischen", in *Wörter und Sachen*, 2, 1939, pp. 253-280.
- Mittner, L., "Il volto della Wurd", in *Studi Germanici* 3, 1938 (pubblicato nel 1940), 403-430.
- Mittner, L., *Wurd. Das Sakrale in der altgermanischen Epik*, Francke, Bern 1955.
- Mittner, L., "Appunti autobiografici", in *Belfagor*, XXX, 4, luglio 1975, pp. 385-402.
- Naumann, H., *Germanischer Schicksalsglaube*, Eugen Diederichs, Jena 1934.
- Neumann, E., *Das Schicksal in der Edda, I: Der Schicksalsbegriff*, Wilhelm Schmitz, Gießen 1955.

- Ninck, M., *Wodan und germanischer Schicksalsglaube*, Dieterichs Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1935.
- Rathofer, J., *Der Heliand. Theologischer Sinn als tektonische Form*, Böhlau, Köln–Graz 1962.
- Simek, R., *Lexikon der germanischen Mythologie*, III ed. aggiornata, Kröner, Stuttgart 2004.
- Weber, G. W., *Wyrd. Studien zum Schicksalsbegriff der altenglischen und altnordischen Literatur*, Gehlen, Bad Homburg v.d.H.–Berlin–Zürich 1969.
- Wirth, W., *Der Schicksalsglaube in den Isländersagas*, Kohlhammer, Stuttgart 1940.

UN SOLO DIO NON BASTA: MITOLOGIA E CLASSICITÀ NELLA GRANDE DECORAZIONE DEL VENTENNIO

MASSIMO DE GRASSI

«Aujourd'hui on parle beaucoup de la grande civilisation grecque, on se réclame d'elle, et on se déclare hellénistes, mais il est sous-entendu que c'est de l'hellénisme Ionien, du paganisme et de l'Épicurisme qu'on entend parler en général. Et en somme nous vivons une époque analogue à celle pendant laquelle les Tiers-Ordres ioniens et phéniciens remplaçaient par l'anarchie et le polythéisme, par la politique et le sophisme, ce qui restait en Grèce de la tradition orphique [...] En attendant que ce nouveau génie puissant et vivificateur descende parmi nous, nous pouvons choisir comme exemple les vrais humanistes dont les aspirations coïncident avec les nôtres, *en prenant bien garde au piège du sensualisme païen qui fit échouer la Renaissance*, et menace aujourd'hui de faire échouer la tendance pythagoricienne que nous défendons.

Le rôle de l'art a été très grand dans toutes les civilisations; si nous savons rester fermement des Doriens, si nous savons faire mutuellement le sacrifice de notre orgueil, nous pouvons préparer par notre art une société bien meilleure que celle où nous vivons.

Mettre tout ce qu'on a acquis en connaissances *uniquement picturales* pendant cette longue période d'empirisme et d'essais qualitatifs, sur les bases solides du nombre et du tracé, ramener ainsi la *peinture* à l'*art*, et l'art dans le domaine de l'*esprit*, tel doit être le but des peintres d'aujourd'hui. C'est ainsi que le xx^e siècle rebâtira l'École et pourra créer son style»¹.

1 G. Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozky & Cte Éditeurs, 1921, pp. 121-122: «oggi si parla molto della grande civiltà greca, ci si riallaccia a essa, ci si proclama ellenisti, ma è sottinteso che si parla sempre dell'ellenismo ionico, del paganesimo e dell'epicureismo. Insomma viviamo un'epoca simile a quella in cui i terz'ordini ionici e fenici sostituirono con l'anarchia e il politeismo, con la politica e il sofisma i testi della tradizione orfica in Grecia. [...] In attesa che giunga fra noi un nuovo genio potente e classificatore, possiamo imitare i veri umanisti che avevano le nostre stesse aspirazioni, *prendendo bene le distanze dalle*

Così, nel 1921, Gino Severini chiudeva il suo volume, *Du cubisme au classicisme*, che era «soprattutto la testimonianza di un sogno: il sogno di una disciplina classica che sia l'inizio di un nuovo Rinascimento, di una nuova epoca d'oro, di una nuova età di Pitagora»². Era un sogno che, nella pratica, poneva le basi per la nascita di una nuova stagione della pittura murale, visto che mentre il volume era in stampa il pittore stava affrescando una stanza del castello di Montegufoni (fig. 1), di proprietà della famiglia inglese dei Sitwell³.

Montegufoni era destinato a diventare il vertice del classicismo pittorico di Severini, e uno dei maggiori raggiungimenti europei di quegli anni, ma rappresentava anche il punto di partenza di un'avventura nella pittura decorativa che sarebbe proseguita quasi senza interruzioni per vent'anni almeno.

Pochi mesi dopo, il pittore modificava il profilo dei suoi interessi: a seguito di una conversione religiosa iniziata nel 1919 e completata nel 1923, e dell'incontro con Jacques Maritain, autore di *Art et scholastique*, Severini abbandona le idee neoplatoniche sulla sezione aurea e il valore del numero nell'arte che avevano alimentato la stesura di *Du cubisme au classicisme*, e si avvicina progressivamente al neotomismo e al pensiero di Jacques Maritain: ne nasce un'amicizia profondissima, testimoniata da un ricco epistolario e da una breve monografia edita da Gallimard nel 1930⁴. Il francese proponeva un ritorno all'arte cristiana medievale come equilibrio tra antico e moderno, sostenendo che l'arte sacra dovesse essere semplice e comprensibile dal popolo, ma allo stesso tempo non avrebbe dovuto essere soggetta a limiti di espressione o stile: pur essendo necessario che l'artista sia credente, il suo obiettivo principale doveva essere quello di creare bellezza. È grazie a Maritain

insidie del sensismo pagano che fece naufragare il Rinascimento, e oggi rischia di far naufragare la tendenza pitagorica da noi sostenuta. L'arte ha svolto un ruolo grandissimo in tutte le civiltà, se riusciamo ad attenerci fermamente ai Dori, e a rinunciare tutti al nostro orgoglio, possiamo preparare alla nostra arte una società molto migliore di quella in cui viviamo. Date a tutte le nostre conoscenze *puramente pittoriche*, acquisite in questo lungo periodo di empirismo e di sforzi qualitativi, il fondamento solido del numero e del disegno, ricondurre così la *pittura all'arte* e l'arte allo *spirito*, questo dev'essere lo scopo dei pittori contemporanei. Solo così il xx secolo potrà ricostruire la Scuola e crearsi uno stile».

2 E. Pontiggia, *Introduzione*, in G. Severini, *Dal cubismo al classicismo*, Milano, Abscondita, 2001, p. 130.

3 Sugli affreschi: F. Benzi, *Gino Severini. Le opere monumentali*, in *Gino Severini. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Farnese, Roma, De Luca, 1992, pp. 7-11.

4 *Il carteggio Gino Severini - Jacques Maritain (1923 - 1966)*, a cura di G. Radin, Trento, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 14, 2011; J. Maritain, *Gino Severini*, Paris, Gallimard, 1930.

che Severini ottiene la prima commissione per un affresco di carattere sacro, quello per la chiesa di Semsales, nel cantone di Friburgo:

Lo spirito con cui Severini si reca a Semsales, nel 1924, è quello di un uomo che vuol fare di questa occasione l'opportunità per un'esperienza collettiva e sociale, interdisciplinare, magari di tipo medievale, che naturalmente doveva mettere in risalto il suo credo sincero nel ritorno al «mestiere», mestiere che media sia dal trattato di Cennino Cennini, sia dalle pagine in cui Vasari descrive il lavoro degli artisti rinascimentali, ma fa pure tesoro di suggerimenti che gli vengono da artigiani e da semplici imbianchini, o mosaicisti, (come avvenne a Montegufoni) che si tramandano segreti di padre in figlio⁵.

Una vocazione, quella da frescante di Severini, che era stata di fatto già storicizzata nel 1930 da Margherita Sarfatti, che così ne descriveva l'attitudine alla narrazione del sacro nella sua *Storia della pittura moderna*:

Gino Severini è dotato di un toscano senso di leggiadria e di grazia decorativa. Già futurista, fu uno dei primi a sentire il richiamo classico, se per classici s'intendono, come è giusto, anche i nostri freschisti primitivi. Giovanissimo, ancora molti anni fa sulle pareti di un tabarin parigino snodava, con audace empito decorativo, il bacchanale della frenetica danza del Pan-Pan allora di moda. Oggi, è dei pochi i quali abbiano avuto il coraggio, la forza e anche l'occasione di sperimentare in pratica, nella decorazione di una cattedrale svizzera, le nostalgie teoriche per la composizione murale e per la pittura di soggetto sacro a buon fresco⁶.

Nel 1932, grazie all'intermediazione di Cipriano Efisio Oppo, Severini viene ricevuto da Mussolini a Roma, dove esprime il desiderio di contribuire a progetti pubblici in Italia⁷. Nello stesso anno Jean Cassou gli dedica un articolo apparso sulle pagine di "Dedalo", dove lo descrive come:

un maestro italiano, un artista cattolico, ed attribuisco a questi due aggettivi tutto il loro senso universale. Uomo di gran-

5 M. Vescovo, "Gino Severini: favola, teatro, e fede per una committenza", in *Gino Severini dal 1916 al 1936*, a cura di M. Vescovo, catalogo della mostra di Alessandria, 24 aprile-14 giugno 1987, Torino, Il Quadrante Edizioni, 1987, pp. 20-34.

6 M. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Roma, Paolo Cremonese Editore, 1930, p. 84.

7 F. Benzi, *Gino Severini. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941*, cit., p. 62.

de cultura, autentico umanista, egli ha studiato le scienze e le filosofie della nostra epoca, e la sua pittura, liberata dalle oscillazioni ove la trascinano coloro che della pittura si fanno un'amante, la compagna della vita, appare invece come l'affermazione e l'espressione di una dottrina, o, almeno, di un insieme di dottrine o di una tendenza verso la dottrina, di una preoccupazione di spiritualità. Non so se è stata ben veduta l'importanza di questa posizione, se è stata misurata tutta la gravità, la grazia discreta e seria dell'attitudine di Gino Severini. Si può appassionarsi per altre figure più patetiche, ma la figura del Severini risalta nel nostro secolo nettamente, con una grazia ed una maestà che esigono il rispetto. La sua opera contiene un elemento singolare infinitamente raro e che dopo tutto ha il suo mistero: la perfezione⁸.

Negli anni successivi il pittore sarà spesso coinvolto nei grandi cantieri del regime, affrontando anche temi mitologici assai lontani dalla sacralità cristiana, che verranno spesso tradotti con il medium del mosaico, e dove il tratto dominante era la manifestazione di una vera e propria religione dell'arte, strutturata intorno alla tecnica e ai saperi del passato, agli occhi dell'artista superiore a ogni possibile contenuto e a ogni altra implicazione. Tuttavia, proprio in virtù di queste posizioni, rimaste tali anche nel secondo dopoguerra⁹, il ruolo di Severini nel dibattito sulla grande decorazione rimane quello di una voce importante ma fuori dal coro, anche se nell'episodio centrale di quelle vicende, la V Triennale di Milano del 1933, a Severini viene affidato il grande mosaico con *Le arti* (fig. 2) nel salone principale¹⁰, unica prova sopravvissuta di quel grande sforzo teorico e pratico voluto da Mario Sironi e che aveva coinvolto una trentina d'artisti sul tema del ruolo, artistico e politico, della pittura murale¹¹.

Il passaggio della Triennale milanese era stato per Sironi il punto di arrivo di un lungo percorso di elaborazione, pratica e teorica, strutturato nel corso di diversi anni e passato attraverso l'analisi di numerosi fenomeni della storia dell'arte, messi a punto in diversi articoli comparsi sulle riviste di punta del regime, tutti centrati sul potere simbolico e decorativo della pittura e del mosaico.

8 J. Cassou, *Il pittore Gino Severini, "Dedalo"*, XII, 1932, III, p. 899.

9 G. Mascherpa, *Severini e il mosaico*, Ravenna, Longo editore, 1985, pp. 13-18.

10 Il mosaico era all'epoca 'incorniciato' da un affresco di Giorgio De Chirico dedicato a *La cultura italiana*.

11 G. Ginex, *Il dibattito critico sul muralismo*, in *Muri ai pittori Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra di Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999 - 3 gennaio 2000, a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Milano, Mazzotta, 1999, pp. 23-43.

Per il pittore, figura centrale di questa vicenda, il recupero della pittura murale significava in prima battuta il «ritorno agli esempi italiani e alla tradizione nostra, alla quale oggi è impossibile effettivamente collegarsi, nonostante che tanto spesso se ne senta la modernità affascinante e si intuisca la spinta possente che potrebbe venire all'arte moderna dal suo esempio e dalla sua disciplina»¹².

Una posizione che, formulata nei primi mesi del 1932, verrà ulteriormente precisata pochi mesi dopo, quando firmerà, assieme a Carlo Carrà, Massimo Campigli e Achille Funi, il ben noto *Manifesto della pittura murale* dove la «tradizione» si identificava *tout court* nel «far grande» dell'arte rinascimentale, che a sua volta diveniva un filo rosso in grado di unire il passato alle potenzialità di un presente indissolubilmente legato all'avvento palinogenetico dell'arte fascista¹³.

Sironi non cerca il mito soltanto nella tradizione classica ma anche nella contemporaneità. Le sue opere, già a partire dagli anni venti tendono a 'pietrificare' la realtà cittadina che lo circonda, cercando di conferire anche ai paesaggi urbani e industriali un carattere monumentale e intrinsecamente mitico. Le periferie milanesi dipinte da Sironi diventano così non solo luoghi di degrado, ma scenari desolati e grandiosi, ricchi di una «cupa poesia», dove architetture industriali e ciminie, private della loro umana immediatezza, diventano simboli di una arcaica modernità.

Su queste basi si innestano le sue meditazioni sul valore della pittura murale che troveranno una sistematizzazione nel citato *Manifesto*:

Noi crediamo che l'imposizione volontaria di una disciplina di mestiere, è utile a temprare i veri e autentici talenti. Le nostre grandi tradizioni di carattere prevalentemente decorativo, murale e stilistico, favoriscono potentemente la nascita di uno Stile Fascista. Tuttavia le affinità elettive con le grandi epoche del nostro passato, non possono essere sentite se non da chi ha una profonda comprensione del tempo nostro. La spiritualità del primo Rinascimento ci è più vicina del fasto dei grandi Veneziani. L'arte di Roma pagana e cristiana ci è più vicina di quella greca. Si è arrivati nuovamente alla pittura murale, in virtù dei principii estetici che sono maturati nello spirito italiano dalla guerra in qua. Non a caso ma per divinazione dei tempi, le più audaci ricerche dei pittori italiani si concentrano già da anni sulla tecnica murale e sui problemi di stile. La vita è segnata per il proseguimento di questi sforzi,

12 M. Sironi, *Pittura murale*, in "Il Popolo d'Italia", 1 gennaio 1932.

13 M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, M. Sironi, *Manifesto della pittura murale*, "La Colonna", dicembre 1933.

fino al raggiungimento della necessaria unità¹⁴.

Fra gli artisti impegnati nella costruzione dell'universo simbolico della nuova 'religione' fascista Sironi era certamente il più rappresentativo. La sua lunga e articolata attività di illustratore del "Popolo d'Italia", di frescante e di allestitore di mostre, oltre che di critico e teorico dell'arte, ha prodotto la più originale e vasta rappresentazione estetica dei miti e dell'epopea fascista, espressione di una fede tormentata ma convinta e cosciente, che lo aveva portato ad aderire anche alla Repubblica sociale, fino alla tentata fuga nei giorni della definitiva caduta del regime, non conclusasi con una fucilazione da parte dei partigiani solo per intercessione di un suo allievo dell'Accademia di Brera¹⁵.

Secondo Emilio Gentile

Sironi era drammaticamente affascinato e avvinto dal senso mitico del fascismo, legato alla sua idea di modernità, epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti, e sentiva come missione il compito che era assegnato dal fascismo all'artista nella costruzione della nuova civiltà¹⁶.

Un compito che per lo Stesso Sironi doveva essere espletato «mediante lo stile» piuttosto che «mediante il soggetto», che ai suoi occhi apparteneva alla «concezione comunista» dell'arte¹⁷; intendendo per stile un complesso di raffigurazioni in grado di mettere insieme «le nostre grandi tradizioni di carattere prevalentemente decorativo, murale e stilistico», in grado di favorire «potentemente la nascita di uno Stile Fascista. Tuttavia le affinità elettive con le grandi epoche del nostro passato, non possono essere sentite se non da chi ha una profonda comprensione del tempo nostro»¹⁸.

Sironi pensava a un'arte fascista capace di unire la funzione mitica, ossia la capacità di coinvolgere le masse, con la narrazione di un passato anch'esso mitico, che serviva sia a nobilitare che a indottrinare le persone, basandosi soprattutto sul potere evocativo dello stile anziché su un approccio puramente didattico¹⁹.

14 Ivi.

15 E. Gentile, *Il culto del littorio*, Roma - Bari, Laterza, 2009, pp. 184-185 e note.

16 E. Gentile, *Il culto* ... cit., p. 185 e note.

17 M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, M. Sironi, *Manifesto della pittura*... cit.

18 Ivi; V. Fagone, *Muri ai Pittori*, in *Muri ai pittori*... cit., p. 15.

19 E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 24.

Sironi aderisce così a un ideale di classicismo capace di integrare passato, presente e futuro. Nella sua ricerca di un linguaggio artistico idoneo a coinvolgere l'immaginario collettivo, e per questo aveva abbandonato l'indeterminatezza dell'allegoria a favore delle potenzialità espressive e ideologiche offerte dal mito²⁰.

In chiave di 'sacralizzazione' dei temi legati alla propaganda fascista: «mentre l'impressionismo e il naturalismo si concentravano sulla verosimiglianza ottica e sulla realtà empirica, forti dell'eredità della ragione illuministica, lo stile maturo di Sironi evocava gli aspetti istintivi e irrazionali dell'esperienza umana, e più specificatamente la vita mistica e collettiva della nazione»²¹.

Aspetti istintivi e irrazionali che emergono in Sironi soprattutto a proposito del tema dei lavoratori, fulcro di opere chiave come il murale con *Il lavoro* per la V Triennale di Milano (fig. 3) e il mosaico dell'*Italia corporativa* per l'Esposizione di Belle Arti di Parigi del 1937 (fig. 4); dove, secondo Emily Braun, Sironi colloca:

«nel regno del mito [...] un'arte allo stesso tempo universale per il richiamo esercitato ed elitaria per i suoi fini di manipolazione, un'arte nella quale la sua poetica personale e i suoi principi modernisti si coniugavano con l'imposizione fascista di educare le masse attraverso mezzi di persuasione visivi. Una concezione mitica molto vaga permetteva di salvaguardare l'integrità dell'espressione artistica, che rimaneva libera da temi specifici o letterari, ma garantiva anche la forza emotiva del messaggio sottostante. Il ruolo cruciale del mito come strumento di persuasione di massa e come mezzo per superare i tradizionali antagonismi di classe era stato promosso da Mussolini sin dagli esordi alla presidenza del consiglio, ispirato dalle letture di Sorel e Pareto»²².

In questa prospettiva, l'obiettivo del fascismo era stato quello di definirsi attraverso uno stile caratterizzato da una complessa interazione di miti, riti e simboli. Esso costituiva un nuovo modello di politica di massa, che assimilava e reinterpretava i simboli e le pratiche della religione tradizionale. In

20 *Ivi*, p. 114.

21 *Ivi*, p. 167. Sino ad arrivare a una vera e propria messa in scena di quella che Gentile chiama «La religione della politica», che «riguarda il modo in cui l'attività politica è concepita, vissuta e rappresentata attraverso credenze, miti, riti e simboli riferiti a un'entità secolare sacralizzata, che ispira fede, devozione e coesione fra i suoi credenti, prescrive un codice di comportamenti e uno spirito di dedizione per la sua difesa e il suo trionfo».

22 *Ivi*, pp. 167-168.

quanto fede secolare, il fascismo introdusse il culto di oggetti devozionali, mise in scena esperienze a carattere mistico e riuscì a consolidare un senso di comunità e di destino condiviso. Al monoteismo cristiano, cui pure Sironi rimaneva fedele, si affiancava così una nuova religione della politica che si nutriveva di simboli arcaici, talvolta arcani, impregnati di una classicità molto personale, frutto di una grande ed eclettica cultura visiva e di organiche letture dei classici, a partire da Esiodo, fonte di ispirazione per alcuni dei suoi lavori più significativi.

Se la «sacralizzazione della politica aveva connotato il fascismo sin dalle origini», per Sironi «il ricorso all'irrazionale si fece più sistematico man mano che il fervore rivoluzionario lasciava il posto alla prassi istituzionale», dal canto suo il «processo di legittimazione del fascismo andò di pari passo con quello della mitizzazione delle sue origini», legate alla romanità ma anche alla contingenza contemporanea²³.

Secondo Braun il pittore sassarese:

non scorgeva alcuna contraddizione tra la propria fede personale nei miti politici promulgati dallo stato e la consapevolezza della natura ingannevole e della funzione manipolatrice del mito stesso [...] Inoltre [...] una politica mirata alla creazione di miti offriva all'artista la possibilità di appartenere alla potente élite incaricata di questo compito a beneficio della fruizione popolare. [...] Attraverso il ricorso a forme espressive primitive (cioè alle sue stesse origini immaginarie), il modernismo estetico era in grado di commuovere e di ispirare il pubblico di massa. Il modernismo fascista e il primitivismo modernista erano dunque fondati sui miti complementari delle origini e della rinascita e le loro rivoluzioni improntate a un radicale rinnovamento culturale²⁴.

Nella costruzione della propria personale mitografia Sironi utilizza sistematicamente mezzi espressivi tradizionali, affresco e mosaico in particolare, cui associa anche tecniche diverse e più moderne, ma riservando ai primi un valore simbolico superiore.

Nei suoi interventi critici tornerà più volte sul tema dando, soprattutto al mosaico, un valore via via crescente:

la splendente creazione del mosaico bizantino ebbe le sue premesse nell'arte ellenistica e romana, ma fu espressione non solo di un mondo orientale e contrapposto all'occidentalismo di Roma, ma pure di una nuova epoca colma di vita e di movimento. La sua grandezza misteriosa deriva in parte

²³ *Ivi*, p. 170.

²⁴ *Ivi*, pp. 243-244.

da questo, che uno sforzo di tipo ascendente, come la primitiva arte cristiana, riflesso delle conquiste del cristianesimo nel mondo civile, si innesta in una storia discendente come quella dell'impero bizantino, estrema risorgenza della civiltà romana in dissoluzione. [...] E l'arte allora dà corpo e realtà umana alle visioni soprannaturali universali, esprime i simboli della volontà religiosa dello stato, così come del resto era sempre avvenuto nell'antichità²⁵.

E ancora:

così splendida l'inimitabile arte bizantina, questo miraggio prezioso che aveva lungamente celebrato con ferreo dominio artistico, il trionfo ineffabile del Dio cristiano, il trionfo ineffabile del Dio cristiano, non era arte latina. Ma ha sovrastato unica per secoli, nel suo duro imperioso splendore, e avvinto a sé tutte le forze, tutte le possibilità di artefici italiani²⁶.

La considerazione nei riguardi dell'arte bizantina rimarrà tale anche negli anni successivi, quando la stagione della grande decorazione volgeva ormai al termine. Così scriveva infatti Sironi nel 1943:

la statuaria egizia è nata negli ipogei delle tombe reali, e vive nel basalto in una inserita teoria di geroglifici, e a nessun egizio venne mai in mente di creare una statua, una pittura, all'infuori di un riferimento religioso o decorativo. Nei bizantini, questi giganti della spazialità espressivo-decorativa, questi potentissimi signori del cielo, dello spirito e dell'oro che porta sulla terra il riflesso della loro fulgida sovranità, la funzione decorativa è immanente, formidabile. Per i suoi ritmi sonori l'idea imperiale del Cristo si circonfonde di un trascendentale lirismo²⁷.

Punto d'arrivo di questa visione, anche sotto il profilo tecnico, il gigantesco mosaico con l'immagine dell'*Italia corporativa*, noto anche con il titolo *Il lavoro fascista*, presentato per la prima volta nella sua sezione centrale alla VI Triennale milanese, per la quale era stato commissionato, e quindi, l'anno successivo, all'Exposition Internationale des Arts et

25 M. Sironi, *Cattedrali italiane*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", settembre 1934 (ripubblicato in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 179-181).

26 M. Sironi, *I maestri antichi*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", marzo 1935 (ripubblicato in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2000, p. 84).

27 M. Sironi, *Ragioni dell'artista*, in *12 tempere di Mario Sironi*, Milano, Il Milione, 1943 (ripubblicato in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, cit., pp. 248-249).

des Techniques dans la Vie Moderne di Parigi, per trovare quindi posto, una volta conclusa la mostra, nell'allora sede milanese del "Popolo d'Italia", dove si trova a tutt'oggi²⁸. Si tratta di un gigantesco mosaico di otto metri per dodici, composto di novantasei pannelli di un metro quadrato ciascuno, e pensato per poter essere trasportato. Era di fatto un'allegoria dello stato pensato come un'armoniosa collettività incardinata in una ben precisa gerarchia, che ruota intorno alla figura centrale dell'Italia. Nelle parole di Sironi:

concreto dovrà essere il significato di ogni opera, volto ad illustrare la grandezza della vita nazionale, come è sempre avvenuto nei tempi maggiori dell'arte, nel caso attuale esaltando il lavoro, la vita dell'Italia Romana e Fascista, simboleggiata dalla figura centrale, intorno alla quale si muovono le figure del costruttore, degli agricoltori, della madre, della casa ospitale, e dall'altro lato, dalle figure simboliche della legge e della giustizia fascista, di Roma vittoriosa, e del soldato italiano. In alto, la giovinezza, l'aquila, la colonna eterna dell'Impero di Roma²⁹.

Il tutto era accompagnato dal, per lui, consueto sincretismo tra simbologie cristiane e pagane, comunque pensate in funzione della costruzione mitica della nuova Italia³⁰. Un'opera programmatica dove l'Italia, nella sua trasfigurazione, ricordava:

una tipologia iconografica associata all'imperatore Augusto, allo stesso tempo, la collocazione della figura sullo sfondo dorato, lo sguardo pietrificato e la posa ieratica alludono alle figurazioni bizantine del Cristo pantocratore³¹.

Per Sironi, come per Severini, si può anche parlare dell'esistenza di una sorta di Religione della pittura, intesa come elemento unificante e qualificante della sua azione artistica, che integra il ruolo della divinità tradizionale e sostanzia con la sua presenza la principale funzione della pittura decorativa, che per Sironi coincide con la costruzione della nuova arte fascista. Si tratta di un processo in cui il pittore tende a scarnificare e a ricostruire l'immagine per giungere a un nuovo linguaggio:

28 E. Braun, *L'Italia corporativa*, in Sironi. *La Grande Decorazione*, Milano, Electa, 2004, pp. 345-353.

29 Lettera di Sironi conservata presso l'archivio Romana Sironi, cfr. E. Braun, *L'Italia corporativa*, cit., p. 353.

30 Sul tema si veda anche: Mario Sironi. 1885-1961, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993 - 27 febbraio 1994, Milano, Electa, 1993, p. 260.

31 E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica*, cit., p. 256.

ciò che appare dominante è comunque il senso della pittura, pittura vista come elemento di costruzione di una nuova arte integrale, in grado di unificare le arti sorelle guardando al passato ma con l'obiettivo di costruire il futuro.

Dopo la Seconda guerra mondiale e la caduta del fascismo, complice anche il suicidio della figlia, il mito di grandezza cui aspirava Sironi crolla; la sua pittura diventa così frammentaria, drammatica e spesso materica, culminando nella serie delle *Apocalissi*, che rappresentano le macerie del suo mondo interiore e storico. Anche la religiosità in Sironi evolve da una visione monumentale e laica del fascismo come 'fede' collettiva a una profonda e drammatica ricerca spirituale che lo porterà ad elaborare immagini sacre più tradizionali.

Una forma di riflusso che interesserà anche un altro protagonista di quella stagione, Achille Funi, la cui posizione nei riguardi della mitologia è certamente più 'letterale' sul piano strettamente iconografico, visto il costante ricorso alla raffigurazione di divinità olimpiche, il più delle volte esemplate su modelli tratti dalla statuaria classica.

Illuminante in questo senso lo straordinario ciclo di affreschi intitolato *Mito di Ferrara*, realizzato tra il 1934 e il 1937 nella Sala dell'Arengo del Palazzo Municipale di Ferrara, dove si estende su tutte le pareti senza interruzioni. Nel ciclo Funi illustra la storia cittadina tra mito e leggenda, con episodi tratti dalla *Gerusalemme liberata* e dall'*Orlando furioso* e alcune delle più famose storie mitologiche legate a Ferrara. Ne scaturiscono composizioni visionarie come *San Giorgio che uccide il drago* oppure di un lirismo fantastico come *La città assediata*, *Angelo* e *Il mito di Fetonte*. Brani dove l'artista «rieditava i fasti delle corti rinascimentali, della corte estense in particolare, in un concorrere di collaborazioni che vertevano sull'unità di pittura, scultura, architettura, sul mestiere e sulla capacità artigianale, sui riferimenti culturali, sul connubio tra cultura classica ed espressione popolare»³².

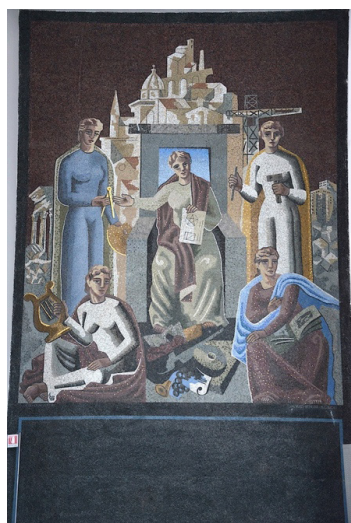
Nei fatti una via alternativa ma complementare alla retorica sironiana.

MASSIMO DE GRASSI
Università di Trieste
mdegrassi@units.it

32 N. Colombo, *Mercurio*, scheda in *Funi 1890-1972. L'artista e Milano*, catalogo della mostra di Milano, a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, Milano, Mazzotta, 2001, pp. 232-233.



1 Gino Severini, *Maschere della Commedia dell'arte*, Castello di Montegufoni, Sala delle maschere 1921.



2 Gino Severini, *Le Arti*, Milano, Palazzo della Triennale, Sala delle cerimonie. 1933.



3 Mario Sironi, *Il Lavoro*, Milano, Palazzo della Triennale, Sala delle cerimonie. 1933. Foto d'epoca.



4 Mario Sironi, *L'Italia corporativa*, Milano, Palazzo della stampa, 1937.

**FEDERICO GARCÍA LORCA,
BODAS DE SANGRE:
IL DIVINO, INELUTTABILE?
NICOLA PALLADINO**

Prologo

La tragedia, quella che per Steiner (1992: 13) tace, o si fa indistinta dopo Shakespeare e Racine, si riaccende, in un erotico e mitico ciclo di terra e di sangue, con *Bodas de sangre*. L'opera è la tragedia più emblematica di un ciclo *de la tierra*¹, dove, già nel titolo, si addensano, incombono, i temi del rinnovato "possesso", ottenuto con il rito ("la boda"), e la sacralizzazione dell'atto suggellato dal sangue versato².

1 Cfr. Correa 1975: 93.

2 Nel caso specifico dell'opera, il sangue non è quello del matrimonio "consumato" ma quello, tragico, della doppia, reciproca, uccisione dei pretendenti. Segnalo la rilevante affinità tra l'opera di Lorca e *Cavalleria rusticana* di Mascagni (2023). Tale corrispondenza tematica — richiamata anche dalla morte fuori scena, per un presunto accoltellamento, di Turiddu — è rintracciabile già nella breve e suggestiva aria introduttiva, «la siciliana», che, anche in questo caso fuori scena, a «sì-pario calato», Turiddu canta a Lola:

O Lola c'hai di latti la cammisa
si bianca e russa comu la cirasa,
quannu t' affacci fai la vucca a risa,
biatu pi lu primu cu ti vasa!
Ntra la puorta tua lu sangu è spasu,
ma nun me mpuerta si ce muoru accisu...
e si ce muoru e vaju'n paradisu
si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu.

(Targioni-Tozzetti, Menasci, 1891: 7. Il corsivo è mio)

Ciò che distingue *Bodas* dal melodramma di Mascagni e dall'opera di Giovanni Verga di cui è adattamento, è il suo contesto dichiaratamente "cattolico", già con l'impianto scenico dell'atto unico: «La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia. — Nel fondo, a destra, Chiesa con porta praticabile. — A sinistra l'osteria e la casa di Mamma Lucia. — È il giorno di Pasqua.» (*Ibid.*: 7) Non esistono prove di una conoscenza

Scopo di questo studio è l'analisi della forza, delle forze, divine(?), soprannaturali, che compongono la *actio* drammatica dei «tres actos y siete cuadros» (García Lorca 1992: 91) e la precipitano — siamo alla fine del *cuadro primero* del terzo atto — verso la sua violenta, ineluttabile, conclusione. Parafrasando Steiner (1992: 9) e alla luce della *Introducción* all'opera di Allen Josephs e Juan Caballero³ (1992), si può affermare che il *campesino*, il contadino, andaluso lorchiano, come il guerriero omerico «sa che non può né comprendere né dominare l'opera del destino»; nessuna ricompensa divina, nessuna giustizia finale⁴ per la proba e onesta condotta del Novio, contrapposta allo sfrenato, dionisiaco, comportamento di Leonardo, bensì il trionfo del «capriccio inumano» (Steiner 1992, 9) che marca, con una doppia e *obscena*⁵ uccisione, la sua forte presenza e la fine, impietosa, dell'opera.

Tra i tanti pregi che devono essere attribuiti al grande artista andaluso, va senz'altro incluso quello di aver riacceso nel pubblico novecentesco, e non solo, lo spirito della *catarsis* classica⁶.

di Federico dell'opera di Mascagni, ciò che sì, è certo, come annota Francisco García Lorca (1990: 424) nel libro dedicato a Federico: «Con Segura, 'discípulo de Verdi', al decir de Federico, mi hermano tiene su primer contacto con la ópera italiana. Quizá las primeras piezas que tocó al piano fueron la romanza de "La sonámbula" y el pasodoble "Gallito".»

3 «No queremos decir que el ambiente creado por Lorca en "Bodas de sangre" sea un ambiente griego. No; es un ambiente campesino netamente andaluz, pero no cabe la menor duda que, en cuanto a sus estructuras antropológicas, la Andalucía de Lorca se parecía de manera sobrecogedora — y a pesar de haber transcurrido más de dos milenios — al mundo que dio origen a la tragedia. Gran parte de la obra de Lorca celebra ese mundo y "Bodas de sangre" es su apoteosis escénica.» Josephs, Caballero 1992, 65.

4 Il riferimento è a Steiner 1992.

5 «Es importante observar que las muertes mismas son obscenas en el sentido griego y etimológico, esto es, que ocurren fuera de la escena.» (Josephs, Caballero 1992: 78)

6 El efecto de "Bodas de sangre" es el efecto de la catarsis en su sentido más primario. Es un efecto de exorcismo, un efecto 'apotropaico', en el que la misma configuración teatral organiza, representa, y nos hace entender poéticamente que existen 'en la naturaleza y en la psique humana fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloquecer y de destruir'. (Josephs, Caballero 1992: 79) Va osservato che se ciò accade — in maniera evidente, ma altalenante — per il pubblico iberico, europeo e ispanoamericano, non "funziona", invece, con il pubblico statunitense: «A pesar de los esfuerzos del propio poeta — que incluyen ciertos cambios y cortes hechos adrede para el público norteamericano y la selección cuidada de gran parte de la música per el propio poeta — la versión neoyorquina tuvo poco éxito.» (Josephs, Caballero 1992: 42) Non credo che il mancato successo di 'Bitter Oleander' (questo il titolo dell'opera nella sua messa in scena statunitense) vada imputato

Il tragico canto poetico

Il principio del tragico in Lorca nasce e si compone come ritmo armonico, matematico: è principio musicale⁷. Lo stesso spirito che ebbe come origine il ditirambo drammatico⁸: quello della musica, che Nietzsche (2010) riconosce come *fons et origo* della tragedia classica, come sottolinea Davide Monda (2010: 3) nella sua “Nota illustrativa” a *La nascita della tragedia* nietzschiana.

Questo spirito della musica, che ci afferra senza la mediazione dell’intelligenza e che per diretto contagio comunica gioie, estasi e dolori ineffabili, Nietzsche lo definisce “spirito dionisiaco”, ed è spirito a un tempo di creazione e di distruzione, spirito dei misteri, irrazionale e delirante.

Nietzsche, infatti, indica a più riprese il profondo legame tra tragedia e musica, la citazione che segue può essere utilizzata come commento all’attenzione, musicale e mitica, che Federico effonde nelle sue tragedie:

Musica e mito tragico sono in eguale maniera espressioni dell’attitudine dionisiaca di un popolo e inseparabili l’una dall’altro. Entrambi provengono da un dominio artistico che è al di là dell’apollineo; entrambi trasfigurano una regione, nei cui accordi di gioia si smorza incantevolmente tanto la dissonanza quanto l’immagine terribile del mondo; entrambi giuocano con il pungolo del disgusto, fidando nelle loro oltremodo potenti arti magiche; entrambi giustificano con questo giuoco perfino l’esistenza del ‘peggiore dei mondi’. (Nietzsche 1992: 161)

Tuttavia, il filosofo si rammarica, «oggi ancor più che di aver oscurato e guastato con formule schopenhaueriane intuizioni dionisiache: il fatto cioè di essermi ‘guastato’ in genere, col mescolarvi le cose più moderne, il grandioso ‘problema greco’ che mi si era rivelato!» (Nietzsche 1992: 12) Eppure, vive la riaffermata percezione musicale a radice del tragico classico, un’intuizione che per Federico, poeta e drammaturgo, è *actio* drammatica.

esclusivamente a problemi di traduzione e adattamento del testo originale. L’insuccesso dell’adattamento credo vada ascritto a una inesistente *εποχή* del pubblico nuovaiorchese, a una sua inconsistente (in) coscienza mitica.

⁷ Cfr. per questo García Lorca 1990.

⁸ Per la nascita ed evoluzione del canto artistico in onore di Dioniso, si veda Pohlenz 1961.

Il grande filosofo tedesco dà ulteriore prova della sua grande sensibilità critica quando tesse gli elogi del canto popolare, che definisce «specchio musicale del mondo», «melodia primordiale» (Nietzsche 1992: 46) chiarendo che:

La sua enorme diffusione, che si estende a tutti i popoli e si rafforza attraverso creazioni sempre nuove, è per noi una testimonianza di quanto sia forte quel duplice impulso artistico della natura, il quale lascia tracce nel canto popolare in modo analogo a come i moti orgiastici di un popolo si eternano nella sua musica. Dovrebbe anzi essere altresì storicamente dimostrabile che ogni periodo riccamente produttivo di canti popolari è stato insieme sospinto nel modo più forte da correnti dionisiache, che noi dobbiamo sempre considerare come sostrato e presupposto del canto popolare. (Nietzsche 1992: 46)

Ribadendo tale idea, Nietzsche (1992, 46) conferma: «[...] il canto popolare rappresenta per noi prima d'ogni altra cosa uno specchio musicale del mondo, una melodia primordiale, che cerca poi per sé un'apparenza di sogno parallela e la esprime nella poesia.» Caratteristica, questa, che attesta una profonda affinità intellettuale tra il filosofo e Lorca⁹. Come indicato da Josephs e Caballero (1992), in *Bodas de sangre* la musica ha un ruolo rilevante nel ciclo tragico lorchiano, insieme alla simmetria coreutica e al linguaggio. Il grande *pathos* della prosa si fonde con il verso, un "verso musicale", che fa la sua comparsa per evocare e accentuare un avvenimento perturbante, come nel caso della «nana»¹⁰ che la suocera di Leonardo canta al nipotino o, soprattutto, del coro epitalami-

⁹ Federico sottolinea, infatti, nella sua conferenza *Canciones de cuna españolas* (García Lorca 1997a, 113-131) l'alto valore della «melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre [...]». Anche Francisco García Lorca (1990: 427) testimonia: «No obstante, esta educación inculcaba la afición a las melodías populares y el ya adulto personal de la Residencia de Estudiantes traía, desde todas las regiones de España, versiones frescas de melodías conocidas, junto con otras nuevas. Tengo para mí que la posibilidad de contrastar versiones vivas de melodías análogas, procedentes de diversas regiones, hizo que la Residencia fuese para Federico un laboratorio y una fuente de información no desdeñable. Es significativo que en medio de aquel ambiente leyera en 1928 su conferencia sobre las nanas, donde establece con extraordinaria finura y conocimiento características y relaciones que implican toda la geografía musical española: [...]»

¹⁰ La «nana» di *Bodas de sangre*, nella sua fosca inclemenza, rispetta e testimonia i principi che Lorca evoca nella sua, citata, conferenza sulle *Canciones de cuna españolas* (García Lorca 1997a) ovvero: la cruda presentazione della realtà e la trasmissione della drammaticità del mondo.

co dell'atto secondo scena prima, dove: «el movimiento del cuadro epitalámico crece casi hasta una dimensión de acto, porque la novia no sale únicamente de la escena, sino que se dirige, dramáticamente, hacia el destino y la muerte. No volverá a entrar en escena sino para testificar la consumación de la tragedia...» (García Lorca 1990: 339).

Ma l'apollinea "misura", vela e predispone gli eventi. I personaggi, tutte le *dramatis personae*, travolte e segnate da Ananke, si arrendono all'inevitabile; uomini e donne *títe-res*¹¹ nelle mani di una forza oscura e ctonia, che piega e plasma le loro volontà e il corso degli eventi.

Divino, ineluttabile

La produzione artistica di Lorca manifesta l'impossibilità della scelta, l'inconsistenza del libero arbitrio: tratto peculiare del giovane Federico, mistico modernista, aspetto drammatico della postmodernità. Negli *juvenilia* del poeta vibra forte la *dispositio* sacra dell'artista, la stessa che pervade la trama tragica delle opere mature. L'ingenuo e disingannato artista è alla ricerca del divino, ma già imbevuto del dubbio dionisiaco:

Toda la eternidad es un dolor. Por eso resalta sobre la historia del de los mundos la maravillosa copa de Omar-al-Kayyam¹² y de sus espíritus amigos, sostenida por las admirables manos del gran borracho del *vino doloroso*... pero el más allá es algo muy deseado... Los consuelos son pocos, sobre todo cuando se leen los libros de tantas y tantas religiones prometiendo castigos y alegrías. [...]. ¡Qué amargura tan poética el recordar las pasadas religiones! ¡Hoy decimos "qué extraños mitos!", leyendo las maravillosas leyendas japonesas del sol y de las tinie-

11 Il riferimento è a quel teatro di *títeres*, di burattini, che servì a Federico come laboratorio drammatico, per rinnovare il suo talento, irrobustire il suo estro drammaturgico e provare nuovi temi e personaggi. Già in questo teatro la presenza della musica è elemento determinante. Cfr. Palladino 2017: 27-34.

12 Scienziato e poeta, presunto autore delle note «quartine» (*Robâ'ıyyât*). Secondo Alessandro Bausani (1963: xiv-xv) afferma che sono tre le teorie sul significato delle sue quartine: la prima è che possano essere riferite a speculazioni filosofico-razionalistiche di un ateo e uno scettico; la seconda è che Omar sia un *sûfi*, un mistico esoterico; l'ultima è che le quartine siano il mirabile frutto poetico di disincantate ricerche filosofiche sulla verità. Il vino, «bene del mondo», è il proibito *medium* evocativo del poeta. Per il simbolismo poetico, l'analisi del motivo bacchico e l'eterodossia religiosa in Khayyâm si veda anche Saccone 2005.

blas y todas las historias sagradas, pero ¡ay!, ¿qué dirán de nuestras creencias las generaciones venideras? ¿Qué pensarán de la eucaristía los siglos infinitos...? Las almas nunca estarán tranquilas y convencidas hasta que dejen el cuerpo para ser eternidad...Pero ahora si se piensa en que el cuerpo es mero accidente, ¿qué conducta debemos observar? Es decir, ¿qué debemos considerar pecado?¹³ (García Lorca 1997 b: 624)

Importante, ai fini di questo studio, l'elogio del poeta persiano da parte di Federico; celebrazione che si ripete, intensa, anche in *Comentarios a Omar Kayyam* (García Lorca 1997b: 45-48). Infatti, come segnala Christopher Maurer (1994: 49):

Son obvias las afinidades que siente el joven Lorca con el poeta persa: el rechazo de la ortodoxia religiosa, que hace que los hombres se destruyan “unos a otros en contra de sus mismas creencias”; y el rechazo de las doctrinas ortodoxas sobre la inmortalidad [...]. Otros rasgos comunes serían la compasión que sienten los dos por el sufrimiento de la humanidad [...]; su exaltación del momento presente y de las alegrías del “ahora” — el vino, el amor, el gozo sensual; y el panteísmo que mana de la “infinita contemplación de las cosas”. Los dos son, en palabras de Lorca, “espíritus dolientes”.

La *Mística* si conclude — dopo una breve e languida «Canción báquica» — con una professione di fede in Cristo.

Più della pace e del conforto di Dio¹⁴ è la figura del Cristo, l'addolorata figura cristica¹⁵, rintracciabile in tutta l'opera artistica del poeta, che ha un forte potere taumaturgico per lo spirito di Federico, come testimonia. La «Oración. Jesús de Nazareth», contenuta nella *Mística de negrura y de ansia de santidad*. (García Lorca 1997b: 545-546) nella quale il poeta definisce Cristo: «Poeta del mundo, [...] mártir de la hermandad, rey del sol, [...]. Socialista divino. [...]. Poeta de mi corazón.» (*Ibid.*: 545-546) La chiusa della prosa conferma il mistero della fede e la forza del dubbio: «[...] y sólo te pido que mi alma pobre, cuando salga de esta carroña horrible, que anide cerca de tu esencia para gozar de lo infinito contigo, que eres lo

13 Il corsivo è mio.

14 Cfr. la *Mística en que se trata de Dios*. (García Lorca 1997b: 613-620)

15 L'aggettivo rinvia a un altro dramma giovanile di Federico (1997b: 967-994): *Cristo*, che ha come sottotitolo “Tragedia religiosa” e di cui tratterò nel corso di questo saggio. Segnalo, inoltre, che a Cristo, Federico dedicherà un'altra prova teatrale che ha per sottotitolo “poema drammatico.” Cfr. García Lorca 1997b: 45-48.

supremo. Sombra morada... Pero las almas ¿qué son?¹⁶» (Ibid.: 545-546).

Proprio nella figura del Messia si concretizza l'assenza del libero arbitrio, dell'uomo e del Dio.

In un'altra prova di scrittura giovanile, questa volta teatrale e con un fondo di forte ironia¹⁷, Jehová — solenne nell'aspetto ma disingannato, di malumore, raffreddato e goloso — pianifica di assassinare l'umanità irricognoscibile e, prima di incontrare Satana per consultarlo in merito, chiede a «un Angelote viejo con la cara despintada y las alas pegadas con sindetikón» (García Lorca 1997b: 1010) suo fidato consigliere:

Jehová. [...]. ¿Cargaste de cadenas al Cristo?

Ángel. Sí

Jehová. Ten mucho cuidado con él: un loco así nos puede dar disgusto el día menos pensado.

Ángel. Está vigiladísimo. (Ibid.: 1010)

Dramatis personae

Ma chi sono gli inconsapevoli *Personajes* della tragedia lorchiana e, cosa altrettanto importante, contro quali forze soprannaturali si scontrano nella loro apparente, "rustica"¹⁸, *simplicitas*? Bisogna, innanzitutto, evidenziare che i personaggi della tragedia formano coppie che, a vari livelli, sono duplici, ovvero, sia antitetiche sia complementari. Per la materia ultraterrena il duplice appartiene a Dioniso¹⁹ e tutte le coppie che possono essere formate, sono riconducibili al dionisiaco. Caso più emblematico di quanto vado

16 Anche nella breve «Invocación» contenuta in [¿Qué hay detrás de mí?] (García Lorca 1997b: 649-650) Federico si affida al Cristo che riconosce come «lo supremo y el principio de todo.» (Ibidem: 650)

17 [Jehová], García Lorca 1997b: 1004-1010.

18 L'aggettivo è un ulteriore richiamo al citato melodramma di Mascagni (1890), su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti, tratto da una novella di Giovanni Verga (1880), dove si rintracciano i temi del tradimento, dell'onore e del confronto finale dei due contendenti.

19 Una condizione, quella della duplicità che, come segnala Otto (1997: 79) qualifica il dio fin dalla epifania mitica: «Come l'augusta immagine dell'emergere di Atena dal capo di Zeus non può essere intesa se non nel senso d'una autentica manifestazione della natura di lei, così alla luce della folgore che illumina la nascita di Dioniso si formò la certezza che l'enigmatico dio, spirito della contraddizione e della duplice natura, dovette avere una madre umana e quindi fin dal suo concepimento appartenere ai due regni dell'umano e del divino.»

affermando è quello, manifesto, del Novio-Leonardo, una coppia formata da individualità contrapposte — il Novio è virtuoso figlio e fidanzato che, dopo tre anni, acquista la vigna²⁰, mentre Leonardo è “il frenetico”²¹; marito, genero e padre inaffidabile — ma che si compongono, nella “fatale” *coniunctio oppositorum*, per la Novia. Altra coppia è quella Madre-Novio che vive di colpe e conflitto: la Madre fa pesare al figlio il cruento assassinio del padre e del fratello e immagina per lui, rievocando quanto fece Teti per Achille, un “docile” presente al femminile²². Il loro è un rapporto sintonico e simbiotico, fatto di forte interazione emotiva²³. Ulteriori coppie il cui tratto specifico è duplice sono quelle Novia-Novio, Novia-Leonardo e Novia-Criada.

Poiché in *Bodas de sangre* è chiaro il predominio del femminile, condizione che caratterizza la tragedia in ogni suo aspetto, il caso più eclatante e molteplice di quanto si va circoscrivendo è, sicuramente, quello della coppia Madre-Novia. Infatti, sul piano della relazione “naturale” la Madre diffida, fin da subito, della giovane e dei suoi buoni sentimenti, poiché la giovane le allontana l’amore e la presenza del figlio²⁴; quindi, per quanto può la ignora:

NOVIO. ¿Y yo, madre?

MADRE. ¿Tú, qué?

NOVIO. ¿Necesito decírselo otra vez?

MADRE (*seria*). ¡Ah!

NOVIO. ¿Es que le hace mal?

MADRE. No. (García Lorca 1992: 95, il corsivo è mio)

20 L’acquisto della vigna è un elemento chiave ai fini della mia interpretazione dell’opera.

21 È uno dei tanti titoli riferiti a Dioniso. Cfr. Otto (1997: 55)

22 MADRE. No... Si hablo es porque... ¿cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que... que no quisiera que salieras al campo. / NOVIO (riendo). ¡Vamos! / MADRE. Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana. (García Lorca 1992: 95) La lana è un altro “segnale” perturbante, può essere associato alla «madeja» che svolgono le due «muchachas» nel «Cuadro Último» del Terzo atto. (*ibid.*: 155-160) Un coro, quello delle due ragazze, che è *amplificatio* del motivo dell’“impossibilità”, già espresso nella «nana» dalla Mujer e dalla Suegra di Leonardo, nel primo atto dell’opera.

23 NOVIO. (Coge de un brazo a la Madre y ríe) / MADRE, ¿y si yo la llevara conmigo a las viñas? / MADRE. ¿Qué hace en las viñas una vieja? ¿Me ibas a meter debajo de los pámpanos? / NOVIO (levantándola en sus brazos). Vieja, revieja, requetevieja. (García Lorca 1992: 95)

24 Come segnalano Josephs e Caballero (1992: 132, n. 73) una solitudine che: «significa en boca de ella que se queda sola porque el Novio se ha casado. Pero en el contexto de toda la obra es una clara referencia a la muerte de él.»

Tuttavia, la Madre è, suo malgrado, costretta ad accettare la legge naturale e la volontà del figlio:

MADRE. - No lo sé yo misma. Así, de pronto, siempre me sorprende. Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente. (García Lorca 1992: 95-96)

La Madre, come tutti i personaggi della tragedia, è vincolata alle proprie “azioni”, al proprio destino che incombe.

Sul piano della *actio* drammatica — siamo al terzo quadro del primo atto — la Madre mette da parte dubbi e diffidenza legate dal vincolo della promessa di matrimonio e accetta la Novia come figlia. Il legame, ora indissolubile, sarà consolidato con la celebrazione del matrimonio. Eppure, l’assenso, la sottomissione mostrata in precedenza svanisce: la Novia rifiuta, in maniera veemente e virile, i regali della Madre e del Novio e, con essi, il suo essere donna. Subentra, prepotente, il *caos*, Madre e Novia sono avversarie; il patto, e successivamente il giuramento sacro, siglato tra Novia e Novio è infranto:

CRIADA. ¡Por Dios! Está bien. Parece como si no tuvieras ganas de casarte.

NOVIA. (*mordiéndose la mano con rabia*). ¡Ay!

CRIADA. Niña, hija, ¿qué te pasa? ¿sientes dejar tu vida de reina? No pienses en cosas agrias. ¿Tienes motivos? Ninguno. Vamos a ver los regalos. (Coge la caja.)

NOVIA. (*cogiéndola de las muñecas*). Suelta.

CRIADA. ¡Ay, mujer!

NOVIA. Suelta, he dicho.

CRIADA. *Tienes más fuerza que un hombre.*

NOVIA. ¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera! (García Lorca 1992: 113-114)²⁵

Madre e Novia s’incontreranno e converseranno di nuovo solo dopo il matrimonio. La giovane è pensierosa, «sombria», distante. Lorca non fornisce, di proposito, indicazioni autoriali allo scambio verbale, non è chiaro se la Madre cominci a presentire che il sacro voto matrimoniale sia in pericolo, o che la “nuova” condizione matrimoniale inquieti la Novia: «MADRE (a la NOVIA.) ¿Qué piensas? / NOVIA. No pienso en nada. / MADRE. Las bendiciones pesan mucho. (Se oyen guitarras)»²⁶ (García Lorca 1992: 133) Con la

²⁵ Il corsivo è mio.

²⁶ Il corsivo è mio. Anche in questo caso il momento decisivo della *actio* drammatica è sottolineato dalla musica, dalla chitarra, strumen-

cerimonia religiosa Madre e Novia sembra ricompongano il loro legame; ora sono l'una il prolungamento dell'altra, come chiarisce al Novio, poche battute prima che tutti vengano informati dalla «Mujer de Leonardo» della fuga della sposa e del marito: «MADRE. [...]. Para mí fue como una herencia. (Entra la Criada y se dirige al cuarto de la Novia.) Es la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos.» (García Lorca 1992: 139) Le parole della donna danno il senso esatto della morte come inevitabile e giusta definizione del ciclo della vita e del legame mistico e mitico tra il femminile e la natura: l'albero sacro della vita. La fuga degli amanti rompe — ancora una volta, e in maniera che potrebbe e dovrebbe essere definitiva — il legame tra Madre e Novia. Tuttavia, ciò non accade, o perlomeno non del tutto. Quando, dopo la cruenta morte dei due giovani, la Novia «aparece» in casa della Madre. Le due donne, dopo il colpo che la giovane riceve dalla Madre, sembra ritrovino una certa sintonia. La Novia spiega, «con angustia», (García Lorca 1992: 162) le ragioni della fuga:

Yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (*ibid.*: 162)

La Novia si giustifica: la sua non è stata fuga ma un rapimento²⁷. Una forza superiore l'ha trascinata via. Josephs e Caballero (1992: 163, n. 117) affermano che «esta fuerza no es la fuerza de Leonardo, sino la fuerza de atracción que los dos sienten mutuamente.» A mio parere, la forza alla quale soccombe la giovane va al di là della “mutua attrazione magnetica” o della veemenza di *Eros*. È la gioia dionisiaca²⁸ quella che fa perdere il controllo di sé alla Novia e che governa Leonardo. I due amanti sono presi dal voluttuoso amore dionisiaco che, come segnala Otto (1997: 144), è attributo del dio: «Anche la voluttà insita nella sua natura, l'elemento creatore, apportatore di grazie, di beatitudine è compartecipe della sua frenesia, del suo atteggiamento selvaggio.»

to emblematico lorchiano, come chiarisce nella conferenza *Arquitectura del cante jondo* (García Lorca 1997a: 33-52). Il suono delle chitarre e il frastuono, cresce d'intensità, come si legge nelle didascalie dell'opera: «(Se oye algazara y guitarras.)» (*ibid.*: 139)

27 Per il tema del rapimento in *Bodas* si veda Palladino 2017: 194, 222.

28 Si veda Otto 1997: 119.

Gli eventi tragici di *Bodas de sangre*, hanno luogo in un lasso di tempo che va tra la mietitura del grano e la maturazione dell'uva: tra giugno e fine luglio. Un tempo analogo all'evento criminoso di quel «crimen de Níjar», da cui Lorca trasse ispirazione²⁹: «Las primeras noticias del crimen se publicaron el 24 de julio en los diarios de Almería y de Granada.» (Josephs, Caballero 1992: 28) Federico fornisce vari indizi, in alcuni casi volutamente vaghi, riguardo al tempo cronologico del dramma. Il primo riferimento al tempo lo fornisce lo stesso Novio quando avverte la madre che va alla vigna e che non ha bisogno del pranzo poiché mangerà dell'uva:

NOVIO (entrando). Madre.
MADRE. ¿Qué?
NOVIO. Me voy.
MADRE. ¿Adónde?
NOVIO. A la viña. (Va a salir.)
MADRE. Espera.
NOVIO. ¿Quiere algo?
MADRE. Hijo, el almuerzo.
NOVIO. Déjelo. Comeré uvas. Deme la navaja. (García Lorca 1992: 93)

Altri dettagli sul tempo cronologico, e atmosferico, li fornisce la "Vecina" al termine della sua conversazione con la Madre:

VECINA. Me voy, que pronto llegará mi gente del campo.
MADRE. ¿Has visto qué día de calor?
VECINA. Iban negros los chiquillos que llevan el agua a los segadores. Adiós mujer. (*ibid.*: 100)

Il lavoro dei mietitori evoca, in maniera subliminale, l'imminente conclusione di un ciclo agricolo e richiama, inoltre, il tempo ciclico della terra e dell'uomo. Un periodo, quello della mietitura, che ha un duplice significato legato com'è all'abbondanza o alla carestia e, quindi, alla morte: la perturbante figura medievale del Tristo mietitore. Nel passato mitico mediterraneo è Demetra, dea ctonia e lunare al contempo, a presenziare alla fertilità della terra e alla maturazione del grano. Una dea che, oltraggiata e addolorata dal rapimento della figlia Kore-Persefone da parte di Ade, dio dei defunti e dell'aldilà, rifiuta di far maturare il grano,

29 Cfr. Francisco García Lorca 1990: 334 e Josephs, Caballero 1992: 28-31.

lascia l'olimpio, prende l'aspetto di una vecchia e ricerca la figlia. Il rapimento, il dolore e la ricerca della figlia formano parte essenziale del mistico rituale dei Misteri Eleusini. Lorca, autore attento ai dettagli, dissemina la tragedia di riferimenti a due prodotti agricoli che hanno una forte connotazione e denotazione mitica: il grano e l'uva, la vigna. Sono Demetra e Dioniso gli dei che presenziano alla *actio* tragica: la grande Madre creatrice e il giovane dio frenetico. Nel corso dell'opera, Lorca potenzia, gradualmente e inesorabilmente, la dimensione tellurica della tragedia fino ad arrivare al primo quadro del terzo atto dove la dimensione ctonia investe tutto, e tutto si trasforma in «ambiente oscuro», (García Lorca 1992: 141). I «Leñadores», i custodi del bosco sacro, che introducono il primo quadro del terzo atto sono perturbante manifestazione dei mietitori citati nel primo. Tra i vari segnali subliminali, disseminati dall'autore nel testo, va segnalato anche quello relazionato con il matrimonio; un matrimonio che viene sancito in virtù dell'accordo domenicale³⁰ tra Madre e Padre: altra coppia da una duplice connotazione. La data del matrimonio è fissata per il giovedì successivo, una data sicuramente concordata tra la Novia e il Novio:

MADRE. (al hijo). ¿Cuándo queréis la boda?³¹

NOVIO. *El jueves próximo.*

PADRE. Día en que ella cumple veintidós años justos.

[...]

PADRE. Entonces el jueves. ¿No es así?

NOVIO. Así es. (*Ibid.*: 111)

Il giorno della proposta di matrimonio è occasione per svelare le inquietudini della coppia Mujer-Leonardo:

MUJER. ¿Sabes que piden a mi prima?

LEONARDO. ¿Cuándo?

MUJER. Mañana. La boda será dentro de un mes. Espero que vendrán a invitarnos.

LEONARDO (serio). No sé.

SUEGRA. La madre de él creo que no estaba muy satisfecha con el casamiento.

LEONARDO. Y quizá tenga razón. Ella es de cuidado.

MUJER. No me gusta que penséis mal de una buena muchacha.

30 MADRE. ¡Que es verdad! ¡Que tienes razón! ¿Cuándo quieres que la pida? / NOVIO. (alegre). ¿Le parece bien el domingo? (García Lorca 1992: 97)

31 Il corsivo è mio.

SUEGRA. Pero cuando dice eso es porque la conoce. ¿No ves que fue tres años novia suya? (Con intención.)
 LEONARDO. Pero la dejé. (A su Mujer.) ¿vas a llorar ahora?
 MUJER. ¡Quita! (Le aparta bruscamente las manos de la cara) Vamos a ver al niño. (ibid.: 104)

Come si osserva, il tempo drammatico subisce una forte accelerazione e il matrimonio è, in realtà, fissato per il giovedì successivo. Escludo che tale velocità possa essere imputata a un “descuido”³², a una distrazione autoriale. Lorca, pur non rispettando nessuna, presunta, norma classica sul tragico³³, sembra che limiti e comprima il tempo cronologico, fornendo indicazioni approssimative, affinché il pubblico possa sentirsi a suo agio, calato in una *fictio* di profonda, completa, autenticità mimetica. Sicuro e preciso è, invece, il tempo finale della tragedia: due giorni, che vanno dalla mattina della preparazione della sposa per la cerimonia, al mattino successivo, quando la Novia (sulla porta), la Madre, la Mujer, la Suegra e il gruppo delle vicine piangono per il Novio e Leonardo. A differenza della duplice e vicendevole uccisione di Eteocle e Polinice, nell’eschilea *I sette a Tebe* (Eschilo 1970: 27-61) e nella sofoclea *Antigone* (Sofocle 1991: 257-345), il lamento funebre è rivolto, anche se per motivi differenti, a entrambi i contendenti³⁴.

Sacrificio, colpa, condanna

Tutte le interpretazioni critiche riguardo la conclusione della tragedia lorchiana, puntano a una doppia uccisione sacrificale³⁵. Pur accettando tale spiegazione, sorge spontaneo chiedersi per quale motivo e, cosa altrettanto importante, quale divinità esige il duplice sacrificio? Ricordo, a scanso di equivoci, che nel dramma è presente una dimensione “cristiana” che si manifesta in varie forme, come ad esempio: nei commiati³⁶, nelle benedizioni³⁷, nelle esclamazioni

32 Si pensi, ad esempio, ai più noti “descuidos” cervantini.

33 Il riferimento è, evidentemente, alle tre supposte regole aristoteliche della tragedia.

34 Josephs, Caballero (1992: 60) segnalano: «Que Lorca se inspirase en el ejemplo de Eurípide no puede probarse de manera textual o literal, pero los procedimientos teatrales análogos no dejan, para nosotros al menos, lugar a dudas.»

35 Per questo si veda: Álvarez Miranda (1963: 20-40) e Josephs, Caballero (1992)

36 MADRE. Anda con Dios. (García Lorca 1992: 97); CRIADA. Vayan ustedes con Dios. (ibid.: 113)

37 MADRE. Dios bendiga tu casa / PADRE. Que Dios la bendiga.

imprecative³⁸. Altre forme con la quali tale dimensione religiosa si manifesta in modo visuale è con il farsi il segno della croce³⁹, o, in maniera più esplicita: quando — siamo nell'ultimo quadro del terzo atto — la Madre afferma: «Que la cruz ampare a muertos y vivos.» (García Lorca 1992: 100) Per i casi descritti, mi trova d'accordo l'interpretazione che Josephs e Caballero (1992: 111) forniscono per tali espressioni: «Este tipo de lenguaje que se emplea en los últimos seis parlamentos, casi proverbial, es bastante frecuente en la Andalucía rural. Lorca lo emplea conscientemente para dar relieve léxico a los parlamentos e inventa giros o expresiones sobre bases existentes en el habla de los campesinos.» Frasi puramente formali, quindi, realistiche, che non apportano al testo alcun tipo di contenuto propriamente religioso. Tutto ciò Lorca lo aveva previsto, e, probabilmente, anche riorganizzato e ampliato. Infatti, Francisco García Lorca nel suo volume su Federico s'interroga riguardo a quello che Álvarez de Miranda (1963: 34) definisce el "himno del cuchillo"; un finale che Federico, sembra, abbia aggiunto successivamente all'opera:

Sería útil consignar, por último, que una parte mínima del pasaje final que comienza "Vecinas, con un cuchillo..." lo decía antes la Novia, según mi recuerdo, y que la obra terminaba con las palabras, puestas en la boca de la Madre, "Que la cruz ampare a muertos y vivos." Por parecer poco intenso este final, a mi juicio mucho más acertado, Federico se avino a prolongar el breve aludido pasaje, hasta convertirlo en una especie de poema alterno, poco afortunado en mi opinión. Ese final es ya el de la obra, y debe imprimirse así. Yo, no obstante, si dirigiera alguna vez "Bodas de sangre", lo suprimiría. (García Lorca 1990: 345)

In realtà, la variazione, l'integrazione al testo è funzionale all'enigmaticità misterica che Lorca assegna all'elemento propriamente religioso, trasformazione che conferisce un fondo di indefinita sacralità all'opera.

Stando a quanto afferma Álvarez de Miranda (1963: 34), la morte dell'uomo⁴⁰, del maschio, si deve al fatto di essere

(García Lorca 1992: 111); MADRE. [...]. Bendito sea Dios, que nos tiene juntos para descansar. (García Lorca 1992: 163)

38 CRIADA. ¡Por Dios! Está bien. Parece como si no tuvieras ganas de casarte. (García Lorca 1992: 113); VECINA. ¡Por Dios! (Trata de separarlas.) (*Ibid.*: 162)

39 (La Madre se dirige a la puerta de la izquierda. En medio del camino se detiene y lentamente se santigua.) (García Lorca 1992: 100)

40 Álvarez de Miranda analizza circostanze e motivi della morte del maschio, anche in altre opere teatrali dell'artista andaluso.

solo il sostituibile paredro della dea. La morte dei maschi è, per tale motivo, offerta sacrificale alla dea della fertilità:

Pero el tema de la muerte de Lorca ofrece otros insospechados aspectos de sacralidad. La muerte es “pasión”, es “sacrificio”, es “inmolación”... ¿de quién? La respuesta es una sola: del varón, del ser masculino, del objeto sobre el que se polariza la expectante aspiración maternal, nupcial y sexual: del mismo ser que cumple la función de subordinado y de “paredro”, junto a esas herederas de la grandiosa hegemónica tierna y terrible.

Nondimeno, la molteplicità allusiva, simbolica, del testo lorchiano rinvia ad altri motivi, ad altre colpe, alle quali segue una punizione.

Come si è già accennato, la Madre è colpevole di essersi sottratta, a vario titolo, alla legge del *genos*, della “casta”, di non avere, cioè, lasciato si compiesse il ciclo della vendetta, del sangue. Il Novio avrebbe dovuto vendicare il sangue versato dai Félix; non doveva, non poteva, sottrarsi alla legge “predraconiana” della casta, l’antica norma che permea l’intera tragedia. Inoltre, colpa non meno grave, tenta di sottrarre il figlio al suo destino, un destino che si compirà comunque, a dispetto dell’illusione materna di sottrarlo al volere divino. In ambito mitico, ciò è quanto avviene ad altre madri virtuose⁴¹ che tentano di sottrarre i figli al proprio fato. Su di loro cade, inesorabile, il castigo di Dioniso offeso, oltraggiato. Lo spirito dionisiaco è principio costituente dell’opera⁴² e, anche in questo caso specifico, si abbatte sulle protagoniste femminili. Va osservato, inoltre che il Novio non è più, concettualmente, “hijo”, figlio, di sua Madre ma è “promesso”, destinato ad essere sposo, paredro, della Novia. Segnalo, infine, che la Novia ha un’età maggiore rispetto allo sposo.⁴³ Anche per il Novio si configura la colpa di non aver osservato le leggi naturali, telluriche, dionisiache. Preciso, che Dioniso è una divinità connessa con i campi.⁴⁴ Il Novio è colpevole di *hybris*, poiché crede di essere padrone della vigna, forte della propria *voluntas* e, quindi,

41 Come accade alle figlie di Minia. Cfr. Otto 1997: 111.

42 Nei misteri eleusini si celebra il culto congiunto di Dioniso e Demetra.

43 MADRE (al hijo). ¿Cuándo queréis la boda?

NOVIO. El jueves próximo.

PADRE. Día en que ella cumple veintidós años justos.

MADRE. ¡Veintidós años! Esa edad tendría mi hijo mayor si viviera. Que viviría caliente y macho como era, [...]. (García Lorca 1992: 110)

44 Rinvio, per questo, a García López 1975: 123.

artefice del proprio destino. L'*incipit* della tragedia sottolinea che il Novio è strettamente legato alla vigna, la sua condizione di *novio* dipende da essa, non viceversa. Infatti, durante i tre anni del fidanzamento con la Novia, il giovane ha comprato "la vigna", una vigna che si aggiunge a quelle già ereditate alla morte del padre, del quale erediterà anche un debito di sangue, che continua a non onorare e, di conseguenza, lo stesso destino. *Ananke* annienta gli sforzi triennali del Padre, prima, e quelli, anch'essi triennali, del Novio, poi, come ricorda la Madre: «[...] Los tres años que estuvo casado conmigo, plantó diez cerezos. (*Haciendo memoria*.) Los tres nogales del molino, toda una viña y una planta que se llama Júpiter⁴⁵, que da flores encarnadas, y se secó. [...]»⁴⁶ (García Lorca 1992: 108). L'ossessiva ripetizione del numero tre rinvia ad altri, emblematici, perturbanti significati intertestuali⁴⁷. I tre anni di fidanzamento dei due giovani, sono correlati ai tre anni di durata del matrimonio della madre e del padre del Novio. E perché tutto si compia nel "giusto" modo, dovranno essere tre i morti della casta della Madre. Il Novio, inoltre, pur possedendo due vigne non beve vino, non rende il tributo dovuto a Dioniso:

PADRE. ¿No tomamos algo?

MADRE. Yo no quiero. (Al NOVIO.) ¿y tú?

NOVIO. Tomaré. (Toma un dulce. La NOVIA toma otro.)

PADRE (al NOVIO). ¿Vino?

MADRE. *No lo prueba*.

PADRE. ¡Mejor! (Pausa. Todos están en pie.)⁴⁸ [García Lorca 1992: 113]

È ancora una volta è la madre del giovane a parlare per lui; Madre che, poche battute prima, ha sottolineato la purezza, quasi femminile, del figlio: «MADRE. Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.» (*Ibid.*: 111) Ricordo, che Lorca, oltre a non scrivere mai di ciò che non conosce, non scrive, né omette, mai nulla per caso. L'informazione che il Novio non beve vino, non lo prova, può essere commentato come motivo di garanzia sociale, traspare, seguendo la mia interpretazione, un secondo livello comunicativo-interpretativo: il Novio viola i simboli, gli attributi sacri a Dioniso. Proprio in virtù di tale condotta misurata, può coincidere con un originario elemento apollineo.

45 Albero che fiorisce d'estate, "*Lagerstoemia indica*".

46 Il corsivo è mio.

47 Cfr. Josephs, Caballero (1992: 94, n.9).

48 Il corsivo è mio.

Leonardo, unico personaggio del dramma ad essere individuato con un nome proprio, incarna, al contrario, l'essenza del dionisiaco. Un dionisiaco che, ancora una volta, condivide caratteristiche simboliche con Tanit-Demetra⁴⁹ come quella del cavallo. Il suo tirso è la «vara de mimbres»⁵⁰; egli è personificazione del legame tra l'irrefrenabile uomo e l'indocile, fertile, animale. Un legame che la Mujer tenta di spezzare quando lo obbliga ad andare, insieme a lei, con il carro, alla celebrazione del matrimonio:

MUJER. Vamos.

LEONARDO. ¿Adónde?

MUJER. A la iglesia. Pero no vas en el caballo. Vienes conmigo.

LEONARDO. ¿En el carro?

MUJER. ¿Hay otra cosa?

LEONARDO. Yo no soy hombre para ir en carro.

MUJER. Y yo no soy mujer para ir sin su marido en un casamiento. ¡Que no puedo más!

LEONARDO. ¡Ni yo tampoco!

MUJER. ¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo.

LEONARDO. ¡Vamos! (García Lorca 1992: 128)

Tuttavia, il risultato non cambia, come rivela la Criada: PADRE. ¿somos los primeros? / CRIADA. No. Hacerato llegó Leonardo con su mujer. *Corrieron como demonios. La mujer llegó muerta de miedo. Hicieron el camino como si hubieran venido a caballo.*⁵¹ (*Ibid.*: 131). Leonardo ha nel nome anche l'animale nel quale Dioniso si trasfigura per vincere i Giganti o sfuggire alla morte⁵². Eppure, ciò che più di ogni altra cosa unisce Leonardo allo spirito dionisiaco è la bacchica imposizione alle donne di: «infrangere i vincoli del dovere coniugale, dei costumi domestici

49 Entrambe le dee hanno relazione con i cavalli. A Tanit, la grande dea madre, fenicia, cartaginese e tartessica, venivano sacrificati animali tra i quali il cavallo. Secondo alcuni miti Demetra si trasforma in giumenta o ha nera figura e testa di cavallo. Cfr. García López 1975: 51. Il cavallo è annoverato tra i tanti simboli-feticci destinati a rappresentare la grande divinità femminile che diviene Πότνια ἵππων, Signora dei cavalli. Cfr. Untersteiner 1972: 20-21.

50 Queste le parole di Marcelle Auclair (cit. in Josepchs, Caballero 1992: 34-35) al descrivere le prove di *Bodas de sangre* della compagnia di Josefina Díaz de Artigas, per il suo debutto al teatro Beatriz, segnala: «Detalle que es al mismo tiempo rasgo de carácter y hallazgo de dirección: Leonardo, jinete campesino, lleva siempre en la mano la vara de mimbres de lo que jamás se separan estos hombres tan dispuestos al latigazo como a la caricia, domadores de mujeres y caballos.»

51 Il corsivo è mio.

52 Cfr. Otto 1997: 117, 184.

per seguire sulle cime dei monti le fiaccole del dio e riempire le foreste di selvagge grida giubilanti: ecco quello a cui Dioniso invita le donne.»⁵³ E la Novia, «pobre mujer marchita, [...] muchacha acariciada por el fuego», (García Lorca 1992: 162-163) come ella stessa si definisce, cede alla chiamata di colui che: «[...] era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes.» (*Ibid.*: 162) Il rapimento della Novia risponde pienamente al principio della Tragedia classica: è l'inevitabile, inconciliabile e conclusiva conseguenza delle "azioni", passate e presenti, dei personaggi. Per tale motivo, Lorca non tenta di giustificare la Novia quando le fa affermare:

Y o no quería, ¡oyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado *siempre, siempre*, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! [...].⁵⁴ (García Lorca 1992: 163)

Bensì, ribadisce il principio stesso del tragico. Come osserva Carlos Feal (1989: 55), con il quale, in parte, concordo:

Resulta difícil o imposible centrar el sentido de "Bodas de sangre". Mas no nos parece dudoso que la tragedia exhibe la alienación del ser humano — hombre o mujer —, quien encarna los papeles más contradictorios en vano intento de superar la dependencia (y, en definitiva, la soledad) a que este mundo condena.

Secondo quanto individua Nietzsche, la tragedia, quella eschilea e sofoclea, non ha bisogno di interpretazione poiché essa incarna il principio, dionisiaco, di liberazione e di superamento del limite individuale. Questo spiega perché Federico infranga la propria pratica teatrale del prologo, che avrebbe finito per collegarlo alla scuola tragica euripidea che rappresenta, secondo Nietzsche, la parabola terminale, intrisa di intellegibilità socratica⁵⁵, della tragedia.

53 Otto 1997: 188.

54 Il corsivo è mio.

55 Cfr. Monda 2010: 5.

È nel bosco, il cupo e sacro *locus* di Dioniso e della divinità lunare del plenilunio di “Turdetania”⁵⁶, che ha fine la grande caccia, come la definisce il Novio: «MOZO 1°. Esto es una caza. / NOVIO. Una caza. La más grande que se puede hacer.» (*Ibid.*: 148) Una caccia durante la quale l’apollineo Novio incalza un Leonardo-Zagreus⁵⁷ che rivendica il suo diritto di nascita⁵⁸, di casta⁵⁹. Il doppio grido «desgarrado», lacerato, è il segnale. Appare la “polisemica” «Mendiga⁶⁰», che ora svela la sua vera natura: «Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensa⁶¹.» (*Ibid.*:

56 La definizione è di Fernandez Almagro, nella sua recensione alla “prima” di *Bodas de Sangre* — nel teatro Beatriz di Madrid —, nel quotidiano madrilenio *El Sol* del 9 marzo 1933. Cfr. Josephs, Caballero 1992: 141 n. 89.

57 «Il più noto mito del suo trapasso fa subire a Dioniso, sotto il nome di Zagreus, “gran cacciatore”, quello che corrispondeva appunto alle sue paurose attività. “Cacciatore” viene egli stesso cacciato, “sbranatore” [...] viene egli stesso sbranato.» (Otto 1997: 111)

58 Qui riferito anche al culto, al riconoscimento mitico, che spetta al dio, il cui culto fu a lungo osteggiato. Si veda per questo García López 1975: 119.

59 La rivalità, il conflitto, tra i due personaggi-emblema ricorda quella tra le due Figure nella Ruina romana del cuadro segundo di *El público* (García Lorca 1997c: 289): «Una Figura, cubierta totalmente de Pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra Figura, cubierta de Cascabeles dorados, danza en el centro de la escena.» Come ho avuto modo di osservare, in un mio precedente studio, (Palladino 2017: 119) «La disputa, oltre che tra due personaggi che giocano a inventare metamorfosi amorose, potrebbe essere quella tra energia ctonia dionisiaca e potenza soprannaturale apollinea.»

60 La Mendiga, Morte o dea che sia, è epifania dell’ineffabile mistero della vita. La sua fatale apparizione rivendica, riafferma, il primato delle originarie divinità sull’uomo e le sue misere, vuote, ragioni. Sebbene Lorca avverta che il personaggio non compare nell’elenco delle *dramatis personae*, la inserisce, invece, nei programmi delle prime di Madrid e Buenos Aires (cfr. Josephs, Caballero 1992: 92, n 3). La dimensione occulta che cala sulla tragedia, è insopprimibile senza snaturare la Tragedia. Questo è proprio quanto accade, ad esempio, nella trasposizione cinematografica dell’opera di Edmundo Guibourg (*Bodas de Sangre*, Argentina, 1938) con interprete nel ruolo della Madre di Margarita Xirgu e la pellicola di Souheil Ben-Barka (*Noces de sang*, Marocco, 1977), con Irene Papas nel ruolo della Madre e Laurent Terzieff nel ruolo di Amrouch, due interpreti di ruoli tragici. La dimensione occulta ritrova tutta la sua incisività misterica, forse anche in maniera eccessiva, in *La novia*, della regista aragonesa Paula Ortiz Álvarez. (Spagna-Germania, 2015)

61 «La imagen de la Tanit de Illici [Elche-Elx] se vuelve a encontrar probablemente en las terracotas acampanadas y con alas plegadas sobre el cuerpo [...]» (Blázquez 1999: 187)

155) Tanit psicopompa⁶², raccoglie il frutto del suo lavoro. Il primo quadro del terzo atto mette in scena l'esaltazione del mistero, unitamente al trionfo congiunto della prosa e della poesia. Infatti, se il «cuadro primero» del secondo atto si apre in prosa, per poi trasformarsi in armonia poetica, matematica e ironica(?)⁶³ con l'epitalamo, il «cuadro segundo», viceversa, si schiude poeticamente per poi farsi prosa, con l'ultimo quadro, quello delle giovani moire che svolgono e consultano il "filo" rosso della vita, in uno scenario immacolato⁶⁴. La poesia del coro — carica di sconcertante innocenza —, riafferma il primato del trascendente. Questa l'origine e il significato di metafore legate, ancora una volta, al mondo naturale e al dionisiaco come formula rituale:

NIÑA (cantando).
¿Fuisteis a la boda?

MUCHACHA 1.^a
No.

NIÑA.
¡Tampoco fui yo!
¿Qué pasaría
por *los tallos de las viñas*?
¿Qué pasaría
por *el ramo de la oliva*?⁶⁵
¿Qué pasó
que nadie volvió?
¿Fuisteis a la boda?

MUCHACHA 2.^a
Hemos dicho que no.

62 «Astarté o Tanit es una diosa de carácter funerario, como se desprende de la figura de Astarté de la tapa de sarcófago de Cartago, y del hecho que en la torre funeraria de Pozo Moro hay empotrada en la pared una imagen de Astarté sentada sobre una silla de tijera, con el peinado de la diosa egipcia Hathor, y con ramos de flores en las manos.» (Blázquez 1999: 183)

63 Josephs e Caballero segnalano più volte gli elementi ironici che compongono l'epitalamo. A mio parere, più che di ironia credo si possa trattare di amara complicità, aposteriori, dello scrittore con il pubblico.

64 Le indicazioni scenografiche di Lorca sono sempre inequivocabili: «*Habitación blanca* con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda *escaleras blancas*. Gran arco al fondo y *pared del mismo color*. El suelo será 'también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un *sentido monumental de iglesia*. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva.» (García Lorca 1992: 155. Il corsivo è mio)

65 Il corsivo è mio.

NIÑA (yéndose).
¡Tampoco fui yo! (García Lorca 1992: 156)

Le giovani dipanano il filo di lana della vita, che ora si è trasfigurato in matassa rossa. Le ferite e il dolore diventano «cera» e «mirto»: antico canto e rito funebre. Si avverte, ancora, la suggestione di una dimensione spettrale della morte che si potenzia con il progredire della tragedia:

MUCHACHA 2.^a
Madeja, madeja,
¿qué quieres cantar?

MUCHACHA 1.^a
Heridas de cera,
*dolor de arrayán.*⁶⁶
Dormir la mañana,
de noche velar. (*Ibid.*: 156-157)

Il «pedernal», la selce, rievoca il primordiale mondo della caccia, dello squarcio, del *sacrificium*:

NIÑA (en la puerta).
El hilo tropieza
con el pedernal.
Los montes azules
lo dejan pasar.
Corre, corre, corre,
y al fin llegará
a poner cuchillo
y a quitar el pan. (*Ibid.*: 157)

L'«estasi» poetica delle due giovani e della bambina ha fine. Dopo aver chiesto, senza alcun esito, notizie alla Mujer e alla Suegra di Leonardo, arriva la Mendiga che, «con delectación», con diletto, racconta della cruenta fine dei due contendenti; confermando che «era lo justo», che era giusto, «inevitabile», accadesse.

MENDIGA.
Flores rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida.
Los dos cayeron, y la novia vuelve
teñida en sangre falda y cabellera.
Cubiertos con dos mantas ellos vienen

⁶⁶ Il corsivo è mio. Il mirto è, insieme all'edera e alla vite, la terza pianta sacra a Dioniso. La pianta, inoltre, appartiene a Dioniso e ai trappassati. Cfr. Otto 1997: 166.

sobre los hombros de los mozos altos.

Así fue, nada más. Era lo justo.

Sobre la flor del oro, sucia arena.⁶⁷ (García Lorca 1992: 160)

È il momento del confronto conclusivo tra Madre e Novia, il momento del pianto, il momento, anche questa volta fuori scena, dell'arrivo delle spoglie dei «dos hombres del amor.» (*Ibid*: 166) I due uomini, i due concetti, sembra si siano annientati vicendevolmente, a esaltazione di un potere femminile che ora, sulla scena, celebra la sua *kátharsis*, la sua liberazione, dal terrore e dalla pietà. Un concetto ancora oscuro, ma, a mio parere, scevro di sovrastrutture mentali; un *pathos* collettivo e condiviso, assolutamente primordiale e prelogico, che nasce dall'azione e dalla parola-canto, ma che investe anche la sfera del razionale.⁶⁸

In *Bodas*, nel ciclo del suo teatro tragico, Federico plasma un'oscura e incontenibile *voluntas* divina, sorda alle misere ragioni e speranze umane. Lo spazio scenico ridiventa l'agone drammatico del teatro classico: pura poesia, pura architettura⁶⁹ musicale.

Lorca, come già fu per Nietzsche, lotta con il proprio *duende* — l'essere *daimon* e angelo insieme — con l'intento di sottrargli i suoi segreti millenari: un confronto che, come si è visto, inizia fin dalla scelta di farsi poeta⁷⁰, — «por la gracia de Dios, o del demonio⁷¹» — e che prosegue, incessante, instancabile, fino alla sua “tragica” scomparsa. Come indica García Posada (1970: 49):

En los últimos años de su vida, Lorca adopta una actitud cada vez más pagana, más panteísta, de exaltación de las fuerzas primarias, cuyo envés es su terror, también cada vez mayor, a la muerte: la fe en la tierra, la voluntad terrestre – [...]– tiene tal vez como complemento implacable esa vida de los muertos atados también a ella para siempre.

Panteismo, quello di Lorca, che dalle sponde mediterranee, tartesse, arriva, viaggiando in navi negriere, fino alle

67 L'ultimo verso della Mendiga ricorda, nella cristallina metafora compositiva, la chiusa-emblema della *Soledad primera* di Góngora: «A batallas de amor campo de pluma.» (Góngora 1982: 120)

68 Per questo si veda Pigeaud 1995, in particolare la posizione di Pedro Laín Entralgo.

69 Il termine fa riferimento alla nota conferenza lorchiana: *Arquitectura del cante jondo*. (García Lorca 1997a: 33-52)

70 Cfr. García Posada 1997a: 9.

71 Per il tema e un'analisi del poema lorchiano rinvio a Agoglosakis 2012: 152-159. Per il mito classico nella poesia di Lorca cfr. Román Román 2003: 387-405.

Antille degli yoruba, per farsi rito «Lucumí⁷²». Un paganesimo che nelle tragedie si “maschera” concettualmente di politeismo. È proprio questo vitalismo politeistico, il principio che Lorca accoglie e agisce per ridare vita alla Tragedia. L’ipotesi di lettura che, fino a questo punto, ho indagato e proposto è quella di un poeta “eterodosso”, che sa che la poesia è tale solo se è vera, ma «con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad», (García Lorca 1997a: 445) unione di istinto e virtuosismo (ibid.: 1022) e con una «tremenda lógica poética.⁷³» (Ibid.: 1080). In virtù di tali principi poetici, Federico comprende che, per riaccendere l’antico fuoco tragico, il suo canto deve ridestare l’antico e sopito spirito degli dei. Un’idea non del tutto peregrina per il poeta, che in un poema giovanile, “La religión del porvenir”, (García Lorca 1997b: 257-260) seguendo l’impronta lirica e mitica della *Teogonia* esiodea scrive:

[...]

El caos fue y el Caos será.
La Fuente omnipotente del dolor,
Permeso, Hipocrene y Olmío
Juntan sus aguas al gran río
Que engendrará con la Fe nuevo Amor.

Y aunque la Muerte, la Noche, el Destino
Estén viviendo, estén viviendo,
*Un redentor hablará en el camino*⁷⁴
Luz esparciendo. Luz esparciendo.

Y el Olimpo nevado y glorioso
Resurgirá con blanca claridad.
Y el dios Zeus ya cansado y canoso
Viril cantará. Viril cantará

[...]

Las Furias, Hadas⁷⁵ y Perséfone

72 Lorca cita il rito nella nota conferenza del 1933, *Juego y teoría del duende*. (García Lorca 1997a: 154). Nello specifico, l’artista granadino fa riferimento al potere di Santa Bárbara-Changó, divinità lucumí del fuoco, del tuono e del fulmine. Per questo rinvio a Gonzalez-Wippler 1990.

73 È quanto scrive a Sebastia Gasch riguardo a due poemi che secondo Christopher Maurer, sono “Nadadora submergida. Pequeño homenaje a un cronista de salones” e “Suicidio en Alejandría”.

74 Il corsivo è mio.

75 Errore di Lorca per Hades, Ade. Lorca, in questo poema, riunisce Ade e Persefone-Core

Y las Harpías
Rasgarán la tela de Penélope
De nuestros días

Tutto ha inizio con il Caos, un disordine primigenio e futuro, dal quale gli dei risorgono. Anche in questo caso, ritroviamo una duplicità e un antagonismo del femminile, con, da una parte, le dee ctonie e psicopompe padrone della vendetta e, dall'altra, di una dea declassata a signora dell'inganno — o della falsa speranza —: Penelope. Io ritengo che tale figura enigmatica, misterica, del «redentore» lorchiano, sia il profeta, il sapiente nietzschiano: Zarathustra. Colui che, disceso dal monte, annuncia la morte di Dio e l'avvento dell'età dionisiaca della gioia del vivere. La conclusione del componimento racchiude una rinnovata, bacchica, forma di contemplazione e di effusione:

Antes una luz pura roja brillará
En el sendero
De Amor de Vida, de prepotencia
De la Pasión.
El alma nuestra pura y hermosa
Será un venero
Por donde mane blanca dulzura
Del Corazón.⁷⁶

García Lorca politeista? Forse, l'ermeneutica lorchiana potrebbe ritenere a dir poco audace, tale chiave interpretativa, eppure, il politeismo è tratto partecipe — non tangibilmente percepito e considerato — della nostra modernità.⁷⁷ Politeismo come pluralismo senza costrizione, molteplicità nell'interpretazione dell'eterogenea modernità, come osserva David Miller (Miller, Hillman 1983: 36) «Ciò significa che la religione politeistica, in sostanza, è una teologia politeistica, un sistema che simbolizza la realtà in maniera pluralistica al fine di poter rendere conto di ogni esperienza, dove però la pratica religiosa è composta da una successione di monoteismi.» Il panteismo lorchiano può avere posizioni comuni a quelle espresse da Goethe e, ancora una volta, commentate da Miller:

“Come moralista, sono monoteista; come artista, sono politeista; come naturalista, sono panteista”. L'affermazione di Goethe allude al fatto che quando prendiamo una decisione morale, stiamo realmente operando, almeno in quel

⁷⁶ Il corsivo è mio.

⁷⁷ Cfr. Miller, Hillman 1983.

momento, dal punto di vista di un unico centro di significato. Ma nel corso della nostra vita quotidiana e in ogni fase del nostro comportamento, mentre siamo impegnati a creare il senso della nostra vita, usiamo, volenti o nolenti tutte le strutture del senso e dell'essere simbolizzate dalle storie dell'intero pantheon di Dei e Dee. (Miller, Hillman 1983: 54)

Federico non ha mai trascurato il potere creativo ed epifanico del *verbum* poetico, soprattutto nel momento in cui la parola, "imborghesita" e svuotata del suo significato profondo, naturale non culturale, aveva perso il suo potere evocativo e taumaturgico. La *poiesis* tragica, la tragedia lorchiana è il rito catartico, apotropaico e collettivo, dell'essere umano — ormai postmoderno — fragile, sospeso, sgomento di fronte all'azione, di fronte all'oscura *voluntas* divina.

NICOLA PALLADINO

Università degli Studi di Trieste

nicola.palladino@units.it

Bibliografia

- +AGOGLOSSAKIS, Stavros, «Hesiodo y la poesía juvenil de Federico García Lorca» in *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vol. 5, Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari (ds.), Bagatto libri, Roma 2012, pp. 152-159, anche in https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_5_022.pdf. (ultima visita il 10/05/2026).
- ÁLVAREZ MIRANDA, Ángel de, *La metáfora y el mito*, Taurus Ediciones, S. A., Madrid 1963.
- BAUSANI, Alessandro, "Introduzione" a Omar Khayyâm, *Quartine (Robâ'iyât)*, Giulio Einaudi editore, Torino 1963, vii-xxxii.
- BLÁZQUEZ, José María, *Mitos, dioses, héroes en el Mediterráneo antiguo*, Real Academia De La Historia, Madrid 1999.
- CORREA, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Editorial Gredos, Madrid 1975.
- ESCHILO, "I sette a Tebe" in Eschilo, Sofocle, Euripide, *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Carlo Diano (ed.) Sansoni Editore, Firenze 1970, pp. 27-61.
- FEAL, Carlos, *Lorca: tragedia y mito*, Dovehouse Editions, Ottawa, 1989.
- GARCÍA LÓPEZ, José, *La Religión Griega*, Ediciones Istmo, Madrid 1975.

- GARCÍA LORCA, Federico, "A Sebastià Gasch, 25 agosto 1927" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 1021-1022.
- GARCÍA LORCA, Federico, "A Sebastià Gasch, setiembre de 1928" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, p. 1080.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Arquitectura del cante jondo" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 33- 52.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou-veri-vou" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.) Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 113-131.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Comentarios a Omar Kayyam" in Federico García Lorca, *Primeros escritos*, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997b, pp. 45-48
- GARCÍA LORCA, Federico, "El público" in Federico García Lorca, *Obras completas, Teatro*, II, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997c, pp. 281- 327.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Juego y teoría del duende" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.) Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 150-162.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Llegó anoche Federico García Lorca" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 441- 445.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Mística en que se trata del dolor que vendrá" in Federico García Lorca, *Primeros escritos*, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997b, pp. 623- 625.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Poética. (De viva voz a G[erardo] D[iego])" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, p. 308.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de Sangre*, Allen Josephs e Juan Caballero (ed.), Cátedra, Madrid 1992.
- GARCÍA LORCA, Francisco *Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid 1990.

- GARCÍA POSADA, Miguel, "Prólogo. Los escritos juveniles de Federico García Lorca" in García Lorca, Federico, *Primeros escritos*, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 9-34.
- GARCÍA POSADA, Miguel, *García Lorca*, Edaf Ediciones, Madrid 1970.
- GÓNGORA, Luis, de *Soledades*, John Beverley (ed.), Ediciones Cátedra, Madrid 1982.
- GONZALEZ-WIPPLER, Migene, *Santería: magia africana en Latinoamérica*, Plainview, New York 1990.
- JOSEPHS, Allen, CABALLERO, Juan, "El problema de la tragedia moderna" in Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, Cátedra, Madrid 1992, pp. 11-80.
- MAURER, Christopher, "Introducción" a Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, Christopher Maurer (ed.), Cátedra, Madrid 1994, pp. 13-49.
- MILLER, David L., Hillman, James, *Il nuovo politeismo. La rinascita degli Dei e delle Dee*, Edizioni di Comunità, Milano 1983.
- MONDA, Davide, "Nota illustrativa" a Friedrich W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Davide Monda (ed.), Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2010, pp. 3-6.
- NIETZSCHE, Friedrich W., *La nascita della tragedia*, Davide Monda (ed.), Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich W., *La nascita della tragedia*, Giorgio Colli, Sossio Giametta (eds.), Adelphi Edizioni, Milano 1992.
- OTTO, Walter Friedrich, *Dioniso. Mito e culto*, il Melangolo, Genova 1997.
- PALLADINO, Nicola, *Federico García Lorca. Dialogo, Idea, Maschera, Mito*. Aracne editrice, Roma 2017.
- PIGEAUD, Jackie, *La follia nell'antichità classica. La mania e i suoi rimedi*, Antonietta D'Alessandro (ed.), Marsilio, Venezia 1995.
- POHLENZ, Max, *La Tragedia Greca*, Paideia, Brescia 1961.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel, "Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI, 2003, 387-405.
- SACCONE, Carlo, "Vino d'uva o vino dell'estasi mistica? Riflessioni sull'enologia del poeta persiano Omar Khayyâm", in Carlo Saccone, *Il Maestro Sufi e la Bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale*, Carocci, Roma 2005, pp. 243-277.

SOFOCLE, "Antigone" in Sofocle, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, Dario del Corno (ed.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1991, pp. 257-345

STEINER, George, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1992.

TARGIONI-TOZZETTI G., MENASCI G., *Cavalleria rusticana*, Edoardo Sonzogno editore, Milano 1891.

UNTERSTEINER, Mario, *La fisiologia del mito*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1972.

Opera Lirica

MASCAGNI, Pietro, *Cavalleria rusticana*, Fabrizio Guttuso Alaimo (regia di), RAI, Arena di Verona 2023.

Filmografia

Bodas de sangre, Dir. Edmundo Guibourg, Argentina, 1938.

Noces de sang, Dir. Souheil Ben-Barka, Marocco, 1977.

La novia, Dir. Paula Ortiz Álvarez, Spagna-Germania, 2015.

Varia comparata

EL OBJETO EN LA TRAGEDIA DEL ABSURDO: LA DESTRUCCIÓN DEL MUNDO EN SAMUEL BECKETT Y JORGE DÍAZ MARÍA ISABEL GONZÁLEZ ARENAS

La idea inicial de este trabajo nace de la reflexión que nos suscitó la lectura de la obra de Jorge Díaz *La víspera del degüello o el Génesis fue mañana*, que, inmediatamente, asociamos con un tema y una forma presente en no pocos autores canónicos catalogados en la dramaturgia del absurdo. Desde este punto de vista entendíamos que, insertos en el género tragedia, entendido “género” tal y como lo plantea Guillén en la confluencia de un tema y una forma, Díaz, desde Chile, podía muy bien incluirse en la “etiqueta” absurdo, donde esta venía a ser un tipo formal y temático que intentaba demostrar el sinsentido de la existencia, la incomunicación humana y el fin del mundo conocido.

Nos preguntábamos si el tratamiento que del objeto realiza el dramaturgo en este teatro podría ser uno de los signos definitorios que podría contribuir a determinar el paso de una forma, la absurda o grotesca si se quiere, a un nuevo género histórico: la tragicomedia del absurdo¹. Y es en esta línea que proponemos leer esta codificación de la tragedia

1 El absurdo, en realidad, hunde sus raíces en la acción trágica pues hoy «los dramaturgos absurdos parecen ocupar el territorio de la antigua tragedia», mezclan «lo cómico y lo trágico como ingredientes básicos de la absurda condición humana» (Pavis 1998: 492). También Zalacaín, desde un punto de vista similar, opina que lo trágico está en la base de lo cómico y la verdadera «tragedia en el teatro absurdistas se encuentra en el hecho que mueve a reír» (1988: 62). Asimismo, para la lectura de *Fin de partida* como reactualización de la tragedia cfr. Menke (2008). Sin embargo, Adorno considera que la tragedia históricamente no es ya posible y que Beckett construye su obra entre los escombros de esa forma después del agotamiento de las categorías dramáticas, las cuales parodia, demostrando, al mismo tiempo, esa imposibilidad y como resultado modifica las formas (2003: 292). En cualquier caso, es un problema abierto y volveremos en otra ocasión, aquí se perfila como hipótesis secundariamente al sistema de los objetos que planteamos.

del hombre moderno², pues, desde nuestras lecturas, encontramos un hilo de conexión que abarca un determinado número de obras teatrales desde finales de los 40 hasta finales de los 70 aproximadamente, desde Europa hasta América, y donde la sistematización del objeto resulta crucial.

Trazaremos ahora las ideas fundamentales sobre las que hemos basado el haz de relaciones que une *Fin de partida* de Samuel Beckett, figura emblemática del teatro del absurdo europeo, con *La víspera del degüello* de Jorge Díaz dentro del absurdo hispanoamericano, también llamado absurdismo³, del que quizá sea un representante tardío, pero cuyos parámetros fundamentales pueden reconocerse sin forzar la lectura (Zalacaín 1985: 99; Burgos 1986: 133; Pérez 2007: 15; Robles 2015: 31,54).

Nos encontramos ante dos obras entre las que median 10 años, estrenada en 1957 *Fin de partida* y publicada *La víspera del degüello* en 1967. La cercanía cronológica e histórica revela dos obras hijas de una época, aunque las circunstancias geográficas y lingüísticas no sean exactamente las mismas. Lo que interesa es trazar un hilo común que pueda unir las y, al mismo tiempo, permita perfilar las diferencias. Puesto que la obra de Beckett es anterior, podría pensarse en tratar el tema desde el punto de vista de las influencias, pero nuestros datos no nos aseguran que Jorge Díaz se inspirara en este para escribir su obra. Sí podemos afirmar, sin embargo, que conocía el teatro del absurdo europeo, pues se inscribe en toda una tradición de vanguardia de la segunda mitad del s. XX que pretendía renovar el teatro en Chile, formó parte del grupo teatral experimental *Ictus* a finales de los 50 y una de sus representaciones, donde formó parte del reparto, fue *La cantante calva* de Ionesco.

No obstante, no hemos rastreado influencias, y nuestra primera conclusión es no considerar la comunidad de temas y procedimientos en Jorge Díaz como una variante del teatro del absurdo europeo o como una deuda literaria directa⁴. De

2 Queremos aclarar que usamos “moderno” en una acepción histórico-filosófica amplia —la modernidad como proyecto ilustrado— y que la distinción modernidad/posmodernidad, aunque pertinente, excede el alcance de este estudio.

3 He analizado esta cuestión en otro lugar a propósito de la distinción absurdo/absurdistia y de su posible valor como categoría operativa (González Arenas 2018: 28-31). Para el caso cubano, véase asimismo Lobato (2002).

4 En esta dirección apuntan tanto algunas valoraciones críticas como las propias declaraciones del dramaturgo. Ehrmann afirma que el parentesco con el absurdo europeo responde más a coincidencia que a influencia (1967: 39); Monleón, por su parte, subraya la afinidad

hecho, el teatro hispanoamericano comienza su renovación ya desde los años 20, bien desde la crítica social, económica y política o el existencialismo, bien desde el influjo norteamericano de Tennessee Williams y Arthur Miller, las reposiciones y adaptaciones de los clásicos, o el nacimiento de un teatro no comercial y de grupos experimentales⁵.

Durante la segunda mitad del s. XX continúa este deseo de renovación y de reforma de la escena, de la cual una de sus tendencias fue precisamente la representación de una realidad en continuo movimiento y decadencia mediante el absurdo, camino en el que comenzará a escribir Jorge Díaz, aunque se inscriba en la crítica social de la realidad hispanoamericana, pues, como el propio autor reconocía, sus impulsos expresivos «no tienen nacionalidad, pero los siente comunes a muchos creadores latinoamericanos»(1967: 64).

Sin embargo, la obra aquí analizada no sugiere un apego costumbrista o una realidad local, sino un tratamiento colectivo de la realidad humana mediante el empleo de lugares indeterminados incardinados en lo universal, de la soledad del hombre y su angustia existencial inmerso en una sociedad que lo anula y en la que todo es prescindible, hasta el propio ser humano.

Este planteamiento general, este contexto existencial, puede aplicarse a las dos tradiciones con las que vamos a trabajar, europea e hispanoamericana⁶, en particular la chilena, si bien teniendo en cuenta que el absurdo en Hispanoamérica presenta características propias, más apegadas a la realidad inmediata en cuanto a lo social y lo político⁷; con

formal con Beckett y Genet, pero señala una diferencia radical en su relación con la historia (1966: 18), posición secundada por parte de la crítica argentina y chilena, que insistió igualmente en la singularidad de Díaz dentro del absurdo. El propio autor compartía esa resistencia al encasillamiento: «Yo lo llamaré más que del absurdo, un teatro de contradicción propia de una clase social (...)» (Zambrano 1981), si bien matizaba que esa visión no excluía una dimensión humanista: «Mi visión del caos y del absurdo son fenómenos que se compaginan y que van entrañablemente unidos con una fe en el hombre» (Díaz 1967: 64).

5 Para un recorrido vital del dramaturgo, su implicación en *Ictus* y el teatro experimental chileno, véase respectivamente Robles (2015: 25-54); Bravo-Elizondo (2002: 147-150).

6 Dada la cercanía cronológica consideramos la categoría absurda de la literatura de uno u otro continente como una respuesta a unas circunstancias históricas, como una tendencia histórica supranacional de una época, en la línea de Claudio Guillén (2005: 96-97)

7 Para una revisión sobre esta problemática en general y en lo específico en relación con la obra de Virgilio Piñera, considerado por algunos estudiosos el primero en absoluto en escribir una obra perteneciente al teatro del absurdo, véase González Arenas (2018: 41-45).

todo, las dos obras están circunscritas a la modalidad dramática, al género tragicomedia y al tipo temático y formal del absurdo, y tanto la historia, tiempo sincrónico, como el género nos sirven para apuntalar las relaciones temáticas y morfológicas que vamos a tratar.

Hemos dicho formal y temáticamente porque creemos que hay un hilo conector en cuanto a un tema, en sus distintas variantes, en el que la problemática del hombre inmerso en un mundo desprovisto de valores humanos y religiosos se torna centro de todas las reflexiones de este tipo de teatro; y formal porque los tipos de personajes, las estructuras, los decorados, el lenguaje, los espacios, los objetos, que es lo que interesa aquí, pueden ser determinados, dentro de su variedad, en unos pocos esquemas constantes.

Si partimos de una idea totalizadora, de una intuición global, lo haremos desde el hecho de que el tratamiento del objeto en cuanto a sus relaciones con el sujeto y con el espacio nos enfrenta aquí a un cambio de paradigma. Este no solo repercute en el estatuto del personaje como concepto unitario, sino en un sistema en el que el objeto se erige en un signo plurisignificativo que pierde su función utilitaria para convertirse en un procedimiento de gran importancia para la determinación del sentido de la obra (Kowzan 1997;159-172).

De esta manera, creemos que el tratamiento que del objeto teatral se hace en el teatro del absurdo es indispensable para captar su significación profunda y su especificidad, pues siendo como es el teatro un sistema de signos, esto es, compuesto por una pluralidad de códigos, es el dramaturgo el que decide potenciar un código por encima del otro, aunque todos estén presentes, «de hacer jugar las redes de signos unas contra otras y de crear un juego de sentidos cuyo equilibrio final puede ser muy variable» (Ubersfeld 1989: 26; Pavis 1998: 420).

Así, partimos del presupuesto de que en los dos dramaturgos estudiados se potencia especialmente el código visual, en cuanto a accesorios y objetos, por encima del verbal, o, mejor dicho, ambos se superponen encaminados a una misma orientación global. A veces, por ejemplo, en los diálogos, en las acciones que los personajes realizan a través o por medio de los objetos, no es lo importante qué hacen o qué dicen mientras se están moviendo, sino con qué lo hacen. El objeto acaba, de esta manera, convirtiéndose de mediador en hacedor, y el personaje, abstracción del hombre, en marioneta y víctima de los objetos, de suerte que las acciones resultan mecánicas y vacías de propósito, erigiéndose el objeto en su no-sentido o inutilidad en el verdadero protagonista. El

hombre llega a ser tratado incluso como un objeto, y lo que es más, como un objeto perfectamente prescindible.

Somos conscientes de que todo esto es consecuencia, o causa, de la crisis del personaje tradicional entendido como copia o trasunto del ser, pero esa indefinición se configura temática y simbólicamente como la crisis propia del existencialismo, donde el hombre ha perdido toda una serie de asideros que permitían su “estar” en el mundo mediante el “ser”; enfrentado a la angustia de su soledad y su libertad, el hombre pierde también sus directrices, su alma, su esencia humana, se convierte en un ser sin trascendencia que ha perdido, en cierto modo, la inmortalidad que le aseguraban los anteriores modos de concebir la realidad y el universo. Al perder su centro, la vida se convierte en una sucesión de momentos sin un sentido final y la búsqueda de una racionalidad cartesiana en todo esto sólo lleva a una respuesta posible: no hay respuesta, no hay lógica, sólo la lógica del absurdo.

Además de este marco general —historiológico y genológico— en el que se inscriben ambas obras, hay otros aspectos que nos permiten articular la comparación: los temas, los motivos y las estructuras. Encontramos entre ellas cierta afinidad histórica, temática, estructural y formal que, sin ignorar las características individuales de cada obra y cada dramaturgo, constituye el hilo conductor del análisis; las diferencias de presentación, a su vez, nos permitirán determinar lo que las une a través de un mismo medio de expresión.

De todos estos aspectos, es el tratamiento del objeto y sus relaciones con el sujeto y el espacio lo que constituye el punto de partida específico de este trabajo: su función o funciones, su clasificación y, finalmente, si puede considerarse un procedimiento formal y codificador de este tipo de teatro — que es, asimismo, una concepción del hombre y el mundo —, aunque para ello sea necesario abordar otros elementos del sistema dramático de manera sucinta.

Es evidente que nuestro planteamiento inicial nos ha conducido desde la forma al tema pues el uso de un recurso teatral como es el código de los objetos, entendidos en su dimensión más amplia (decorados y accesorios⁸), nos guía finalmente a una relación temática unida por una forma similar de estructurar un discurso dentro de un mismo género. Desde esta perspectiva, los personajes comunican, mediante la forma del diálogo y en su interacción con los objetos,

8 Incluso podríamos incluir aquí el cuerpo de los actores tal como lo entiende Ubersfeld: «un personaje que se convierte escénicamente en objeto transformándose en no-animado, con los rasgos distintivos de lo no-animado: la no-palabra y el no-movimiento (1989:138)».

un tema o temas centrales diversificados en un compendio de motivos, y formalizados simbólicamente en cuanto al tiempo, el espacio, la acción, el lenguaje, los personajes y los objetos. En consecuencia, nos situamos en un marco temático-simbólico que sustentará nuestras relaciones⁹.

La confluencia de una serie de circunstancias históricas y políticas durante la primera mitad del s. XX conduce a un pensamiento: la destrucción del mundo a manos del hombre y la inexistencia de un Dios salvador.

Esta idea central, o ideas centrales, ya que puede decirse que la segunda es, en cierto modo, consecuencia de la primera, se configura temáticamente por una serie de motivos expresados desde los diálogos de los personajes, desde los objetos y las acciones o desde los espacios, que se unen referencial y/o connotativamente, aportándole la complejidad de un prisma y la estructura dicotómica del universo representado por el hombre. En este sentido, a la idea de creación se opone la de destrucción; a la nada, el caos; al hombre, la mujer; a lo viejo, lo nuevo; a la fe, la no salvación.

Pensemos, por ejemplo, en los personajes protagonistas de ambas obras: son dos parejas, dos hombres en Beckett, un hombre y una mujer en Jorge Díaz; además, y esto es muy importante, son personas viejas que consideran todo lo “nuevo”, lo joven, con todas las connotaciones que ello implica, como un peligro que deben eliminar. Consideremos también el tipo de relaciones que se dan entre ellos y el rol que cada uno asume: se toleran y se necesitan, pero su necesidad no nace del amor sino del odio, de la obligación o de la costumbre, y uno de ellos juega el papel de superior y el otro, de subordinado: dos parejas de viejos con una relación compleja fundada en el poder de uno sobre el otro, donde los subordinados se rebelan finalmente, aunque en un acto sin repercusión ninguna: Clov abandona a Hamm; Custodio asesina a Hossana, pero ninguno va a ninguna parte, no hay ningún lugar adónde ir.

La vejez de los personajes es trascendental, y puede entenderse como un motivo en tanto que alude a una cualidad de ese mundo en decadencia que ha agotado su tiempo vital, pero también como un subtema, en tanto lleva aparejada una serie de características y conceptos que de ella se derivan. En esta línea, nos estamos refiriendo al tema como «aquello con lo cual o desde lo cual se dice» (Guillén 2005:

9 Del Toro habla de la naturaleza o la capacidad del objeto teatral para producir signos simbólicos, considerado todo lo que se encuentra en escena, ya sean comediantes, escenografía u objetos propiamente dichos (2008: 118).

231), un tema que engarza una serie de motivos o variaciones que, dependiendo de su extensión o reiteración desde los distintos elementos, puede configurarse también como subtemas o núcleos temáticos, a su vez de gran importancia funcional para el conjunto.

En este orden de cosas, la vejez se configura en ambos textos como sinónimo o metonimia de la infecundidad, la enfermedad, la muerte, la envidia, la intolerancia, el egoísmo, la infantilidad, la crueldad, el desvalimiento... Los signos que nos están revelando todo esto incorporan objetos: la silla de ruedas, un catéter, las pastillas, el carricoche vacío, el reloj, la chatarra, la basura, un bastón, un *bouquet* marchito; vestuario: los gruesos calcetines, las gafas negras, la bata, la manta, los trajes ajados y sucios de boda, los gorros de dormir...; decorados: el mar tras las ventanas como metáfora de la muerte; espacios: sobre todo los espacios del recuerdo, una tumba; o los diálogos repetitivos, incoherentes, obcecados y rememorativos de las personas ancianas que, por un lado, quieren terminar y descansar de una vez, y que, por otro, temen visceralmente el abandono, la soledad y la muerte.

Lo paradójico es que nunca han dejado de estar solos, se acompañan como dos muebles uno al lado del otro.

La relación que se establece entre los personajes también es muy interesante, como hemos adelantado, pues motivos como la humillación, el asesinato, el sometimiento o el vampirismo psicológico están presentes en ambas relaciones, lo cual es una representación más, desde el microcosmos de los personajes, de un sentimiento universal de degradación a la que el hombre somete a su semejante, por ejemplo en situaciones de guerra, y que derivaría en el llamado teatro de la crueldad, como una variante o consecuencia del absurdo que impregna todas las relaciones humanas y la sustancial soledad del hombre enfrentado a la nada.

Otros motivos interesantes, que no sólo redundan en esa vejez del ser y del mundo, son la ceguera y la inmovilidad de Hamm, pues sugieren la incapacidad del hombre para desenvolverse en un mundo que no le ofrece respuestas ni significación última. Aunque, propio del sentimiento absurdo, lo contrario tampoco lo asegura: Clov puede ver y puede moverse, pero de nada ha de servirle.

En último lugar, todo tiene una consecuencia: la imposibilidad de salvación y la inexistencia de un mañana, lo cual procede, asimismo, del sentido más profundo del texto en sus múltiples acepciones: no hay un Dios redentor, Dios ha muerto, ha terminado la partida que el hombre jugaba con

Dios; la verdadera era del hombre todavía no ha llegado o la creación es un sinónimo de destrucción o, por lo menos, toda creación lleva aparejada la destrucción y contiene simultáneamente su negación.

Desde este vacío existencial, la religión o la idea de la divinidad¹⁰ emerge como uno de los temas centrales que atraviesa ambos textos: en Díaz de un modo totalmente explícito, a través de referentes religiosos que funcionan como símbolos y sustentan esa lectura religiosa —las alusiones a la creación, al Paraíso, al pecado, al deseo de repoblar el mundo—, mientras que Beckett se muestra menos directo y más alusivo, aunque no por ello menos eficaz. En cualquier caso, ambos textos difieren aquí bastante ya que, *grosso modo*, la obra de Díaz es una reinterpretación o reinención del Génesis bastante grotesca y desesperanzada.

Una diferencia fundamental en cuanto al tratamiento de este tema está en que Beckett ha estampado la palabra “fin” en su obra: fin es fin, no hay posibilidad de un renacimiento, resurrección o salvación, todo ha terminado; en Díaz parece que siempre queda cierto resquicio de ambigüedad, cierto deseo de renovación, eso sí, por medio de la destrucción, esto es, para crear algo nuevo, el hombre y el nuevo mundo que se necesita es imprescindible deshacerse de todo lo anterior¹¹. Sin embargo, desde este punto de vista, la conclusión de la obra resulta profundamente contradictoria: ¿dejar en manos de un solo superviviente, al final de su vida, la magna obra de la creación y perpetuación de la especie? ¿Y si Eva es en realidad la Pioja, y Hossana, Lilith? La criatura que poblaría la tierra habría nacido de la chatarra, de los restos de un mundo aniquilado, amamantada con sangre humana. Creemos que hay mucha ironía y escepticismo en este final y volveremos sobre ello cuando analicemos los títulos de ambas obras.

Otro elemento común, y recurso básico del absurdo, es lo metateatral, muy acusado en Beckett. Lo metateatral tiende a desarticular la tragedia en el sentido clásico, pero aquí paradójicamente la acentúa, pues cuando el personaje advierte su propia condición, reconoce al mismo tiempo su inexistencia e irrealidad. Y si el personaje, trasunto del

10 En Beckett no hay un referente religioso explícito, salvo el solideo de Hamm; en Díaz, en cambio, las tradiciones judaica y cristiana aparecen de forma abierta, aunque desautomatizadas y desplazadas de su significado habitual.

11 Sobre este particular Burgos dice: «El Génesis ocurrió y debe suceder al mismo tiempo: Génesis y Apocalipsis en una imagen de oscuridad y tinieblas tocan sus extremos» (1986: 136).

hombre, se disuelve como tal, por analogía se disuelve también el concepto de ser: cuerpo y espíritu, esencia y existencia dejan de sostenerse mutuamente. Nada permanece, la unidad primigenia ha sido rota y el hombre no dejará huella visible de su existencia. ¿Quién podrá asegurar, en un hipotético tiempo futuro, que alguna vez pobló la tierra si todo ha quedado destruido?

Hablemos ahora de la estructura del texto: unidades, espacios, tiempos y caracterización de personajes. Lo primero que llama la atención es la estructura en un acto, la casi ausencia de acción y la indeterminación de tiempo y espacio.

Estamos ante dos obras breves, cuya estructura en un acto responde, nuevamente, a una adecuación entre la forma y el contenido: si todo ha terminado, ya no hay tiempo para nada más, no hay división posible de la nada o del caos. Sin embargo, entre ambas estructuras hay diferencias. En *Fin de partida* asistimos a la representación de una escena que se repite hasta el infinito, ante una situación rutinaria que los personajes escenifican como un modo de sobrellevar la angustia de la muerte inminente; no tienen nada nuevo que decirse, sólo esperan que llegue el final en un juego desesperanzador que les permita llenar el vacío. Toda la obra de Beckett es un juego en el que los personajes se interpretan a sí mismos hasta el aburrimiento, jugando una partida ya perdida, esperando, sin esperanzas, a Godot: «HAMM.- (bostezos) Me... me toca. (Pausa) Jugar. [...] (Beckett 2006: 212)

En cambio, *La víspera del degüello* sí presenta cierta evolución de la trama, un progreso de la acción encaminado hacia un final, aunque quede abierto a la posibilidad de un nuevo comienzo, pese a las conversaciones también vacías y repetitivas. La acción de la obra puede dividirse en las tres partes tradicionales que coinciden, asimismo, con varios episodios del Génesis, si bien con una particular reinterpretación: comenzamos *in medias res*, inmersos en la destrucción (inmediatamente posterior a la creación) que sugiere una segunda creación; después aparecen la Pioja, una muchacha sucia, desgredada, que emite ruidos guturales y la pareja formada por Custodio y Hosanna que identificamos con Adán y Eva. El desarrollo lo constituye el pecado que, en este caso, no es haber desobedecido a Dios, sino el asesinato de la Pioja — episodio que evoca la muerte de Abel a manos de Caín —, pues para seguir un proceso similar a la creación primigenia Custodio pregunta a Hosanna sobre la necesidad de inventar el pecado¹². En la tercera parte,

12 Inversión de quien “inventa” el pecado en el Génesis.

el desenlace, Custodio renuncia al Paraíso para repoblar la tierra, asesinando a Hosanna.

En cuanto a los espacios de representación, nos encontramos en un lugar indeterminado después de una hecatombe mundial. Un refugio lo llama Beckett; un lugar vacío y devastado, un supuesto camino que conduce al paraíso, en Díaz. Aquí es donde los planteamientos escénicos vuelven a diferir: Beckett describe detalladamente la habitación donde va a transcurrir la obra con todos sus accesorios y decorados; Díaz sólo habla de un espacio vacío que se va llenando de «grandes trozos de chatarra oxidados» (Díaz 1967: 94). Ello parece sugerirnos otra de las diferencias fundamentales entre las dos obras: el fluir de esta última y el estatismo de la primera. En *Fin de partida* los personajes permanecen encerrados en un mismo espacio durante todo el tiempo, temerosos del exterior, mientras que en *La víspera del degüello* los personajes están en continuo movimiento, aunque a fin de cuentas la conclusión es la misma: nos movamos o no, el fin del mundo ha llegado.

A estos espacios se añaden los evocados o sugeridos mediante las didascalias: el mar a través de las ventanas, el horizonte, el cielo gris o negro, el paraíso, el espacio del recuerdo, la añoranza de un sol que ya no existe en ambas obras, los campos repletos de cadáveres... En todo caso, hay otra oposición relevante: el vacío y el caos, la nada tras las ventanas en Beckett frente al abigarramiento del camino que conduce al Paraíso en Díaz. Ambas representaciones confirman la tesis central de este trabajo: el fin del mundo puede expresarse a través de un vacío o de un caos esenciales: multitud o escasez de objetos, ausencia o presencia. En principio, ambas situaciones producen el mismo sentimiento de desgarramiento y temor, el mismo ambiente claustrofóbico.

La determinación del tiempo en ambas obras es también muy interesante por dos hechos fundamentales: en primer lugar, el tiempo parece no existir ni ser medible en términos cronológicos. De hecho, para Hosanna la destrucción del mundo ha sucedido hace 2 horas, 2 años, 20 años o toda la vida; Hamm necesita una rutina que se manifiesta mediante la ingesta de las pastillas (calmantes y estimulantes), para poder desprenderse de la vorágine de la eternidad, como asidero para no caer en el vacío de la indeterminación. De ahí su necesidad de situarse en el centro de la habitación, su deseo de encontrar un sentido a la vida, su deseo de acabar la función..., y su necesidad de poder medir el tiempo que le queda aferrándose a lo cotidiano, pues fuera del refugio no existe nada: «HAMM: Fuera de aquí sólo existe la muerte. [...]» (Beckett 2006: 215).

En segundo lugar, el hecho de que el tiempo, el universo entero, se haya parado parece estar en relación con el descubrimiento o la constatación que realizan los personajes de ser los únicos supervivientes de la tierra.

CUSTODIO.- Toda esa gente murió al mismo tiempo. [...]

HOSANNA.- ¿Quieres decir que nosotros...?

CUSTODIO.- Los únicos. (Díaz 1967: 97-98)

HAMM.- [...] ¿Por qué permaneces conmigo?

CLOV.- ¿Por qué me retienes?

HAMM.- No hay nadie más.

CLOV.- No hay ningún otro empleo. (Beckett 2006: 214)

Las olas no se mueven, el sol no realiza su viaje de este a oeste, no existe ni el día ni la noche: todo es una intemporal masa gris o una noche eterna donde nada puede crecer ni vivir.

HAMM: La naturaleza nos ha olvidado.

CLOV: La naturaleza ya no existe.

[...]

CLOV.- ¿Cómo está todo? ¿En una palabra? (...) (*Apunta el catalejo hacia el exterior, observa, baja el catalejo, se vuelve hacia Hamm.*) *Mortibus.* (...)

[...]

HAMM.- ¿Es, pues, ya de noche?

CLOV.- (*Sigue mirando*) No.

HAMM.- ¿Entonces, qué?

CLOV.- (*igual*) Todo está gris. (Beckett 2006: 216, 227, 228)

HOSANNA.- No sé, pero nunca el pedazo de cielo cambió de color.

CUSTODIO.- ¿Había un color?

HOSANNA.- Sí, negro.

[...]

CUSTODIO.- [...] A veces pienso que es hermoso, incluso. Que el campo ha estado siempre así, cubierto de cuerpos descompuestos.

[...]

CUSTODIO.- Desde que ocurrió que no hemos visto el sol.

[...] (Díaz 1967: 99, 100, 101)

Conviene señalar que toda esta representación del fin del mundo como un lugar oscuro donde nada crece ni se mueve remite directamente al caos primigenio del universo antes de la creación (*Génesis*, 1, 1-3). De hecho, el referente aparece desde los propios paratextos de la obra, que incluyen el subtítulo y una cita al inicio: «...Y anocheció y luego

amaneció: Día primero (*Génesis*, 1, 5)» (Díaz 1967: 92).

En este último punto, la luz va a ser un elemento estructurador de primordial importancia en la obra de Díaz, pues estamos ante una segunda creación y un segundo comienzo de la humanidad. La iluminación, elemento simbólico de primer orden, crecerá o decrecerá en intensidad marcando pasajes de especial relevancia en el texto,

(Pequeña pausa. A partir de este momento la intensidad de la luz empieza a decrecer.)

HOSANNA.- ¿No te das cuenta?

CUSTODIO.- ¿De qué?

HOSANNA.- Tenemos que repoblar el mundo. *(Se ríe.)*

CUSTODIO.- Podemos empezar por inventar el pecado.

[...]

VOZ DE HOSANNA.- *(Desde fuera del escenario.)* ¿Qué pasa, Custodio?

CUSTODIO.- Nada. Olvidamos el agua bendita *(Con la botella rota en una mano y empujando el cochecito con la otra, sale.*

La intensidad de la luz va decreciendo. Un extraño resplandor brilla desde atrás de la chatarra.)[..] (Díaz 1967: 103, 108)

relacionados con la creación o con el pecado, con el bien o con el mal según brille o se oscurezca. En cambio, la iluminación grisácea de *Fin de partida* permanece inmutable, pues nada sucede ni nada cambia.

Pasando ahora, brevemente, a la caracterización de los personajes, no estamos ante una pintura de caracteres sino de condiciones: un señor y un criado (un amo y su sirvo); un matrimonio, en cuanto a los personajes principales; junto a estos, otro matrimonio, los padres de Hamm, muy mayores, con un tratamiento totalmente animalizado y deshumanizado, que funcionan como personajes especulares; y un personaje joven —apenas esbozado en Beckett en la figura del niño que Clov divisa por la ventana, y más desarrollado en *La Pioja* en Díaz— que interesa sólo en su condición de mujer preñada, aunque también aparece, en varias ocasiones, como una criada de Custodio y Hosanna.

En cierto modo, se aprecia una pintura naturalista en la detallada descripción de su aspecto exterior, sobre todo en su ropa y en los objetos que llevan o utilizan, pero siempre desde un carácter metonímico, metafórico e, incluso, grotesco, lo cual evidencia la intención deliberada del artista de utilizar una envoltura naturalista para acentuar su crítica. También la descripción detallada de todo lo accesorio, hasta de las acciones más ridículas y repetitivas, está al servicio de lo que el dramaturgo quiere denunciar; por ello, las acotaciones

son abundantes y hasta el más mínimo gesto está codificado, pues todo va encaminado a un mismo sentido global.

Llegados a este punto, tenemos que preguntarnos en qué medida contribuyen los objetos a todo lo dicho. A lo largo de nuestro discurso han quedado apuntados algunos aspectos referentes a los objetos y accesorios y su relación con los personajes, motivos y espacios; nos limitaremos ahora a exponer algunos más, sin pretensión de exhaustividad.

Ya nos hemos referido a la importancia de la ausencia o presencia de objetos para la configuración del tema central: la destrucción del mundo. La representación de un mundo “hecatombizado”, la angustia existencial de estos seres en *Fin de partida* queda expresada —y encerrada— mediante un cuarto vacío¹³, desamueblado, con dos ventanas pequeñas y de difícil acceso, que no sólo aíslan sino que impiden que algo o alguien pueda salir o entrar, un cuadro colgado del revés, dos cubos de basura —donde “viven” los padres de Hamm— y una figura central, rodeada de vacío, sentada en una silla de ruedas y cubierta con una sábana. Este vacío intentará llenarse poco a poco, durante toda la obra, con palabras fingidas, deseos y sueños aparentes; en definitiva, con la interpretación de una comedia cuyos personajes son conscientes de estar ejecutando, sólo que no es una comedia, sino una situación trágica donde los personajes juegan para aplacar su angustia inmersos en un mundo gris, “negro claro”. En todos estos juegos, el uso y el tipo de objetos que utilizarán serán muy significativos, pues la mayoría no son signos de su función o uso habitual: el perro de peluche, el bichero, los cubos de basura, las paredes, un catéter, los calmantes..., o si son utilizados para lo que realmente sirven, como el catalejo o la escalerilla, serán inútiles en su utilidad, valga el juego de palabras.

En general, los objetos en el teatro pueden ser clasificados en cuanto a su función decorativa, de ambientación o utilitaria. Sin embargo, dependiendo del método, al objeto se le puede hacer significar cualquier concepto dentro del conjunto, pues uno de sus objetivos es trascender desde lo artificial. Pueden ser símbolos, metonimias, metáforas, tener un valor estético o referencial o ser indicios de algo que va a suceder, además de ser lo que son, esto es, una cosa clasificada según su utilidad otorgada y organizada socioculturalmente. Asimismo, el sentido de un objeto dentro del complejo teatral de signos y significaciones adquiere nuevos valores que dependen no

13 El espacio aquí es icono de una “realidad psíquica” (Ubersfeld 1989:119) y «su propia desnudez es ya un símbolo de soledad y enajenamiento que performatiza el absurdo» (Toro 2008: 142).

ya del objeto en sí, sino de sus relaciones con el resto de objetos, con el espacio que ocupan y de su relación con los sujetos.

En las obras que estamos analizando, y en el teatro del absurdo en general, podemos establecer a priori tres tipos de objetos: el objeto insólito, que normalmente es un objeto cotidiano reinterpretado o resemantizado hasta el límite del absurdo en cuanto a su función original, como el perro de felpa negro de Hamm: ¿de qué le sirve a un ciego, viejo y paralítico un perrito de juguete? De hecho, el objeto es deliberadamente inútil, pero transmite una serie de informaciones: por un lado, remite a los perros lazarillos que sirven para guiar a los ciegos —este perrito no puede guiar a nadie—; por otro, a un juguete infantil, lo cual tiene que ver con una de las características aludidas anteriormente sobre la vejez: la infantilidad, pero, al mismo tiempo, nos dice lo perdido y desvalido que se encuentra Hamm con un humor bastante negro. Igualmente, participa de la naturaleza del segundo tipo de objeto que hemos establecido: el objeto lúdico, utilizado aquí para llenar el tiempo. Y finalmente, las colecciones de objetos cuyo sentido final depende de todas las relaciones, no del objeto en particular, como señalamos más arriba a propósito de la vejez.

En cualquier caso, también está presente el objeto utilizado con una función puramente simbólica, ya sea por metonimia o metáfora, o incluso con un valor referencial, sólo que al entrar en la vorágine del absurdo ese referente puede cambiar: por ejemplo, el cuadro situado al revés ha perdido totalmente su función decorativa y será sustituido al final por un reloj despertador, lo cual se suma a la inversión de valores que también predica el perrito.

Principalmente, aunque no vamos a analizar todos y cada uno de ellos, la mayoría de los objetos que aparecen en las dos obras pertenecen al tipo del objeto insólito, segregados de su uso habitual, pero que configuran todo el sinsentido de la filosofía del absurdo¹⁴. De hecho, en primera instancia podemos pensar que no son significantes, pero eso es impo-

14 Para Sofer, en el drama moderno los objetos destruyen la causalidad y expectativa dramática convencional, frustrando el deseo de clausura del espectador. De hecho, a propósito de la dramaturgia de Beckett dirá: «Samuel Beckett's interest in representing "nonlogical" phenomena before they have been "distorted into intelligibility" by the perceiver. Beckett's theater insists on the nauseating "thereness" of such things as boots, trees, and carrots—items that flirt with but ultimately resist symbolism» (2010: 15).

sible, porque rápidamente le buscamos un sentido, aunque sea el ser “signo de lo insignificante”¹⁵.

Hay objetos que pueden remitir directamente a su referente, pero que aquí adquieren, nuevamente, un significado simbólico: las ventanas o el calmante que pide Hamm y que nunca llega. En principio, son objetos que tienen su referente en el mundo y que se definen, uno, como un espacio abierto al exterior en la pared de las casas, y el otro, como un medicamento del que precisan algunos enfermos para calmar el dolor. Sin embargo, estos objetos en el texto funcionan doblemente como signos de sí mismos y como signos de una realidad que en este caso es conceptual y metafórica: las ventanas no se abren, ni son usadas para salir al exterior, sólo para mirar, y provocan aislamiento, inaccesibilidad, claustrofobia; el calmante no cura una enfermedad física sino que intenta calmar un poco la angustia existencial del personaje, su miedo ante el vacío y la descomposición de las costumbres y los valores sociales.

Otros objetos insólitos atraídos aquí por su valor simbólico son, por ejemplo, dos objetos litúrgicos: el solideo de Hamm y la botella de agua bendita de Custodio y Hosanna. Están totalmente fuera de contexto, pero son una referencia clara a la religión y con su discordancia simbolizan la pérdida de referentes religiosos, la desmitificación de lo sagrado y la incapacidad de la religión para dar respuestas; una religión que está cifrada en actos rituales y en objetos a los que se concede un gran poder divino. Significativamente, es revelador el hecho de que el arma homicida en *La víspera del degüello* sea, precisamente, la botella de agua bendita.

Por otro lado, el cuadro que forman Custodio y Hosanna¹⁶ vestidos con trajes de boda ajados y sebosos, el polvo que los cubre, el bastón metálico de Hosanna, su «*bouquet* marchito» y su maquillaje patético, el también marchito clavel de Custodio y el carricoche vacío lleno de objetos inservibles, «heterogéneos e insólitos» (Díaz 1967: 94), puede ser una buena muestra de una colección de objetos y accesorios dispuestos o encaminados a transmitir un sentido final o una idea de conjunto de decadencia y muerte. Considerados individualmente, también nos comunican ideas que redundan en algún aspecto o cualidad de estos motivos: las flores marchitas, la

15 Cfr. Barthes (2021: 321-336).

16 Los nombres remiten, respectivamente, al ángel custodio y a la exclamación litúrgica hosanna que denota júbilo; la inversión es significativa, pues Custodio no salva a Hosanna, sino que la asesina, subvirtiendo así el significado religioso de ambos nombres.

vejez de ambos y el carricoche, que no alberga ninguna criatura, aluden a la esterilidad de las cosas muertas.

En el caso del cochecito, este se adapta a la nueva situación, esto es, en un mundo sin vida nueva y joven que proteger, se utiliza como vehículo de transporte de objetos que se van recogiendo en esa ansia de posesión y acumulación característica de algunos tipos de personajes viejos y avaros, o nos recuerda a los indigentes que caminan por las calles con un carrito lleno de cosas aparentemente sin utilidad: son los tesoros de los que nada poseen o lo han perdido todo.

De hecho, la chatarra será la única pertenencia de Custodio y Hosanna. El materialismo, el afán de riquezas, la importancia que nuestra sociedad otorga al dinero está cifrada también en este empeño absurdo de acumular objetos inservibles, irregulares, sin forma ni definición aparente, «excrecencias de una civilización técnica muy avanzada» los llama Díaz (1967: 94).

Por otro lado, los trajes de boda con que están vestidos ambos personajes vuelven a llamar nuestra atención y a desautomatizar nuestra percepción habitual: son los jóvenes los que se casan, personas fuertes y fértiles que van a formar una familia y están en disposición de llenar la tierra con sus ideales, su pureza y sus hijos... El texto juega con esta idea convencional sobre la pareja y, evidentemente, Custodio y Hosanna no encajan en este papel. Por ello, el maquillaje de Hosanna, junto con las indicaciones de las acotaciones en la que se nos dice que los personajes hablan sin hostilidad, con la fuerza de la costumbre, sin sorpresas, nos hacen pensar en una función teatral que los personajes representan día tras día, en una luna de miel que dura ya treinta años o dos horas...

En este mismo sentido, la acotación inicial de *Fin de partida* presenta una escena congelada, como un teatro antes de que empiece la función: las cortinas corridas, Hamm situado en el centro de la habitación, cubierto con una sábana como un mueble viejo y abandonado, como un muñeco que espera su turno para actuar. Cuando Clov descorre las cortinas y levanta la sábana, no hace sino levantar el telón de una rutina largamente ensayada que en un principio pudo divertir, pero que ahora produce irritación, hastío y ganas de terminar el juego, la partida, de una vez por todas.

Esta fuerza metateatral que impregna toda la obra de Beckett desde el principio sugiere inmediatamente la circularidad consustancial al teatro del absurdo, sobre todo en la espiral, que es un círculo que nunca se cierra y en

el que los personajes se encuentran inmersos. Lo circular implica un juego infinito, remite al concepto del eterno retorno de Nietzsche y supone una ruptura del orden aristotélico.

Interior desamueblado.

Luz grisácea.

A derecha e izquierda, en las paredes, hacia el fondo, dos ventanas pequeñas y altas con cortinas corridas.

[...]

En el centro, cubierto por una sábana vieja, sentado en una silla de ruedas, Hamm.

Inmóvil, junto a la silla, Clov le observa. Tez muy colorada.

[...]

Se dirige hacia Hamm, levanta la sábana que lo cubre, la dobla cuidadosamente y se la pone bajo el brazo. [...] Hamm parece dormir. Clov lo observa. Risa breve. Se dirige hacia la puerta, se detiene, se vuelve, contempla escena, se vuelve hacia el público.

(Beckett 2006: 211-212)

En íntima relación con lo metateatral se encuentra el objeto lúdico que, por otra parte, es el que establece muchas de las relaciones entre los protagonistas de *La víspera del degüello*, las cuales se basarían en un proceso que va del *homo ludens* al *homo demens*: los personajes se ríen, pero no por diversión sino porque son dementes inmersos en la búsqueda infructuosa de un sentido que no existe. Las fronteras entre juego y realidad se difuminan, y el juego comienza a invadir el espacio de lo real, determinando en cierta manera la dinámica de la crueldad que culmina en el asesinato de la Pioja¹⁷ y de Hosanna.

Por ejemplo, fijémonos en la escena del aseo o de la comida, en la que los personajes —pues no tienen comida ni utensilios para lavarse— hacen como que comen, se asean y pasan, después de comer, de la mesa al salón, manteniendo la rutina de su anterior vida como única defensa ante la locura a la que conduce al hombre el pensamiento de la nada, situación tratada con gran ironía, pues los personajes son conscientes de estar fingiendo:

CUSTODIO.- ¿Algún aperitivo para empezar?

HOSANNA.- No.

[...]

CUSTODIO.- Hoy te tengo una sorpresa... (*Levantando la voz como hablando hacia fuera, a la Pioja.*) ¡Pioja, sírvele la sopa!

HOSANNA.- (*Esperanzada.*) ¿Sopa?

17 La muerte de la Pioja participa tanto de lo lúdico como de lo ritual.

CUSTODIO.- Bueno...casi. En realidad, puede ser cualquier cosa.

[...]

CUSTODIO.- Pioja, retira el servicio que pasaremos al salón. [...](Díaz 1967: 100-101).

En cualquier caso, en un mundo devastado surge la necesidad humana ineludible de dar sentido y utilidad a todo lo que entra en el ámbito de nuestra percepción y en nuestros esquemas cognoscitivos. De esta manera, el objeto pierde su significado codificado y el personaje, cuando se da cuenta de que para sobrevivir en este nuevo mundo debe desprenderse de todos los lastres anteriores, le otorga una nueva utilidad. Su sentido original queda relegado al pasado y se le buscan nuevas funciones: así se redefine el objeto en el mundo del absurdo. Por ejemplo, si Dios no existe, ¿para qué sirve el agua bendita? Su función purificadora, no obstante, persiste de algún modo, pero se utiliza para justificar un asesinato y, finalmente, en el momento de la revelación de un mundo sin dioses, a Custodio no le importará utilizarla como arma criminal. Aunque quizá ello responda a la necesidad de cometer el pecado original que expulsará al hombre del Paraíso, acto necesario para reconstruir el mundo.

En este último punto, el objeto teatral, en general, es un signo complejo y polisémico cuya interpretación completa dependerá del tipo de lector o espectador, aunque el sentido esté siempre ahí. Incluso podríamos pensar que la botella de agua bendita, como instrumento del pecado, remita a la manzana con la que la serpiente tentó a Eva, sólo que nuestra Eva ahora se llama Custodio y es un hombre, lo cual es una muestra más de la fuerte función desautomatizadora y sorpresiva del teatro del absurdo, teniendo en cuenta que los personajes suelen ser intercambiables tanto en sus discursos como en sus acciones y en última instancia es irrelevante cuál de los dos lo ejecute.

En síntesis, podemos hablar de dos relaciones dialécticas triádicas en el teatro del absurdo y en concreto en estas obras. En primer lugar, la ausencia o la presencia de objetos y la confusión de límites entre sujeto y objeto en cuanto a la determinación del sentido; en segundo lugar, la configuración de estas relaciones estará marcada por la manipulación, la posesión o la prolongación metonímica de personajes en cuanto al uso del objeto.

Concretamente, podemos decir que los personajes de Beckett se definen mediante la manipulación constante de

objetos hasta el punto de que es el objeto, por ejemplo el despertador, el que determina su existencia y continuidad. Este reloj, cuyo papel funcional es el de avisar a alguien que duerme para que despierte, se utiliza aquí precisamente para avisar, pero para informar de una situación totalmente inusual. Se le otorga una nueva función sin cambiar, básicamente, sus cualidades, y su significación es conceptual y metafórica, pues remite al concepto de tiempo existencial, de tiempo vivido de los personajes: lejos ya de ser un mero instrumento que marca el tiempo cronológico se convierte en icono de la muerte o del abandono.

En cambio, Hosanna y Custodio entran en una relación posesiva con los objetos, una relación a la que se aferran para afianzarse en la nueva situación, y lo que les interesa no es su uso o su manipulación sino acumular el máximo posible, pues en la posesión de objetos está cifrado el poder sobre los demás seres humanos, que, en este caso, será sólo la Pioja. Esta acumulación también lleva a una especie de indeterminación de fronteras, pues, caracterizados fundamentalmente por esta necesidad, no se podría marcar exactamente dónde termina la chatarra y dónde comienzan los personajes... De hecho, el nuevo “hombre” será un ser nacido de la chatarra, una amalgama, en fin, resultado de la fusión del objeto con el sujeto.

Lo fundamental para todo lo que venimos diciendo es que el estatuto del objeto, dentro del teatro del absurdo, cambia y se resemantiza, estableciendo relaciones complejas, dinámicas y dialécticas con el sujeto que revelan una concepción a la vez teatral y humana en la que el objeto ya no es tratado como algo estático.

Del mismo modo, el propio personaje deja de ser un cajón de cualidades o funciones establecidas *a priori*, pues precisamente se crea y se define en su interacción con el objeto, hasta el punto de que podemos decir que en el teatro del absurdo el personaje adquiere su sentido completo en su juego con éste, lo cual conlleva, necesariamente, un debilitamiento del sujeto. El objeto ya no es sólo una cosa que está, sino que su presencia es atraída, deliberadamente, para significar, para mostrar una mirada del mundo en la que el sujeto se objetiviza.

¿Qué valor, finalmente, le otorgamos a los objetos en el teatro del absurdo? Podemos afirmar, en síntesis y con todas las matizaciones anteriores, que dejan de ser funcionales, dejan de ser signo de su propia función: son utilizados para desconcertar, ya no significan lo que son socioculturalmente, se resemantizan. Sin embargo, no pueden dejar

de ser lo que son¹⁸, aunque su función cotidiana quede en suspenso al ser traída al contexto sin necesidad, lo cual deviene en el nacimiento de un nuevo sentido y papel para el objeto, perfectamente acorde con la concepción de mundo que se intenta mostrar.

En conclusión, ¿qué quieren decir ambas obras desde la óptica del absurdo? ¿Qué significan *Fin de partida* y *El génesis fue mañana*? Pensamos que todo está ya en este título y subtítulo que resumen con bastante precisión la filosofía del absurdo y la preocupación fundamental sobre lo divino.

Hemos hablado durante todo este artículo de conexiones y afinidades. En este contexto, la relación que, a través del tiempo y las sociedades, el ser humano establece con los objetos es cambiante y compleja. A lo largo de este estudio hemos tratado de dilucidar si el tratamiento del objeto teatral en el teatro del absurdo es un reflejo o una consecuencia más de las circunstancias histórico-sociales y estéticas que enmarcan este género. Por otra parte, nos hemos preguntado si podemos plantear una poética de los objetos que deviene, ineludiblemente, una poética del espacio y del sujeto: símbolo de un mundo donde ha entrado en decadencia toda una serie de valores humanos, religiosos, sociales y lingüísticos que sugieren la nula capacidad del ser humano para desenvolverse y la futilidad del mundo y de la existencia.

Simbólicamente hemos propuesto que las relaciones que se establecen con los objetos son, al fin, las únicas que le quedan al hombre en un mundo donde Dios y los dioses han muerto, y cómo su ausencia o presencia, su escasez o exceso determina y define el caos y el fin de todo lo presupuesto anteriormente.

En última instancia, todo remite a la historia de la humanidad reducida a la relación dialéctica entre el ser humano y lo desconocido: incapaz de otorgarle un sentido, el ser humano asume lo desconocido como divinidad. En este pulso de siglos, el ser humano (o Dios) ha perdido la partida.

Los dos autores nos hablan de religión, de la existencia o no de Dios, de la creación y la destrucción del mundo. Beckett, como esa partida de ajedrez interminable a lo largo

18 Rokem, en un importante estudio donde establece los límites del estructuralismo del Círculo Lingüístico de Praga, sostiene que « the linguistic approach is not able to cope with the fact that even if the object becomes a sign, it never loses contact with its materiality as embodied by that particular object which is present on the stage»; así el soporte material del signo no desaparece de la conciencia del espectador, incluso cuando representa algo radicalmente distinto de sí mismo (1988: 283).

de los siglos que ha llegado a su fin y, por tanto, no hay esperanza de salvación. Díaz, como un paraíso y un mundo que nunca acaban de hacerse. Desde esta perspectiva, el sintagma “fue mañana¹⁹” puede perfectamente asimilarse al “fin” de Beckett, pues lo que ya ha sido o será es un oxímoron que se resuelve en un “nunca”: todo se crea continuamente, pero no se termina de crear porque se destruye al mismo tiempo; el hombre crea y destruye, parece decirnos el autor. Además, no hay salvación en un mundo donde la perpetuación de la especie está en manos de lo viejo, lo infértil, lo homicida, de ese ser grotesco alimentado con sangre humana...

En cualquier caso, el hombre, tras la destrucción del mundo, ha entrado en una vorágine atemporal donde todo está siempre sucediendo, donde no hay resurrección, ni juicio final, ni perdón redentor, sólo el infinito vacío y los círculos eternos del infierno.

HAMM.- [...] Un día te quedarás ciego. Como yo. Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad. [...] (Beckett 2006:230)

MARÍA ISABEL GONZÁLEZ ARENAS
Universidad de Salamanca
isabelg.a@usal.es

¹⁹ En un artículo muy sugerente Burgos propone leer la pieza de Díaz y el título desde la ironía, como estrategia que resuelve la agramaticalidad de la frase dándole un significado último que refleja la crisis comunicativa del lenguaje y su ineficiencia: «El diálogo en *El génesis fue mañana* es la mantención ininterrumpida de una comunicación ausente (...). (1986: 135).

Bibliografía

- Adorno, T.W., "Intento de entender *Final de partida*", in *Notas sobre literatura*, tr. A. Brotons, Akal, Madrid 2003, 270-310.
- Barthes, R., "Semántica del objeto", in *La aventura semiológica*, tr. R. Alcalde, Paidós, Barcelona 2021, 321-336.
- Beckett, S., *Teatro reunido*, tr. de J. Sanchis Sinisterra, A. M. Moix y J. Talens, Tusquets, Barcelona 2006.
- Bravo-Elizondo, P., "ICTUS de Chile y sus 45 años de existencia", «Latin American Theatre Review» 36.1, 2002, 147-150, <https://doi.org/10.17161/latr.v36i1.1405> (5/03/2026).
- Burgos, F., "Estética de la ironía en el teatro de Jorge Díaz", in *Revista chilena de Literatura*, 27-28, 1986, 133-141.
- De Toro, F., *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires 2008.
- Díaz, J., *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Requiem por un girasol*, Taurus, Madrid 1967.
- Ehrmann, H., "Jorge Díaz, dentro del panorama teatral chileno", in Jorge Díaz: *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*, Taurus, Madrid 1967, 37-41.
- Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Ayer y hoy*, Tusquets, Barcelona 2005.
- González Arenas, M. I., *La revolución de Virgilio Piñera: discurso crítico y estético*, Centro de lingüística aplicada Atenea, Madrid 2018.
- Kowzan, T., *El signo y el teatro*, tr. M. C. Bobes, J. G. Maestro, Arco Libros, Madrid 1997.
- Lobato Morchón, R., *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Verbum, Madrid 2002.
- Menke, C., *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, tr. de R. Capdevila, Antonio Machado Libros, Madrid 2008.
- Monleón, J., "El cepillo de dientes, de Jorge Díaz", in *Triunfo*, 208, 28 mayo 1966, 18, https://gredos.usal.es/handle/10366/54925?utm_source=openai (6/03/2026).
- Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, tr. J. Melendres, Paidós, Barcelona 1998.
- Pérez Múgica, C., "Por un cepillo de dientes...: absurdo y fracaso en Jorge Díaz", in *Revista de Humanidades*, 15-16, Universidad Nacional Andrés Bello, Santiago de Chile 2007, 153-167, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227220010> (06/03/2026).

- Robles Poveda, M.M., *Entre dos orillas: Jorge Díaz (1930–2007). Una aproximación a su obra dramática*, tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, Salamanca 2015, <https://gredos.usal.es/handle/10366/128776> (9/03/2026).
- Rokem, F., “A Chair is a Chair is a CHAIR: The Object as Sign in the Theatrical Performance”, in *Prague School and Its Legacy*, Y. Tobin (ed.), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1988, 275–288, <https://doi.org/10.1075/llsee.27.27rok> (01/03/2026).
- Sofer, A., *The Stage Life of Props*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2010, <https://doi.org/10.3998/mpub.11888> (1/03/2026).
- Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, tr. F. Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid 1989.
- Zalacaín, D., *Teatro absurdist hispanoamericano*, Albatros, Valencia 1985.
- Zalacaín, D., “El cepillo de dientes y el humorismo en el teatro absurdist hispanoamericano”, in *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 42.1, 1988, 62–71.
- Zambrano, N., “Entrevista a Jorge Díaz”, en *El Nacional*, cuerpo C, página de arte, Caracas, 26 marzo 1981, <https://www.jorge-diaz.org/biografia/> (12/03/2026).

Testi



RAFAEL CANSINOS ASSENS: LIBROS Y CARTAS. ANA CECILIA PRENZ

Este trabajo, de carácter introductorio y documental, da a conocer un conjunto de materiales inéditos cuya rareza y localización – en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en San Juan – los han mantenido fuera del alcance del público general y bajo el estudio de un reducido grupo de especialistas. Se trata del Inventario de la librería Sol de Almería, el cual detalla un volumen considerable de obras que integraron la biblioteca personal del escritor español Rafael Cansinos Assens. Dicha colección se custodia actualmente, en la Biblioteca José M. Lázaro, sala Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez¹, junto a cinco cartas inéditas que el joven Rafael envió al creador de *Platero y yo*.

El material conservado en San Juan permite observar simultáneamente dos dimensiones complementarias de la formación, por una parte, y de la consolidación de Rafael Cansinos Assens como escritor e intelectual crítico, por la otra. Vemos al lector y estudioso que acumula capital literario y cultural, desde su ingreso en los círculos poéticos de comienzos del s. XX, a través de los estudios de crítica literaria y ensayos, hasta llegar a su particular inclinación hacia los estudios de la filosofía y tradición judía, de la ética y de su literatura en España, y en general, su interés por las lenguas y literaturas semíticas. De igual modo, vemos al joven escritor en sus primeros pasos hacia la poesía modernista y de vanguardia – con particular atención hacia el

1 Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez es un espacio especializado dentro de la biblioteca de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras, en San Juan. Funciona como un centro de investigación dedicado a la vida y obra de los escritores Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez. Conserva una amplia colección de manuscritos, libros, correspondencia, fotografías y otros documentos personales de la pareja, además de fondos dedicados a otros escritores.

movimiento ultraísta –, pasos que pone en escena mediante la escritura epistolar.

Dos hechos fortuitos generan la situación cuanto menos curiosa de que la biblioteca de Cansinos Assens se encuentre en Puerto Rico, si se tiene en cuenta que el escritor nunca salió de España. Rafael Cansinos Galán, hijo de Cansinos Assens – quien hoy dirige la fundación dedicada a su padre y se ocupa de custodiar y difundir su legado –, señala una circunstancia que define como *extraña*: Cansinos padre nunca viajó y no conoció el mar. A diferencia de Immanuel Kant cuya vida en Königsberg pudo haber sido *aburrida*, la de Rafael Cansinos Assens estuvo circunscrita a los alrededores de la Puerta del Sol de Madrid, resultando fascinante y llena de matices, algunos aún por descubrir².

Rafael Cansinos Galán, cuenta además que, al fallecer el escritor (1964), su esposa Braulia Galán tuvo que vender los libros de su marido por razones económicas. Al no encontrar interés en las instituciones franquistas, vendió la biblioteca a la Librería Sol de Almería que, a su vez, la vendió a la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico. En los años 1970-1980, Cansinos hijo se reunió con el librero de Almería quien le confirmó que la totalidad de los libros habían sido enviados a la institución universitaria caribeña³.

El segundo hecho nos obliga a tomar en consideración el prestigio y rol significativo que ocupó, y aún ocupa, la Universidad de Puerto Rico en los estudios hispánicos; en particular, la relevancia que esta adquirió, a partir de la década de 1940, para los intelectuales españoles en el exilio. Cabe destacar la figura del rector Jaime Benítez Rexach, quien ocupó el cargo entre 1942 y 1971. La política universitaria, bibliotecaria y cultural impulsada por él influyó determinantemente en la modernización humanística de la institución y en la creación de bibliotecas especializadas como centros de preservación de memoria cultural. Benítez acogió a grandes figuras canónicas del ámbito hispánico que habían abandonado España durante la guerra civil; entre ellos, a José Ortega y Gasset, Jorge Guillén, María Zambrano, Francisco Ayala y a los propios Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez. No debemos olvidar que Pedro Salinas fue profesor de la UPR entre 1943 y 1946, y que Américo Castro

2 Cansinos Galán, R. M., *Bio-bibliografía de Rafael Cansinos Assens, 1998-2020*, en: <https://biografia.cansinos.org>

3 Relatado en las Jornadas de Estudio sobre *Memoria, autobiografía e narrazione del sé nella diaspora sefardita contemporanea*, Universidad de Trieste, Departamento de Estudios Humanísticos, 22/11/2021, <https://disu.units.it/it/eventi/47656>

también estuvo vinculado a este entorno universitario. La presencia de este último –son notas sus indagaciones en la ontología del ser español y el giro epistemológico que genera en la historiografía hispánica – reforzó de alguna manera la idea de la UPR como un espacio de pensamiento español alternativo al que se generaba en aquellos años en la propia España, así como al hispanismo que se desarrollaba en Estados Unidos y México⁴. Un rol importante jugó, además, el bibliotecario Thomas S. Hayes quien convirtió a la biblioteca en un centro de investigación especializada y a quien se debe una política bibliotecaria consciente de adquisición de legados del exilio. Aunque Hayes falleció en 1959 y, por lo tanto, no se le puede atribuir personalmente la compra del legado de Cansinos Assens, esta sí fue posible gracias a la metodología de trabajo con los fondos y archivos por él instaurada. Figuras posteriores supieron reconocer el valor del legado de Cansinos y comprender el profundo significado que representaban aquellos libros y las cartas manuscritas.

1. Inventario

Al Inventario lo componen tres tipos de listados. El primero titulado *Colección de libros de poetas y prosistas hispanoamericanos de finales del siglo XIX y siglo XX, en su mayoría dedicados con expresivos autógrafos, al que fue gran crítico y autor literario don Rafael Cansinos Assens, del que damos a continuación una pequeña reseña biográfica* que presenta, junto al encabezamiento, el sello de la Librería Sol, el precio de la colección, 1.000.000 de pesetas, y la breve biografía del autor. El listado incluye 1111 títulos de autores de la literatura contemporánea y clásica, además de muchos libros sobre crítica literaria y ensayos. Entre las páginas, se encuentra un agregado, «Relación de libros que pertenecieron a la biblioteca de don Rafael Cansinos Assens», compuesto por quince títulos y acompañado por la anotación: Suplemento II. Le sigue un segundo listado de 439 títulos, denominado «Relación de obras de la biblioteca de don Rafael Cansinos».

Al presentar la colección se pone de relieve el valor cultural del fondo. Lejos de ser una biblioteca común la de Cansinos

4 A diferencia de México, donde el exilio español entró a formar parte de la producción cultural del país, y de los Estados Unidos, donde fue progresivamente institucionalizado como objeto de estudio, Puerto Rico desarrolló un modelo singular de gestión del exilio basado, entre otras cosas, en la articulación archivística de legados intelectuales. El de Juan Ramón Jiménez es un ejemplo perfecto.

Assens refleja medio siglo de vida literaria española e hispanoamericana, al reunir primeras ediciones, libros agotados y obras dedicadas. En la biografía del autor sobresale su figura como destacado crítico y novelista. Se subraya su prolífica colaboración en revistas literarias, sus galardones y una producción escrita que emerge por su amplitud, exquisitez y originalidad, cualidades reforzadas por un estilo brillante, exótico y poemático. Se exaltan sus novelas porque combinan un realismo profundo con un lirismo de tintes bíblico, mientras que la labor crítica se destaca por la agudeza en la interpretación y la serenidad en el juicio. Compartimos con quien relata la biografía de Cansinos que una nobleza casi épica («olímpica») envuelve toda su obra, asimismo, el aserto que su dominio de las lenguas orientales y europeas, sumado a la destreza en la traducción, lo consolidó como uno de los traductores más extraordinarios de la España contemporánea⁵.

Los listados de libros numerados suelen incluir: autor, título, lugar y año de edición, formato (rústica, cartóné, cubiertas originales etc.). A menudo aparece una «dedicatoria autógrafa del autor» y marcas manuscritas que parecen indicar: libros presentes o ausentes, posibles descartes o control de revisión del fondo (quizás realizados por bibliotecarios posteriormente). El Inventario está, por lo tanto, acompañado por anotaciones referentes a la catalogación que dejan intuir que, en realidad, no todos los libros se encuentran en la Biblioteca de la Universidad.

Entre los elementos clave se destaca una sólida presencia de poesía vanguardista española y latinoamericana, como ediciones tempranas de Rafael Alberti y ensayos literarios argentinos de la misma época. Resultan especialmente relevantes las obras iniciales de Jorge Luis Borges, muchas de ellas primeras ediciones rioplatenses con dedicatorias autógrafas; estas son cruciales, ya que pertenecen a su fase ultraísta y posultraísta de los años 20 y principios de los 30. En conjunto, el inventario subraya la centralidad de la vanguardia en el entorno intelectual de Cansinos, revelando un diálogo transatlántico real entre España y América Latina. Este trasciende su apariencia de mero control bibliográfico para revelarse como un fondo especial con un valor histórico inestimable. Su singularidad radica en ser un testimonio directo de las redes intelectuales del siglo XX, fundamental para los estudios de historia cultural hispánica. En este sentido, las obras con dedicatorias autógrafas convierten el

⁵ Inventario mencionado que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Sala Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez. Ver imágenes.

fondo en testimonio directo de los vínculos literarios entre los intelectuales de la época.

Hoy en día los libros que constituyeron la biblioteca de Rafael Cansinos Assens se pueden consultar, en parte, en el catálogo digital⁶ de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, en parte, en el catálogo en papel (en fase de digitalización). Ellos forman parte de la colección que lleva el mismo nombre de la sala. No son individualizables en un único conjunto, al contrario, se los encuentra mezclados en el catálogo general de la colección. La relevancia del inventario es indiscutible puesto que demuestra que Cansinos no fue una figura secundaria, sino un eje central de la modernidad hispánica, consolidado a través de una red concreta de circulación bibliográfica y reconocimiento mutuo.

2. Cartas de Rafael Cansinos Assens a Juan Ramón Jiménez

Cabe señalar que no todas las cartas pueden colocarse con exactitud en términos cronológicos, sin embargo, sí es posible ubicarlas dentro de un determinado periodo. Los temas tratados, así como las referencias a revistas de la época como *Helios* y *Prometeo* y a escritores como Villaespesa, Ramón Gómez de la Serna, Carmen de Burgos, permiten situarlas en la primera década del siglo XX. Se trata del mismo ambiente bohemio y modernista que Cansinos describe en *La novela de un literato*⁷ y que luego poetiza en los salmos de *El candelabro de los siete brazos* (1914). En su obra crítica, *La nueva literatura (1898-1927)*, por otra parte, dedica amplio espacio a la obra poética juvenil como a la de la madurez del admirado Juan Ramón Jiménez.

De las cinco cartas que componen el legado de Rafael Cansinos Assens conservado en Puerto Rico, solo una de ellas está fechada. Las misivas de Juan Ramón Jiménez son cuatro⁸ y salvo una, carecen de datación⁹. Nuestro interés se centra fundamentalmente en las cartas de Rafael Cansinos

6 Consultable en la red: <https://www.upr.edu/biblioteca-rrp/2017/07/07/sala-zenobia/>

7 De reciente publicación (2022) es la versión revisada y aumentada de *La novela de un literato* de Rafael Cansinos Assens, editada por Rafael Manuel Cansinos Galán, <https://cansinos.com/arca-ediciones/la-novela-de-un-literato>

8 Publicadas en: Juan Ramón Jiménez, *Epistolarios I y II, 1898-1936*, Alfonso Alegre Heitzmann ed., Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 2012.

9 Dos cartas están sin fecha, en otra se indica solo el día y el mes (28 de agosto). La última, más tardía, fue escrita en Santa Fe, en agosto de 1934.

Assens, aunque haremos breve referencia a dos misivas de Juan Ramón Jiménez.

La primera carta de Cansinos constituye un verdadero tesoro documental. Está fechada en septiembre de 1902 y fue escrita por Rafael Cansinos Assens a Juan Ramón Jiménez en respuesta a una misiva anterior. En aquel momento ambos escritores eran muy jóvenes. Cansinos tenía diecinueve años (cumpliría veinte el 24 de noviembre) mientras que Juan Ramón tenía veinte (cumpliría veintiuno en diciembre). El tono de la misiva es apasionado y marcadamente poético. Con un entusiasmo juvenil y con una tristeza que parece resonar con la sensibilidad del poeta, Cansinos expresa una profunda admiración por los versos de Jiménez, calificándolo poeta «tierno y milagroso». En la carta menciona asimismo un artículo suyo dedicado a un libro de Juan Ramón, texto que define modestamente como «pobre» frente a los versos – que más tarde llamará «divinos» – de su contemporáneo. El artículo, según afirma, fue escrito «después de leer el libro, en una triste noche. Soñé con Ud. con las lunas de sus viejos jardines. Es lo más que puede conseguir un poeta».

Se trata de los años en que Juan Ramón Jiménez ha publicado *Almas de violeta* (1900), *Ninfeas* (1900) y *Rimas* (1902) y en los que, durante su estancia en el Sanatorio¹⁰, motivada por crisis nerviosas y estados depresivos, estaba gestando los libros *Arias tristes* (1903) y *Jardines lejanos* (1904). Las imágenes de jardines, cargadas de resonancias simbólicas son frecuentes en la poesía modernista y también en la obra temprana del poeta español. Cansinos se apropia de este motivo tan característico de la imaginería juanramoniana para expresar su estado de ánimo. La misma imagen aparece también en un recuerdo narrado en *La novela de un literato* (h. 1901), en el fragmento titulado *Juan Ramón Jiménez* (Cansinos Assens, 2022: 89) donde se evoca el primer encuentro entre ambos escritores. En ese pasaje el propio Juan Ramón afirma:

Tengo un balcón con mirador sobre el jardín, donde los días de sol y las noches de luna, me embriago de ensueño y de oro y de azul... Aquí me tratan bien... Francina cuida de que nunca falten aquí flores... Ya me ha traído las primeras violetas ... (Cansinos Assens, 2022: 89)

¹⁰ Juan Ramón Jiménez pasó largas temporadas en Sanatorios de Burdeos y Madrid por crisis nerviosas que sufrió después de la muerte de su padre.

Imágenes de jardines, flores y una naturaleza melancólica, contempladas desde ese balcón, aparecerán con frecuencia en la primera etapa creativa del poeta que más tarde obtendría el Premio Nobel. Resulta interesante observar que, en el fragmento citado del año 1901, ambos escritores ya aparecen en contacto. Sin embargo, en la carta de 1902 Cansinos afirma haber visto el retrato del poeta en casa de Villaespesa y comenta que «le ha sido amable su cara de triste bondad» añadiendo que pronto irá a visitarlo al sanatorio para conocerlo. Es probable que nos encontremos ante un pequeño desfase cronológico que requeriría una verificación ulterior.

Las cartas segunda y tercera pueden situarse en los años 1903/1904. Ambas giran en torno a la revista *Helios*, cuyo principal promotor fue Juan Ramón Jiménez y cuya publicación comienza precisamente ese mismo año. Se trata, por lo tanto, también en este caso, de una correspondencia perteneciente a una fase muy temprana de la relación literaria entre ambos autores.

En la segunda misiva Cansinos expresa su deseo de publicar en la revista un salmo – según sus propias palabras – *stile biblique* e invita a Juan Ramón a considerarlo para su inclusión. La carta revela ya un mayor grado de confianza entre los dos escritores y menciona un segundo artículo que Cansinos había dedicado a la poesía de su interlocutor. El texto deja entrever también cierta autoafirmación del joven escritor, quien escribe: «Estoy orgulloso de él [del artículo], porque creo que después de esto no podrá ya decirse nada nuevo. Tengo las llaves de su alma».

La admiración que Rafael siente por Juan Ramón constituye el hilo conductor de estas cartas; sin embargo, otros testimonios muestran que dicha admiración era recíproca. La tercera misiva gira en torno al poemario, *Arias Tristes* (1903) y a la profunda conmoción que su lectura provoca en el escritor sevillano, hasta el punto de que confiesa: «Ud. es el alma más igual a la mía, que hay sobre este mundo». A este respecto conviene recordar otro pasaje de *La novela de un literato*, concretamente el fragmento titulado *Helios, 1903* (Cansinos Assens, 2022: 109) donde Cansinos relata un episodio significativo: Juan Ramón le dedica sus *Rimas* (1902) y, al saber que tenía dos hermanas, envía también un ejemplar para ellas con la siguiente dedicatoria: «A las hermanas del poeta R.C.A., uno de los que mejor han comprendido mis versos». Ambas afirmaciones testimonian la estrecha relación intelectual que unía a los dos escritores en esta primera etapa de su trayectoria literaria y el reconocimiento mutuo de una afinidad en el terreno de la sensibilidad poética.

La intensidad con que Cansinos lee los versos de Juan Ramón se manifiesta con particular claridad en la tercera carta:

Cierro el libro, no quiero leerlo ahora: es de noche y tengo miedo a su libro, miedo, sí, porque sé que me ha de turbar profundamente, que ha de despertar y sacudir a mi alma en su hondura. Bien sé ya que su libro me ha de traer desasosegado y fuera de mí muchos días, porque Ud. es el alma más igual a la mía, que hay sobre este mundo.

Además, me siento tan pobre, tan inhábil y tan indigno, frente a sus rimas...

Renuncio a poner un calificativo a sus Arias: ¿verdad que a Ud. más que ninguna otra cosa le gustará que le diga que han llegado a mi alma, que me han trastornado, que le han exaltado y que en muchos días no pensaré más que en Ud. y su libro, y que hablaré a todo el mundo de Ud. y de su libro?

Cansinos concluye la misiva anunciando su intención de escribir un artículo sobre *Arias Tristes* y reconoce que la carta le ha salido *retórica*.

La cuarta carta puede situarse en el periodo en que Cansinos Assens colabora con Ramón Gómez de la Serna en *Prometeo* (1908), años en los que también trabaja en la redacción de *La Correspondencia*. En ella vuelve a expresar su admiración por Juan Ramón, a quien escribe que ya ha alcanzado «la perfección en su arte» y manifiesta su deseo de conocer con detenimiento todo lo que el poeta ha escrito desde *Jardines lejanos*. Quizás en respuesta a esta solicitud, Juan Ramón Jiménez, en una carta posterior sin fecha escrita en Moguer, le anuncia el envío de *La soledad sonora* (1908) y *Poemas mágicos y dolientes* (1909), al tiempo que le informa que *Melancolía* (1910-1911) se encuentra ya en la imprenta. Añade, además: «En este último libro encontrará usted su nombre, al punto de 'los años de ensueño'. Nunca he olvidado su cariño de amigo ni su nobleza de escritor». Un comentario marginal aporta un dato adicional de interés: Jiménez menciona el libro de Carmen de Burgos-Colombine, *Giacomo Leopardi. Su vida y sus obras* (1911) en el que elogia las *bellas traducciones* realizadas por Cansinos¹¹, así como su misma versión del poema *A la luna*¹².

La Quinta y última misiva de Rafael Cansinos Assens, extremadamente breve, se refiere a un intercambio de informaciones sobre el envío de un artículo sobre Azorín. A

11 Los poemas de Giacomo Leopardi traducidos por Rafael Cansinos son: *Sobre un fúnebre bajorrelieve antiguo*, *A la primavera*, *Bruto menor*.

12 Hemos consultado la carta original que se encuentra en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez.

esta carta responde Juan Ramón Jiménez desde su residencia ubicada en la calle Villanueva, en Madrid, donde vivió entre 1916 y 1936.

El último siglo del segundo milenio es una sorpresa y una paradoja. Así lo dejamos entender al final de este estudio donde se reevalúa su punto de partida. En ese origen, la amistad y la solidaridad entre dos figuras emblemáticas, Juan Ramón Jiménez y Rafael Cansinos Assens, bastan por sí solas para cuestionar cualquier lectura simplificadora de la evolución posterior de la poesía (o de la literatura en general). No se trata, desde luego, de negar que la poesía de las décadas de 1920 y 1930 promoviera un proceso decisivo de emancipación del texto poético de la subjetividad del autor. Este proceso puede entenderse como un desplazamiento progresivo desde una poesía centrada en la expresión directa de la experiencia individual hacia una concepción del poema como objeto autónomo, regido por sus propias leyes internas de lenguaje, ritmo y construcción simbólica. Sin embargo, esta noción de «autonomía» no logra agotar la complejidad del fenómeno literario ni abarcar la totalidad de sus interlocutores y contextos. En este sentido, los materiales conservados en la biblioteca de San Juan de Puerto Rico – restos y rostros que testimonian otra memoria – revelan una historia alternativa, aun insuficientemente reconocida, que reclama ser incorporada al discurso crítico y salir, por fin, de su prolongado olvido.

ANA CECILIA PRENZ
Università degli Studi di Trieste
prenzac@units.it

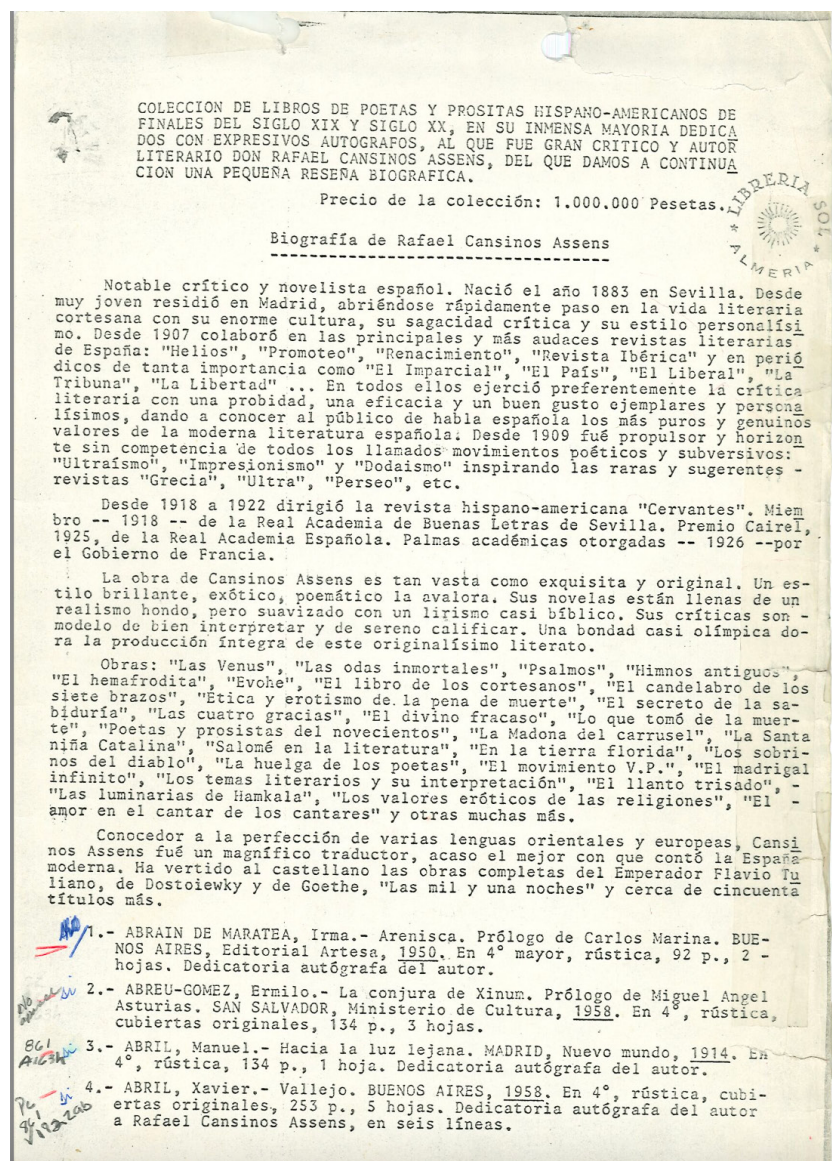
Bibliografía:

- Cansinos Assens, Rafael (2024), *La novela de un literato*, Rafael Manuel Cansinos Galán ed., Madrid, Arca Ediciones
- Jiménez, Juan Ramón (2012), *Epistolarios I y II, 1898-1936*, Alfonso Alegre Heitzmann ed., Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 2012
- Avilés Ortiz, Iliaris A. (2023), «Identidad y poder el exilio republicano español en Puerto Rico y el proyecto del nacionalismo cultural muñocista», Puerto Rico, TSN (Transatlantic Studies Network) n°15

Sitios consultados:

Fundación Rafael Cansinos Assens, <https://biografia.cansinos.org>

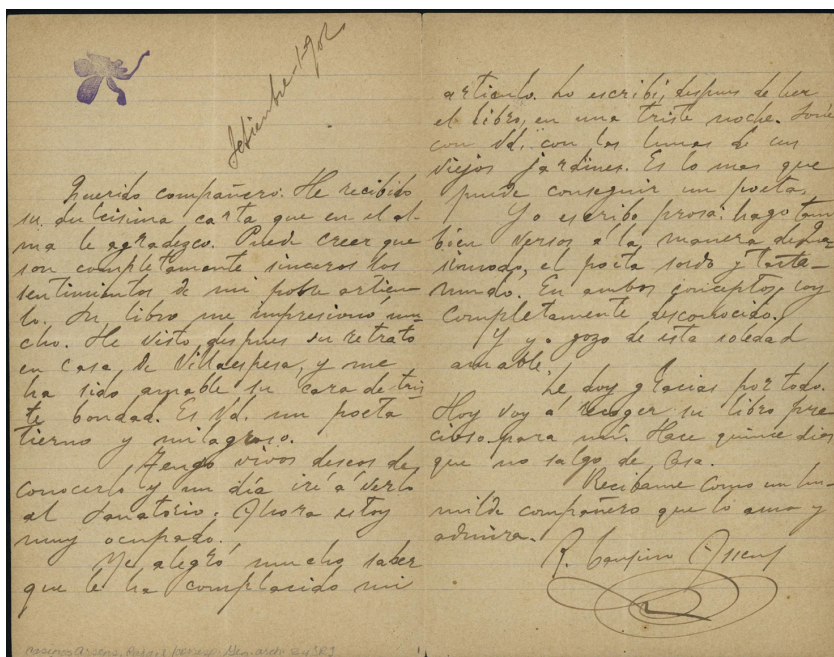
Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, <https://www.upr.edu/biblioteca-rrp/2017/07/07/sala-zenobia/>



Primera página del Inventario de libros pertenecientes a Rafael Cansinos Assens. Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Sala Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez.

- 129.- BLANCO FOMBONA, R.- Grandes escritores de América. (Siglo XIX). - MADRID, Renacimiento, 1917. En 4°, rústica, cubiertas originales, 343 páginas. Dedicatoria autógrafa del autor a Rafael Cansinos. *si*
- 130.- BLANCO FOMBONA, R.- Por los caminos del mundo. MADRID, Imp. Helénica, 1926. En 4°, rústica, cubiertas originales, 4 h., 312 p. *si*
- 131.- BLANCO FOMBONA, R.- El conquistador español del siglo XVI. Ensayo de interpretación. MADRID, Ramona Velasco, 1922. En 4°, rústica, X p., 1 h., 294 p., 3 hojas. Dedicatoria autógrafa del autor del autor a Rafael Cansinos Assens en 4 líneas. *si*
- 132.- BLANCO FOMBONA, R.- Motivos y letras de España. MADRID, Artes Gráficas, 1930. En 4°, rústica, cubiertas originales, 341 p., 1 blanca, 2 hojas. *si*
- 133.- BLANCO FOMBONA, R.- Cancionero del amor infeliz. MADRID, Juan Pueyo, 1918. En 8°, rústica, 10 h., 158 páginas. Dedicatoria autógrafa del autor en 6 líneas. *si*
- 134.- BLANCO DEL PUEYO, Pedro.- Al disiparse la niebla. MADRID, Ediciones Rubí, (1946). En 4°, rústica, cubiertas originales, 254 p., 1 hoja. Dedicatoria autógrafa del autor a Rafael Cansinos Assens en 3 líneas. *no*
- 135.- BLANCO DEL PUEYO, P.- Heroínas. Cartas apócrifas de heroínas novelescas. S.l. n.a. En 4°, rústica, cubiertas originales, 133 páginas. Dedicatoria autógrafa del autor a Rafael Cansinos Assens en 5 líneas. *no*
- 136.- BLASCO, Eusebio.- Esto, lo otro. Lo de más allá. MADRID, Miguel - Guijarro, 1875. En 8°, rústica, 197 p., 1 hoja. *si*
- 137.- BOLLO, Sarah.- Los nocturnos del Fuego. MONTEVIDEO, Imprenta Germano-Uruguay, 1931. En 4°, cartóné, cubiertas originales, 78 p., 1 hoja. Dedicatoria autógrafa del autor. *no*
- 138.- BONEO, Dora.- Patria sin mí. PALENCIA, Imp. Merino, 1963. En 4°, rústica, cubiertas originales, 16 páginas. *si*
- 139.- BONEO, Martín Alberto.- Frontera al mar. BILBAO, 1963. En 4°, rústica, cubiertas originales, 46 p., 3 hojas. Dedicatoria autógrafa del autor a Rafael Cansinos Assens en 5 líneas. *si*
- 140.- BONILLA, Abelardo.- Conocimiento, verdad y belleza. SAN SALVADOR, 1958. En 4°, rústica, cubiertas originales, 71 p., 1 hoja. *si*
- 141.- BORGES, Jorge Luis.- Ficciones. (Al fin:) BUENOS AIRES, Compañía Impresora Argentina, 1958. En 4°, rústica, cubiertas originales, 197 p., 1 hoja. *no*
- 142.- BORGES, José Luis.- El idioma de los argentinos. Contiene artículos con estos títulos: "Indagación de la palabra", "El truco", "La felicidad escrita", "Un soneto de Don Francisco de Quevedo", "Las coplas de Jorge Manrique", "La conducta novelística de Cervantes"... BUENOS AIRES, M. Gleizer, 1928. En 4°, cartóné, 186 p., 5 hojas. Dedicatoria autógrafa del autor a Rafael Cansinos Assens. *si*
- 143.- BORGES, Jorge Luis.- Fervor de Buenos Aires. 1923. En 4°, rústica, cubiertas originales, 32 páginas. Dedicatoria autógrafa del autor en 4 líneas. *si*
- 144.- BORGES, Jorge Luis.- Evaristo Carriego. BUENOS AIRES, M. Gleizer, 1930. En 4°, rústica, 4 láminas con retratos y fotografías, 118 páginas, 5 hojas. Dedicatoria autógrafa del autor a Rafael Cansinos Assens en 2 líneas. *si*
- 145.- BORGES, Jorge Luis.- Inquisiciones. BUENOS AIRES, Talleres El Inca, 1923. En 4°, rústica, cubiertas originales, 160 p., 2 hojas. Dedicatoria autógrafa del autor. *si*
- 146.- BORGES, José Luis.- Discusión. BUENOS AIRES, M. Gleizer, 1932. En 4°, rústica, 161 p., 3 hojas. Dedicatoria autógrafa del autor. *si*

Página del Inventario de libros pertenecientes a Rafael Cansinos Assens. Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Sala Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez.



Carta de Rafael Cansinos Assens (1902). Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Sala Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez.

A D. Juan R. Jiménez, de su devoto RCA

Septiembre 1902

Querido compañero,

he recibido su dulcísima carta que en el alma le agradezco. Puede creer que son completamente sinceros los sentimientos de mi »pobre« artículo. Su libro me impresionó mucho. He visto después su retrato en casa de VillaeSPA, y me ha sido amable su cara de triste bondad. Es Ud. un poeta tierno y milagroso.

Tengo vivos deseos de conocerlo y un día iré a verlo al Sanatorio. Ahora estoy muy ocupado.

Me alegró mucho saber que le ha complacido mi artículo. Lo escribí, después de leer el libro, en una triste noche. Soñé con Ud. con las lunas de sus viejos jardines. Es lo más que puede conseguir un poeta.

Yo escribo prosa: hago también versos a la manera de Quasimodo, el poeta sordo y tartamudo. En ambos conceptos soy completamente desconocido.

Y yo gozo de esta soledad amable.

Le doy gracias por todo. Hoy voy a recoger su libro precioso para mí. Hace quince días que no salgo de casa.

Recíbame como un humilde compañero que lo ama y admira.

R. Cansino[s] Assens

Recensioni

En *Campus* (2022), Antonio Díaz Oliva, conocido literariamente como Ado, incursiona en el subgénero del *campus novel*, tradicionalmente asociado a las literaturas anglófonas. Tras más de una década residiendo en Estados Unidos y estableciéndose en Chicago, este autor chileno desmonta con precisión quirúrgica la vida universitaria de los departamentos de *Spanish* en las universidades estadounidenses, impregnada de su distintiva mirada hispano/latina — como se conoce a los hispanohablantes a nivel institucional en los EE. UU. —, ampliando los horizontes del subgénero y revelando las fisuras del sistema académico norteamericano. El *campus novel*, que ganó prominencia en el Reino Unido y Estados Unidos durante el siglo XX, presenta la universidad como un microcosmos introspectivo y estratificado, un espacio donde los dramas humanos y sociales se magnifican. Desde decanos megalómanos hasta jóvenes profesores atrapados en sus propias neurosis, el campus es, como señala Jay Parini, “a place where humanity plays out its obsessions and discovers what makes life bearable” (Parini, 2000: B12). Desde la expansión de los departamentos de español en las universidades estadounidenses en los años 60, un creciente número de escritores hispanohablantes, provenientes tanto de América Latina como de España, se ha integrado en estos espacios. Estos autores encarnan al académico migrante hispano/latino, quien encuentra en los departamentos de español un escenario tanto de resistencia cultural como de conflicto institucional. Ado, con su característico tono mordaz, se inserta en una rica tradición literaria en español que abarca tanto a autores latinoamericanos como españoles. Entre los primeros se encuentran José Donoso, con *Dónde van a morir los elefantes* (1995), José Agustín, con *Ciudades desiertas* (1982), Andrés Gallardo, con *Cátedras paralelas* (1985), y Ricardo Piglia, con *El camino de Ida*, por mencionar solo algunos. A esta tradición se suman también autores fundamentales de la literatura española contemporánea, como Javier Marías con *Todas las almas* (1989), Javier Cercas con *La velocidad de la luz* (2005) y, especialmente, Antonio Orejudo, cuya novela *Un momento de descanso* (2011) resuena de manera significativa en la obra de Ado. Estas novelas reconfiguran el subgénero anglosajón al explorar las complejidades sociopolíticas de la academia contemporánea, donde los departamentos de español se erigen en escenarios de intensas tensiones culturales y contradicciones

estructurales. Lo que singulariza esta narrativa en español es la mirada de extrañamiento de sus personajes –predominantemente migrantes–, quienes, al enfrentarse a un entorno cultural, político y lingüístico ajeno, iluminan las fisuras de un sistema académico dominado por la presión del *publish or perish* y las pugnas internas por el prestigio y el reconocimiento. Estas obras exponen con mordacidad un modelo universitario que ha adoptado la lógica neoliberal, convirtiéndose en una “corporación” del conocimiento donde la educación es tratada como mercancía y los programas académicos se moldean para satisfacer a un alumno-consumidor. En este contexto, la sátira no solo apunta a los departamentos de *Spanish* y sus pretensiones de excelencia, sino que también evidencia el absurdo inherente a un sistema que precariza a sus protagonistas, quienes, a pesar de ser en su mayoría migrantes y víctimas del mismo, acaban involucrados en luchas y compromisos que perpetúan sus desigualdades estructurales. Así, estas narrativas retratan una academia despojada de su propósito original, convertida en un espacio donde la lógica de supervivencia y la simulación prevalecen sobre la autenticidad y el pensamiento crítico.

Al adentrarnos en esta novela, nos encontramos con un complejo entramado narrativo compuesto por cinco capítulos interconectados, donde se entrelazan diversas historias, referencias intertextuales y elementos intermediales. Desde las primeras líneas, Ado establece un pacto ficcional con el lector, evocando los clásicos créditos cinematográficos: “Los personajes y hechos retratados en esta película son completamente ficticios. Cualquier parecido con personas verdaderas, vivas o muertas, o con hechos reales, es pura coincidencia”. Este preámbulo, lejos de ser un mero formalismo, establece las reglas del juego: aunque los nombres y los eventos puedan parecer familiares, los personajes y las universidades que pueblan el relato son puras invenciones. Sin embargo, la vasta experiencia del autor en la academia estadounidense se filtra a través de las grietas de la ficción, desvelando alusiones a situaciones y nombres aparentemente reconocibles. Este contraste refuerza la ambigüedad de la obra, invitando al lector a transitar por un terreno resbaladizo donde lo real se diluye en la ficción, desafiando constantemente la legitimidad de los personajes y los eventos que los rodean. De este modo, Ado no solo advierte sobre la naturaleza ficticia de su relato, sino que siembra la duda mediante el tono satírico que impregna toda la obra, convirtiéndose en el motor discursivo que la mueve. La na-

rración se construye, principalmente, a través de las voces de dos protagonistas —Salvador Allende y Wanda Rodríguez— cuyas vidas se conectan con la de un tercero —Javier La Rabia— cuyo eco fantasmagórico se infiltra en los recuerdos y percepciones de los demás. El relato se desarrolla en el campus ficticio de “Pepsodent University”, el escenario ideal para desarrollar lo que podría considerarse un “tratado de guerra sobre la seducción y el poder en una universidad ficticia que bien podría ser cualquier universidad real” (Lunardi, 2024: s.p.). El propio nombre de la universidad, que remite irónicamente a una de las marcas de pasta de dientes más populares en los Estados Unidos hasta mediados de la década de 1950, se erige en una metáfora del sistema educativo estadounidense: impersonal, mecanizado y perfectamente alineado con las despiadadas lógicas del capitalismo. A través de sus departamentos y disciplinas —desde “Caribe Sentimental”, “Salsa”, “Bachata”, hasta “La Movida”, “Memoria”, “Post-Memoria”, “Pedro Almodóvar”, “Post-Post-Memoria”, “Podemos”, “Rosalía” y “Post-Post-Post-Memoria”— la institución se convierte en una parodia exacerbada de un mundo académico que, como se señaló anteriormente, ha perdido su función original. Este universo paródico alcanza su máxima expresión a través de sus personajes, destacando especialmente Salvador Allende, quien se erige en una representación grotesca y satírica de la deformación a la que ha sucumbido el sistema académico contemporáneo. Sin embargo, esta distorsión no se limita a él, sino que permea al resto del profesorado, cuyos nombres —Montejo, Copi, Allende, Sepúlveda, Garza o Lifshey, por mencionar algunos— resultan familiares o, al menos, evocan ecos reconocibles, reforzando la ironía al asignarles especialidades tan absurdas como las ya mencionadas. De este modo, se configura otra perspectiva crítica de crítica hacia cierto academicismo, que, al parodiarse, ofrece al lector una pista inequívoca del tono que atraviesa toda la narración: un ejercicio de disección del mundo universitario que, según el autor, solo puede ser asimilado mediante una buena dosis de ironía y un saludable escepticismo. El exceso y la exageración no se limitan a los programas académicos ficticios que pueblan la universidad; estos rasgos impregnan también las vidas de quienes están atrapados en sus engranajes burocráticos y culturales, desnudando la vacuidad que subyace a las grandilocuentes fachadas intelectuales. La narrativa se sirve de estos elementos para revelar cómo la hipérbole —un recurso central en la novela— no solo amplifica el absurdo inheren-

te al sistema académico, sino que también expone la fragilidad y las contradicciones de sus protagonistas, víctimas y cómplices de un entramado que privilegia la apariencia sobre la sustancia. Así, el texto orchestra un retrato incisivo, donde cada personaje y situación funciona como una pieza más en el mecanismo de sátira crítica que vertebra la obra. El personaje de Salvador Fome González, bajo el alias de Allende, adopta un nombre deliberadamente cargado de “chilenidad”, un sello de autenticidad ante los ojos de ciertos círculos progresistas de la academia diseñado para legitimar su posición como profesor de literatura chilena en la ficticia Pepsodent University y, encarnando, en cierto modo, un alter ego del autor, reforzando el juego metanarrativo de la novela. Sin embargo, a medida que avanza la trama, su fachada empieza a resquebrajarse, desnudando las tensiones inherentes a su artificio. Lo que en un principio parece una expresión auténtica de identidad deviene en un elaborado montaje performativo, una máscara diseñada para satisfacer las expectativas de nichos intelectuales específicos. Esta deconstrucción del personaje expone las grietas de una academia en acelerada descomposición, un espacio que ha abandonado su esencia reflexiva para transformarse en un mercado voraz, gobernado por simulacros, maniobras calculadas y engaños institucionalizados. En agudo contraste, Wanda Rodríguez, descrita como “una latina, a secas” del New Jersey, se configura como la segunda protagonista, un contrapunto pragmático a la pretensión intelectual de Salvador. Frustrada por su incapacidad para sobresalir en el ámbito académico, Wanda reinventa su trayectoria como investigadora privada especializada en casos relacionados con la universidad. Aunque atrapada en un entorno igualmente hostil, Wanda destaca por su capacidad de resistencia y su enfoque práctico, erigiéndose en una figura terrenal que desafía, desde otra perspectiva, las mismas dinámicas que devoran a Salvador, aunque no menos crítico respecto a las dinámicas perversas que definen el entorno de Pepsodent University. El tercer protagonista, Javier La Rabia, irrumpe de manera contundente desde el inicio, a través de su propia muerte. Este profesor español, experto en literatura hípica y épica, fue mentor tanto de Salvador como de Wanda, antes de su traslado a Pepsodent University, un espacio que funciona como eje narrativo donde convergen los destinos de los personajes. La conexión entre ellos se construye en torno a una investigación: Wanda es contratada para indagar sobre Salvador, llevando la narrativa a un terreno donde se desdibujan los

límites entre la crítica académica, el absurdo y lo fantástico. Wanda, con su habilidad por infiltrarse en la mente de Salvador, desvela gradualmente el enigma que rodea el fallecimiento de La Rabia, descrito como un “fantasma académico cabalgando por un campus universitario” (2022: 338). Atrapado en una crisis personal y profesional, La Rabia encarna la imposibilidad de soportar las despiadadas exigencias de un sistema que prioriza el rendimiento y la competitividad sobre el bienestar humano. Su trágico destino, narrado con una comicidad absurda que roza lo grotesco, trasciende la tragedia personal para convertirse en un símbolo de las consecuencias de un ecosistema académico que no perdona ni el fracaso ni la disidencia. Otra relación central en esta espiral grotesca es la que Salvador mantiene con la *chair* del departamento, Bárbara Montejo, y su esposo, Toño. Esta dinámica, que ya había marcado el destino de La Rabia, emerge como uno de los núcleos más extravagantes de la novela. Toño, con una actitud cargada de condescendencia, comienza a referirse a Salvador como “el muchachito”, un apodo que presagia las retorcidas interacciones que están por desarrollarse. Mientras tanto, Bárbara inicia una relación sexual con Salvador, desencadenando una serie de eventos que construyen un triángulo de poder y deseo, donde el juego de dominación se adentra en territorios de sadomasoquismo. Esta relación, cargada de tensiones entre control y sumisión, evoca una dinámica casi amo-esclavo, replicando el patrón de manipulación que los Montejo ejercieron previamente sobre La Rabia. Todo esto ocurre bajo la promesa de una recompensa final: el ansiado *tenure track*, es decir, el profesorado. Lo cierto es que, la novela escapa de cualquier clímax convencional, ya que la trama sigue ascendiendo hacia niveles de absurdo cada vez más insólitos.

Ahora bien, en este paisaje descrito como “americanamente desolador... o desoladoramente americano” (2022: 126), la trama excéntrica de *Campus*, tan intrincada y desafiante de resumir, se despliega a través de una maraña de nombres en una maraña de nombres, referencias y guiños que parecen, a menudo, inabarcables. Esta complejidad, –posiblemente un reflejo de las lecturas y experiencias del autor mismo–, impulsa al lector a cuestionar, como sugerimos al inicio de esta reflexión, la difusa línea entre lo ficticio y lo real que permea la obra, a medio camino entre la con la parodia, la sátira, la ironía y lo caricaturesco. En este laberinto de alusiones y matices, se juega con una realidad tan oscura y absurdamente plausible que resulta casi imposible

discernir lo auténtico de lo imaginado. El autor orchestra un juego de espejos, donde lo que parece ficticio puede contener verdades profundas y lo que parece real puede no ser más que una invención. Este es, precisamente, el logro magistral de *Campus*: desafiar al lector a cuestionar la misma naturaleza de la verdad en la narrativa académica. Así, la novela incita al lector a cuestionar el supuesto prestigio y la supuesta autoridad que suelen rodear a ciertos estudios, artículos o académicos. ¿Hasta qué punto pueden profundamente ser cuestionados esos elementos, que a menudo se presentan como verdades incuestionables, y de qué manera pueden ser desvelados como construcciones narrativas manipuladas? La crítica de Ado se muestra tajante al señalar que nadie está completamente a salvo, pues “toda persona puede ser personaje” y quedar a merced de “los hilos afilados de un buen sentido del humor” (Vall de la Ville, 2022: s.p.). Quienes han recorrido los vericuetos del ámbito académico encontrarán en *Campus* una amalgama de hilaridad y crítica — no tan disimulada — que resonará profundamente en su propia experiencia. Así, la novela no se limita a provocar risas y desconciertos; va más allá al establecer un vínculo emocional con los lectores, ampliando su capacidad para identificarse con los personajes, experimentar frustración hacia ellos y percibir las absurdidades y contradicciones de un entorno que, a pesar de sus fallas estructurales y sus hipocresías, sigue siendo una fuente inagotable de aprendizaje y, en este caso, de relatos que merecen ser narrados.

SILVIA LUNARDI
(Università Ca' Foscari Venezia –
Sorbonne Université Paris)

La pubblicazione di *Basi e bote*, opera finora al margine della produzione artistica dell'artista padovano, s'inquadra in un ampio progetto editoriale, con l'obiettivo di presentare la prima edizione critica completa della produzione artistica, narrativa, musicale e personale di un artista noto al pubblico per la sua più diffusa produzione poetica e librettistica.

Una commedia «per musica», *Basi e bote*, «scapigliatamente sperimentale» (d'Angelo 2024: viii), che — come riferisce, nella prefazione al volume Emanuele d'Angelo — fu per lungo tempo custodita dall'autore, poi edita in frammenti e, quindi, oggetto di malintesi interpretativi.

Greta Radaelli propone, con attento e sensibile spirito critico, le vicende dell'opera musicale, comica e dialettale, di Boito a iniziare dalla divulgazione, per “lacerti”, del libretto boitiano, e data a conoscere al pubblico dall'abile conferenziere Giuseppe Giacosa, durante il suo *tour* dedicato all'*Elogio delle Marionette*.

Con il procedere della genesi critica dell'opera, il lettore familiarizza con la rapida popolarità dell'inusuale capolavoro boitiano, dovuta anche, o soprattutto, alle sue delicate canzoni. Sebbene non sia chiaro se con il consenso e la “complicità” di Boito o meno, l'opera visse per frammenti e alcuni dei suoi passi-canzone, come *La canzon de la spatola* e *La presa de tabaco*, godettero di tanta notorietà che potevano finanche vivere di vita propria, come ebbe a segnalare Raffaello Barbiera, in una sua antologia di poesie veneziane del 1886.

Radaelli ricomponе la storia delle due canzoni citate, per molti anni emblemi dell'opera, nella loro diffusione in insoliti contesti letterari, fino alla pubblicazione delle conferenze di Giacosa dove si offrivano ulteriori stralci dell'ancora inedito libretto, non ancora musicato.

La studiosa presenta, quindi, le “altalenanti” fortune letterarie di *Basi e bote*, che sembravano essersi concluse con la fine dell'ottocento, e che, invece, proseguiranno — con maggior partecipazione di stampa, critici e l'intervento dell'oramai settantenne autore — nei primi anni del novecento.

È nel 1914, dopo la morte di Giacosa, che «apparve la prima edizione integrale del libretto». L'opera fu poi pubblicata, grazie anche al consenso espresso da Boito, sulla *Lettura*. Eppure, come segnala Radaelli nel corso

della sua interessante ricostruzione filologica, la fine della vicenda non significa la fine delle “vicende” letterarie della «commediola lirica veneziana», come ebbe a definirla, «con falsa modestia», lo stesso Boito. Eppure, l’opera fu ideata e concepita per essere musicata, come sottolinea Radaelli: «A Boito fu chiesto (magari da parte di un circolo amatoriale di teatro veneziano) il permesso di poter mettere in scena “Basi e bote” come commedia parlata, consenso che venne negato dall’autore in ragione della destinazione musicale del testo, i cui versi lirici avrebbero prodotto, se parlati, un effetto pessimo — forse perché eccessivamente cadenzato o innaturale.» Fu Riccardo Pick-Mangiagalli a mettere in musica il comico e dialettale libretto boitiano. Resta, il valore poetico, sperimentale e programmatico della *pièce* boitiana, un’opera che si aggiunge — è ancora Radaelli a metterlo in risalto — alle «molteplici anime creative dell’autore». L’analisi della giovanile prova artistica, dialettale di Boito, offre al pubblico un ritratto composito e ampio, non solo dello spirito combattuto e combattivo del suo autore, ma anche degli anni, di grandi “magagne”, che percorse. Nell’ultima sezione della presentazione critica del testo: «Mascherare le battaglie», la studiosa affronta la questione propriamente linguistica e metrica del testo e, infine, quella delle *Personae*, delle “Maschere”: da Pantalone a Colombina, passando per la coppia d’innamorati Florindo-Rosaura, con particolare attenzione all’astuto e poliedrico Arlecchino, dietro il quale, come commenta Radaelli, fa capolino l’autore: «Nel carattere di Arlecchino e nel suo ruolo di regista dei fatti non è difficile individuare l’identificazione di Boito stesso.»

Basi e bote, la «Commedia lirica in due atti» segue alla corposa sezione di «Nota al testo», con la quale si chiude il *corpus* critico del volume.

NICOLA PALLADINO
(Università degli Studi di Trieste)

Micaela Latini, *Filosofia della letteratura*, Milano, 2026, Corriere della Sera, Dipartimento di Studi Umanistici. Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche, pp. 160.

La prima sorpresa di questo affascinante libro è che ha parecchi tratti dell'*instant book*, ma nessuno avvicinabile alla fretteolosità o all'approssimazione, né sul versante filosofico né su quello estetico letterario che si attribuisce alla letteratura o come la si intende con una aggettivazione suppletiva, di intrattenimento. Eppure, la scheda del libro ne recita, tra le parole chiave, una che fa bella mostra di sé: Romanzi. Dunque le due polarità si esibiscono senza infingimenti in un terreno non neutro, ma neppure occulto. Tra filosofia e letterature, non viene però subito chiarito da intendersi non come la filosofia rispecchiantesi nella letteratura, né come rappresentazione o mitologia letteraria sottesa al pensiero, per lunga e larga tradizione qualificato (di qualità) filosofica. In effetti, sin dal primo approccio, Latini dichiara quanta complessità, quanta cioè si contiene in una prospettiva quasi ovvia, quella della vicinanza tra letteratura, luogo privilegiato dell'invenzione, e la filosofia, luogo primigenio della riflessione. Si legga:

Si tratta di una indistinzione tra filosofia e letteratura che non è un caso particolare, una variante di una più generale tendenza da parti e piani del discorso. Corrisponde i diversi generi e del postmodernismo a confondere e ibridare i diversi generi e piani del discorso. Corrisponde alla mancata distinzione tra letteratura di finzione e storia, e tra critica letteraria e opera letteraria. (p. 36)

Effetto di questa ibridazione non è tuttavia incomunicabilità o dissipazione, piuttosto un'ontologia «intesa non più come fondamenti immutabile, ma come narrazione, evento, relazione» (p. 42). Latini sagacemente, ovvero con sagacia, propone una sorta di vendetta (teorica) della letteratura rispetto alla presunzione filosofica quando, addentrandosi nel labirinto (con tutte le sue ascendenze classiche) riconduce a Foucault il nocciolo che dà sedimento ideologico al *postmodern* e, in contemporanea, ne svela la sua matrice nella separazione tra biografia dell'autore e narrazione del testo. Detto altrimenti, è un ritorno all'idea cara "ai teorici del *New Criticism*" (p. 127), con cui aggancia anche (cosa per nulla banale) la ricezione da parte del lettore. E qui mi inserisco per un piccolo elogio ispanico col citare la *Hora del lector* di Josep María Castellet, dell'inizio della decade degli

anni sessanta, divulgato in Europa da Einaudi, Gallimard e Seix Barral. E siccome ogni cammino è in fondo reversibile, non si conclude il saggio, necessario, senza citare le due stesse repliche, o i due sistemi prodotti nel ventesimo secolo, come sui due fronti, letterario e filosofico sono stati i due protagonisti, Arendt e Musil, del canto del cigno rispettivo.

Giuseppe Grilli
(Università degli Studi Roma Tre)

Abstract

Maria Carmen De Vita, *Unus Deus, Unus Imperator: Giuliano e la sfida neoplatonica al monoteismo*

Abstract: This article explores the solar theology of Emperor Julian within the philosophical and religious landscape of the post-Constantinian era. Its central aim is to show how Julian's project of pagan restoration was intellectually underpinned by a systematic reorganisation of traditional polytheistic cults. This theological framework drew heavily on Iamblichus' Neoplatonism and was consciously articulated as a deliberate counterpoint to Judeo-Christian monotheism. Adopting a philological-historical and comparative methodology, the study offers close readings of key passages from Julian's *Hymn to King Helios* and the surviving fragments of *Against the Galileans*. These texts are interpreted against the backdrop of Neoplatonic metaphysics (Iamblichus), earlier anti-Christian polemical traditions (Celsus), and contemporary Christian sources (Eusebius of Caesarea). The discussion demonstrates that Julian assigns Helios, in his capacity as Demiurge, an absolutely pivotal position within his theological system. He carefully distinguishes this solar deity both from a higher, supreme divine principle and from a subordinate level of divine powers. The selected passages reveal a dynamic tension: on the one hand, a frontal rejection of Judeo-Christian monotheism as conceptually limited, internally inconsistent, and philosophically untenable; on the other, a competitive appropriation of some of its most potent elements—most notably the idea of a central divine mediator, and the notion of universal providence. Through this dual strategy, Julian sought to construct a philosophically more coherent and culturally more inclusive alternative to Christianity.

Keywords: Julian the Apostate, solar theology, Neoplatonism, pagan monotheism, anti-Christian polemic, no-eric Helios, *Contra Galilaeos*

Abstract: L'articolo esamina la teologia solare dell'imperatore Giuliano nel panorama filosofico-religioso della società postcostantiniana. L'obiettivo è dimostrare come il progetto di *restauratio* del paganesimo da lui promosso fosse sostenuto, a livello teorico, da una riorganizzazione raffinata dei culti politeistici, influenzata dal

neoplatonismo giambliceo e costruita in consapevole opposizione al monoteismo giudaico-cristiano. L'autrice adotta un approccio filologico-storico e comparativo, analizzando in dettaglio alcuni passi giulianeî tratti dall'inno *Al re Helios* e dai frammenti superstiti del *Contra Galilaeos*. Questi testi sono interpretati alla luce di significativi richiami alla metafisica neoplatonica (Giamblico), alla tradizione polemica anticristiana precedente (Celso) e alle fonti cristiane coeve (Eusebio di Cesarea). L'argomentazione illustra come Giuliano, nella critica al cristianesimo e nell'articolazione del proprio sistema teologico, assegni un ruolo di assoluta centralità a Helios demiurgo, distinguendolo sia da un livello divino superiore sia da un livello divino inferiore. Dai testi selezionati emerge una tensione dinamica tra rifiuto frontale del monoteismo giudaico-cristiano (criticato come limitato, contraddittorio e irrazionale) e assorbimento competitivo di alcuni suoi elementi portanti (la mediazione salvifica, la provvidenza universale), al fine di offrire un'alternativa filosoficamente più coerente e culturalmente inclusiva.

Parole chiave: Giuliano Apostata, teologia solare, neoplatonismo, monoteismo pagano, polemica anticristiana, *Helios noeros*, *Contra Galilaeos*

Alfredo Criscuolo, *Monoteismo e politeismo nel mandeismo*

Abstract: In the present contribution, Mandaism is not rigidly classified as either monotheistic or polytheistic. Rather, it is considered as a religious system characterized by a unique and transcendent supreme principle, accompanied by a hierarchical multiplicity of cosmic and salvific entities whose function is not cultic in an autonomous sense, but soteriological and cosmological. The analysis therefore privileges the ontological structure of the Mandaean system over the mere enumeration of divine figures.

Keywords: Monotheism – Polytheism – Mandaism – Mandaic literature – Mandaic religion

Abstract: Nel presente contributo il mandeismo non viene classificato rigidamente né come monoteistico né

come politeistico. Piuttosto, esso è considerato come un sistema religioso caratterizzato da un principio supremo unico e trascendente, affiancato da una molteplicità gerarchica di entità cosmiche e salvifiche, la cui funzione non è culturale in senso autonomo, ma soteriologica e cosmologica. L'analisi privilegia pertanto la struttura ontologica del sistema mandaico rispetto alla semplice enumerazione delle figure divine.

Parole chiave: Monoteismo – Politeismo – Mandeismo – Letteratura Mandaica – Religione Mandaica

Chiara O. Tommasi, *Rivisitando la nozione di 'monoteismo pagano'*

Abstract: The article reconsiders the notion of “pagan monotheism” in the Greco-Roman world, showing that henotheistic tendencies do not imply a real overcoming of polytheism. Through the analysis of Late Antique sources, it highlights the structural differences from Judeo-Christian monotheism, concluding that henotheism represents an incomplete form of monotheism.

Keywords: henotheism; polytheism; monotheism; Late Antiquity; Greco-Roman religion

Abstract: L'articolo riconsidera la nozione di “monoteismo pagano” nel mondo greco-romano, mostrando come le tendenze enoteistiche non comportino un reale superamento del politeismo. Attraverso l'analisi di fonti tardoantiche, evidenzia le differenze strutturali rispetto al monoteismo giudaico-cristiano, concludendo che l'enoteismo rappresenta una forma incompiuta di monoteismo.

Parole chiave: enoteismo; politeismo; monoteismo; tarda antichità; religione greco-romana

Chiara Peri, *Inventare il monoteismo: Mito, storia e ideologia nella Bibbia ebraica*

Abstract: This article critically examines the origins of monotheism in the Hebrew Bible, challenging the no-

tion of an original and consistent monotheism. From a historical-critical perspective, Israelite monotheism is understood as the outcome of a complex historical process shaped by ideological and redactional developments, especially in the post-exilic and Hellenistic periods. The Hebrew Bible is thus viewed not as a direct source for ancient religion, but as a rewriting of the past. Within this framework, mythological elements are seen as structural components rather than marginal residues, progressively reinterpreted in a monotheistic direction. The analysis of the *combat myth* highlights continuity with the ancient Near Eastern context. The paper also critiques evolutionary and revelatory models, proposing instead to understand monotheism as a dynamic process and ideological construction.

Keywords: Israelite monotheism, Hebrew Bible, Biblical mythology, Combat Myth

Abstract: L'articolo esamina criticamente le origini del monoteismo nella Bibbia ebraica, contestando l'idea di un monoteismo originario e coerente. Attraverso un approccio storico-critico, il monoteismo israelita viene interpretato come il risultato di un processo storico complesso, segnato da rielaborazioni ideologiche e redazionali, soprattutto in età post-esilica ed ellenistica. La Bibbia ebraica è quindi considerata non come fonte diretta della religione antica, ma come una riscrittura del passato. In questo quadro, gli elementi mitologici non sono residui marginali, bensì componenti strutturali progressivamente reinterpretate. L'analisi del *combat myth* e di altri motivi mostra la continuità con il contesto vicino-orientale. L'articolo critica inoltre i modelli evuzionisti e rivelatori del monoteismo, proponendo di intenderlo come un processo dinamico e una costruzione ideologica.

Parole chiave: Monoteismo ebraico, Bibbia ebraica, Mitologia biblica, Combat Myth

Giulia Zanon, *Le Nozze di Pesaro del 1475 nel codice Urb. Lat. 899. Gli dèi al vaglio della memoria nell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*

Abstract: The article examines the function of the deities of the Greco-Roman pantheon within Aby Warburg's Mnemosyne Atlas, situating them within his conception of a montage of knowledge. The gods—and the images of the gods—operate as diagnostic indices: through processes of masking, transposition, metamorphosis and energetic inversion, they render legible the psychogenetic development of Western culture. The analysis focuses on Panel 36 of the Mnemosyne Atlas, devoted to the thirty-two miniatures of the manuscript Urb. Lat. 899, which documents the wedding celebrations of Costanzo Sforza and Camilla d'Aragona held in Pesaro in 1475. The chronicle of this festival records a crucial phase in the irruption of Antiquity into the early Italian Renaissance, in which—for the first time—mythological figures and astrological demons are presented «in their corporeal reality», in accordance with contemporary courtly fashion.

Keywords: Costanzo Sforza; Camilla d'Aragona; Baccio Baldini; Aby Warburg; Atlante Mnemosyne.

Abstract: Il contributo indaga la funzione delle divinità del pantheon greco-romano nell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg all'interno del suo montaggio di conoscenza. Gli dèi, le immagini degli dèi, fungono da spia: mascheramenti, trasposizioni, metamorfosi, inversioni energetiche, rendono leggibile lo sviluppo psicostorico della cultura occidentale. Al centro dell'analisi è la Tavola 36 dell'Atlante Mnemosyne, dedicata alle trentadue miniature del codice Urb. Lat. 899 che documenta le Nozze tra Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona svoltesi a Pesaro nel 1475. La cronaca di questa festa documenta una fase cruciale dell'irruzione dell'Antico nel primo Rinascimento italiano in cui, per la prima volta, le figure del mito e i demoni astrologici sono presentati «nella loro realtà corporea», secondo la moda cortese del tempo.

Parole chiave: Costanzo Sforza; Camilla d'Aragona; Baccio Baldini; Aby Warburg; Atlante Mnemosyne.

Ulisse Dogà, *Wurd: la Dea germanica del destino. Genealogia di una costruzione culturale (1835-1945)*

Abstract: This essay reconstructs the genealogy of the Germanic belief in fate (*germanischer Schicksalsglaube*), that is, the cultural device through which, between 1835 and 1945, German philology and linguistics progressively constructed — rather than discovered — the idea that heroic fatalism constituted the essence of the Germanic spirit. The analysis examines three phases of this genealogy. The first, foundational phase (1835–1931) begins with Jacob Grimm's *Deutsche Mythologie* (1835), which transforms scattered linguistic fragments into a unified mythological vision — the *Schicksalsglaube* — presented as the core of the Germanic *Volksgeist* (folk spirit). Friedrich Kauffmann (1926) refines this apparatus by recoding fate as an impersonal legal system opposed to Christian-Oriental providentialism, situating the discourse of Germanic myth within the political framework of Weimar Germany. The most complex case is that of Ladislao Mittner (1931), whose thesis on the opposition between German *Werden* (becoming) and Romance *Sein* (being) was read for four decades as confirmation of an originary antithesis between Germanic and Latin culture; in fact, Mittner had interpreted *wurd* not as a national metaphysical essence but as the narrative structure of mantic-sacral epic. The second phase, characterized by overt ideological instrumentalization (1933–1945), is exemplified here by Hans Naumann (*Germanischer Schicksalsglaube*, 1934), who deliberately transforms philology into ideology: *Ragnarök* becomes an existential program, *Gefolgschaft* (the warrior retinue) a cosmic principle, *Valhöll* (the hall of the fallen) a site of *Auslese* (selection) for a warrior elite, and death in battle an act of election by the divine *Führer* Odin. The third phase, that of dismantling (1955–1978), culminates with Gerd Wolfgang Weber (1969), who demonstrates that Wyrð/Urðr as a pagan goddess of fate never existed — she is a medieval Christian construction — and that her original meaning is *Geschehen* (event, occurrence), not «fatal destiny.»

Keywords: Germanic *Schicksalsglaube* (belief in fate); *Wurd/Wyrð* (goddess of fate); Mythological machine Germanic philology and National Socialism; *Ragnarök* (twilight of the gods); *Volksgeist* (folk spirit)

Abstract: Il saggio ricostruisce la genealogia della fede germanica nel destino (*germanischer Schicksalsglaube*), ovvero di quel dispositivo culturale o “macchina mitologica” attraverso cui, tra il 1835 e il 1945, la filologia e la linguistica tedesche hanno progressivamente *costruito* (non scoperto) l’idea che il fatalismo eroico fosse l’essenza dello spirito germanico. L’analisi affronta tre fasi della di questa particolare genealogia. La prima, **fondativa** (1835-1931), parte dalla *Deutsche Mythologie* (Mitologia tedesca) di Jacob Grimm del 1835, che trasforma frammenti e concetti linguistici sparsi in una visione mitologica unitaria, lo *Schicksalsglaube*, presentata come nucleo del *Volksgeist* (spirito del popolo) germanico. Friedrich Kauffmann (1926) perfeziona la macchina ricodificando il destino come sistema giuridico impersonale contrapposto al provvidenzialismo cristiano-orientale, inserendo il discorso del mito germanico nella cornice politica della Germania di Weimar. Il caso più complesso è Ladislao Mittner (1931), la cui tesi sull’opposizione tra *Werden* (divenire) tedesco e *Sein* (essere) neolatino fu letta per quarant’anni come conferma di una contrapposizione originaria fra germanesimo e cultura latina, mentre Mittner aveva in realtà interpretato la *wurd* non come essenza metafisica nazionale, ma come struttura narrativa dell’epica mantico-sacrale. La seconda fase, di forte strumentalizzazione (1933-1945), è qui esemplificata da Hans Naumann (*Germanischer Schicksalsglaube*, 1934), che trasforma consapevolmente la filologia in ideologia: il *Ragnarök* diventa programma esistenziale, la *Gefolgschaft* (seguito guerriero) principio cosmico, la *Valhöll* (sala dei caduti) luogo di *Auslese* (selezione) dell’élite guerriera, la morte in battaglia elezione da parte del *Führer* divino Odino. La terza fase, di **smontaggio** (1955-1978), culmina con Gerd Wolfgang Weber (1969), il quale dimostra che *Wyrð/Urðr* come dea pagana del fato non è mai esistita – è creazione cristiana medievale – e che il suo significato originario è *Geschehen* (evento, accadimento), non “destino fatale”.

Parole chiave: Schicksalsglaube germanico (credenza germanica nel destino); Wurd/Wyrð (dea del fato); Macchina mitologica; Filologia germanica e nazional-socialismo; Ragnarök (crepuscolo degli dèi); Volksgeist (spirito del popolo).

Massimo De Grassi, *Un solo dio non basta: mitologia e classicità nella grande decorazione del ventennio*

Abstract: This article analyses the role of Gino Severini and Mario Sironi in the development of mural painting during the Fascist era, highlighting their commitment to reviving classical tradition and creating a veritable 'religion of art', - at times an alternative to the 'official' one - through the use of myth as a tool for political persuasion and identity-building, with particular attention to the symbolic and spiritual function of art in constructing a new Fascist aesthetic capable of uniting past, present and future by blending Christian and pagan symbols to exalt national greatness.

Keywords: Mural painting, Mythography, Classical tradition, Religion

Abstract: Il contributo analizza il ruolo di Gino Severini e Mario Sironi nello sviluppo della pittura murale durante il ventennio fascista, evidenziando il loro impegno nel recupero della tradizione classica e nella creazione di una vera e propria "religione dell'arte", - a tratti alternativa a quella 'ufficiale' - attraverso l'uso del mito come strumento di persuasione politica e identitaria, con particolare attenzione alla funzione simbolica e spirituale dell'arte nel costruire una nuova estetica fascista in grado di unire passato, presente e futuro fondendo simboli cristiani e pagani per esaltare la grandezza nazionale.

Parole chiave: Pittura murale, Mitografia, Tradizione classica, Religione

Nicola Palladino, *Federico García Lorca, 'Bodas de sangre': il divino, ineluttabile?*

Abstract: The purpose of this paper is to analyse the supernatural forces, that make up the tragic *actio* of Federico García Lorca's play, *Bodas de Sangre*. A Nietzschean musical principle and fervently Dionysian spirit runs through the work, the result of careful literary experimentation that began with his early works. A divine and inevitable will permeates the entire drama

and the actions of the characters in the tragedy, until it manifests itself, in its telluric power, in the final double murder. The analysis aims to highlight the faults of the characters that lead to the final double punishment. Two crimes can be attributed to these dramatic figures: that of *Hybris* and that of not honoured the law of *genos*. Federico's tragic inspiration lies in having organised — he, a very “modern” author — a classical and polytheistic *mímēsis*.

Keywords: Tragedy, Dionysus, Nietzsche, Hybris, polytheistic.

Abstract: Scopo di questo studio è l'analisi della forza, delle forze soprannaturali, che compongono la *actio* tragica dell'opera di Federico Garcia Lorca, *Bodas de Sangre*. Un nietzschiano principio musicale e uno spirito fervidamente dionisiaco, attraversano l'opera, frutto, come per altri capolavori lorchiiani, di attente sperimentazioni letterarie, anche giovanili. Una *voluntas* divina e ineluttabile, investe tutto il dramma e le azioni dei Personaggi della tragedia, fino a manifestarsi, nella sua potenza tellurica, nella doppia uccisione finale. Il saggio mira a mettere in luce quali siano le colpe dei personaggi che determinano il doppio castigo finale. Due i crimini ascrivibili alle figure drammatiche: quello di *Hybris* e l'essersi sottratti alla legge del *genos*, del sangue. L'ingegnoso estro tragico di Federico, risiede nell'aver organizzato — lui, autore più che “moderno” —, una *mímēsis classica* e politeistica.

Parole chiave: Tragedia, Dioniso, Nietzsche, Hybris, politeistico.

María Isabel González Arenas, *El objeto en la tragedia del absurdo: la destrucción del mundo en Samuel Beckett y Jorge Díaz*

Abstract: This article offers a comparative analysis of Samuel Beckett's *Endgame* and Jorge Díaz's *La víspera del degüello o el Génesis fue mañana* in order to examine the function of the object in the Theatre of the Absurd. Its main aim is to show that stage props cease to be merely functional elements and become instead a core site of signification capable of reshaping the relations

between subject, space, time, and action, thus contributing to the formulation of a genuine tragicomedy of the absurd. The methodology combines comparative reading with a semiotic approach to theatrical representation. Through the analysis of thematic motifs, dramatic structures, representational spaces, temporal organization, characterization, and the use of objects and props, the article explores how both texts produce meaning through the resemanticization of the object within a complex sign system. The results show that, in both Beckett and Díaz, the object loses its stable everyday function and acquires symbolic, metonymic, ludic, and structuring value. Beckett's bare stage and Díaz's ruinous accumulation constitute two different ways of representing the destruction of the world. In both cases, the object plays a role in the reification of the character, in the weakening of the subject, and in the construction of a universe without redemption, where destruction, the absence of God, and the impossibility of salvation define a tragic poetics of the absurd.

Keywords: Theatre of the Absurd; props; Samuel Beckett; Jorge Díaz; theatre semiotics

Abstract: Este artículo analiza comparativamente *Fin de partida* de Samuel Beckett y *La víspera del degüello o el Génesis fue mañana* de Jorge Díaz con el fin de estudiar la función del objeto en el teatro del absurdo. El objetivo principal es mostrar que el objeto escénico deja de ser un elemento meramente funcional para convertirse en un núcleo de significación capaz de reconfigurar las relaciones entre sujeto, espacio, tiempo y acción, y de contribuir así a la formulación de una verdadera tragicomedia del absurdo. La metodología adoptada combina la lectura comparada con un enfoque semiótico del hecho teatral. A partir del análisis de motivos temáticos, estructuras dramáticas, espacios de representación, organización del tiempo, caracterización de personajes y uso de objetos y accesorios, el artículo examina cómo ambos textos construyen sus sentidos mediante la resemanticización del objeto dentro de un sistema escénico plural. Los resultados muestran que, en Beckett y Díaz, el objeto pierde su función cotidiana estable y adquiere un valor simbólico, metonímico, lúdico y estructurador. El vacío escénico de Beckett y

la acumulación ruinosa de Díaz constituyen dos formas distintas de representar la destrucción del mundo. En ambos casos, el objeto participa en la cosificación del personaje, en el debilitamiento del sujeto y en la forja de un universo sin redención, donde la ruina, la ausencia de Dios y la imposibilidad de salvación definen una poética trágica del absurdo.

Palabras clave: teatro del absurdo; objeto escénico; Samuel Beckett; Jorge Díaz; semiótica teatral

Ana Cecilia Prenz, Rafael Cansinos Assens:
libros y cartas.

Abstract: El estudio presenta materiales inéditos vinculados a Rafael Cansinos Assens, conservados en la Universidad de Puerto Rico, en la Biblioteca José M. Lázaro, sala Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez. Estos incluyen el inventario de su biblioteca personal y cinco cartas dirigidas a Juan Ramón Jiménez. El inventario revela una biblioteca excepcional, con más de mil obras, muchas dedicadas por sus autores, que reflejan medio siglo de vida literaria hispánica. Destaca la presencia de la vanguardia española y latinoamericana, incluyendo primeras ediciones de autores como Borges, lo que evidencia un intenso intercambio cultural transatlántico. Las cartas muestran la relación temprana entre Cansinos y Juan Ramón Jiménez, marcada por admiración mutua y afinidad estética. En ellas se percibe el ambiente modernista de comienzos del siglo XX, así como la evolución del joven Cansinos hacia una voz propia. En conjunto, estos materiales ofrecen una visión alternativa de la historia literaria, destacando redes intelectuales y afectivas que enriquecen la comprensión de la modernidad hispánica.

Palabras clave: Rafael Cansinos Assens, Juan Ramón Jiménez, epistolario, bibliotecas personales, vanguardia hispánica, redes intelectuales

Abstract: The study presents unpublished materials related to Rafael Cansinos Assens, preserved at the University of Puerto Rico, in the José M. Lázaro Library, Zeno-

bia Camprubí and Juan Ramón Jiménez room. These include the inventory of his personal library and five letters addressed to Juan Ramón Jiménez. The inventory reveals an exceptional library, with more than a thousand works, many dedicated by their authors, reflecting half a century of Hispanic literary life. The presence of the Spanish and Latin American avant-garde stands out, including first editions of authors such as Borges, which evidences an intense transatlantic cultural exchange. The letters show the early relationship between Cansinos and Juan Ramón Jiménez, marked by mutual admiration and aesthetic affinity. In them, the modernist atmosphere of the beginning of the 20th century is perceived, as well as the evolution of the young Cansinos towards his own voice. Together, these materials offer an alternative vision of literary history, highlighting intellectual and affective networks that enrich the understanding of Hispanic modernity

Keywords: Rafael Cansinos Assens, Juan Ramón Jiménez, correspondence, personal libraries, Hispanic avant-garde, intellectual networks.

Finto di stampare a
dicembre 2025
presso Digital Team - Fano (PU)