

Quaderni di Studi Indo-Mediterranei

Direttore responsabile: Carlo Saccone

Comitato di redazione: Alessandro Grossato (vicedirettore), Daniela Boccassini (responsabile per il Nord America), Carlo Saccone

Comitato dei consulenti scientifici: Johann Christoph Buerger (Uni-Berna, islamistica), Francesco Benozzo (Uni-Bologna, studi celtici), Carlo Donà (letterature comparate, Uni-Messina), Mario Mancini (Uni-Bologna, francesistica), Alessandro Grossato (Fac. Teologica del Triveneto, indologia), Carla Corradi Musi (Uni-Bologna, studi sciamanistici), Patrizia Caraffi (Uni-Bologna, iberistica), Ermanno Visintainer (filologia delle lingue turco-mongole, ASTREA), Tito Saronne (Uni-Bologna, slavistica), Mauro Scorretti (Uni-Amsterdam, linguistica), Daniela Boccassini (Uni-Vancouver, filologia romanza), Giancarlo Lacerenza (Uni-Napoli, giudaistica), Giulio Soravia (Uni-Bologna, maleo-indonesistica), Adone Brandalise (Uni-Padova, studi interculturali), Giangiacomo Pasqualotto (Uni-Padova, filosofie orientali), Alberto Ambrosio (Uni-Paris Sorbonne, mistica comparata), Patrick Franke (Uni-Bamberg, arabistica), Kamran Talatof (Uni-Arizona, iranistica), Roberto Mulinacci (lusitanistica, Uni-Bologna)

La rivista “Quaderni di Studi Indo-Mediterranei” (QSIM) ha sede presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Bologna, Via Cartoleria 5. 40124 Bologna, ed è sostenuta da amici e studiosi riuniti in ASTREA (Associazione di Studi e Ricerche Euro-Asiatiche). La posta cartacea può essere inviata a Carlo Saccone, all’indirizzo qui sopra indicato. Sito web ufficiale della rivista:

<http://www2.lingue.unibo.it/studi%20indo%2Dmediterranei/>

sito in inglese: <http://qusim.arts.ubc.ca/>

Ulteriori materiali e informazioni sul sito di “Archivi di Studi Indo-Mediterranei” (ASIM) <http://www.archivindomed.altervista.org/>

Per contatti, informazioni e proposte di contributi e recensioni, si prega di utilizzare uno dei seguenti indirizzi:

carlo.saccone@unibo.it alessandrogrossato@tin.it daniela.boccassini@ubc.ca

Per l’abbonamento alla rivista, e per gli arretrati, si prega di contattare l’Editore: www.ediorso.it

Quaderni di Studi Indo-Mediterranei

IV
(2011)

La caduta degli angeli / The Fall of the Angels

a cura di
Carlo Saccone



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con contributo d'Ateneo, Università degli Studi di Bologna

© 2011

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale a cura di BEAR (bear.am@savonaonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-335-8

Indice

Introduzione di Carlo Saccone	p. VII
<i>Der bekehrte Dämon: zwei subversive Gedichte im Sendschreiben vom Verzeihen des Abu l-`Alâ' al-Ma`arrî</i> di Johann Christoph Bürgel	1
<i>La duplice fitna di Harut e Marut, gli "angeli caduti" del Corano. Dalle fonti scritturali alle letterature islamiche medievali</i> di Carlo Saccone	25
<i>La caduta dell'angelo-orso nell'immaginario del Settentrione</i> di Carla Corradi Musi	57
<i>Rappresentazioni della Caduta: la cacciata degli angeli ribelli nel teatro francese ed italiano del tardo Medioevo</i> di Lucia Baroncini	73
<i>Virgilio, Brandano e la perduta corona di Lucifero nel Wartburgkrieg</i> di Alessandro Zironi	97
<i>Il tema della ribellione diabolica in alcuni scritti catari e bogomili</i> di Roberto Adinolfi	123
<i>Fate, angeli caduti e angeli neutrali nella letteratura delle isole britanniche</i> di Gino Scatasta	139
<i>Satan, figure de l'homme, de Milton à Camus</i> di Aurélie Renault	153
<i>Tra angelico e demoniaco. Il perturbante femminile nel racconto fantastico francese dell'Ottocento</i> di Carmelina Imbroscio	167

<i>Fallen Angels in Restoration France: the Case for Compassion in Éloa, Ahasvérus and Cédar ou la chute d'un ange</i> di Erica Maria Cefalo	179
<i>Il tema dell'angelo caduto e della "peri" nella letteratura russa da Žukovskij a Esenin</i> di Gabriella Imposti	203
<i>Sul topos dell'angelo caduto nella cultura musicale: Sergej Prokof'ev</i> di Elena Petrushanskaya	215
<i>La caduta degli angeli ovvero "la signoria della propria Grazia" nel pensiero teologico contemporaneo</i> di Silvano Zucal	233
UNA LETTURA TRA ORIENTE E OCCIDENTE	263
<i>L'eterna lotta fra Deva e Asura e l'origine del teatro</i> di Alessandro Grossato	265
RECENSIONI	275
BIOGRAFIE E ABSTRACTS	299

Tutti gli angeli ribelli come me avrebbero agito come ho fatto io con Gilberta. "Le donne, dice l'Apostolo, devono pregare velate a causa degli angeli!". E l'Apostolo parla così perché sa che gli angeli si turbano vedendole belle. Appena toccano terra, essi desiderano... hanno il segreto di quelle ineffabili carezze che sommergono le figlie degli uomini... le lasciano spossate e rapite.

(da Anatole France, *La révolte des anges*, cap. XXX)

*Un angelo caduto in volo
questo tu ora sei...*

(da una canzone di Mogol-Battisti)

Introduzione

di Carlo Saccone

Il medioevo teologico, con il suo *horror vacui* aveva riempito i cieli di angeli di ogni specie, dalle alate gerarchie dello Pseudo-Dionigi, ampiamente riprese nella letteratura medievale (Dante per tutti) e nella pittura (si pensi al magnifico ciclo angelico del Guariento a Padova) sino alle sofisticate rielaborazioni dell'angelologia avicenniana che darà il la a tutta l'angelologia islamica di tradizione dotta (Suhrawardi, Ibn 'Arabi e le loro scuole). L'angelo come era prevedibile diventa figura evanescente man mano che la cultura medievale cede il passo all'umanesimo rinascimentale, e viene poi pressoché obliterato con l'irruzione dell'illuminismo e della rivoluzione scientifica, che derubriceranno gli angeli a fatto di folklore religioso, superstizioso, o persino a residuo dell'"oscurantismo" medievale. Nel '900 si assiste a una spettacolare rinascita dell'angelologia. Si potrebbe dire anzi che dal medioevo non vi sia stata un'epoca più assetata di angeli di quella a noi contemporanea, come può constatare non solo chiunque conosca la produzione teologico-filosofica, da Benjamin o Guardini fino a Corbin o Cacciari (si veda in proposito il saggio esauriente di Silvano Zucal), ma anche chi si limiti a scorrere i titoli dello scaffale di "esoterica" di qualsiasi libreria in Europa o America. Ed ecco, già ci imbattiamo in un aggettivo, *esoterico*, che ci fornisce una chiave di lettura, forse la più popolare e persino "volgare" se si vuole, ma nondimeno rilevante, della riesumazione di questa figura ai nostri giorni. Si tratta forse, a ben vedere, dell'ultima tappa di una "caduta" continuata, di ancestrale memoria: in fondo l'angelo, nel tempo incalcolabile che ci separa dal

Principio, non ha mai finito di cadere... Questa idea di una caduta senza fine, che per esempio riemerge in *La fin de Satan* di Victor Hugo, si lega a ben vedere a quell'altra idea non meno antica (si ricordi l'incipit delle *Metamorfosi* di Ovidio) di una storia dell'umanità intera vista come caduta, o meglio come de-cadenza senza fine a partire da una mitica età dell'oro, di perduta comunione con gli dei. Una concezione che ha ben noti paralleli indiani, cristallizzatisi intorno alla teoria dei quattro yuga o età del mondo, pure concepiti come altrettanti gradi di una ciclica, ineluttabile, decadenza.

Già da queste poche note si può evincere che l'angelo che cade è simbolo, *typos*, dell'uomo che cade, a partite da quella primordiale caduta che fu quella di Adamo. La caduta dell'angelo come prologo (o profezia?) celeste alla caduta dell'uomo. Una caduta che può ricevere letture molto diverse. Milton, che scrive all'indomani della Rivoluzione Inglese, ci vede non solo un atto di liberazione dal "tiranno dei cieli", ma soprattutto una incarnazione dell'uomo in rivolta, del suo indomabile desiderio di libertà; viceversa in Byron, la caduta di Lucifero è metafora della caduta morale dell'uomo. Tra i francesi si trovano analoghe letture confliggenti: se per Hugo Satana è un "double inverse du Createur", che cadendo senza fine crea con tre gridi successivi quei galantuomini di Caino Giuda e Barabba, per Camus la caduta di Satana è simbolo di una "révolte metaphisique" dell'insieme degli uomini, che li lascia "liberi di agire" a piacere, quand'anche le loro azioni avessero delle "conséquences disastreuses" (si veda in proposito il contributo di Amélie Renault).

L'angelo, almeno quello della tradizione biblica e mediterranea, ha avuto una sorte a dir poco contraddittoria: è vuoi ministro di Dio e latore dei suoi messaggi (da Abramo fino a Maometto cui Gabriele detta il *Corano*), sia colui che è capace di trasformarsi in nemico di Dio come mostra la vicenda di Lucifero o Iblis (il Satana del Corano); è sia custode e guardiano degli uomini, di cui magari trascrive meticolosamente le malefatte su misteriosi registri, sia inopinato protagonista di azioni scellerate, come avviene nella storia di Harut e Marut di matrice ebraica ma con addentellati islamici e cristiani (si veda il contributo di Carlo Saccone), due angeli capaci di venderci persino il "nome segreto" di Dio pur di poter godere delle grazie delle "figlie degli uomini"...

Ma l'angelo manifesta questa sua tipica doppiezza anche a livelli più alti. Nell'Antico Testamento è spesso la voce di Dio, o addirittura la sua controfigura come avviene nella celebre lotta tra Giacobbe e l'angelo del Signore, magnificamente tradotta in una celebre tela di Paul Gauguin; tra i mistici islamici arriva ad essere un "volto di Dio", come si legge nei racconti visionari di un Suhrawardi o nelle meditazioni di un Ibn 'Arabi; ancora, tra i primi cristiani

della comunità di Gerusalemme, stretta intorno all’apostolo Giacomo, lo stesso Gesù era visto come un “angelo” straordinario (Corbin parlava di una “cristo-angelologia” che storicamente precederebbe la completa divinizzazione del Cristo operata dalla teologia posteriore). Ma a fronte di questi angeli nobili e quasi “confusi” con il divino, troviamo quelli che avendo sostenuto la ribellione di Lucifero cadono con lui negli inferi e sono dunque all’origine delle miriadi di diavoli che popolano l’immaginario religioso delle tre grandi religioni abramitiche. Ora, questa caduta è stata variamente analizzata. C’è una vecchia teoria sorta in ambienti cristiani che vorrebbe gli uomini creati per “riempire i seggi del paradiso”, lasciati vuoti dagli angeli cacciati, qualcosa che sembrerebbe rivelare in filigrana quasi un pentimento divino. In ambiente islamico qualcuno esplicitamente parla delle genti che popolavano la Mecca prima di Maometto come di discendenti degli angeli caduti. Ma emerge anche tutta una serie di letture in chiave teologica, soprattutto nella letteratura ebraica e islamica, che in sostanza tentano di dare spiegazione al problema cardine di ogni teodicea: l’origine del male, il rapporto di Dio “l’infinitamente buono e l’onnipotente” con il Male. Analoghe preoccupazioni emergono dai testi della tradizione catara e bogomila, presentati nel contributo di Roberto Adinolfi, dove il peccato e la caduta di Lucifero sono strettamente connessi a visioni di tipo dualistico.

Una prospettiva interessante è aperta dall’analisi del rapporto tra gli “angeli ribelli” e le variegata figure di spiritelli elfi fate (e gli equivalenti del mondo islamico, *pari* e *jinn*), che popolano l’immaginario e la letteratura (colta e popolare) di tutta la vasta area delle culture indo-mediterranee. Secondo una curiosa esegesi, che trova degli addentellati anche in un passo della *Commedia* (nell’Antinferno, canto III), gli “angeli ignavi”, ossia quelli che non si ribellarono a Dio ma pavidamente neppure si schierarono dalla Sua parte, furono pure puniti e cacciati dal paradiso; solo, la loro colpa essendo in qualche modo minore, essi non cadono nel profondo degli inferi, bensì si fermano prima: negli strati intermedi, aerei o terreni (si veda l’articolo di Gino Scatasta e il contributo di Lucia Baroncini, che spazia autorevolmente sul teatro francese e italiano medievale). Ed ecco dunque spuntare una *seconda* categoria di “angeli caduti” che secondo diffuse concezioni sarebbero all’origine del mondo parallelo delle fate e degli spiritelli, ben noti a tutte le letterature europee. E che, come si diceva, hanno precisi equivalenti nel mondo arabo-islamico dove questi esseri invisibili sono posti sotto la potestà di Salomone, il re-profeta che comandava ai “venti, ai *jinn*, agli uccelli” (Corano 27,17). Qui tuttavia occorre distinguere i *jinn* o spiritelli (già presenti nel mondo preislamico, per i quali da qualcuno è stato persino proposto un etimo latino: *genii*) dalle *pari*, di origini iraniche, dunque non semitiche. Di quest’ultime si occupa Gabriella Imposti in un articolo sul motivo

della *pari*, transitato dalla letteratura inglese (*Lalla Rookh* di Thomas Moore) a quella russa, dove conosce un duraturo successo ritrovandosi in tutta una serie di autori, da Žukovskij e Griboedev fino a Gumilev e Esenin, passando per *Il Demone* di Lermontov. Gino Scatasta, partendo dall'analisi di testi inglesi, a questo proposito ci porge una suggestiva ipotesi di ricerca: "...è possibile che come altre credenze sugli angeli, anche questa identificazione fra fate e angeli ignavi abbia la sua lontana origine nella mitologia persiana, e in particolare nelle figure dei *Pari*, esseri per altro noti in ambito irlandese dato che costituiscono il soggetto di *Paradise and the Peri*, una delle quattro parti che compongono *Lalla Rookh*, un poema di Thomas Moore del 1817 che ebbe grandissima popolarità in tutta Europa". Questi due ultimi interventi documentano, fra l'altre cose, una moda persianeggiante nell'800 europeo (il titolo stesso del poema inglese è tratto dal persiano *lale-rokh* = volto di tulipano) che ha peraltro addentellati anche in terre tedesche, ove solo si pensi alla passione di Goethe per Hafez (il "Petarca persiano" da lui conosciuto in traduzione), e francesi (con la versione delle celebri *Quartine* di Omar Khayyam del Nicholas, precedute di poco da quella inglese del Fitzgerald).

In realtà questo nesso *angeli caduti-pari* (fate) non sembra molto avvertito nel mondo iraniano odierno, stando alla definizione di *pari* che è data dal più autorevole dizionario enciclopedico persiano (Dehkhoda) che le vuole "esseri creati dal fuoco" generalmente benigne a differenza dei *jinn*, pure creati dal fuoco ma perlopiù maligni, oppure, con interessante contaminazione ario-semite di evidenti origini popolari, ne fa addirittura le "mogli" dei *jinn*! Resta il fatto che le *pari* (e i *jinn*) sono "esseri di fuoco", proprio come quel Iblis (il Satana coranico) che di fronte a Dio che gli chiede di fare un umile atto di prosternazione al neocreato Adamo, risponde livido di rabbia: "Io sono migliore di lui: me Tu creati di fuoco e lui creasti di fango!" (Corano, 7, 12). Ma lo stesso confine tra i *jinn* e i *shayatin* (diavoli) nel Corano resta labile: si legge che alcuni *shayatin* "buoni" lavoravano obbedienti per il re-profeta Salomone, e che "una parte" dei *jinn* fu convertita da Maometto, insomma esisterebbero –si lascia intendere – *jinn* buoni e *jinn* malvagi. E proprio sull'ambiguità di tali figure ci fa riflettere il contributo di Johann Christoph Bürgel sull'"Epistola del Perdono" (*Risalat al-Ghufran*), una poetica irriverente parodia della vulgata islamica sull'aldilà, opera del poeta arabo "blasfemo" al-Ma'arri (m. 1058 ca.), che ci parla addirittura di diavoli che subdolamente si convertono e legittimamente si godono le gioie del paradiso ...

Il nesso angeli caduti-mondo degli spiritelli e delle fate ci introduce a un ulteriore aspetto: l'antica contiguità di queste figure con le arti magiche. Il tema è ben presente sin dalla storia rabbinico-coranica di Harut e Marut (v. sopra), che

finiscono appesi a testa in giù in un pozzo di Babilonia e nella scomoda posizione insegnano la magia e le altre arti proibite agli uomini. Ma questo tema è anche direttamente connesso all'angelo caduto per antonomasia, a quel Lucifero che precipitando, perde la corona e i gioielli del suo manto (che poi andranno inopinatamente a impreziosire la testa e il manto della Madonna), come ci mostra una suggestiva lettura del *Wartburgkrieg*, opera a più mani e rifatta con titoli diversi più volte, che riprende materiali di Wolfram von Eschenbach, sospettato a suo tempo di indulgere a scienze occulte (magia, astronomia ecc.), correggendoli in senso ortodosso. Per recuperare la pietra caduta dalla testa di Lucifero, si scomoderanno Virgilio e S. Brandano e naturalmente saranno spesso all'opera le arti magico-negromantiche (v. il contributo di Alessandro Zironi). È appena il caso di ricordare che questo nesso angeli caduti-arti magiche è di grande vitalità fino a oggi, se solo si pensa a tutto quel sottobosco letterario e para-spirituale che nelle librerie straripa dagli scaffali e che informa tanta parte della religiosità popolare e delle subculture spiritual-esoteriche odierne.

Se questo, qui tratteggiato per grandi linee, è il quadro complessivo degli effetti e degli esiti della Grande Caduta originaria all'interno della tradizione mediterranea, non possiamo dimenticare che altri orizzonti culturali ci hanno porto suggestive varianti del tema, come ad esempio il mondo sciamanico (indagato nell'articolo di Carla Corradi Musi) dove al posto dell'angelo troviamo l'orso che "cade" dal cielo (in realtà curiosamente calandosi con una catenella) oppure all'inverso che ne viene cacciato dal Dio celeste per qualche colpa non ben chiarita, a seconda delle versioni. Qui l'orso bianco, per l'evidente valore totemico o simbolico di quest'animale nelle terre del Grande Nord, è un equivalente non lontano dell'angelo. Queste declinazioni animalesche del tema della caduta angelica ci fanno per associazione venire in mente, in tutt'altro contesto e con genesi diversa, la leggenda accennata da Melville nel *Moby Dick* delle balene bianche possedute dagli angeli caduti ("Moby Dick seemed combinedly possessed by all the angels that fell from heaven"). Si potrebbe qui anche, en passant, ricordare una varietà marina nota proprio – magari è solo un caso- col nome popolare di "pesce-angelo".

La letteratura romantica e la letteratura fantastica moderna hanno decisamente virato in altre direzioni, arricchendo ulteriormente i contorni della figura dell'"angelo caduto". Una caratteristica evidente dell'evoluzione del tema, che si evince dal complesso dei contributi presenti nel volume, mi sembra il progressivo passaggio da un contesto di tipo teologico-universale (questione dell'origine del male, rapporto uomo-Dio ecc.) a uno prevalentemente umano, ten-

denza che si vede già in atto nel Satana di Milton, eroe di una liberazione da “celesti tirannie” che chiaramente rimandano a quelle terrene. Il passaggio successivo è segnato, a partire dall’epoca romantica, da una ulteriore evoluzione verso un contesto psicologico-esistenziale, che attiene più alla sfera individuale che a quella del sociale implicita nella “rivolta”. Ecco che la figura dell’angelo caduto riemerge ora sempre più spesso come un “doppio dell’individuo” umano, come simbolo della sua interiore scissione o della stratificazione della sua personalità, o magari delle sue ossessioni (si veda il contributo di Carmelina Imbroscio, che spazia su testi di Cazotte, Merimée, Gautier, Maupassant). Oppure l’angelo interagisce con una creatura umana, o comunque non-angelica, attraverso la “tentazione del sentimento” come avviene nelle opere di alcuni autori che si collocano negli anni ’30 dell’800 francese: Edgar Quinet (*Ahasvérus*, 1834), Alfred de Vigny (*Éloa*, 1835) e Alphonse de Lamartine (*Cédar ou la chute d’un ange*, 1838) per i quali si veda l’articolo di Erica Maria Cefalo. Con i tre drammi lirici del giovane Prokof’cv, analizzati nel contributo di Elena Petrushanskaya, l’“angelo caduto” diviene infine figura di quello stato di possessione, di inerme soggezione a “suggestions diaboliques” che caratterizza le eroine di *Maddalena*, *il Giocatore* e *L’angelo di fuoco*.

Sullo sfondo, soprattutto degli autori romantici, riemerge un filone antico del tema, quello legato al motivo degli “angeli seduttori di fanciulle”, il cui prototipo è nei richiamati Harut e Marut che scendendo sulla terra immemori di Dio vi seminavano ovunque (magiche) tentazioni e corruzione; qualcosa che trova autorevolissima conferma nello strano ammonimento di S. Paolo (I *Corinti*, 11, 7-10), alle donne cristiane affinché si velino per bene il capo “a motivo degli angeli”! Come si vede avvicinandoci all’epoca moderna e contemporanea siamo approdati a un rovesciamento del tranquillizzante stereotipo dell’angelo custode, qualcosa che ancora una volta ci conferma che la doppiezza è un carattere decisivo di queste figure. Non staremo qui a chiederci chi siano gli Harut e i Marut del nostro tempo, o di quante e quali “magie” oggi dispongano.... Osserviamo solo che, paradossalmente, se si prescinde dalle tante musulmane velate (per scelta o imposizione), oggi in Occidente è rimasta solo l’iconografia della Madonna, con il suo immancabile e inappuntabile “chador”, a ricordarci da ogni altare e da ogni capitello di campagna il monito di S. Paolo.

Der bekehrte Dämon¹: zwei subversive Gedichte im „Sendschreiben vom Verzeihen“ des Abu l-`Alâ` al-Ma`arrî

von Johann Christoph Bürgel

Meine Absicht in diesem kurzen Beitrag ist es, zwei seltsame arabische Gedichte des bekannten syrischen Autors aus dem 10. Jh. zu analysieren und das, wie mir scheint, darin enthaltene subversive Element herauszuschälen. Abu l-`Alâ` galt, wie man weiß, schon zu Lebzeiten als Ketzer, später wurde er neben Ibn al-Muqaffa`, at-Tauhîdî und ar-Râwandî zu den größten arabischen Häretikern gerechnet.² Es ist daher keine große Überraschung, ein solches Element in seiner Dichtung zu entdecken. Vielmehr geht es darum, die Methoden, die Strategien, deren er sich bedient, um seine Botschaft zu verhüllen und gleichzeitig durchscheinen zu lassen, zu analysieren. al-Ma`arrî kritisiert die Religion, der er angehört, wie auch Religionen im allgemeinen, von einem rationalistischen und humanistischen Standpunkt aus.

Bevor wir die beiden Texte analysieren, gilt es, sich von al-Ma`arrîs religionskritischer Haltung ein klareres Bild zu machen. Was genau trennt ihn von der islamischen Orthodoxie? Seine Kritik bewegt sich auf zwei Ebenen: der intellektuellen und der moralischen. Auf der intellektuellen Ebene geht es um Glaubensvorstellungen des volkstümlichen Islam, die oft richtiger als Aberglaube zu bezeichnen sind. Über sie mokiert sich al-Ma`arrî in seinem Hauptwerk, dem „Sendschreiben von der Vergebung“³. Auf der moralischen oder ethischen Ebene geht es um Heuchelei, und vor allem um Gewalt im Namen Gottes. Ma`arrî wurde sogar Vegetarier, weil er Gewalt selbst gegen Tiere ablehnte, was ihn natürlich auch in Konflikt mit dem islamischen Gesetz gebracht haben

¹ Obiger Text erschien in einer französischen Version unter dem Titel „Les deux poèmes autobiographiques du démon Khaytâ`ûr dans „L'Épître du pardon“ (*Risâlat al-ghufrân*) d'Abu l-`Alâ` al-Ma`arrî“ in: *Arabic and Middle Eastern Literatures*, vol. 2, No.1, 1999, 109-114.

² Vgl. Ritter, Meer der Seele 160; aufschlussreiche Ausführungen über die Beurteilung al-Ma`arrîs in der abendländischen Forschung bei Brockelmann, *Geschichte der arabischen Litteratur* S I,449-52; vgl. auch Ritter, l.c. 161. f.

³ Neben der wissenschaftlichen Ausgabe von Bint ash-Shâtî` (1950) gibt es eine populäre Ausgabe von Ismâ`îl al-Yûsuf, Damaskus: Dâr Karam, o. J. Sehr hilfreich sind die beiden Teilübersetzungen von Vincent Monteil „L'Épître du pardon. Connaissance de l'Orient – Collection UNESCO d'oeuvres représentatives, Paris: Gallimard 1984; sowie Gregor Schoeler: „Paradies und Hölle. Die Jenseitsreise aus dem „Sendschreiben über die Vergebung“. München: C.H. Beck 2002.

muss, so namentlich mit dem Opferfest, wie es der unten zitierte Vers bezeugt. Mir darüber keine direkten Quellenbelege bekannt sind.⁴

Es mag genügen einige für diese Haltung bezeichnende Verse zu zitieren: Sich von der Vernunft leiten zu lassen, ist das Grundanliegen unsers Autors, aus dem sich alle übrigen Forderungen ergeben. Das bezeugen z.B. die folgenden Verse, in denen er dagegen polemisiert, anstelle der Vernunft die Tradition in Gestalt von Hadithen zu befragen.

Es gibt Hadithe, die Wert hätten, wenn sie authentisch wären. Doch ihre Überlieferung (*isnād*) sind schwach.

Lass dich von deiner Vernunft beraten und schenke dem Übrigen keine Beachtung. Die Vernunft ist der beste Ratgeber für Gespräche.⁵

Nach Art der Mystiker rügt al-Ma`arrî die formale Ausübung der Riten des Islam ohne gelebte Ethik:

Eitler Tor, der du vermeinst dass du ein Frommer seist:
Ich schwöre bei Gott, du weißt nicht, was Frömmigkeit heißt!
Du reisest zum Heiligen Hause mit frommem Betragen,
während dein leidender Freund und dein Nachbar über dich klagen.⁶

Bete den Rosenkranz, knie, umkreise die Kaaba
siebzimal anstatt sieben – du bist doch kein frommer Mann!
Der kennt die Frömmigkeit nicht, der, wenn ihn
Begierden bedrängen, nicht widerstehen kann!⁷

In einem Gedicht über den Vegetarismus mahnt al-Ma`arri u. a., auf Gerichte mit Fleisch und mit Fisch zu verzichten, ja auf Milch und auf Honig! In einem anderen Gedicht rät er, nicht nach Macht zu streben, und bekennt wie sehr ihm die Ausübung von Macht mit Peitsche und Schwert verhasst ist.

...
Nicht sollst du verzehren, was Wasser hervorbringt, gewaltsam,
noch als Nahrung begehren die frischgeschlachteten Opfer,⁸
Noch das Weiße der Mütter, das Lautre, das ihren
Kindern bestimmt ist und nicht den vornehmen Damen!⁹

⁴ Vgl. von Kremer (1875); Nicholson (1921:43-289).

⁵ Nicholson (1921, Nr. 209).

⁶ Nicholson (1921, Nr. 300)

⁷ Nicholson (1921, Nr. 298)

⁸ Hiermit kritisiert al-Ma`arrî also unausgesprochen auch das islamische Opferfest.

⁹ D.h. Milch der Muttertiere.

Noch sollst du je die sorglosen Vögel betrügen
um das, was sie legen, – Gewalt ist die schlimmste der Sünden!
Auch enthalt dich des Honigs, welchen früh morgens
Bienen aus Blüten wohlduftender Blumen gewinnen.
Nicht ja erwerben sie ihn, auf dass er andern gehöre,
sammeln ihn nicht für Überfluss und Geschenke.
Ich habe die Hände von alle dem abgezogen..¹⁰

....

Ich will nicht, dass du den Herrschenden nah seist,
nicht auf der Kanzel, noch als Imam der Moschee!
Verzichte auf Macht und darauf, zur Peitsche
des Häschers zu greifen, als sei sie das Schwert des Retters!¹¹
Dies sind Dinge, die für Verwandte und Freunde
mir gleichermaßen verhasst sind!..¹²

In anderen Versen übt der Dichter offen Religionskritik:

Und folge nicht Leuten, deren Religion
nur eine List ist, Steuern einzutreiben!
Auch wer die Thora liest, hat dabei nur
Gewinn im Sinn, nicht Liebe zur Schrift.
Hass säten die Religionen zwischen uns
und legten in uns Feindschaft aller Arten.
Wer hat die fremden Kebsen denn den Arabern
erlaubt wenn nicht Gesetze von Propheten?¹³

Es ist al-Ma`arri natürlich bewusst, dass er sich mit seiner offenen Kritik an islamischen Dingen nicht nur keine Freunde macht, sondern geradezu einen Geruch von Ketzerei um sich verbreitet. Er sagt es selber in folgendem Vers:

Gott strafe Leute, die, wenn ich ihnen mit der Wahrheit komme,
ausrufen : „Ein Ketzer!“¹⁴

Er wurde also nicht nur, wie eingangs bereits erwähnt, später oft als einer der großen Ketzer des Islam betrachtet, sondern erwarb sich diesen Ruf schon zu Lebzeiten.

¹⁰ Nicholson (1921, Nr. 197).

¹¹ Die Strafe der Auspeitschung, in den fundamentalistischen Staaten heute wieder in Gebrauch, wird hier als Ausdruck einer Gewaltherrschaft vom Dichter abgelehnt.

¹² Nicholson (1921, Nr. 196).

¹³ Nicholson (1921, Nr. 272).

¹⁴ Nicholson (1921, Nr. 218).

In seinem wertvollen Buch „Mannerism in Arabic Poetry“ untersucht der Autor Stefan Sperl auch zwei Gedichte von al-Ma`arrî, deren eines in unseren Kontext gehört. Der Dichter spricht da vom Wolf, der in der poetischen Tradition sonst als Sinnbild für einen Helden diene. Bei al-Ma`arrî ist der Wolf dagegen eine Metapher für gedankenlose ungerechtfertigte Anwendung von Gewalt. „The wolf’s behaviour is not an image of virtue, but of ignorance and evil“,¹⁵ kommentiert Sperl, ohne allerdings auf den islamischen Kontext in Versen wie den folgenden aus dem selben Gedicht) einzugehen:

Fühlst du in deinem Herzen kein Mitleid
mit den Schafen, die du erschrickst, – ist dies ein angeborener Zug deiner
Gattung?
Gelangst du zufällig in den Besitz einer juwelengeschmückten Dame,
würdest du sie dann wohl auch zerfetzen und ihre Arm- und Fußringe fort-
werfen?
Empfindest du keine Reue über das Kind, das du seiner Mutter geraubt
hast?¹⁶
Doch einer wie du schreibt das Wort Reue nicht auf sein Banner!¹⁷

Es erscheint mir offenkundig, dass diese Verse gelesen werden können – ja gemeint sind – als Kritik an der Gewalt, die mit dem Schlachten von Tieren, zumal beim islamischen Opferfest, verknüpft ist,¹⁸ sowie an der Sklaverei, die mit dem in der Panegyrik verherrlichten Heiligen Krieg ja unmittelbar verbunden war.¹⁹

Nach diesen einleitenden Bemerkungen wenden wir uns nun den beiden Ge-

¹⁵ Sperl (1989, S. 110).

¹⁶ Wie es bei der Versklavung von Kindern nach einer gegen die Ungläubigen gewonnenen Schlacht gang und gäbe war.

¹⁷ Sperl (1989, S. 214).

¹⁸ Im Institute for Pilgrimage Studies in Djidda in Saudi-Arabien wurde mir vor Jahren ein durchaus kritischer Film vorgeführt, der zeigte, wie die Unmassen beim Opferfest (‘îd al-adhâ) geschlachteter Tiere nach der Abreise der Pilger von Baggern untergepflügt wurden. Es bestand damals die Absicht, das Fleisch in Konserven zu verarbeiten und in arme Regionen der islamischen Welt zu versenden. Ob das inzwischen geschieht, ist mir nicht bekannt.

¹⁹ Eines von zahllosen Beispielen: Nach der Rückeroberung Jerusalems durch die Muslime wurde zwar vielen Christen der freie Abzug gewährt. Saladin erwies sich bewusst als großzügig. Wer aber die auferlegte Freikaufsteuer nicht erlegen konnte – das waren immer noch 7000 Männer und 8000 Frauen und Kinder –, wurde versklavt, die Frauen und jungen Mädchen über dies unverzüglich vergewaltigt, wie der Historiker ‘Imâd ad-Dîn geil und genüsslich beschreibt, s. den Auszug im Anhang. (Gabrieli: Die Kreuzzüge aus arabischer Sicht 211).

²⁰ Risâla, ed. Bint ash-Shâtî‘, ed. Yûsuf.

dichten zu, auf die sich der Titel dieses Beitrags bezieht.²⁰ Worum handelt es sich? Ibn al-Qârih, der Held des Sendschreibens vom Vergeben, befindet sich im Paradies und trifft zu seinem Erstaunen auf Dichter und auf Tiere, die er als Muslim dort nicht vermutet hätte. Zumindest die Dichter gehörten aufgrund ihres Lebenswandels und ihrer Verse doch eigentlich in die Hölle – aber es wurde ihnen eben aus irgendeinem mehr oder weniger abstrusen Grund „vergeben“ – daher der Titel des Buches. Alles dient dazu, einerseits volkstümliche Paradiesvorstellungen zu ironisieren, andererseits die Fuqahâ' anzuprangern, die mit formalistischen Kriterien darüber entscheiden, wer ins Paradies kommt und wer nicht. Dieser Spott nimmt an Schärfe noch zu, als Ibn al-Qârih das Quartier betritt, welches „die muslimischen Dämonen, von denen in der Sure der Dünen (XLVI) und der Sure der Dämonen (LXXII) die Rede ist“, bewohnen. Er trifft da auf einen Greis, einen `Ifrit namens Khaïta`ûr Abû Hadrasch. Unser Besucher erwartet nun natürlich Belehrungen über die Poesie der Dschinnen; er möchte aber auch wissen, wieso der Dämon weiße Haare hat, da doch die Seligen im Paradies sich ewiger Jugend erfreuen. Die Antwort des Dämons mündet in eine autobiographische Retrospektive. „Die Menschen“, sagt er, „haben mir viel Schlimmes angetan. Aber ich habe es ihnen heimgezahlt!“ Er gibt ein Beispiel und ruft dann aus: „Hier ist übrigens ein Gedicht, das ich zum Ruhme Gottes verfasst habe!“ Und er zitiert ein Poem von 21 Versen, worauf der Dialog sich fortsetzt, bis ihn der Dämon durch ein zweites Gedicht beendet, diesmal von 66 Versen.²¹ Beide Gedichte zeichnen sich durch ihren prahlerischen Ton aus; es handelt sich um eine lange Rodomontade, in der der Held viele seiner früheren Untaten erwähnt, um dann in den drei letzten Versen des ersten, und im letzten Drittel des zweiten Gedichtes (24 Verse) von seiner Bekehrung und seinem Leben als Muslim zu berichten.

Er rühmt sich, die jungen Mädchen und die vermählten Frauen bei jeder Gelegenheit verführt, die Männer zum Weingenuss und der Ausübung von Musik überredet, die Aufrechten zu Veruntreuung, Verrat, falscher Zeugenaussage verlockt, und schließlich, auf der globalen, welthistorischen Ebene, die Dynastie der Sasaniden, d.h. die letzte vorislamische Dynastie im Iran, in die Irre geleitet zu haben.²²

Was hat sich nun also nach seiner Bekehrung in seinem Verhalten verändert? Erwähnen wir zunächst, was der Dämon über seine Bekehrung berichtet. Sie fand statt, nachdem er mit anderen Dschinnen einer Predigt Muhammads ge-

²¹ Siehe die deutsche Übersetzung beider Gedichte im Anhang.

²² Damit ist vermutlich gemeint, er habe sie dazu verleitet, am Zoroastrismus festzuhalten.

lauscht hat; Khaita`ûr bezieht sich dabei ausdrücklich auf den koranischen Bericht, wonach Muhammad den Dschinnen gepredigt und einige von ihnen bekehrt habe.²³ Hier wie auch im zweiten Gedicht rühmt sich der Dämon, nach seiner Bekehrung seine Artgenossen ermahnt zu haben, den Islam anzunehmen, worauf ein ganzer Stamm von Dschinnen sich bekehrt habe. Der Rest seiner muselmanischen Aktivitäten besteht jedoch ausschließlich in militärischer Betätigung; er macht sich im Heiligen Krieg nützlich, wo immer sich eine Gelegenheit dazu bietet. Die subversive Ironie dieser beiden Gedichte besteht also gerade darin zu zeigen, dass sich im Grunde nichts geändert hat. Den Text dieser beiden Gedichte kann man seit einigen Jahren in der schönen deutschen Übersetzung von Gregor Schoeler nachlesen. Ich lasse unten eine eigene aus früherer Zeit stammende Verdeutschung folgen. Dieser letzteren entstammen auch die im folgenden zitierten Verse.

- 43 Dann aber wurde ich gläubig und wem der Glaube
verliehen wird, der gewinnt etwas Kostbares, Großes.
44 Ich kämpfte bei Badr und wehrte bei Uhud ab,
und beim "Graben"²⁴ erschreckt' ich die Führer.
45 Hinter Gabriel aber und Michael her
mähten wir Häupter beim Angriff wie Heu,
46 während von Heeren des Siegs in den Lüften
wie Saat zertreten ward der Tyrann und verging.
...
59 Ein Gleiter²⁵ flog mit mir bei al-Yarmûk,
während die Leute sich schlugen und wacker erstachen,
60 bis mich der Krieg offenbar werden ließ
als die Glut in dem Brand jener Schlacht.
61 Und beim unfruchtbaren "Kamel" war ich Zeuge,-
schlimm war, was die mächtige Stute gebar! -
62 Ging im Heere der Banu Dabba voran,-
die Torheit ist in der Welt eine schmutzige Krankheit! -
63 und ich besuchte Siffîn auf rüdiger
Mähre (deren Herr war kein Ackersmann!),
64 mit dem Schwerte die Recken bedrängend
und den Unhold mit Felsen bewerfend.
65 Und ich fuhr einher vor `Alî morgens bei Nahrawân,
bis die Spitze des Fünfellers schartig war.

²³ Sure 72, 1ff.

²⁴ Es handelt sich bei den in den folgenden Versen genannten Ortsnamen um die ersten Schlachten des Islam.

²⁵ Behelfsmäßige Übertragung eines Wortes, das ein schnelles Pferd bezeichnet.

....

Wenn man sich erinnert, was al-Ma`arri von Gewalt im Namen von Religion dachte, begreift man den Sarkasmus dieses Berichts, dessen einleitende Worte von bitterer Ironie sind:

- 43 Dann aber wurde ich gläubig und wem der Glaube
verliehen wird, der gewinnt etwas Kostbares, Großes.

Es gibt aber noch eine andere versteckte Attacke in diesem „Autoporträt“ und sie betrifft das Problem der Sexualität.²⁶ Die Verse 50 und 51 des zweiten Gedichtes lauten: ²⁷

- 50 Und keine Freie scheute mich mehr,
noch die Stattliche von gediegener Schönheit.
51 Zainab war meiner Gottesfurcht sicher
und keine Üppige fürchtete mehr meinen Angriff.

Es hätte also eine wahre Veränderung in diesem Bereich gegeben? Erinnern wir uns der Prahlereien des Dämons in seinem ersten Gedicht: .

- 4 Auch ging ich an keinem Tier oder Menschen vorüber,
den ich nicht sinnesverwirrt, in Entsetzen zurückließ.
5 Ich ängstete Neger, indem ich bei ihren Frauen
abstieg, desgleichen Griechen, Türken, Slaven, Ghuriden.²⁸

Wenn diese Verse mehr eine kollektive als eine individuelle Verhaltensweise beschreiben, von der der Dämon spricht, als gehöre sie der Vergangenheit an, so ist daran zu erinnern, dass die von ihm aufgezählten Völker Griechen Türken, Slaven und Ghuriden ja alle von muslimischen Truppen bekämpft und unterworfen wurden (z.T. allerdings erst nach al-Ma`arri's Lebenszeit) und dass islamisches Recht gestattete, ja vorschrieb, die Männer der Besiegten entweder zu töten, oder als Geiseln gefangen zu halten, Frauen und Kinder zu versklaven, also auf Sklavenmärkten zum Verkauf anzubieten.²⁹ Oft genug wurden aber die

²⁶ Vgl. Vf.: – Love, Lust, and Longing. Eroticism in Early Islam as Reflected in Literary Sources. In: A.L. al-Sayyid-Marsot (ed.), Society and the Sexes in Medieval Islam. Sixth Levi Della Vida Biennial Conference. Malibu 1979, 81-117.

²⁷ *fa-lam tahabni hurratun `anisun wa-la ka`abun dhātu husnin rasis
wa-aiqanat Zainabu minniya t-tuqā wa-lam takhaf min satawātī lamīs.*

²⁸ Ghūrīden: iranische Bergstämme in Afghanistan, die von ca. 1000-1215 ein mächtiges islamisches Reich errichteten, z.Z. von al-Ma`arri aber noch Heiden waren; vgl. Bosworth, Islamic Dynasties 184f.

²⁹ Vgl. Müller (1980)

Frauen gleich nach dem Sieg vergewaltigt, wie es etwa der berühmte arabische Hofdichter Abû Tammâm (1. Hälfte 9. Jh.) in seinem Panegyricus auf die Eroberung der byzantinischen Stadt `Amûriya/Amorium beschreibt, in Versen, die auf zynische Weise mit der doppelten Bedeutung des substantivierten Adjektivs *bîd* (pl. zu *abyad* = weiß) „die Weißen“, spielt womit sowohl weiße Frauen wie blitzende Schwerter gemeint sein können.³⁰

Denn keinen beschien an diesem Tag die Sonne, der seiner Frau beiwohnte, doch ging sie da auch über keinem unter, der noch ein Junggeselle war.³¹

heißt es in Vers 31 und später wird Abu Tammâm deutlicher: :

63. Wie viel erlangte man in seinem (des Krieges) Glanz an glänzend schönen Monden, wie viel an schmuckem Zahnschmelz unter seiner Wolke!³²
64. Wie viel an Zugang auch lag in dem Schnitt durch Nackenadern hin zu der wohlverwahrten Jungfrau!³³
65. Wie viel erlangten die wie Röhricht bebenden indischen Schwerter an auf Sandhügeln bebendem Röhricht.³⁴
66. Weiße, die, aus ihren Hüllen gezückt, Weiße als Gefährtinnen aus den Zelten holten.
67. Stellvertreter Gottes! Lohne Gott dein Bemühen um das Eigentliche der Religion, den Islam und das Ansehen!

Vers 67, der, wie im Lobgedicht üblich, von der Beschreibung zur Anrede des Gepriesenen, hier also des Kalifen al-Mu`tasim übergeht, wirkt im Grunde auch subversiv, indem er die Vergewaltigung der „ungläubigen“ Frauen als „das Eigentliche der Religion“ (*jurthûmat ad-dîn*) resümiert. Das gewaltsame erotische Erobern, dessen sich der Dämon als Teil seiner heidnischen Vergan-

³⁰ Amorium, berühmte byzantinische Stadt in Phrygien, auf halbem Weg zwischen Konstantinopel und Ankara, gegen Ende des 5. Jahrhunderts erbaut, wurde mehrfach von muslimischen Truppen berannt, belagert, kurzfristig erobert, bis es endlich im Jahre 838 nach mehrtägiger Belagerung durch türkische Truppen unter Führung des Kalifen al-Mu`tasim (r. 833-842) infolge Verrats erobert und, wie Abû Tammâm es genüsslich beschreibt, in Brand gesteckt wurde. Das Gedicht ist gründlich analysiert von Suzanne Stetkevych (1979).

³¹ D. h. die griechischen Männer waren alle getötet, während die Araber einerseits von ihren Gattinnen entfernt waren, andererseits den gefangenen Griechinnen beiwohnten.

³² Gemeint sind die erbeuteten byzantinischen Frauen und Mädchen.

³³ Der arabische Kommentator sagt, hier sei entweder die weibliche gattung gemeint oder die oben mit einer Jungfrau verglichene Stadt Amorium, ein Aspekt, den Frau Stetkevitch in ihrer Deutung besonders hervorhebt.

³⁴ Mit dieser weiteren aus der Liebesdichtung bekannten Metapher sind wiederum die eroberten Frauen gemeint

genheit rühmt, existiert also in Wirklichkeit weiter als Teil des islamischen Dschihād. Und al-Ma`arrī sucht seinen Lesern dies bewusst zu machen durch die angewendete Strategie der Zweideutigkeit, eine Vermutung die durch seinen oben zitierten Vers Bestätigung findet:

Wer hat die fremden Kessen denn den Arabern
erlaubt wenn nicht Gesetze von Propheten?

Diese Sicht der Dinge wird übrigens von S. Pinckney-Stetkevych geteilt, die in ihrer tiefeschürfenden Analyse dreier panegyrischer Gedichte Abu Tammâm's, darunter das hier zitierte Lobgedicht auf die Eroberung Amoriums, schreibt: "The Islamic Empire and the infidel Byzantine empire now take the place of the warring Bedouin tribes, the ravished city that of the violated woman. The Jahiliyah tribal obligation is replaced by the religious Islamic one – jihad."³⁵

Die anprangernde Zweideutigkeit al-Ma`arrī's in den Bekehrungsgedichten des Dämons Khaita`ūr geht aber offenbar noch weiter. Wenn er den Dämon behaupten lässt, die Frauen müssten sich nun nicht mehr vor derartigen Überfällen, wie er sie vorher beschrieben hat, fürchten, und dafür als Beispiel eine Zainab nennt, die nun „ihr Vertrauen auf seine Frömmigkeit“ baue, kann man kaum umhin, darin eine boshafte Anspielung an die im Koran erwähnte Zainab-Affäre herauszuhören. Muhammad verliebte sich in Zainab, die Frau seines Adoptivsohnes Zaid. Sein Bedenken, sie ihm auszuspannen, wurde durch eine göttliche Offenbarung zerstreut³⁶. Zaid verstieß sie und Muhammad heiratete sie. Der Vorfall ist einer von drei mehr oder weniger skandalösen Beziehungskrisen zwischen Muhammad und einer oder mehreren seiner Frauen, die im Koran ihren Niederschlag gefunden, und jeweils auch gesetzliche Vorschriften ausgelöst haben.³⁷

Zu erwähnen bleibt schließlich noch eine weitere versteckte Attacke. Es sind die Verse 27-30, in denen der Dämon die sogenannte *tahlil*-Ehe, d.h. die Wiederverheiratung nach vorausgegangener dreimaliger Verstoßung, als vorislamischen Brauch anspricht, während dieser ja gerade im Koran erst verankert wurde.³⁸

27 Wir sorgten dafür, dass die Schöne aus ihrem Haus

³⁵ The `Abbasid poet interprets history 61.

³⁶ Sure 33,37f.

³⁷ Vgl. Bürgel, Allmacht und Mächtigkeit, 286-93.

³⁸ Allmacht 287f.

aufgrund eines bloßen bösen Verdachts vertrieben wurde
28 und sprachen: „Begnüge dich nicht mit einer Verstoßung!
Nimm guten Rat an, der frei ist von Arglist!“ –
29 bis, wenn sie dann eines anderen Frau war,
er sein Los voll Inbrunst als Unglück empfand
30 und wir ihn erinnerten, als sie von neuem verheiratet war,
an jenen Mund wie Perlen in Wein von erlesnem Gewächs.

Was für den naiven Leser wie eine fromme Konfession wirken mag, die Bekehrungsberichte eines im Paradies weilenden Dämons, erweist sich somit als durch und durch zweideutiger Text, voller Parodie und Spott über die offizielle Religion. Was wir erörtert haben, sind nur einige eklatante Beispiele für das subversive Element im „Sendschreiben des Vergessens“ und in zahlreichen Gedichten al-Ma`arrîs. Abschließend gilt es festzuhalten, dass al-Ma`arrî nicht der einzige religionskritische Autor der klassischen arabischen Literatur war. Es gibt andere, angefangen bei Ibn al-Muqaffa³⁹ über at-Tauhîdî und die Lauteren Brüder von Basra⁴⁰ bis zu den Verfassern der gesellschaftskritischen Maqâmen: al-Hamadhânî und al-Harîrî⁴¹, al-Wahrânî,⁴² und Ibn Naqîyâ⁴³, also den Vertretern der aggressiven, subversiven Maqame, nicht jener „gezähmten“, zahnlosen Maqamen, die in der Spätzeit ein Suyûfî u.a. seinesgleichen als erbauliche Stilübungen verfasst haben.⁴⁴ al-Ma`arrî gehört also zu einer langen Tradition der literarischen Kritik am religiösen Establishment, der aber gleichwohl seine eigene Methode, seine eigene Strategie entwickelt hat, um seine subversive Botschaft zu vermitteln. Seine Stimme, wie die jener anderen Kritiker, hat nichts von ihrer Aktualität verloren. Sie verdient noch immer gehört zu werden.

³⁹ Vgl. meine Analyse von Kalila und Dimna in m. Beitrag „Language on Trial – Religion at Stake? Trial Scenes in Some Classical Arabic Texts and the Hermeneutic Problems Involved“, in: A. Neuwirth et al. (edd.): *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature. Towards a New Hermeneutic Approach. Proceedings of the International Symposium in Beirut, June 25th – June 30th, 1996.* Beirut 1999, 189-204, spez. 189-196.

⁴⁰ Vgl. meine Analyse der Erzählung „Mensch und Tier vor dem König der Dschinnen“ in dem eben erwähnten Beitrag 196ff.

⁴¹ Vgl. Vf.: „Gesellschaftskritik im Schelmengewand. Überlegungen zu den Makamen al-Hamadhânis und al-Harîris“, in: *Asiatische Studien* 45/1991, 228-256.

⁴² Cf. H. Fähndrich, Parodie im „Mittelalter“. Aus einem Werk des M. b. Muhriz al-Wahrânî (gest. 1179-80), in: G. Schoeler/W. Heinrichs (edd.), *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag* vo. 2, *Studien zur arabischen Dichtung* Beirut 1994, 439-446.

⁴³ Cf. S. Wild, Die zehnte Maqame des Ibn Naqîyâ. Eine Burleske aus Baghdad, in: Schoeler/Heinrichs 427-38.

⁴⁴ Cf. O. Rescher, *Beiträge zur Maqamen-Literatur.* Osnabrück 1980.

ANHANG:

Das erste Gedicht des Dämons Khaita`ûr Abû Hadrash in der *Risâlat al-ghufrân*

- 1 Ihn will ich preisen, der meine Lasten fortnahm, sie mir zerriss, dass meine Freveltaten nunmehr verzieh'n sind.
- 2 Und pflegte den Umgang doch mit einer Zierlichen einst in Cordoba und der Tochter des Kaisers von China
- 3 Ganz unbekümmert, bald diese, bald jene besuchend in Nächten, solange das Licht nicht zu helle mir schien.
- 4 Auch ging ich an keinem Tier oder Menschen vorüber, den ich nicht sinnesverwirrt, in Entsetzen zurückließ.
- 5 Ich ängstete Neger, indem ich bei ihren Frauen abstieg, desgleichen Griechen, Türken, Slaven, Ghuriden.
- 6 Und ritt auf dem Strauß im Dunkeln und übte Gewalt oder – nein! – auf dem Wildstier, den sonst mir verkühlte die Nacht.
- 7 Und trat zu den Zechern, befiel sie mit Ungestüm, sodass sie Laute, Schalmei und Tambur ergriffen,
- 8 Und trennte mich nicht von ihnen, solange bis eine Tat sie vollbracht, an welcher der Teufel sich freut.
- 9 Auch ließ ich den Redlichen fremdes Gut unterschlagen, bis er Verrat beging und bis falsch Zeugnis er gab.
- 10 Wie oft auch fällte ich reife Weiber, im Loderschein erglühend, wenn sie gerade die Kinder versorgten.
- 11 Der mannhafte Noah wehrte mich ab von der Arche mit heftigem Schlag, dass der Schenkelknochen zerbrach.
- 12 Zur Zeit der Sintflut hob ich mich hoch empor und flog durch die Lüfte, bis ich das Wasser versickern sah.
- 13 Desgleichen gaukelte ich dem Mose in seiner Einsamkeit vor, dass seine Ziegen Monster und Ungeheuer gebaren.
- 14 Und ich schonte ihn nicht, ihm manches Märchen einflüsternd, als dein Herr, zu ihm redend, den Tûr-Berg zerstäubte.⁴⁵
- 15 Den Sinn des Vaters der Sasaniden lenkte ich fehl und reiste in Heimlichkeit mit im Heere Schâpûrs.⁴⁶
- 16 Bahrâm Gûr regierte, indem er mir hörig war, als Gûr er, die Stadt, mit all ihren Mängeln erbaute.⁴⁷

⁴⁵ Anspielung an die bekannte Legende, wonach Mose Gott bat, ihn sehen zu dürfen. Als Gott ihm aber im Berg Tûr (Sinai) erschien, zerfiel dieser zu Staub, vgl. Sure 7,143.

⁴⁶ Sasaniden: die letzte iranische Dynastie vor der Eroberung durch islamische Heere (224-651); Schapur I., der zweite Sasanide, herrschte 242-272.

⁴⁷ Bahram Gur = Wahram V., (reg. 421-38) hat seinen Spitznamen Gûr = „Wildesel“ nicht nach einer

- 17 So war ich bald eine Natter in ihrer Scheußlichkeit
und bald erblickte das Auge in mir einen Sperling.
- 18 Einäugig oder schielend erschienen die Menschen vor mir,
die niemals vorher einäugig oder schielend gewesen.
- 19 Doch dann kam ich zur Einsicht, zum Vorbild ward meine Reue,
nachdem ich solange gelebt, berühmt als Rebell.
- 20 Bis, als die Erdenzeit abgelaufen war und man Israfil
aufrief: „He du da! Bläst du wohl in die Posaune?!“⁴⁸
- 21 Gott mich ein wenig sterben ließ und dann weckte
zur Auferstehung und ewige Huld mir zuteil ward.
ed. Bint ash-Shâti' 294
ed. I. al-Yûsuf, Damaskus o.J. 119
deutsche Übs. Schoeler, 161f.; franz. Übs. Monteil 138

Das zweite Gedicht des Dämons Khaita`ûr Abû Hadrasch

- 1 Entvölkert ist Mekka vom Stamme der Dardarîs⁴⁹
und keines Dämons Regung mehr in ihm zu finden.
- 2 Zerbrochen wurden seine Idole gewaltsam,
ein jedes Götterbild mit geschwungener Axt.
- 3 Und es erhob sich im Adel der Haschimiten
ein Glänzender*⁵⁰, der das Recht der Gefährten stets wahrte,
4 der hörte, was ihm vom Heiligen Herrn
dem Dröhnen der Kupferschale gleich offenbart ward,
5 der auspeitschen ließ, wer Wein trank, hart war,
selbst den Genuss gegärten Mosts nicht erlaubte⁵¹
- 6 und steinigen ließ, wer da hurte in Ehe, ohne
die Fürsprache jenes Sprechers entgegenzunehmen.

- 7 Wie manche Braut, deren Wächter nächtigten,
wie die mächtigen Dschurhum oder Dschadîs⁵²,

Stadt, sondern nach seinem bevorzugten Beutetier bei der Jagd. Er ist der Held des persischen Versepos „Die Sieben Gestalten“ (*Haft Paikar*), das Nizami (1141-1209) um 1180 verfasste. Deutsch von mir unter dem Titel „Die Abenteuer des Königs Bahram und seiner sieben Prinzessinnen“ bei C. H. Beck 1997.

⁴⁸ Israfil, der Engel des Jüngsten Gerichts.

⁴⁹ Banû Dardarîs: ein Stamm der Dschinnen

⁵⁰ d.h. der Prophet Muhammad

⁵¹ Die Scharia verlangt als Strafe für Weintrinken bis zu 80 Peitschenhieben, was heute in den fundamentalistischen Ländern wieder streng befolgt wird. In obigen Versen hört man schon die Kritik späterer persischer Dichter wie Omar Chayyam und Hafis heraus: Rebenblut vergießen wird bestraft, Menschenblut vergießen dagegen nicht, dennoch hat Brockelmann Recht, die These als „abwegig“ zu bezeichnen, al-Ma`arri sei „un précurseur“ von Omar Khayyam (GAL, S I, 452)

⁵² Zwei sagenhafte altarabische Stämme.

- 8 wenn sie zu ihrem Gatten, dem Sayyid⁵³, geleitet ward,
keinem, der schwächlich war oder ein Töpel,
9 suchte ich heim und ließ sie erschauern,
dass fast sie der Schlag traf noch vor der Berührung!
10 So beschlich ich die Damen, sei es verschleiert
in ihren Zelten, sei's zwischen Mädchen sich wiegend.
11 Mich brachte kein Zauber⁵⁴ von meinem Vorhaben ab,
wo doch der reißende Löwe ablässt vom Jagdwild.
12 Und ich drang in die Finsternis ein, mit Jünglingen
von den Dschinnen, über dem öden Brachland
13 im Duster, das nur die Dämonen kennen
und niemand bewohnt außer den kühnsten Ifriten,
14 weißen, ungestümen, schweren Ungetümen,
edlen, die reden wie raunend, –
15 da trugen uns Pferde, nicht solche der Menschen,
vielmehr geflügelt, auf ihren Schwingen,⁵⁵
16 sowie Dromedare, die euern Blicken entgleiten,
Geschöpfe, halb Strauß, halb Kamel,
17 die rasen in einer Nacht von `Alwa⁵⁶ bis zu
den Dörfern von Schasch⁵⁷ in rastloser Fahrt
- 18 Es gab keine Redlichkeit bei uns, unserer Tage,
der Glaube missriet, wir waren übel beraten.
19 Der Ostersonntag, der Sabbat, sie glichen
dem Montag, der Freitag war wie der Donnerstag.⁵⁸
20 Nicht Magier⁵⁹ waren wir noch Juden noch
Nazarener, die nach der Kirche verlangen,
21 zerrissen die Thora ob ihrer Schmach und
zerschmetterten auch die Kreuze wie trockenes Holz,
22 bekämpften Gott mit Heeren des Teufels,
des Bruders von törichtem, schmutzigem Rat.
23 Ihm überließen wir die Entscheidung,
was er erschloss, – uns gefiel der erschlossene Irrtum.
24 Dem Reifenden wie dem Greise priesen wir's an,

⁵³ Sayyid: Stammesherr

⁵⁴ *kein Zauber (ruqan)*: Dämonen suchte man in islamischer Zeit mit Heilzauber zu bannen; der Dämon redet also von islamischen Verhältnissen.

⁵⁵ Das dürfte ein Seitenhieb auf Muhammads berühmte Himmelfahrt auf einem geflügelten Pferd sein.

⁵⁶ Ort im Nadschd in Saudiarabien.

⁵⁷ bei Taschkent im heutigen Usbekistan.

⁵⁸ Die religiösen Feiertage der Christen (Sonntag), Juden (Samstag) und Muslime (Freitag) wurden nicht eingehalten.

⁵⁹ d.h. Zoroastrier wie die Weisen aus dem Morgenland.

- dass er für Unzucht opferte Beutel um Beutel.
25 Und wir spürten die Dschinnen des Salomo auf,
um jeden gefangenen Frevler in Freiheit zu setzen,
26 der in bleiversiegelter Flasche⁶⁰ eingesperrt war,
die nicht mehr von ihm übrigließ als ein Pusten.
- 27 Wir sorgten dafür, dass die Schöne aus ihrem Haus
aufgrund eines bloßen bösen Verdachts vertrieben wurde
28 und sprachen: “Begnüge dich nicht mit einer Verstoßung!
Nimm guten Rat an, der frei ist von Arglist!” –
29 bis, wenn sie dann eines anderen Frau war,
er sein Los voll Inbrunst als Unglück empfand
30 und wir ihn erinnerten, als sie von neuem verheiratet waren,
an jenen Mund wie Perlen in Wein von erlesnem Gewächs.⁶¹
- 31 Wir betrogen den Pfarrer beim Passah,
nachdem er mit Aal sich gefüllt
32 und nun lechzte danach, sich zu laben
mit Wein, sei er pur oder kräftig gespritzt.
33 Er schwor, nicht zu trinken, es sei denn
bis dicht an den Rausch; aber Lämmchen wird Schaf.
34 Wir riefen ihm zu: “Trink noch einen Becher!
Du bist, wenn du’s tust, nicht verworfen!
35 Es schütze in dieser Hitze dich der,
der die Flammen des Ofens auslöscht mit Kühle!” (vgl. Sure 21,69)
36 Und er goss ihn hinab, und sein Herz wurde schwach
und er zählte zum Volk der Verruchten, Befleckten,
37 so dass aus dem sabbernden Mund ihm der Wein
auf die beiden Altarkissen floss.⁶²
- 38 Ich jagte auch der Dämonin, die eine benagte
Wildrindkeule in Händen hielt, ihre Nahrung ab.
39 Ich fürchtete nicht die Schrecken des Festlands
und ritt übers Meer in Zeiten klirrender Kälte.
40 Ich zechte mit Kain und Abel
und Seth⁶³ bei altem Gewürzwein,
41 und mit den beiden Gefährten des Lamech⁶⁴ bei

⁶⁰ Salomo hatte nach orientalischer Überlieferung die Dämonen in versiegelte Flaschen gesperrt, vgl. das Märchen „Der Fischer und der Geist“ in „Tausendundeiner Nacht“.

⁶¹ Vgl. den Kommentar oben.

⁶² Diese köstlich anschauliche Szene zeigt, dass unser Dichter auch die Christen nicht verschont.

⁶³ Der dritte Sohn Adams nach Abel und Kain (1. Mose 4,25)

⁶⁴ Lamech, Sohn Henochs und Enkel Kains, vgl. 1. Mose 4,18

- klingendem Saitenspiel, bis sie keinen gezupften Diskant mehr vernahmen.
42 Und mit der Schar des Luqmân⁶⁵ und seinem Reichtum
vergnügte ich mich nach verblichener Jugend.
- 43 Dann aber wurde ich gläubig und wem der Glaube
verliehen wird, der gewinnt etwas Kostbares, Großes.
44 Ich kämpfte bei Badr und wehrte bei Uhud ab,
und beim "Graben"⁶⁶ erschreckt' ich die Führer.
45 Hinter Gabriel aber und Michael her
mähten wir Häupter beim Angriff wie Heu,
46 während von Heeren des Siegs in den Lüften
wie Saat zertreten ward der Tyrann und verging.⁶⁷
47 Sie trugen im wirbelnden Staub des Getümmels
Turbane gelb wie die Farbe ist von Waris.⁶⁸
48 Das Wiehern Haizûms ist noch immer
mir im Gehör, welch ein herrlicher Hengst!⁶⁹
49 Er verlangt nicht nach Jagd und gewöhnt sich
an keine Fessel, beklagt nicht die Schürfung des Fußes.
- 50 Und keine Freie scheute mich mehr,
noch die Stattliche von gediegener Schönheit.
51 Zainab⁷⁰ war meiner Gottesfurcht sicher
und keine Mollige fürchtete mehr meinen Angriff.
52 Ich sprach zu den Dschinnen: "Auf, fällt nieder vor Gott
und lasset euch leiten so wie man Niedere leitet!
53 Denn euere Welt – sie hat ihre Frist
und verrät den Widerspenstigen wie den Gefügigen.
54 Bilqîs⁷¹ verdarb und ihr Reich schwand dahin
und im Ohr blieb kein Wispeln zurück.
55 Und die Sippe des Mundhir⁷² entschwand aus Hira,
ein jeder im Staube verscharrt.
56 Wahrlich wir – wisset! – berührten nach euch

⁶⁵ Luqmân; sagenhafter altarabischer Weiser; nach ihm ist Sure 31 benannt.

⁶⁶ Badr, Uhud und der Grabenkrieg sind die drei großen Schlachten, die Muhammad mit den Mekkanern führte, bevor er ihre Stadt eroberte.

⁶⁷ Gabriel und Michael: die zwei am häufigsten genannten Erzengel des Islam. Muhammad wurde laut Sure 3,123f. in der Schlacht von Badr von mehreren tausend Engeln unterstützt.

⁶⁸ Waris: eine sesamähnliche Pflanze, die als Färbemittel dient.

⁶⁹ Haizûm: Das Roß Gabriels.

⁷⁰ Zainab: häufiger Mädchenname, aber auch Name der Frau von Muhammads Adoptivsohn Zaid, in die er sich verliebte und sie heiratete, nachdem Zaid sie verstoßen hatte (vgl. oben)

⁷¹ Bilqîs: Die Königin von Saba, die die Sage, auch der Koran, mit Salomo verknüpft (vgl. Sure 27).

⁷² Mundhir: vorislamischer Herrscher in der Stadt Hira.

- das Himmelsgewölb', und es tobte mit mächtigem Übel,
57 mit seinen Feuern die Teufel beschießend,
bis sie wie verloschene Asche erschienen!"⁷³
58 Da gehorchte ein Volk mir von ihnen und
fand Heil; doch ein andres blieb haften am Elend.⁷⁴
- 59 Ein Gleiter⁷⁵ flog mit mir bei al-Yarmûk⁷⁶,
während die Leute sich schlugen und wacker erstachen,
60 bis mich der Krieg offenbar werden ließ
als die Glut in dem Brand jener Schlacht.
61 Und beim unfruchtbaren "Kamel"⁷⁷ war ich Zeuge, –
schlimm war, was die mächtige Stute gebar! –
62 ging im Heere der Banu Dabba⁷⁸ voran, –
die Torheit ist in der Welt eine schmutzige Krankheit! –
63 und ich besuchte Siffîn⁷⁹ auf räudiger
Mähre (deren Herr war kein Ackersmann!),
64 mit dem Schwerte die Recken bedrängend
und den Unhold mit Felsen bewerfend.
65 Und ich fuhr einher vor `Alî morgens bei Nahrawân,⁸⁰
bis die Spitze des Fünfellers⁸¹ schartig war.
- 66 Ein Prediger⁸² traf bei mir Reue an, –
so kam die tüchtige Stute zu ihrem Brünfter.⁸³

⁷³ Anspielung an Sure 72, die „Sure der Dschinnen“, wo berichtet wird, dass Dschinnen an den Pforten des Himmels lauschen wollten, aber mit Kometen vertrieben wurden.

⁷⁴ Anspielung an Sure 72, wo berichtet wird, dass Scharen von Dschinnen Muhammads Predigt lauschten, aber nur einige sich bekehrten.

⁷⁵ Ein Gleiter: gemeint ist ein schnelles Pferd

⁷⁶ al-Yarmûk: Ein Nebenfluss des Jordan, der im Haurân entspringt und unterhalb des Sees Genezareth mündet. Dort fand 636, nur vier Jahre nach Muhammads Tod, eine vernichtende Schlacht gegen die Byzantiner statt.

⁷⁷ "Kamel": Name der ersten Schlacht, die, kurz nach Muhammads Tod, zwischen Muslimen stattfand: den Anhängern des Kalifen `Alî und seinen Gegnern, angeführt von `A`isha, Muhammads Witwe, die bei dieser Schlacht, die sie verlor, auf einem Kamel ritt.

⁷⁸ Banû Dabba, arabischer Stamm, focht aufseiten `A`ishas.

⁷⁹ Siffîn: am rechten Euphrat-Ufer, zwischen Raqqa und Balis; hier fand 657 die Schlacht zwischen `Alî und Mu`âwiya statt, die letzterer durch einen Trick zu seinen Gunsten entschied.

⁸⁰ Nahrawân: Kanal der in den Tigris führt. Hier, in der Nähe des späteren Bagdad, besiegte `Alî die Khâridjiten

⁸¹ Fünfeller: eine fünf Ellen lange Lanze, vielleicht hier gleichzeitig Anspielung auf die von den Schiiten verehrten "Fünf von der Mantelsippe" (Muhammad, Fatima, `Alî, Hasan und Husain), da der Dichter den Dämon ja als dezidierten Antischiiten schildert

⁸² d.i. der Prophet Muhammad

⁸³ So kam die tüchtige Stute zu ihrem Brünfter: Redewendung, die besagt, daß zwei Dinge übereinstimmen. Hier wohl gleichzeitig boshafter Seitenhieb auf Muhammads Sexualtrieb.

Ar. Text: ed. Bint ash-Shâti‘ xx; ed. Yûsuf 121-124 ;Monteil 140-42; Schoeler 160-67.

III. Lobqaside auf al-Mu`tasim nach der Eroberung von `Ammûrîya (Amorium)

Dîwân Nr. 3, Übersetzung und Analyse in A. J. Arberry. Arabic Poetry A Prime for Students Nr. 9; S. Pinckney Stetkevych, Abu Tammam, 8. Kapitel. Amorium, berühmte byzantinische Stadt in Phrygien, auf halbem Weg zwischen Konstantinopel und Ankara, gegen Ende des 5. Jahrhunderts erbaut, wurde mehrfach von muslimischen Truppen berannt, belagert, kurzfristig erobert, bis es endlich im Jahre 838 nach mehrtägiger Belagerung durch türkische Truppen unter Führung des Kalifen al-Mu`tasim (r. 833-842) infolge Verrats erobert und, wie Abû Tammâm es genüsslich beschreibt, in Brand gesteckt wurde. Das Gedicht ist voller raffinierter Wortspiele, besonders häufig Paronomasien (Wörter mit zwei Bedeutungen), z.B. *bîd* „Weiße“ (Frauen, bzw. Schwerter) etc. Meine Übersetzung:

as-suyûfu asdaqû anbâ`an mina l-kutubi

1. Schwerter geben wahrere Kunde als Bücher, ihre Schärfe (*hadd*) bildet die Grenze (*hadd*) zwischen Spiel und Ernst.
2. Die hellen Klängen, nicht die dunklen Bände, in deren Texten Zweifel und Vermutung glimmen!
3. Und das Wissen glänzt im Schimmer der Lanzen, zwischen den beiden Heeren, nicht im Schimmer der sieben Planeten.
4. Was soll ein Gerücht, was sollen die Sterne und die Lügen, die zierlichen Reden, die man darüber geschmiedet hat?⁸⁵
5. Geflunker und Märchen – zusammengeflickt! Haltlos und ohne Widerstand, wenn es drauf ankommt.
6. Wunderdinge, vor denen, wie sie behaupten, die Tage zurückscheuen werden in einem Safar oder Radschab⁸⁶.
7. So flößten sie den Menschen Furcht ein vor einer finsternen Katastrophe, wenn der westliche Stern mit dem Schwanz erscheine.⁸⁷
8. Und schrieben den hohen „Häusern“ die Fähigkeit zu, zu ordnen, was sich verkehren oder nicht verkehren werde.
9. So urteilen sie über die Dinge aufgrund von Leuten, die ahnungslos sind, über das, was kreist in einer Sphäre oder einem Pol.

⁸⁴ kam die tüchtige Stute zu ihrem Brünfter: Redewendung, die besagt, daß zwei Dinge übereinstimmen. Hier wohl gleichzeitig boshafter Seitenhieb auf Muhammads Sexualtrieb.

⁸⁵ D.h. die Astrologie

⁸⁶ Zweiter und siebter Monat des islamischen Jahres.

⁸⁷ Die Erscheinung dieses Kometen wird bei dem als Michael der Syrer bekannten Historiker erwähnt, vgl. S. Stetkevych S. 188 Anm. zu Vers 7.

10. Offenbarten sie je ein Ding bevor es eintraf, sie hätten nicht verborgen gehalten, was über die Götzen und über die Kreuze kam:
11. Der Sieg der Siege, der zu erhaben ist, als dass ihn Gedicht oder Prosarede erfassen könnten.
12. Ein Sieg, für den sich die Pforten des Himmels öffnen und die Erde in schimmernden Kleidern erscheint.
13. O Tag der Schlacht von Amorium, die Wünsche kehrten heim von dir mit prallen Eutern voll von honigsüßer Milch!
14. Du ließest das Glück der Muslime im Aufstieg, die Polytheisten⁸⁸ und das Haus der Vielgötterei aber im Absturz!
15. Sie (die Stadt A.) war eine Mutter für sie, um derentwillen sie jede Mutter und jeden Vater geopfert hätten.
16. Von dreister⁸⁹ Art, denn sie zu zähmen hatte Chosrou ratlos gemacht und Abû Karib zur Strecke gebracht.⁹⁰
17. Ja, eine Jungfrau, die noch kein Schicksalsschlag beschädigt, kein Walten der Wechselfälle erreicht hatte,
18. Schon seit der Zeit Alexanders oder gar früher. Die Locken der Nächte waren ergraut, sie aber nicht,⁹¹
19. bis Gott dann ihre Jahre sahnte, so wie die Geizige die Milch sahnt, es war die Sahne der Epochen.
20. Da kam die schwarze Sorge zu ihnen, sie umfinsternd, wo doch ihr Name war "Die Sorgenfreie"⁹².
21. Zum Omen wurde ihr die Schlacht von Ankara⁹³, wo Plätze und Gefilde einst verwüstet worden waren.
22. Als sie nun auf die Schwester schaute, die gestern zerstört worden war, steckte sie die Zerstörung an, rascher als Krätze ansteckt.
23. Wie mancher heldenhafte Reiter lag nun zwischen ihren Mauern, die Schläfenlocken rot von siedend versickerndem Blut,
24. Vom Brauch des Schwertes, denn dieses Blut ist sein Henna, nicht nach dem Brauche des Islam gefärbt!⁹⁴

⁸⁸ Die Byzantiner werden hier also als Polytheisten bezeichnet.

⁸⁹ *barzatun*, das Wort kann, wie so manches in der arabischen Dichtung, auch sein Gegenteil bedeuten, also „schamhaft“; vermutlich hat der Dichter hier absichtlich eine zweideutige Vokabel benutzt.

⁹⁰ Abû Karib: einer der jemenitischen Könige (Tubba'), st. ca 420, der Persien erobert haben soll, und dessen Andenken die arabische Überlieferung bewahrt hat. Sein Name steht hier wohl nur wegen des Reims.

⁹¹ Amorium erlebte gerade vor seiner Zerstörung durch die Muslime seine schönste Blüte, vgl. Vasiliev, *Byzance et les Arabes*. Tome I: la dynastie d'Amorium. Brüssel 1935, 160-61.

⁹² Bedeutung des griechischen Wortes *amorion* = „sorglos“.

⁹³ Siehe Anm. 100

⁹⁴ Die islamische Sunna schreibt alternden Männern vor, ihr weißes Haar mit Henna (also nicht schwarz!) zu färben. Hier ist aber wohl eher an den Brauch muslimischer Frauen gedacht, die ihre Hände mit Henna färben.

25. Du hast, o Beherrscher der Gläubigen, sie dem Feuer überlassen, an einem Tag ihr Holz und ihren Fels erniedrigt.
26. Du hast in ihr die stumme Nacht als Morgenröte hinterlassen, gelähmt von einem Morgen aus Flammen,
27. Als hassten die Gewänder der Finsternis ihre Farbe und die Sonne sei nicht untergegangen,
28. Ein Licht aus Feuer, wo doch die Finsternis noch währt, und eine Finsternis aus Rauch im bleichen Morgen.
29. Da geht die Sonne auf, die doch schon unterging, und sie versinkt, und ist doch nicht versunken.
30. So blinkte sie das Schicksal an, wie der Himmel durch Wolken blinkt, mit einem Schlachttag, der durch sie rein war und befleckt.
31. Denn keinen beschien an diesem Tag die Sonne, der seiner Frau beiwohnte, doch ging sie da auch über keinem unter, der noch ein Junggesell war.⁹⁵
32. Die Hügel im bewohnten Revier der Mayya, wo Ghailân⁹⁶ umherschweift, sie sind nicht prächtiger als ihr zerstörtes Gefilde!
33. Und nicht sind von Scham durchblutete Wangen für den Betrachter verlockender als ihre staubige Wange,
34. Die hässlich ist; doch unsere Augen bedürfen keiner Schönheit noch eines wunderbaren Anblicks, die an ihr erscheinen.
35. Ist doch die Wendung schön, deren Folgen zutage treten, und ihr Frohlocken kommt aus einer schlimmen Wendung.
36. Wüsste das Heidentum nur, wie viele Epochen lang sie ihm verborgen blieben, diese zwischen Schwert und Lanze ihm bereiteten Folgen!
37. Die Planung des durch Gott vor Schuld Gefreiten (al-Mu`tasim billâh), des Rächers, des auf Gott Achtenden, um Gott Bestrebten,
38. Des stets mit Sieg Gespeisten, – nie prallen seine Lanzen ab, noch schonen sie die Seele eines, der sich zu schützen sucht.
39. Er hat kein Volk angegriffen noch ein Land erobert, ohne dass ihm ein Heer vorausging von Entsetzen.
40. Führte er nicht das Heer an in der Schlacht, er läge mit sich selbst in ungestümer Schlacht.
41. Gott "schoss"⁹⁷ durch dich ihre zwei Türme und zerstörte sie (:die Stadt); hätte ein anderer als Gott geschossen, er hätte nicht getroffen,
42. Nachdem sie sie befestigt hatten, ihrer sicher, – Gott ist der Schlüssel auch für zähe Burgen.

⁹⁵ D. h. die griechischen Männer waren alle getötet, während die Araber alle den gefangenen Griechinnen beiwohnten.

⁹⁶ Mayya war die Angebetete des Dichters Ghailân Dhû r-Rumma.

⁹⁷ Anspielung an Sure 8,17 „Nicht du hast geschossen, als du schossest, sondern Gott.“, der Vers, der die Verantwortung für die in der Schlacht getöteten Mekkaner (also Landsleute) von Muhammad und seinen Anhängern abnimmt und auf Gott überträgt.

43. So sprach der ihrer Sache Waltende: „Kein Weideplatz, Wehr für die Angreifer, am Hügel keine Tränke!“
44. Wünsche, eingeflüstert, deren Erfüllung ihnen raubten die Klingen von Schwertern und die Spitzen langer Lanzen.
45. Zweierlei Tode, die von Weißen (Schwertern) und von Braunen (Lanzen) (herrühren, sie bedeuten) zweierlei Eimer für zweierlei Leben, sind von Wasser und von Gras.⁹⁸
46. Du gehorchtest einer Stimme aus Zibatra,* versäumtest ihretwegen den Kelch des Schlummers und den Speichel der züchtigen Gespielinnen.⁹⁹
47. Die Hitze der befehdeten Befestigungen entriss dich der Kühle der Münder und ihres erquickenden Quells.
48. Du entsprachst ihr deutlich und entschlossen mit dem Schwert; hättest du anders als mit dem Schwert erwidert, du wärest die Antwort schuldig geblieben.
49. Bis du die Säule des Polytheismus umgestoßen hattest in den Staub, ohne dich bei Zeltplöcken und Seilen aufzuhalten.
50. Und als Theophilos¹⁰⁰ den Krieg mit eigenen Augen sah, und *harb* kommt ja von *harab*,¹⁰¹
51. suchte er seinen Verlauf durch Geld zu beeinflussen, denn dieser Strom bedrängte ihn mit seinem Fluten und Wogen.
52. Doch weit gefehlt! Die feste Erde schüttelte den ab, der da gedachte, jenen zu bekämpfen, der vor Gott Rechenschaft ablegt, nicht aber nach Gewinn strebt.
53. Der hat doch all das Gold, zahlreicher als der Kiesel, nicht darum ausgegeben, weil er Goldes bedürftig wäre!
54. Die Löwen, Löwen des Dickichts, ihr Streben zielt am Tag des Schreckens nur auf den Beraubten (*maslûb*), nicht auf die Beute (*salab*).
55. Doch er ergriff die Flucht, sein Reden zügelten chattische Lanzen¹⁰² in einem Schweigen, unter dem sein Eingeweide schrie.

⁹⁸ Vgl. die deutschen Ausdrücke „Lebenswasser“ und „ins Gras beißen“.

⁹⁹ Als Zibatra (griechisch Zapetra), eine Stadt nahe der byzantinischen Grenze, von den Byzantinern erobert wurde, rief eine Frau, die in Gefangenschaft geriet „O Mu`tasim (komm zu Hilfe)!“ Das erfuhr der Kalif, als er gerade einen Becher Wein trinken wollte. Er stellte ihn beiseite und befahl, den Angriff auf Amorium vorzubereiten, Wein und Liebe auf die Zeit nach dem Sieg verschiebend.

¹⁰⁰ Kaiser Theophilos, der von 829-42 regierte, nahm selber nicht an der Schlacht teil, obwohl Amorium seine Heimatstadt war. Er hatte die Truppen unter Führung eines Eunuchen zunächst nach Ankyra (Ankara) gesandt, wo sie aber zu spät eintrafen; die byzantinische Bevölkerung hatte bereits die Flucht ergriffen. Darauf beorderte sie der Kaiser nach Amorium und versuchte gleichzeitig, den Kalifen umzustimmen. Durch eine Gesandtschaft ließ er versichern, die Übergriffe bei der Eroberung von Zapetra seien gegen seinen Befehl erfolgt, und versprach, die zerstörte Stadt wieder aufzubauen, die gefangenen Araber, und sogar die für die Verstöße Verantwortlichen Byzantiner an den Kalifen auszuliefern. Der allerdings dachte nicht daran, einzulenken, wie die obigen Verse zeigen.

¹⁰¹ *harb* – *harab* : Krieg – Plünderung

¹⁰² D.h. Lanzen aus Oman; sie waren offensichtlich besonders gut und werden häufig in Lobgedichten auf muslimische Eroberer erwähnt.

56. So brachte er denn Opfer dar, das Unheil abzuwenden, und er entkam, die Flucht sein bestes Reittier, das er antrieb, ihn zu retten,
57. Den Erderhebungen sich anvertrauend, von wo er Ausschau hielt, von Furcht getrieben, nicht von Übermut.
58. Doch wo er wie ein Vogel Strauß davonlief, hast du die Feuerglut verbreitert mit der Fülle dort an Brennholz,
59. 90 000 wie Löwen im Gebirge ash-Sharâ – ihr Leben wurde reif, bevor die Trauben und die Feigen reiften.
60. Und wie manche (muslimische) Seele, war, als jene bis zum letzten ausgerettet waren, so erquickt, wie keine Salbung mit Moschus sie erquickt hätte.
61. Manchen von Zorn Erregten brachten die Schwerter heim, sein Zorn erstorben, doch in ihm lebend die Genugtuung ob des Verderbens jener.
62. So stand der Krieg, war auch das Schlachtfeld eng, doch seine Recken hockten tief erniedrigt auf den Knien.
63. Wie viel erlangte man in seinem Glanz an glänzend schönen Monden, wie viel an schmuckem Zahnschmelz unter seiner Wolke!¹⁰³
64. Wie viel an Zugang auch lag in dem Schnitt durch Nackenadern hin zu der wohlverwahrten Jungfrau!¹⁰⁴
65. Wie viel erlangten die wie Röhricht bebenden indischen Schwerter an auf Sandhügeln bebendem Röhricht.¹⁰⁵
66. Weiße, die, aus ihren Hüllen gezückt, Weiße als Gefährtinnen aus den Zelten holten.

67. Stellvertreter Gottes! Lohne Gott dein Bemühen um das Eigentliche der Religion, den Islam und seine Glorie!
68. Mögest du die große Ruhe erblicken, die, wie du erkannt hast, nur über die Brücke der Mühe erreichbar ist.
69. Wenn es zwischen den Geschehnissen der Geschichte eine Verwandtschaftsbeziehung und ein unzertrennliches Band gibt,
70. so ist zwischen diesen Tagen, in denen dir Sieg verliehen wurde, und Badr die engste Beziehung.¹⁰⁶
71. Sie ließen die Söhne des Gelben¹⁰⁷ gemäß ihrem Namen mit gelben Gesichtern zurück, verklärt aber haben sie die Gesichter der Araber.

¹⁰³ Gemeint sind die erbeuteten byzantinischen Frauen und Mädchen.

¹⁰⁴ Der arabische Kommentator sagt, hier sei entweder die weibliche Gattung gemeint oder die oben mit einer Jungfrau verglichene Stadt Amorium, ein Aspekt, den Frau Stetkevych in ihrer Deutung besonders hervorhebt.

¹⁰⁵ Mit dieser weiteren aus der Liebesdichtung bekannten Metapher sind wiederum die eroberten Frauen gemeint.

¹⁰⁶ Abû Tammâm vernetzt die Eroberung mit der ersten erfolgreichen Schlacht des Islam, die 624 bei einem Ort namens Badr stattfand, um ihren religiösen Charakter damit noch stärker zu betonen.

¹⁰⁷ Die Byzantiner, die in arabischen Genealogien manchmal auf einen Stammvater namens *al-Asfar* „der Gelbe“ zurückgeführt werden.

IV. Das Schicksal christlicher Frauen nach der Eroberung Jerusalems (Auszug aus `Imâduddins Chronik)

Saladin hatte sehr großzügig die Mehrheit der etwa 60 000 Christen in Jerusalem gegen Entrichtung eines Kopfgeldes freigelassen. Wer das nicht zahlen konnte, wurde versklavt. Die Frauen wurden vergewaltigt, wie der Autor genüsslich schwelgerisch beschreibt:

Die meisten begaben sich nach Tyrus und vermehrten dort die Finsternis mit der Finsternis. Etwa fünfzehntausend Menschen blieben zurück, da sie die vorgeschriebene Zahlung nicht erbringen konnten, und wurden, wie vereinbart, zu Sklaven; es waren ungefähr siebentausend Männer, die die ungewohnte Erniedrigung auf sich nehmen mussten und durch die Knechtschaft getrennt und überallhin verstreut wurden; sie verteilten sich über Täler und Höhen bei denen, die sie erworben hatten; Frauen und Kinder zählten achttausend, wir teilten sie unter uns, und das Antlitz des Reiches lächelte über ihr Weinen. Wie viele gut behütete Frauen wurden entehrt, herrschende beherrscht, junge Mädchen verheiratet, Edle verschenkt, wie viele Spröde mussten sich hingeben, wie viele verborgen Gehaltene verloren ihre Scham, wie viele Ernste wurden zum Gespött gemacht, Behütete hervorgezerrt, Freie in Besitz genommen, Begehrenswerte bis zur Erschöpfung missbraucht, anmutige Mädchen heimgesucht, Jungfrauen entjungfert, Anmaßende geschändet, Schöne mit roten Lippen ausgesaugt, Braune hingestreckt, Unbezähmbare gezähmt, Zufriedene zum Weinen gebracht! Wie viele Edle nahmen sie zu Beischläferinnen, Glühende gerieten an ihnen in Brand, Ledige befriedigten sich an ihnen, Hungernde sättigten sich, und wie viele Aufgeregte verbrauchten ihre Glut! Wie viele Schöne wurden Besitz eines einzigen Eigentümers, wie viele von hohem Wert wurden zu niedrigen Preisen verkauft, wie viele Nahe entfernt, Hohe erniedrigt, Wilde eingefangen, wie viele an den Thron Gewöhnte unterworfen!¹⁰⁸.

Diese Texte klingen schockierend. Sie sind ein notwendiges Korrektiv für die oft geschönte Sicht heutiger Historiker, aber auch gegenüber der Traumwelt, die uns bei allem scheinbaren Realismus in den Märcen aus Tausendundeiner Nacht entgegentritt. Auf jeden Fall zeigen sie, dass die jahrhundertelange Angst der Abendländer vor den „Türken“, den „Mauern“, den „Heiden“ nicht auf „Vorurteilen“ beruhte sondern auf realen Erfahrungen. Erst mit dem vernichtenden Sieg der spanisch-venezianischen Flotte über die bis dahin das Mittelmeer beherrschenden Osmanen (Schlacht von Lepanto 1571) und dem ein Jahrhundert später folgenden dem in letzter Minute herbeieilenden polnischen Königs Johann Sobieski

¹⁰⁸ Nach F. Gabrieli: Die Kreuzzüge aus arabischer Sicht. aus den arabischen Quellen ausgewählt und übersetzt, Zürich: Artemis 1973 = dtv Wissenschaftliche Reihe Dokumente 1975, 211-12.

verdankten Siege über die Wien belagernden Osmanen (1683) und deren Vertreibung war die osmanische Bedrohung gebannt; von nun konnten die Europäer in ihren Opern über die Türken lachen. 1983 feierten Türken und Österreicher gemeinsam das eben erwähnte Ereignis – ein gewaltiger Fortschritt!

Vergewaltigungen im Zuge kriegerischer Auseinandersetzungen sind aber leider auch in unserer Zeit noch immer (oder wieder) Gang und gäbe. Allerdings geschehen sie nicht mehr mit dem Segen einer Religion. Das Böse lässt sich so leicht nicht austilgen, zumal, wenn es einmal von einer Religion gebilligt worden ist.

Bibliographie

- Fähndrich, H. (1994) Parodie im "Mittelalter": aus einem Werk des M. B. Muhriz al-Wahrânî (gest. 1179-80), in: W. Heinrichs & G. Schoeler (Eds) *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag. Band 2: Studien zur arabischen Dichtung* (Beirut: Steiner), 439-46.
- Kraus, P. (1934) Beiträge zur islamischen Ketzergeschichte. Das Kitâb al-Zumurrud des Ibn ar-Râwandî, *Rivista degli Studi Orientali*, 14, 93-129, 335-79.
- von Kremer, A. (1875) Ein Freidenker des Islam, *ZDMG*, 29, pp. 304-21.
- al-Ma`arrî (1950) *Risâlat al-ghufrân*, A. Bint al-Shâtî' (Ed.) (Cairo: Dâr al-Ma`ârif).
- Monteil, V. (1984) (Trans.) *L'Épître du pardon d'Abu-l-'Alâ' al-Ma`arrî* (Paris: Gallimard).
- Müller, H. (1982) *Die Kunst des Sklavenkaufs nach arabischen, persischen und türkischen Ratgebern vom 10. bis zum 18. Jahrhundert* (Freiburg).
- Nicholson, R. A. (1921) *Studies in Islamic Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Rescher, O. (1980) *Beiträge zur Maqamen-Literatur* (Osnabrück)
- Ritter, H. *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farîdud-dîn `Attâr* (Leiden: E. J. Brill).
- Sperl, S. (1989). *Mannerism in Arabic Poetry A Structural Analysis of Selected Texts* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Stetkevych, S. P. (1979) The `Abbasid poet interprets history : three qasîdahs by Abû Tammâm, *JAL* 10, 49-64.
- Stetkevych, S. P. (1991) *Abû Tammâm and the Poetics of the `Abbasid Age* (Leiden: E.J. Brill).
- Wild, S. (1994) Die zehnte Maqame des Ibn Nâqiyâ. Eine Burleske aus Bagdad, in: W. Heinrichs & G. Schoeler (Eds) *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag. Band 2: Studien zur arabischen Dichtung* (Beirut: Steiner), 427-38.

*O tu, sei l'Harut di te stesso nel pozzo dell'esistenza
proprio tu, ubriaco ognora del vino d'ingordigia
Tu in origine volavi più alto delle sfere celesti
tu eri dalla polvere oscura della terra mondato
La brama ti fece questa casa di polvere, e la tua anima
sospinse a capofitto dall'empireo al terrestre tappeto*

da 'Attar, *Bolbol-name* (Il libro dell'Usignuolo)

*"Your voraciousness, fellow-critters, I don't blame ye so much for;
dat is natur, and can't be helped; but to govern dat wicked natur,
dat is de pint. You is sharks, sartin; but if you govern de shark in
you, why den you be angel; for all angel is not'ing more dan de
shark well governed..."*

(da H. Melville, *Moby Dick*)

La duplice *fitna* di Harut e Marut, gli "angeli caduti" del Corano. Dalle fonti sacre alle letterature islamiche medievali

di Carlo Saccone

E quando venne loro (=gli Ebrei) un Messaggero da Dio (=Maometto) che confermava la rivelazione data a loro, parte di quei che avevan ricevuto il Libro si gettarono il Libro di Dio dietro le spalle, come se nulla sapessero. Ma essi seguono le invenzioni dei demoni (*shayatin*) contro il regno (=la legge) di Salomone. Non fu Salomone un negatore (di Dio), bensì i demoni, i quali insegnavano agli uomini la magia (*sahr*) e quel che fu rivelato ai due angeli, Harut e Marut, a Babilonia, i quali tuttavia non insegnavan nulla a nessuno senza prima dirgli: "Bada che noi siamo una tentazione (*fitna*), empio non essere dunque!"

Gli uomini appresero da loro sortilegi per disgiungere l'uomo dalla sua donna (ma quegli angeli non danneggiavano alcuno se non col permesso di Dio) e appresero ancora ciò ch'era loro di danno e non di vantaggio, pur sapendo che chi avesse acquistato quell'arte non avrebbe avuto parte nell'altra vita. A che turpe prezzo si son dunque venduti, se lo avessero saputo! Ché se avessero creduto e avessero temuto Iddio, migliore sarebbe stato il loro premio dappresso a Dio, oh, se avesser saputo!" (Corano, II, 101-103)¹

¹ Questa e le citazioni successive sono tolte da *Il Corano*, a cura di A. Bausani, Rizzoli-BUR, Milano 1988.

Questo denso, oscuro passo coranico è alla base della fortuna del motivo “Harut e Marut” nella letteratura esegetica e nelle letterature medievali di area islamica, oggetto del presente lavoro. Ma prima di giungere a parlare delle opere letterarie in cui esso compare dovremo fare un breve commento a questo passo e ad altri consimili che appaiono in altre fonti in particolare nel *Hadith*, ovvero le raccolte di detti e sentenze attribuiti a Maometto, e nel *Tafsir*, il commento al Corano. Queste ultime fonti sono state spesso il tramite o l’anello di congiunzione tra lo scarso e enigmatico passo coranico e tutta una serie di più ampie rielaborazioni e ampliamenti del motivo nelle lettere arabe e persiane. Sia il *Hadith* che il *Tafsir* sono peraltro ampiamente debitori delle fonti ebraico-rabbiniche, giacché la leggenda degli “angeli caduti” verosimilmente nasce proprio in questo ambito – pur con qualche apporto o meglio riflesso da altre tradizioni – e di qui poi emigra nel mondo islamico non senza, a un certo punto, colorarsi di qualche influsso iranico.

1. Fonti scritturali islamiche

1.1 Harut e Marut nel *Corano*

Nel Corano si nota che gli angeli sono spesso citati a coppie. Vi sono coppie per così dire positive come Gabriele e Michele (II, 97-98), Munkar e Nakir (che interrogano il defunto nella tomba), gli angeli scribi (XLIII, 80; L, 17-23; LXXXII, 10-12) che sono una sorta di angeli custodi incaricati di registrare fedelmente azioni buone e cattive, v’è infine Malik (XLIII, 77) l’angelo-guardiano dell’inferno cui, almeno nel Corano, non corrisponde la figura dell’angelo-guardiano del paradiso: lacuna che comunque si preoccupa di colmare la tradizione individuandolo nell’angelo Ridwan.² L’unica coppia “negativa” di angeli esplicitamente menzionata è quella che compare nel brano che abbiamo all’inizio citato, ossia quella formata da Harut e Marut (II, 102ss.).³

Il brano è inserito in un contesto manifestamente polemico: si rimprovera agli Ebrei di non avere riconosciuto “il Messaggero di Dio”. Tale espressione potrebbe riferirsi a Isà (=Gesù), di cui il Corano sostiene con tono polemico che era stato inviato proprio agli Ebrei, i quali vengono più volte rimproverati per non averlo accettato; ma stando al contesto del brano citato, e alla esegesi concorde

² Un’ampia ricognizione sull’angelologia islamica è nel mio lavoro *L’angelologia musulmana: dal Corano alla riflessione dei mistici e dei teologi*, in C. Saccone, *Allah, il Dio del Terzo Testamento. Letture coraniche*, Medusa, Milano 2006, pp. 79-128, rielaborazione di un originale apparso in “Studia Patavina”, 1991/3.

³ Per una prima disamina del motivo, cfr. la voce curata da G. Vajda, *Harut wa Marut* per la *Encyclopaedia of Islam* e l’analoga voce curata da A. Shahpur Shahbazi per la *Encyclopaedia Iranica*.

dei dottori dell’Islam, qui il “Messaggero di Dio” è identificabile con Maometto, che gli Ebrei di Medina si rifiuteranno di riconoscere come vero profeta.

La ragione di tanto caparbia ostilità al “Messaggero di Dio”, e qui ci avviciniamo al nostro tema, è in qualche modo ricollegata all’insegnamento perverso dei demoni, autori di “invenzioni” nefaste che -si precisa subito dopo- consisterebbero nelle arti magiche (*sihr*). Il nesso tra il rifiuto dei Messaggeri di Dio -in fondo una ribellione a Dio stesso- e le arti magiche, a prima vista strano e incomprensibile, va inquadrato nel contesto dell’eredità biblica, che qui come in molti passi del Corano risulta particolarmente evidente. Gli Israeliti vivono e si scontrano con i Filistei, notoriamente dediti alla divinazione e alla negromanzia (si pensi all’episodio famoso di re Saul che consulta una negromante per farsi evocare Samuele), venendone a loro volta “contaminati”. Il Pentateuco contiene diverse condanne della divinazione e delle pratiche magiche (*Esodo*, 22, 17; *Deuteronomio* 18, 10-14) e in altri passi dell’Antico Testamento se ne mette spesso in evidenza il carattere implicito di “atti di ribellione” a Dio, come ad esempio in *1 Samuele* 15, 23 dove si legge: “... perché peccato di divinazione è la ribellione [a Dio]”. E in *Isaia* 8, 19 si accomunano gli indovini e gli spiriti “che bisbigliano e mormorano formule”. La rivalità tra indovini e profeti ovvero i “messaggeri di Dio” emerge peraltro in *Levitico* 19, 31: “Non vi rivolgete ai negromanti né agli indovini, non li consultate per non contaminarvi per mezzo loro. Io sono il Signore, vostro Dio” ossia, si sottintende, ascoltate i miei profeti non loro. Si intuisce insomma una sorta di “concorrenza” in atto tra gli indovini e adepti di arti magiche da un lato e i profeti di Dio dall’altro

Un problema analogo era stato sperimentato dallo stesso Maometto che dovette vedersela con i *kahen* (cfr. l’ebraico *cohen*), sorta di stregoni-indovini della Mecca che emettevano vaticini mentre erano invasati dagli “spiriti” (i *jinn*). Ora, a demoni/diavoli (*shayatin*) “inventori” della magia, vengono esplicitamente associati nel brano coranico che commentiamo anche Harut e Marut, i due angeli caduti, con intento per così dire “declassatorio”: questi due angeli sono in sostanza decaduti alla stregua di volgari demoni, “inventori” delle pratiche magiche. Quegli stessi demoni che, nel Corano, manifestamente aspirano a una “ascesa sociale”, che però fallisce, nell’episodio di prometeiche risonanze in cui salgono furtivamente sino al cielo per “origliare” ai consessi celesti, ma scoperti ne vengono riacciati con una pioggia di folgori e fiamme (XXXVII, 6-10 e passim).

Un interessante commento di al-Qurtubi al passo coranico all’inizio menzionato (“Non fu Salomone un negatore [di Dio], bensì i demoni...”),⁴ lo completa

⁴ Salomone è nel Corano e nella tradizione islamica strettamente collegato sia alla magia, una magia positiva (si ricordi il motivo dell’“anello-sigillo” del sovrano) sia al mondo de demoni (*jinn*) che egli peraltro governa, non senza talvolta subirne i raggiri. In particolare la tradizione islamica cita quello del ratto del

richiamandosi esplicitamente a tradizioni ebraiche e così interpretando: “Non fu incredulo Salomone e non rivelò agli angeli, Gabriele e Michele, la magia, bensì increduli furono i demoni, Harut e Marut, che insegnavano la magia a Babilonia”,⁵ interpretazione che come si vede espressamente equipara i due angeli ai demoni, contrapponendoli alla “coppia positiva” formata da Gabriele e Michele. Un’altra tradizione, sciita, che si rifà all’imam al-Baqir riporta la storia secondo cui “quando Salomone morì, Iblis inventò la magia e la scrisse in un libro”, quindi lo seppellì sotto il suo trono, facendolo in seguito dissotterrare e recitare davanti agli Ebrei, una parte dei quali lo credettero opera di Salomone e anzi il vero occulto strumento della sua gloria terrena⁶. Il Corano insomma smentirebbe, secondo queste letture, le dicerie su Salomone che circolavano tra gli Ebrei.

L’accusa di magia che grava su Harut e Marut è comunque strettamente connessa con l’idea di sfida o “ribellione a Dio” non solo nel Corano, ma già nelle fonti anticotestamentarie; ed è per questo che i due angeli avvertono chiunque loro si avvicina: “Bada che noi siamo una tentazione (*fitna*), empio non essere dunque!”, quasi a voler dissociare la propria responsabilità da quella di chi vuole apprendere il loro insegnamento (anche Iblis, il Satana coranico, si produce in simili dichiarazioni di discolpa e dissociazione, come ad esempio in LIX, 15-16 in cui all’uomo che ha appena indotto al peccato dice: “Certo io sono innocente delle tue azioni, io temo Iddio, il Signor del creato!”).

Gli angeli, i più puri servitori di Dio, possono dunque diventare una *fitna* ossia una “tentazione” per l’uomo, come esemplifica naturalmente il tentatore per eccellenza ossia Iblis, il Lucifero della tradizione musulmana e, “nel loro piccolo”, gli stessi Harut e Marut; in particolare si osservi come la “tentazione” (*fitna*) si leghi strettamente alla “magia” (*sihr*), aspetto su cui dovremo ritornare.

magico sigillo di Salomone da parte di un demone che, assumendone le sembianze esteriori, poté regnare seduto sul trono del re-profeta per quaranta giorni.

⁵ Cito qui traducendo da Al-Qurtubi di Cordova (m. 1273), *Compendio del tafsir del Coran*, Tomo I, trad. spagnola di Z.M. Abu Mubarak, Granada 2005, p. 301.

⁶ Storia riportata in un moderno commentario sciita opera di ‘Allamah Tabataba’i, *Al-Mizan. An Exegesis of the Qur’an*, tr. inglese di S. A. Rizvi, Teheran 1984, vol. 2, pp. 21-23. Un’altra tradizione, che risale a Ibn Jarir ma ritenuta spuria dall’autore, sostituisce a Satana/Iblis i “diavoli/démoni” (*shayatin*). L’autore del *tafsir* si preoccupa anche di spiegare l’apparente confusione nel testo coranico tra i diavoli/démoni (*shayatin*) e i *jinn*, termine quest’ultimo variamente tradotto con “spiritelli” o anche “démoni”: si tratterebbe della stessa categoria, con l’avvertenza che una parte dei *jinn* si sottomise a Salomone che “li trattenne dal compiere il male assegnando loro compiti pesanti”, tra cui il Corano nomina la costruzione di palazzi ecc. È ben noto d’altronde l’episodio in cui Maometto predicò una notte ai *jinn* riuscendo a convertirne “una parte”.

Ma veniamo al tema della “caduta”. Non si può comprendere l’episodio della caduta di Harut e Marut senza conoscerne il presupposto, o se si vuole l’antecedente “psicologico”. Questo si situa nel Corano al momento della creazione di Adamo, in cui gli angeli si mostrano per così dire offesi e stizziti con Allah:

E quando il tuo Signore disse: ecco, Io porrò sulla terra un mio vicario (Adamo), essi (gli angeli) risposero: vuoi porre sulla terra chi vi porterà la corruzione e spargerà il sangue, mentre noi cantiamo le tue lodi ed esaltiamo la tua santità? [...]

E Dio insegnò ad Adamo i nomi di tutte le cose (II, 30-31)

Da qui, da questa accusa a futura memoria lanciata dagli angeli all’uomo, bisogna partire per capire il senso della “caduta”. Gli angeli sono profondamente irritati con Dio che ha palesemente mostrato di non accontentarsi delle loro lodi; ma il loro scorno si muta in folle gelosia quando apprendono dei privilegi accordati a Adamo: vicario di Dio e depositario di “tutti i nomi delle cose”, ovvero di una scienza che –si può arguire- è superiore anche alla loro.⁷ Nella loro preveggenza sanno bene che l’uomo non farà affatto buon uso di tali privilegi: a maggior ragione deve sembrar loro incomprensibile e al limite dell’assurdo la decisione divina di crearli ugualmente. Parlavamo poc’anzi di antecedente “psicologico” perché è in questa sequela di sentimenti negativi: amor proprio offeso, irritazione, scorno, folle gelosia per Adamo, che si situa la ragione profonda di tutto ciò che seguirà. Gli angeli, offesi, sbandierano di fronte a Dio la loro pretesa superiorità sull’uomo, ma a ben vedere non si limitano a questo: implicitamente ne mettono in causa la saggezza e la giustizia. E Dio non può fare finta di nulla, non può fingere di non vedere nella “ribellione” degli angeli un atto gravissimo di lesa maestà. Ma Dio non ricorre –come potrebbe- a un atto di forza, non scatena immediatamente la sua collera sugli angeli. Deve prima sconfiggerli sul loro stesso terreno, dimostrare che avevano torto proprio nella loro pretesa di superiorità e, conseguentemente, avevano anche avuto torto a mettere in questione la saggezza e la giustizia divine. Di qui nasce la sfida che Dio lancia loro, una sfida che ha per gli angeli la fisionomia di una “prova”, termine che rappresenta un altro valore di *fitna* (tentazione). Dio insomma li mette alla prova; Dio stesso come vedremo più avanti li “tenta”. Perché, come vedremo, la “caduta degli angeli” sarà l’esito finale di una ribellione e di una prova fallita.

⁷ Una meditazione assai bella e profonda sulla superiorità di Adamo rispetto agli angeli si trova in Ibn ‘Arabi, grande mistico e filosofo arabo-andaluso del XIII sec., su cui v. T. Izutsu, *Sufismo e taoismo*, tr. it. con introduzione di G. Pasqualotto, Mimesis, Milano-Udine 2010, in particolare pp. 261-265 e 283-284.

Ora è da osservare che la sfida che Dio lancia agli angeli e la successiva loro caduta non sono narrate nel Corano, bensì nel commento (*tafsir*), di cui ci occupiamo nel prossimo paragrafo. In sostanza il Corano ritrae nel brano di Harut e Marut (II, 101 ss.) solo l'esito finale della sfida – il “soggiorno obbligato” dei due angeli a Babilonia, il castigo insomma- e ne spiega o meglio ci consente di rintracciarne la genesi più remota nell'episodio della creazione di Adamo e relativa gelosia-collera degli angeli (II, 30-31). Ma il Corano non fa parola della grande sfida-prova di Dio che è la causa più immediata della caduta.

Come abbiamo anticipato accennando alla questione della *fitna* (tentazione/prova), l'episodio non è interessante solo in chiave di storia delle idee religiose o di mitologia religiosa comparata: in esso emerge netta una grande questione di teodicea. Perché Dio crea un essere, Adamo, manifestamente inferiore agli angeli almeno sul piano morale, capace come sarà di “portare corruzione” sulla terra, di spargervi il male? Questione certamente di più larga portata e che quasi oscura quella più immediata: perché Dio dovrebbe umiliare gli angeli a quel modo, portando all'esasperazione i suoi servitori più puri e fedeli?

Il tema della giustizia divina e relative problematiche, implicita nel brano citato, si ritrova in almeno altri due episodi nel Corano: quello del viaggio di Mosé e Khadir alla “confluenza dei due mari”⁸ e quello della strana proroga, in realtà una “sospensione della pena”, concessa da Allah a Iblis (il Satana coranico) dopo il suo atto di ribellione a Dio.⁹ In entrambi i casi, così come avviene nell'episodio che riguarda Harut e Marut, il Dio coranico sembra volere dar corda al Male, lasciar libero un “malvagio” consentendogli di infrangere la Legge (nell'episodio in cui apparentemente Khadir fa a pezzi la legge di Mosè), o addirittura permettendogli di sviare gli uomini e traviarli fino alla fine dei tempi (nel caso di Iblis-Satana).

1.2 Harut e Marut nel *Hadith* e nel *Tafsir*

Nel *Hadith* gli angeli Harut e Marut sono raramente citati, ma in ogni caso sono sempre in primo piano le loro arti magiche come ad esempio nel brano seguente, in cui Muhammad così mette in guardia i suoi seguaci:

⁸ Cfr. in merito a questo denso episodio il mio lavoro *Elia/Al Khidr nella tradizione musulmana*, in A. Grossato (cur.), *Elia e al-Khidr. L'archetipo del maestro invisibile*, Medusa, Milano 2004, pp. 103-143.

⁹ In proposito cfr. C. Saccone, *Iblis e Satana tra Islam e Cristianesimo*, in G. Pasqualotto (cur.), *Per una filosofia dell'intercultura*, Mimesis, Milano-Udine 2008, pp. 73-110.

¹⁰ Maometto, *Le parole del profeta. La saggezza dell'Islam in quattrocento massime e detti memorabili*, a cura di A. al-Suhrawardy con prefazione del Mahatma Gandhi, Newton Compton, Roma 1997, p.108.

Questo mondo è un mago più potente di Harut e Marut, e voi dovrete schivarlo¹⁰

dove si sarà osservato che le arti magiche e le insidie del mondo sono significativamente accostate. In quest’altro *hadith* profetico abbiamo invece un abbozzo di commento alla vicenda dei due angeli caduti:

“Gli angeli guardarono verso la terra e videro che i figli di Adamo disobbedivano [al Signore]. Allora dissero a Dio: “Costoro, come conoscono poco la Tua Maestà!” Dio rispose: “Se foste al loro posto, anche voi Mi disobbedireste!” “Come è possibile, noi Ti lodiamo e Ti santifichiamo costantemente!” “Scegliete due tra voi” soggiunse Dio. Essi scelsero Harut e Marut che scesero sulla terra e furono dotati delle passioni proprie dei figli di Adamo. In quella condizione, i due non tardarono a commettere peccato... [Ebbene] sono loro che Dio menziona nel suo Libro: “E ciò che fu rivelato a Babele, ai due angeli Harut e Marut...” (Corano II, 102)¹¹

Sempre tra i *hadith* che commentano Corano II, 101-103, ne citiamo un altro che si fa risalire a un cugino del Profeta, Ibn ‘Abbas:

Secondo Ibn ‘Abbas, quando Adamo fu scacciato, nudo, dal Paradiso, gli angeli lo guardarono e dissero: “Signore, guarda Adamo, la più bella delle tue creature, riprendilo, non abbandonarlo!”

Ma alcuni angeli gli rimproverarono di aver rotto il patto stretto con il Signore. Tra questi vi erano Harut e Marut; Adamo disse loro: “Angeli del Signore, abbiate pietà di me, non biasimatemi; si è compiuto in me il volere del Signore e il suo destino”.

Dio li mise alla prova, essi disobbedirono e non poterono più tornare in cielo. Al tempo del profeta Idris [l’equivalente coranico di Enoch, *nota mia*], essi vollero incontrarlo, gli raccontarono la loro storia chiedendogli di intercedere presso Dio affinché li perdonasse.

Idris allora chiese loro: “Ma come saprò che Dio vi ha perdonati?”

Gli risposero: “Intercedi in nostro favore e, se ci rivedrai, sarà segno che Dio ci ha perdonati; in caso contrario, saremo perduti”.

Idris fece le sue abluzioni e pregò Dio, poi guardò e non li vide più. Seppe allora che erano stati puniti. Condotti sulla terra di Babele, essi dovettero scegliere tra una punizione da scontare sulla terra e una nell’al di là. Optarono per la prima ed ora sono incatenati, torturati e sospesi per piedi in un pozzo di Babilonia fino al Giorno della Resurrezione.¹²

¹¹ Citato da T. Fahd, *Angeli, demoni e ginn in Islam*, in AA. VV., *Geni, angeli e demoni*, Ed. Mediterranee, Roma 1994, pp.129-180, qui p. 147.

¹² Riportato da T. Fahd, *Angeli, demoni e ginn in Islam*, cit., qui p. 146-147.

Si osserverà che qui si menziona la “prova” cui Dio sottopone gli angeli, ma non il suo contenuto. Più interessante è il fatto che la storia dei due angeli caduti s’interseca qui con quella di un profeta coranico relativamente meno noto, Idris che gli stessi commentatori arabi tendono a identificare con l’Enoch della tradizione ebraica extracanonica. Questo profeta, stando al Corano, è l’unico insieme a Gesù che ha il privilegio di essere stato assunto vivo in cielo –esattamente come accadeva a Enoch, ma anche all’Elia biblico, con cui pure Idris viene talora identificato. Insomma Idris condivide con gli angeli caduti la capacità di muoversi tra terra e cielo, e non è quindi un caso che essi a lui si rivolgano come a un intercessore.

I *hadith* appena citati contengono già un abbozzo di commento (*tafsir*) al passo coranico relativo a Harut e Marut. Il *Tafsir* vero e proprio è termine che designa sia il complesso dei commentari coranici – di cui si hanno esempi a iosa nel corso dei quattordici secoli di vita dell’Islam sino a tutt’oggi – sia ogni singolo commentario. Il *Tafsir* si avvale spesso di *hadith*, in quanto la parola del Profeta è ritenuta fonte di primaria importanza nel commento del Corano. Sul *Tafsir* dovremo soffermarci più a lungo perché è qui soprattutto che meglio si evidenziano le origini ebraiche del motivo di Harut e Marut. Esistono innumerevoli *tafsir* parziali e *tafsir* integrali del Corano; in questi ultimi l’esegeta inevitabilmente si imbatte nel passo (II, 101-103) che abbiamo all’inizio riportato. Come avviene spesso, l’esegesi coranica è tanto più stimolata a rielaborare e ampliare i dati scritturali quanto più questi sono o sembrano scarni e enigmatici. Un esempio ben noto è il commento ai passi piuttosto oscuri in cui si accenna al celebre *mi’raj* di Maometto, che ha dato origine a una lussureggiante letteratura esegetica.¹³ Il brano su Harut e Marut, sia pure su scala minore, presentava aspetti suscettibili di stimolare la curiosità e l’acume esegetico di tanti fecondi e facondi commentatori del Corano. In particolare, abbiamo visto, mancava del tutto nel testo sacro una spiegazione, ovvero l’anello di congiunzione tra il presupposto della caduta (la gelosia degli angeli, II, 30-31) e l’esito finale (Harut e Marut caduti e ormai “prigionieri” a Babilonia, II, 102 ss.). Il *Tafsir* si inserisce proprio in questa “lacuna” e tenta di colmarla provando in sostanza a spiegare la sequenza logico-temporale dei fatti.

¹³ Mi sono occupato del tema del *mi’raj* in *Viaggi e visioni di re, sufi, profeti*, Luni Ed., Milano-Trento 1999. Per una lettura in italiano di un testo del *mi’raj*, in una versione che ha a lungo interessato gli studiosi delle possibili connessioni tra Dante e fonti islamiche della *Commedia*, si veda *Il Libro della Scala di Maometto*, tr. it. dalla versione latina medievale di R. Rossi Testa, con saggio e note di C. Saccone, Oscar Mondadori, Milano 1999 (prima ed. SE, Milano 1991).

Alcuni *tafsir* riportano la storia di Harut e Marut arricchendola di un particolare destinato a grande fortuna: l’incontro dei due angeli con una fanciulla bellissima, destinata a essere la causa immediata della loro disgrazia. In particolare al-Jahiz (m. 869) e lo Ps. Balkhi raccontano che i due, inviati sulla terra

per indicare alle genti la verità, si lasciarono ammaliare da una donna. Bevvero il vino e peccarono, adorando qualcosa che non era Dio; inoltre insegnarono a costei il Nome che, pronunciato, permetteva di salire in cielo. Così salì anche lei e fu trasformata nel pianeta: il pianeta Venere... Gli angeli a loro volta vennero puniti e ancora oggi sono appesi per i capelli in un pozzo di Babilonia. Da loro gli uomini appresero le arti magiche”.¹⁴

Questi due nuovi elementi, la fanciulla tentatrice e il Nome (il nome supremo e segreto di Dio) sono destinati a notevoli sviluppi, come avremo modo di vedere più avanti. I due ultimi commentatori sono interessanti anche per alcune speculazioni sull’origine degli angeli. Al-Jahiz ad esempio accredita l’idea che anticamente ogni uomo fosse in realtà un angelo punito da Dio per una qualche trasgressione avvenuta in cielo, e quindi precipitato sulla terra e rivestito di natura umana. Egli afferma addirittura che i Jurhumiti, la popolazione che Ismaele (il figlio reietto di Abramo e della schiava Agar) trovò alla Mecca, erano discendenti da angeli castigati da Dio, e cita come ulteriori esempi Bilqis (la “regina di Saba”, che entra anche nel Corano in rapporto con il re-profeta Salomone) e Dhu ‘l-Qarnayn (lett.: “il Bicornone”), perlopiù identificato dagli esegeti coranici con Alessandro Magno. Lo Ps. Balkhi a sua volta riporta alcune nozioni che dovevano circolare nell’Arabia preislamica sulla natura e l’origine degli angeli. In particolare, dando una lettura di Corano, VI, 100 (in cui si rimprovera ai Meccani: “... *nella loro ignoranza hanno dato dei jinn per compagni a Dio, mentre essi sono stati da Dio creati, e hanno inventato figli e figlie di Dio*”), lo Ps. Balkhi spiega che gli arabi del tempo credevano che “gli angeli sono le figlie di Allah. Egli prese come generi i *jinn* che gli diedero dei nipoti”.¹⁵

Ora citeremo per esteso, tra i moltissimi testi esegetici su Corano II, 101-103, un esempio tratto da un anonimo *Tafsir di Lahore*, ossia prodotto nell’India musulmana intorno all’anno 1000, che oltre a riassumere aspetti precedentemente osservati ci consente di evidenziarne di ulteriori di grande interesse storico-religioso e comparativo.

¹⁴ Così in T. Fahd, cit., p. 147, che riassume testi da Jahiz, *Hayawan*, I, 86ss. e VI, 61; e dallo Ps. Balkhi, III, 14. .

¹⁵ T. Fahd, cit., p. 170, nota 29.

Una volta, mentre stavano a guardarsi la terra, gli angeli del cielo notarono gli uomini dediti a ogni sorta di peccato e turpitudine. Corsero dal Signore: “Non t’avevamo noi detto: *Che fai? T’azzardi a mettere sulla terra chi finirà per corromperla?* Ma sì che T’avevamo avvisato: *Tu schiaffi sulla terra delle creature le quali si macchieranno d’ogni razza di colpa e porcherie.* Guarda Tu stesso, ora, se non ne commettono!”.

E Dio si rivelò agli angeli dicendo: “Osservatevi un po’ voi angeli tutti e sceglietemi cento di voi, tra i più casti e pii”. Poi aggiunse: “Sceglietene novanta”. E poi: “Ottanta”. Andò avanti in questo modo finché. “Adesso fra tutti questi sceglietene tre. Io istillerò in questi miei angeli la stessa passione che infusi nei figli d’Adamo, e li spedirò sulla terra. Se essi riusciranno a mantenersi casti e riusciranno a non macchiarsi di peccato alcuno, vorrà dire che vi sarà affatto lecito avere la lingua lunga a riguardo degli uomini”.

Quelli elessero allora nel cielo tre angeli, Aza Azaya e Azael, e l’Altissimo gl’infuse dentro la concupiscenza. Ora, questo che era Azael, appena si vide nell’intimo la concupiscenza e diventar bramosa la propria natura, prese a sentirne rossore, sicché supplicò il gloriosissimo Iddio di strappargli dal petto una tal diavoleria. L’Altissimo esaudì subito la sua preghiera. Adesso quest’angelo, per la verecondia rispetto all’Eccelso, tiene il capo chinato sul petto: non lo rialzerà più si dice, fino al dì della Resurrezione.

Quanto agli altri due angeli, Aza, che sarebbe Harut, e Azaya, che sarebbe Marut, l’Altissimo li spedì sulla terra con l’ordine: “Di giorno andate per la terra, giudicate tra i figli d’Adamo, e badate bene di osservare la giustizia, senza inclinare al torto o all’ingiustizia; a notte, poi, tornatevene in cielo”.¹⁶

Nel brano come si vede appare chiaramente e pienamente tematizzata la sfida di Dio agli angeli, i quali senza mezzi termini rimproverano a Dio un atto di sconsideratezza che stride con saggezza e giustizia. Ma Dio sembra scegliere un piano diverso per ribattere alla sfida e all’implicita “ribellione”: Egli vuole punire, si direbbe, il peccato d’orgoglio di chi si è sentito e vantato della propria superiorità su Adamo. Gli angeli *appaiono* superiori non per merito o per una loro intrinseca qualità, ma semplicemente perché Iddio li aveva “fabbricati” senza inoculare nella loro natura il germe malsano della concupiscenza. La “prova” (*fitna*) cui Dio sottopone gli angeli è attentamente descritta in ogni dettaglio: scelta dei “campioni” tra gli angeli che dovranno cimentarsi, enunciazione della materia da contendere (la capacità di resistenza degli angeli alle medesime tentazioni che hanno gli uomini), terreno della sfida (il mondo terreno),

¹⁶ Da A.Piemontese-G.Scarcia (cur.), *Poesia d’amore turca e persiana*, EDIPEM, Novara 1973, pp. 33-36 (a dispetto del titolo del tutto fuorviante, il volume contiene soprattutto una buona antologia di prosa persiana dalle origini al ’900).

“penitenza” umiliante (Dio dovrà ammettere, se la prova sarà superata, che gli angeli avevano ragione e non Lui...) . Si noti che gli angeli hanno nomi diversi da quelli coranici, e vedremo presto (§. 3) che questi nomi riflettono sia pure alquanto corrotti quelli della fonte ebraica. Compare infine un ulteriore motivo, quello degli angeli-giudici tra gli uomini, su cui torniamo fra poco. Il testo del *Tafsir di Lahore* così prosegue:

Ed essi, con tale intesa, andarono e venirono dal cielo per un bel pezzo. Finché una volta una donna che aveva litigato col marito (il nome di costei è in arabo Zahra, in persiano Beidokht, in lingua ebraica Anahid), si recò da loro col proprio consorte.

Come i loro occhi ebbero a cadere sulla donna, essi ne furono soggiogati sin nell'intimo. Ciascuno di loro pensò tra sé e sé: “Mica male se costei diventasse mia!”, ma si guardò bene dal confidarsi con il compagno. Perciò tutti e due, ognuno di nascosto dall'altro, presero in disparte la donna e le diedero appuntamento: “Domani, se verai a giacerti con me, ti sistemerò la faccenda del marito”.

Il giorno appresso tutti e due si recarono all'appuntamento con la donna. Per caso s'imbattono ambedue nello stesso posto. Non c'era altro da fare: l'uno dovette rivelare all'altro quello che tramava in corpo. Quand'essi si distesero assieme con la donna, questa cominciò a dire: “Patti chiari. Io non mi concederò a nessuno di voi finché non m'avrete insegnato il Nome Supremo: quello, dico, pronunciando il quale potete salire in cielo e discenderne a piacimento”.

La lussuria ormai li aveva resi propri schiavi. Essi le appresero il Nome Supremo. In più la donna fece loro richieste d'altro genere ch'io rifuggo dallo specificare, tanto sono sconce.

Ora, mente i due angeli se ne stavano accucciati tra le braccia della bella, l'Altissimo diede l'ordine di spalancare i portoni di tutti i cieli, e invitò gli angeli del paradiso: “Avanti, avanti, guardate laggiù e scoprite dove stanno sdraiati i vostri deputati”.

[...] Per ritornare alla donna, appresa la formula segreta, ella recitò l'apposita preghiera e prese a salire nel cielo, ma Iddio l'Altissimo la condannò a trasformarsi in fuoco. “L'astro di Venere non è altro che lei ad apparire in cielo”.

[...] Quanto ai due angeli, essi tornarono a pronunciare il Nome ma, per quanto si sforzassero di elevarsi al cielo, non poterono più salirvi: fu tolta loro la scala”.¹⁷

Qualche osservazione. Come si vede i motivi della “bella tentatrice” e del “Nome magico” hanno qui pieno sviluppo. Si noti che il nome “ebraico” Anahid (Anahita) in realtà è iranico non meno di “Beydokht” (o Bidokht) e corrisponde al nome di Venere, che è Zohra in arabo. Il racconto dei due angeli sembra in parte riecheggiare anche un'altra fonte ebraica, una storia antico testamentaria ben nota, quello di Susanna e dei due giudici malvagi (*Libro di*

¹⁷ *Ivi*.

Daniele, 13) che, esattamente come Harut e Marut nel brano che commentiamo, di lei si invaghiscono e abusando della loro posizione di giudici attentano alla sua virtù.¹⁸ Ma, è stato osservato, v'è pure probabilmente un'eco di pratiche antiche informate al principio dello *jus primae noctis*. L'elemento magico spunta fuori con la formula del Nome Supremo di Dio – un motivo che darà origine a un'ampia riflessione nella mistica islamica – che solo consente agli angeli di risalire al cielo.¹⁹ Si osservi qui l'uso distorto e per così dire scorretto della “magia buona” del Nome Supremo, che infatti non funziona più quando gli angeli tentano a loro volta di risalire al cielo dopo il peccato. Nella trasformazione della donna nel pianeta Venere, chiaramente letta dall'esegeta come un castigo, si può leggere un mito astrale di tipo eziologico, che come vedremo era già presente nelle fonti ebraiche e tornerà poi nelle opere letterarie persiane che andremo ad esaminare.

Il testo continua raccontando di un disperato tentativo dei due di ottenere l'intercessione del menzionato profeta Idris (Enoch, v. sopra), il quale acconsente, ma non ha il successo sperato. A quel punto

[...] giunse loro l'ordine [divino]: “Scegliete! Che preferite, l'espiazione terrena o la futura? La Mia volontà, sappiate, si farà nell'espiazione futura, per quanto vi riguarda”.

“Scegliete la punizione sulla terra – suggerì Gabriele – scegliete la punizione sulla terra!”

Ed essi preferirono espriare nel mondo anziché nella vita futura. Adesso tutti e due stanno appesi [a testa in giù in un pozzo] a Babilonia. Sono torturati dall'ora della preghiera dell'alba sino al calar del sole, e dall'ora della preghiera della sera sino al sorgere del sole. Vi sono dei discorsi che essi pronunciano [...] Gli Ebrei, i diavoli e tutti coloro che credono nella magia, vanno lì ad ascoltare quei discorsi. Essi dapprima li ammoniscono dicendo: “Andate via! Non imparate da noi, non c'imitate. Giacché proprio per questo siamo qui alla tortura. Chiunque impara ciò e crede nella stregoneria, diventa un infedele: per lui non ci sarà posto in paradiso”.

Ma quando quelli non se ne vanno, e anzi insistono concentrandosi nell'intenzione di apprendere da loro la cosa, essi non possono fare a meno di predicarla. I due declamano, e quelli imparano. Si tratta di formule che, chiunque le pronunci su qualcosa, ne fa avverare il proposito.

La maggior parte dei commentatori concordano su ciò. Alcuni però affermano che

¹⁸ Cfr. anche A. Shapur Shahbazi, voce *Harut and Marut*, cit., che accenna a questa versione come a quella standard che circolerebbe in ambiente musulmano, con una ulteriore variante secondo cui la donna sarebbe stata una principessa persiana. .

¹⁹ Sul Nome Supremo e in generale sui nomi del Dio coranico, cfr. il mio lavoro *I nomi di Allah nella speculazione teologico-mistica e nelle pratiche devote dei musulmani*, in AA.VV., *La riscoperta del decalogo*, “Credere Oggi”, 30 (2010) 6, pp. 77-92. .

gli angeli non c’entrano per nulla: erano due zoroastriani che a Babilonia insegnavano la magia alla gente...²⁰

Come si vede il brano esplicita l’imprinting ebraico del motivo in quell’accostamento significativo che l’anonimo autore fa tra “Ebrei, diavoli e tutti coloro che credono nella magia”, e soprattutto nell’idea che la magia sia cosa da “infedeli”.

Ma l’aspetto più interessante è la sottolineatura del “dovere” che i due angeli avrebbero di insegnare le loro arti malefiche (“non possono fare a meno...”) a coloro che insistono nonostante il loro monito. I due angeli, da quando furono appesi a testa in giù in un pozzo di Babilonia, sono in qualche modo *istituzionalmente* deputati a “insegnare il male” attraverso le arti magiche. Ancora una volta, qui è in primo piano la questione dell’origine del male e un tipico problema della teodicea. Il brano, si noti, non cita il contenuto di tali insegnamenti, probabilmente dà per scontato che il lettore conosca il testo coranico che invece, come abbiamo visto, li esplicita:

Gli uomini appresero da loro sortilegi per disgiungere l’uomo dalla sua donna (ma quegli angeli non danneggiavano alcuno se non col permesso di Dio) e appresero ancora ciò ch’era loro di danno e non di vantaggio, pur sapendo che chi avesse acquistato quell’arte non avrebbe avuto parte nell’altra vita (II, 102)

En passant si osserva una sorta di perversa applicazione della legge del contrappasso: caduti per avere voluto congiungersi alle “figlie degli uomini”, ora Harut e Marut insegnano al genere umano “sortilegi per disgiungere l’uomo dalla sua donna”...

Il citato al-Qurtubi, un giurista come s’è detto, mette a fuoco uno degli aspetti più interessanti dell’episodio coranico, strettamente connesso con il problema del male e della giustizia divina. Quella stessa giustizia che, s’è visto, gli angeli mettono implicitamente in discussione recriminando sulle umane malefatte e sulla stessa creazione di Adamo. Il *Tafsir* sottolinea ampiamente il passo coranico in cui i due angeli dichiarano: “Bada che noi siamo una tentazione (*fitna*)...”. Ora il termine originale, *fitna*, ha uno spettro semantico molto vasto, che va da “tentazione” a “prova”, da “seduzione” a “divisione/scissione” o scisma. Tutti aspetti che abbiamo visto presenti nei vari brani citati. E che al-Qurtubi nel suo commento mette a fuoco. Dopo aver passato in diligente rasse-

²⁰ A. Piemontese-G. Scarcia, cit.

gna le opinioni di vari sapienti e giuristi musulmani sul carattere illecito della magia – i quali perlopiù vi vedono, esattamente come avveniva nella tradizione ebraica, un atto di empietà o meglio di “infedeltà” (*kufir*) inemendabile degno della pena di morte – al-Qurtubi così prosegue:

...quel che fu rivelato ai due angeli era una prova (*fitna*) e un esame per la gente, perché ad Allah appartiene il diritto di esaminare i Suoi servi come Egli desidera. E gli angeli dissero. ‘Noi siamo una prova. Quanto a dire, una prova di Allah con la quale ti informiamo del fatto che la magia è una pratica di *kufir* (infedeltà): se obbedisci al nostro consiglio ti salvi, e se ci disobbedisci perirai.’²¹

Insomma ai due angeli, esattamente come a Iblis, è consentito da parte di Dio di mettere alla prova/tentare gli uomini con il male, nel loro caso con il male della magia. Il Male dunque rientra nel disegno divino, e ha, coerentemente con i presupposti radicalmente antidualisti della teologia islamica, i suoi “funzionari”: gli angeli caduti.

Partito per spiegare la caduta degli angeli come atto di sfida a Dio, cui segue una prova, la “prova degli angeli” con la *fitna* (tentazione) della seduzione femminile, il *Tafsir* approda alla messa a fuoco di una *seconda prova*: la “prova degli uomini” attraverso la *fitna* della magia insegnata dagli stessi angeli. La storia di Harut e Marut si rivela in definitiva come un grandioso ‘mito teologico’ che vuole spiegare l’origine del male e i problemi strettamente connessi della giustizia di Dio e dei limiti della libertà umana.

2. Ascendenze extra-islamiche del motivo di Harut e Marut

2. 1 Ascendenze iraniche.

Nel brano appena riportato s’è visto che almeno in due punti emergono delle connessioni iraniche. Nel nome (“Anahid”) della donna ascesa al cielo e trasformata in Venere (ma è persiano anche “Beydokht” o Bidokht); e nella finale osservazione che alcuni commentatori propendono per l’idea che Harut e Marut

²¹ Al-Qurtubi, cit. Quest’idea che Dio si serve del male per mettere alla prova gli uomini è pienamente condivisa anche dalla tradizione esegetica sciita, come emerge dal commento di ‘Allamah Tabataba’i, cit., p. 18: “Ai due angeli, Harut e Marut, fu data la magia sicuramente come mezzo per mettere alla prova gli esseri umani – e nessuna obiezione si può fare a ciò; dopo tutto Allah ha insegnato alla natura umana anche le vie del male così che Egli possa con esso provarli”. Lo stesso commentatore tuttavia ritiene spurie le tradizioni che riferiscono la storia di Zuhra/Venere tentatrice dei due angeli. .

non sarebbero affatto nomi di angeli, bensì di due maghi e impostori zoroastriani che insegnavano la magia in quel di Babilonia. Ora una terza e assai più rilevante connessione è negli stessi nomi Harut e Marut, per i quali pare che l'unica etimologia convincente sia Haurvatat (Harut) e Ameretat (Marut), nomi di due arcangeli dell'eptade di Amesha Spenta che circonda Ahura Mazda, il Dio della religione di Zoroastro.²² I due nomi significano rispettivamente “integrità” (o “salute”) e “immortalità”, ma è stato osservato “on ne voit pas encore clairement comment s'est opérée la synthèse des données iraniennes avec la légende juive des anges déchues, ni comment l'hypothétique version qui avait remplacé par des noms iraniens les noms sémitiques des héros du récit est parvenue en Arabie dès le début du VIIe siècle”²³ ossia all'epoca della redazione del Corano. Problema complesso e che sembra ulteriormente complicato da certi paralleli, come notava Dumézil in un celebre studio,²⁴ con la leggenda indiana di Nasatya e Ashvi (due dei gemelli che interagiscono con una dea della fecondità), con quella greca dei Dioscuri e forse con una *Lettera di Iside a Horus* (II-III sec. d.C.) che “compendia materiali sincretici arcaici al confine tra religione egizia, giudaismo e iranismo”.²⁵

2.2 Ascendenze ebraico-rabbiniche.

Che le origini remote del mitologema degli “angeli caduti” siano iraniche, egizie o magari indiane è disputabile, ma è fuori dubbio che è nella tradizione extracanonica ebraica che si situa la fase più ricca e feconda della sua elaborazione, e soprattutto decisiva anche per gli sviluppi in ambito islamico. I testi di questa tradizione esegetica nascono anche qui dalla necessità di spiegare un passo di Genesi 6, 1-4, che precede di poco la storia di Noè e del Diluvio con cui Dio vuol porre rimedio alla corruzione dilagante sulla terra:

Quando gli uomini cominciarono a moltiplicarsi sulla terra e nacquero loro figlie, i figli di Dio videro che le figlie degli uomini erano belle e ne presero per mogli quante ne vollero. Allora il Signore disse: “Il Mio spirito non resterà sempre nell'uomo,

²² Sulla teologia mazdea si veda l'ultimo avvincente scritto di P. Filippini Ronconi, *Zarathustra e il mazdeismo*, Irradiazioni, Roma 2007.

²³ G. Vajda, *Harut wa Marut*, cit. .

²⁴ G. Dumézil, *Jupiter, Mars, Quirinus* (Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici 26), Torino 1955.

²⁵ E. Albrile, *Il cenacolo alchemico*, in F. Zambon (a cura), *Cenacoli. Circoli e gruppi letterari, artistici, spirituali*, Medusa, Milano 2007, pp. 47-72, qui p. 60.

perché egli è carne e la sua vita sarà di centoventi anni”. C’erano sulla terra giganti a quei tempi – e anche dopo – quando i figli di Dio si univano alle figlie degli uomini e queste partorivano loro dei figli: sono questi gli eroi dell’antichità, uomini famosi.

2.2.1 Un primo momento dell’esegesi di questo passo, in cui gli angeli non sono per la verità esplicitamente stigmatizzati per le loro preferenze sentimentali né dichiarati “peccatori”, è rappresentato nel *Libro di Enoch* (“Enoch Etiopico”, capp. 6-36). Vi si parla di angeli decaduti per essersi innamorati delle figlie degli uomini: le sposano, insegnano loro varie arti, non solo magiche, e generano con esse una stirpe di giganti:

Dopo che i figli degli uomini si furono moltiplicati, nacquero loro in quei giorni belle e amabili figlie. Ma quando gli angeli, i figli del cielo, le videro, furono presi dal desiderio per esse e parlarono fra loro: “Orsù scegliamoci delle mogli tra i figli degli uomini e generiamoci dei figli” [...] Essi si presero moglie, ciascuno di loro se ne scelse una e cominciarono a frequentarle e a contaminarsi con esse, le ammaestrarono nelle arti magiche, nelle formule di scongiuro, nel taglio di piante e radici e rivelarono le piante dotate di proprietà medicinali. Ma esse rimasero incinte e generarono giganti alti tremila cubiti che consumarono il prodotto degli uomini. Ma quando gli uomini non poterono più rifornirli di nulla, i giganti si rivoltarono contro di loro e li divorarono. E gli uomini cominciarono a peccare contro uccelli, animali di terra, rettili e pesci, a mangiare la carne, a berne il sangue. La terra gemette per questi empì.

Azazel insegnò agli uomini la fabbricazione di spade, armi, scudi, corazze e mostrò ad essi i metalli e la loro lavorazione, braccialetti e ornamenti, l’uso di truccare gli occhi e di abbellire le ciglia, le più preziose e rare di tutte le pietre, ogni genere di tinta. Dominava così l’empietà ed essi si diedero alla fornicazione, caddero nella perversione e tutte le loro vie furono corrotte. Semjasa insegnò gli scongiuri e il taglio delle radici, Baraqel l’osservazione delle stelle, Kokabeel l’astrologia, Ezeqeel l’osservazione delle nuvole, Arakiel i segni della terra, Samsaveel i segni del sole, Seriel i segni della luna.²⁶

Nel brano gli angeli sono chiaramente censurati per la loro scelta di ammogliarsi e anzi questa è posta all’origine di ogni forma di empietà. Vi compare anche per la prima volta l’idea che gli angeli caduti si fanno maestri di arti magiche che quindi risultano strettamente legate alla “corruzione” della vita sulla terra e all’empietà degli uomini. Ma non c’è solo questo. Il racconto ha il sapore di un mito delle origini (i giganti e la loro lotta con gli uomini, l’abban-

²⁶ *Libro Etiopico di Enoch* (capp. 6-8), in *Gli Apocrifi*, a cura di E. Weidinger, Piemme, Casale Monferrato 1992.

dono del vegetarianesimo primordiale) e, insieme, di un mito di civilizzazione: tutte le scienze e le arti, non solo le magiche, vengono insegnate dagli angeli “decaduti”. Si evidenzia inoltre una problematica teologica che ha stretta attinenza con il problema della trascendenza divina. Questo emerge nell’aspetto della *contaminazione* che lo “spirito di Dio” insito negli angeli subisce a causa del loro mescolarsi alle “figlie degli uomini”: di qui la quasi stizzita precisazione di Jahwe: “Il Mio spirito non resterà sempre nell’uomo, perché egli è carne e la sua vita sarà di centoventi anni” (Genesi, 6, 1-4). Decretare la mortalità dell’uomo sembra a Jahwe il rimedio necessario alla da Lui non certo voluta “contaminazione”. Segue nel testo enochiano il tentativo degli angeli caduti di ottenere l’intercessione di Enoch attraverso una preghiera a Dio, da lui stesso composta, che però non verrà esaudita.²⁷ È evidente che questo Enoch è la probabile fonte dell’Idris che si fa intercessore degli angeli caduti nel commento al Corano, come abbiamo detto a proposito del testo citato dal *Tafsir di Lahore*.

Un secondo momento di importante rielaborazione del mitologema degli angeli caduti si trova in un altro apocrifo veterotestamentario: i *Testamenti dei dodici patriarchi*, in particolare nel testamento di Ruben. Qui, dopo una filippica contro le donne che se “non hanno alcun potere sull’uomo, usano l’inganno della bellezza per attrarlo a sé, e quelle poi che non hanno la forza di sedurre con la bellezza, lo vincono con l’inganno”, si legge:

Fu in questo modo infatti che ammaliarono i Vigilanti (gli angeli), prima del Diluvio. Perché quelli le guardarono a lungo e così ne ebbero il desiderio e concepirono l’azione nella mente. Presero forma umana e apparvero loro, mentre erano unite [nel coito] ai loro mariti. Esse concepirono nella mente il desiderio delle loro immagini e dettero vita ai giganti, che i Vigilanti erano apparsi loro alti fino al cielo²⁸.

Il brano come si vede sembra far ricadere tutta la colpa sulle “figlie degli uomini”, ma come s’è detto, è inserito a mo’ di dotto exemplum in un discorso di ammonizione sugli inganni delle donne. Tuttavia, vedremo come in alcune riprese del mitologema della caduta degli angeli la colpevolizzazione della donna rispunti fuori più di una volta, quasi si direbbe a mitigare la prima e originaria colpa degli angeli. Si deve tenere a mente che, a partire dal dettato di *Genesi* e fino ai testi extracanonici citati, è sempre la corruzione generata da

²⁷ La versione enochiana della caduta degli angeli è riassunta elegantemente in L. Ginzberg, *Le leggende degli Ebrei*, vol. I, pp. 125-127.

²⁸ P. Sacchi (a cura), *Apocrifi dell’Antico Testamento*, vol. II, TEA, Milano, 1993, p. 367.

questa caduta che porta alla catastrofe del Diluvio; in qualche modo la tradizione esegetica sembra dunque orientata dall'esigenza di affiancare, per attenuarla, alla responsabilità dei Vigilanti "figli di Dio" quella delle donne "figlie degli uomini".

L'ultima importante fonte della tradizione ebraica che qui esaminiamo è il *Libro dei Giubilei* (V, 1 ss.) dove in sostanza si ripropone il discorso del *Libro di Enoch*, e si sottolinea il carattere per così dire propedeutico dell'episodio alla grande purga del Diluvio: :

E quando i figli degli uomini cominciarono a moltiplicarsi sulla terra, e furono loro generate delle figlie, avvenne che gli angeli di Dio le videro, in un anno di questo giubileo, (e si accorsero) che erano belle a vedersi. E se ne scelsero alcune per mogli e queste generarono loro dei figli, e costoro furono i giganti. E la violenza crebbe sulla terra e ogni carne coruppe il suo cammino, dagli uomini al bestiame agli animali selvatici, agli uccelli a tutti coloro che camminano sulla terra. Tutti coruppero il loro cammino e i loro costumi e cominciarono a divorarsi gli uni con gli altri, e la violenza crebbe sulla terra, e tutti i pensieri della conoscenza di tutti gli uomini erano malvagi, tutti i giorni. E Dio vide la terra, ecco era corrotta [... e] disse: "Voglio eliminare gli uomini e ogni carne dalla superficie della terra" che aveva creato. E solo Noè aveva trovato grazia agli occhi di Dio...²⁹

In questo testo si accentua come si vede il tema della "corruzione della carne", effetto della primitiva "contaminazione dello spirito" di Dio che era stata determinata dalla promiscuità dei "figli di Dio", gli angeli, con le "figlie degli uomini". Il brano assume quasi un sapore dualistico nella implicita esasperazione dell'opposizione tra *spirito* e *carne*, che Dio dichiara di volere eliminare dalla faccia della terra.

2.2.2 Nella tradizione esegetica ebraica il tema della caduta degli angeli conosce anche un'altra declinazione che si connette a un mito astrale o astrologico, quello di Venere, che abbiamo visto chiaramente esplicitato nel *Tafsir*. Possiamo leggerlo nel sunto di un *midrash* fornito da Louis Ginzberg :

Ecco come avvenne la caduta di 'Aza'zel e Shemhaza'y. Quando la generazione del diluvio cominciò a darsi all'idolatria, Dio ne provò un dolore profondo. Allora i due angeli Shemhaza'y e 'Aza'zel vennero a Lui e gli dissero: "Signore del mondo, si è avverato quel che avevamo profetizzato alla creazione del mondo e dell'uomo dicendo: 'Che è l'uomo da ricordarTi di lui?' (Sal, 8, 5).

²⁹ *Gli Apocrifi*, cit., pp. 170-171 .

“E ora che ne sarà del mondo senza l’uomo?” disse Dio.

“A questo penseremo noi”, fecero gli angeli.

Rispose il Signore: “Lo so, ma so anche che se andrete a abitare sulla terra sarete sopraffatti dall’inclinazione al male e diverrete più empî degli uomini”.

“Accordaci il permesso di vivere tra gli uomini – implorarono gli angeli- e vedrai come santificheremo il Tuo Nome”.

Allora Dio esaudì il loro desiderio e disse: “Scendete e dimorate tra gli uomini!”.

Quando gli angeli giunsero sulla terra e videro le figlie degli uomini in tutta la loro grazia e la loro bellezza, non poterono resistere alla passione. Shemhaza’y vide una fanciulla si nome ‘Istehar e se ne innamorò perdutamente. Essa gli promise che gli avrebbe ceduto se le avesse insegnato il Nome Ineffabile che gli consentiva di innalzarsi fino al cielo, e l’angelo l’accontentò; ma appena la fanciulla ebbe udito il Nome lo pronunciò e salì in cielo senza mantenere la promessa. Disse il Signore: “Poiché s’è tenuta lontano dal peccato, la porremo tra le sette stelle. Affinché gli uomini non la dimentichino mai” e la collocò nella costellazione delle Pleiadi.

Shemhaza’y e ‘Aza’zel non rinunciarono però a unirsi alle figlie degli uomini, e al primo di loro nacquero due figli. ‘Aza’zel si diede a inventare gli ornamenti e gli orpelli con cui le donne irretiscono gli uomini, e allora Dio inviò Metatron da Shemhaza’y per annunciargli la Sua decisione di distruggere il mondo scatenando un Diluvio. L’angelo caduto prese a piangere...”³⁰

Si osserva anche una variante importante in un *midrash* in cui la fanciulla, al posto del Nome Ineffabile, chiede all’angelo le ali:

In quei giorni, solo una vergine chiamata Istahar rimase casta. Quando i figli di Dio le fecero licenziose proposte, esclamò: “Prima prestatemi le vostre ali!”. Appena in possesso di quelle ali volò verso il cielo e si rifugiò presso il trono di Dio, che la trasformò nella costellazione detta la Vergine (o, come altri vogliono, le Pleiadi). Gli angeli caduti, rimasti senza le loro ali, furono costretti a vagare sulla terra per molte generazioni, finché poterono salire sulla scala di Giacobbe e ritornare alla loro antica sede.³¹

Osserviamo fra le altre cose che a differenza di quanto abbiamo letto nel *Tafsir di Lahore*, la fanciulla non si concede agli angeli tentatori, bensì elegantemente li raggira. Sicché, altro aspetto degno di interesse, la sua trasformazione in astro luminoso che nel *Tafsir di Lahore* veniva letta come castigo divino per la sua impudicizia, nel *Midrash* viene invece letta evidentemente come un premio per la sua castità! Vedremo comunque come sia proprio questa lettura,

³⁰ L. Ginzberg, cit., pp 144-145; una versione affine arricchita da ulteriori dettagli sui giganti generati dagli angeli è in R. Graves, *I miti ebraici*, tr. it., ed. CDE, Milano 1986, pp. 121-126 .

³¹ R. Graves, cit., p. 124.

che assolve la fanciulla, a prevalere nelle riprese colte del mitologema, almeno nelle lettere persiane.

In sede di bilancio, si può osservare che il mito della “caduta degli angeli” riceve nella tradizione islamica e in quella ebraica letture sostanzialmente diverse, sia quanto all’eziologia che alle conseguenze. In particolare, s’è visto che nell’islam prevale una lettura che mette in primo piano l’aspetto dell’offesa a Dio, il peccato di “lesa maestà”, da parte degli angeli e la conseguente controffesa di Dio che li punisce non prima di averli umiliati dimostrando l’inconsistenza della loro pretesa superiorità sull’Uomo. Nella lettura ebraica, la caduta degli angeli è in qualche modo finalizzata alla spiegazione del Diluvio e della decisione divina di sbarazzarsi della “carne” umana che Egli stesso aveva creato con Adamo e le pericolose “figlie degli uomini”. Si direbbe che con la storia della caduta degli angeli venga tematizzato un errore divino, anzi il Grande Errore della creazione: Dio si accorge di avere *contaminato* il proprio spirito attraverso l’unione tra gli angeli, “figli di Dio” e le donne “figlie degli uomini” e deve escogitare un rimedio radicale, il Diluvio appunto, che è sempre –incombente- in primo piano o sullo sfondo dei testi ebraici che trattano questo tema. Solo il Diluvio garantirà la salvezza della trascendenza divina, compromessa dalla condotta degli angeli.

Anche con riguardo alle conseguenze della caduta, le due tradizioni divergono chiaramente. Quella ebraica non nega il peccato degli angeli caduti ma in qualche modo ne recupera in positivo la loro funzione “civilizzatrice”: essi apprenderanno agli uomini non solo le arti magiche, ma anche i principi di ogni scienza e di ogni arte, dalla metallurgia al taglio delle radici. La tradizione islamica è decisamente più severa: sin dal testo coranico Harut e Marut appaiono come “cattivi maestri” dell’umanità e soprattutto ben consapevoli di esserlo: “noi siamo una *fitna*, ossia una tentazione” dicono a mo’ di monito a chiunque li avvicini per apprenderne le arti. E qui emerge, come abbiamo anticipato, una visione del Male che si rapporta direttamente al senso dell’adagio coranico “Dio guida chi vuole e svia (travia) chi vuole”. Un dio come Allah che non tollera limiti alla sua onnipotenza, in modo del tutto consequenziale *doveva* estendere il proprio esclusivo controllo non solo sul Bene ma anche sul Male. La vicenda dell’Iblis coranico, che “ha il permesso” di andare a tentare gli uomini fino “a un termine fisso” (ossia fino al Giorno del Giudizio), fa il paio con la vicenda dei due angeli caduti che da Babilonia apprendono agli uomini “sortilegi per disgiungere l’uomo dalla sua donna” e ancora “ciò ch’era loro di danno e non di vantaggio, pur sapendo che chi avesse acquistato quell’arte non avrebbe avuto parte nell’altra vita”. Ma come abbiamo visto nel Corano si precisa –ed è qui un punto di capitale importanza per comprendere l’islamica teodicea- “quegli an-

geli non danneggiavano alcuno se non col permesso di Dio”. Esattamente come Iblis, che è libero di scorrazzare per il mondo a seminare la sua *fitna*, perché Dio dopo la sua disobbedienza invece di annientarlo gli aveva concesso una “proroga”... Come quel Padre Nostro cui tanti cristiani chiedono, da sempre intimamente turbati: “... e non ci indurre in tentazione”, Allah può precisamente indurre in tentazione, traviare e sviare a suo piacere: Egli è l’Onnipotente, cui nulla sfugge neppure il Male. Iblis, e nel loro piccolo Harut e Marut, sono a loro modo servitori di Dio, “tentatori istituzionali” incaricati di mettere alla prova (*fitna*) ogni giorno le creature. Una spiegazione profonda di questo approccio –così lontano dalla mentalità cristiana corrente ma non dallo spirito dello “strano” e conturbante passo del *Pater Noster* appena citato – ci viene fornita dallo stesso dio coranico che in un passo famoso dichiara: “Pensano gli uomini che si lascerà loro dire ‘Crediamo!’, senza che siano messi alla prova?” (XXIX, 2)

2.3 Ascendenze cristiane

Il Nuovo Testamento è parco di citazioni che riguardano la caduta degli angeli; in sostanza questa viene ricordata, quasi di sfuggita, nell’ambito di discorsi che invitano i cristiani alla vigilanza contro i “falsi profeti” e i “falsi dottori”, e ammoniscono che Dio è pronto al castigo e non guarda in faccia a nessuno: “Dio infatti non risparmiò gli angeli che avevano peccato... (*Seconda Lettera di Pietro*, 2, 4); “... e che gli angeli che non conservarono la loro dignità ma lasciarono la propria dimora, Egli li tiene in catene eterne” (*Lettera di Giuda*, v. 6).

Dopo quanto esaminato fin qui, non destano certo stupore le misteriose parole di S. Paolo nella *Prima lettera ai Corinti*, 11, 7-10:

L’uomo non deve coprirsi il capo, perché egli è immagine e gloria di Dio; la donna invece è gloria dell’uomo. E infatti non l’uomo deriva dalla donna, ma la donna dall’uomo; né l’uomo fu creato per la donna, ma la donna per l’uomo. Per questo la donna deve portare sul capo un segno della sua dipendenza³² a motivo degli angeli [sott. mia].

La spiegazione di questo strano finale accenno agli angeli, apparentemente enigmatico, ha sempre destato qualche perplessità o imbarazzo tra i commenta-

³² O, in altra traduzione possibile: deve portare sul capo “un segno di autorità”, nel senso probabile di “segno dell’autorità del marito cui è sottomessa”.

tori. Ad esempio, in una nota versione italiana della Bibbia è dato leggere che gli angeli vi vengono citati perché “la loro presenza invisibile deve incitare al buon ordine e alla decenza”,³³ dove parrebbe che si alluda a angeli custodi o simili. S. Paolo com’è noto inserisce questa dichiarazione in un discorso sull’abbigliamento e il decoro femminile, in particolare della donna cristiana che si reca in chiesa o alle funzioni religiose, alla quale viene raccomandato appunto di coprire il capo con un velo. Un aspetto questo, sia detto *en passant*, poco noto tra quella opinione pubblica distratta e spesso supponente che pensa al velo delle donne come a una istituzione *originariamente* islamica!³⁴

Ma tornando al nostro argomento, qui S. Paolo, raccomandando alle donne cristiane di coprirsi il capo, chiama in causa gli angeli non come improbabili “incitatori” al (o “guardiani” del) decoro femminile –come sembra credere il commentatore del passo citato- bensì come argomento retorico. Un argomento di sicura efficacia tra i suoi discepoli di Corinto, i quali dovevano ancora serbare il ricordo del tema della “caduta degli angeli” a causa della seduzione esercitata su di loro dalle “figlie degli uomini”. Insomma S. Paolo sembra voler dire: attenti a voi, se neppure gli angeli di fronte alla bellezza delle donne seppero mantenersi pudichi...

3. Harut e Marut nella letteratura persiana

Il motivo di Harut e Marut circola ampiamente in tutte le letterature del mondo musulmano, dall’araba alla persiana, dalla turca all’indostana o alla malese. Mi propongo in questa parte, anche per i limiti delle mie competenze, di fornire e commentare degli esempi tratti dalla poesia persiana medievale la quale tuttavia, per l’ampia circolazione che ebbe sia nel mondo turco (da Istanbul all’Asia Centrale) che nel mondo indo-musulmano (Sultanato di Delhi, Impero Mogul), può essere ritenuta ampiamente rappresentativa delle fortune del motivo nel mondo musulmano in generale. Nelle lettere persiane, e nella poesia classica in particolare, si ama infioettare il dettato con dotte citazioni (*talmih*) tratte dalle più varie fonti (epiche, scientifiche, scritturali).³⁵ Ma è

³³ *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 1974 (ed. italiana a cura di un gruppo di biblisti italiani sotto la direzione di F. Vattioni), p. 2468, in nota.

³⁴ S. Paolo, si noti bene, si richiama nella sua *Lettera* già ai costumi tradizionali, accreditando l’idea che si tratti di una usanza della primissima cristianità.

³⁵ Per una panoramica, cfr. il mio lavoro *Storia tematica della letteratura persiana classica*. Vol. I: *Viaggi e visioni di re, sufi, profeti*, Luni Ed., Milano-Trento 1999; vol. II: *Il maestro sufi e la bella cristiana*.

soprattutto il Corano che, un po’ come avviene con la Bibbia nelle tradizioni letterarie europee, fornisce una materia di citazione pressoché inesauribile a poeti e scrittori persiani d’ogni tempo. Spesso il poeta si limita a un rapido cenno, a volte soltanto alla citazione di nomi o toponimi coranici dal forte valore evocativo o simbolico, come dando per scontato che il suo uditorio conosca già a sufficienza il contesto scritturale e non sia necessario esplicitarlo. È il caso ad esempio delle parole *mi’raj* (l’“ascensione” di Maometto, accennato in Corano, XVII, 1) o *alast* (incipit di un celebre passo coranico, VII, 172 che depone per l’idea della pre-esistenza delle anime al cospetto di Dio); altre volte si citano luoghi coranici come il paradiso o l’inferno; o infine personaggi sacri come angeli e profeti. Praticamente tutti i più noti profeti della tradizione biblica sono presenti nel Corano e i poeti li citano di solito in relazione all’evento cui più facilmente vengono associati nella memoria del loro uditorio: Noè con il Diluvio, Abramo con Nimrud (il re empio che lo fece gettare tra le fiamme, in cui tuttavia rimase miracolosamente intatto), Mosè e il miracolo della verga con cui fece scaturire l’acqua dalle rocce del deserto, Giuseppe e la vicenda della sua elevazione a vicerè d’Egitto e così via... Accanto ai personaggi sacri, si citano spesso le figure “negative”: Iblis in primo luogo, ovvero il Satana coranico, Abu Lahab, un nemico personale di Maometto e così via. Anche Harut e Marut hanno la loro parte e, come s’è detto, la loro citazione più o meno estesa nelle opere più svariate obbedisce alle stesse regole. In particolare essi vengono tipicamente associati vuoi all’episodio della loro caduta a seguito della tentazione delle “figlie degli uomini”, vuoi al loro insegnamento delle “arti magiche”. Dobbiamo qui ricordare che il motivo entra in circolazione nel mondo iranico sin dal commentario coranico di Tabari (IX-X sec.), che fu presto tradotto in persiano, in cui la vicenda veniva alquanto “iranizzata”. In particolare il famoso pozzo in cui i due angeli finiscono appesi non si trova più a Babilonia ma sul monte Damavand, nei pressi dell’odierna Teheran, luogo che già nella mitologia iranica fungeva da rifugio per i *devi* o demoni tradizionali. Ulteriore elemento di iranizzazione è il parallelo con la sorte di Zahhak, il diabolico sovrano-usurpatore dei primordi cantato nella *Shah-name* (Libro dei Re) di Ferdowsi (m. 1026 ca.), che secondo una tradizione viene portato in catene sul monte Damavand e imprigionato in un pozzo “fino alla fine del mondo”.³⁶

3.1 Nell’esempio che riportiamo qui di seguito è questo secondo aspetto in

Poetica della perversione nella Persia medievale, Carocci, Roma 2005; vol. III: *Il re dei belli, il re del mondo. Teologia della regalità nella letteratura persiana d’ispirazione sufi* (in preparazione).

³⁶ Cfr. Shahbazi, cit.

prima linea. L'opera in cui la citazione compare è un poema a cornice di tipo allegorico-didascalico in cui 'Attar –grande poeta mistico (m. 1230 ca.) e autore di numerosi poemi di questo genere- immagina che un saggio re istruisca i suoi figlioli sui pericoli della vita, tra i quali si colloca pure la seduzione della magia. In questo contesto così egli si rivolge al figlio che si era dichiarato ammiratore di quest'arte:

Considera quanto a lungo Harut e Marut sono rimasti a testa in giù senza acqua e senza cibo, imprigionati in quel pozzo [a Babilonia] col cuore sanguinante e senza speranza sul loro destino. Sono i maestri del loro tempo, unici nell'arte della magia, ma non riescono a liberare se stessi: come potrà qualcuno raggiungere la felicità grazie alla loro scienza? [...] Tu hai sempre un Satana nel cuore, ebbro del desiderio di magia. Se il tuo Satana diventerà musulmano, la tua magia diverrà divina conoscenza e la tua miscredenza si muterà in fede: farai parte per l'eternità del popolo del paradiso e Satana si prosternerà dinanzi a te senza pretese...³⁷

Dove si sarà osservato che qui le citazioni coraniche sono due, quella di Harut e Marut e quella della caduta di Iblis, il Satana coranico, che si era rifiutato di prosternarsi a Adamo appena creato. Entrambe servono da dotto esempio ad illustrazione di un ammaestramento morale, secondo una tecnica collaudata di universale circolazione che ha la sua fonte nella prassi omiletica.

3.2 Nell'esempio seguente, tratto dal *Mathnavi-ye ma'navi* (Il poema spirituale) forse il più noto e celebrato poema mistico di espressione persiana, opera di Jalal al-din Rumi (XIII sec.), il motivo "caduta degli angeli" riceve già un trattamento che va molto al di là della semplice dotta citazione e si inoltra sul piano della più raffinata speculazione morale-teologica. Rumi è un grande poeta, ma anche un pensatore religioso originale e di profondità non comune. La storia di Harut e Marut viene da lui utilizzata per una acuta meditazione che coinvolge questioni enormi: l'origine e la natura del peccato, la libertà e la predestinazione.

In questo modo, a causa del loro orgoglio, i famosi Harut e Marut vennero colpiti. Essi avevano fiducia nella propria santità.³⁸
[...] Dato che i peccati e le perversioni della terra erano loro perfettamente visibili dalle finestre [del cielo], essi si mordevano le mani per la collera, senza rendersi conto però del proprio errore. L'uomo brutto si è visto allo specchio; ha distolto il

³⁷ Farid al-din 'Attar, *Il poema celeste*, a cura di M.T. Granata, Rizzoli-BUR, Milano 1990, p. 189.

³⁸ Jalal al-din Rumi, *Mathnawi*, a cura di G. Mandel Khan, in 6 voll., Bompiani, Milano 2006, qui vol. I, p. 325.

viso e s'è infuriato. Quando una persona presuntuosa vede qualcuno commettere un peccato, compare in lei un fuoco che viene dall'inferno. Essa definisce “difesa della religione” quel fuoco infernale; non percepisce l'essenza dell'arroganza che è in lei stessa. La difesa della religione è molto differente, poiché quella fiamma rende fiorente il mondo intero. Dio ha detto loro (Harut e Marut): “Se siete illuminati, non guardate con disprezzo quelli che commettono cattive azioni e son dimentichi [di Me]. Ringraziate, abitanti del cielo e servi di Dio! Voi siete liberi dal desiderio e dai rapporti sessuali. Se Io vi imponessi quel tipo di indole, il Cielo non vi ammetterebbe più. Se siete preservati dal peccato che avete nel corpo, è perché Io ve ne preservo e ho cura di voi. Siete liberi dal peccato che è nei vostri cuori perché Io ve ne libero e perché Io mi prendo cura di voi. Oh! State in guardia! Considerate che ciò viene da Me e non da voi, e badate che il Demonio maledetto non abbia il sopravvento su di voi”.³⁹

Si osservi la straordinaria finezza psicologica dell'analisi di Rumi: i due angeli vanno in collera di fronte ai peccati e alle nefandezze umane perché chi è “brutto si è visto allo specchio; ha distolto il viso e s'è infuriato. Quando una persona presuntuosa vede qualcuno commettere un peccato, compare in lei un fuoco che viene dall'inferno”; gli angeli insomma negli uomini hanno visto rispecchiata la parte peggiore di loro stessi... La frase che segue è di una straordinaria attualità, se si pensa all'atteggiamento bacchettone di certo fondamentalismo contemporaneo (non solo islamico!): “[La persona presuntuosa] definisce ‘difesa della religione’ quel fuoco infernale; non percepisce l'essenza dell'arroganza che è in lei stessa. La difesa della religione è molto differente, poiché quella fiamma rende fiorente il mondo intero”. Ma il nocciolo della riflessione di Rumi sulla vicenda di Harut e Marut è tutto teologico: il peccato degli uomini e la santità degli angeli sono riportati all'imperscrutabile disegno di Dio, secondo una concezione di chiara impronta predestinazionista. E Dio, per dimostrarlo, si prende lo sfizio di cambiare il suo decreto che attribuiva *ab aeterno* la santità agli angeli: ne faranno le spese i due “presuntuosi” di turno, Harut e Marut. Dio secondo Rumi punisce nei due angeli un peccato di orgoglio e arroganza, che li aveva portati indebitamente a supporre una loro superiorità morale sugli uomini, idea che Iblis nel Corano esprimeva quasi con accenti di tono “razziale”: “Adamo è fatto di terra, io sono fatto di fuoco!”. E non a caso, i due angeli rispolverano nel brano che segue proprio l'argomento della “differenza razziale”: voi uomini siete fatti dei quattro elementi, noi di puro spirito. Ma non di superiorità morale si tratta, e neppure “razziale”, bensì solo ed esclusivamente di divina predestinazione alla santità o al peccato. Ed è per questo che nel brano citato e nel seguente risuona l'invito di Rumi a non giudicare,

³⁹ Ivi, p. 327-328.

a non condannare – atto di “arroganza” in questa prospettiva – bensì ad avere pietà delle altrui perversità. Ma tant’è i due angeli – e qui ritorna il motivo già visto in precedenza degli “angeli-giudici” degli uomini – non rinunceranno a usurpare la funzione giudicante:

[...] State attenti, non fatevi illudere anche voi da una riflessione o un’opinione, non precipitate dalle altitudini del cielo! Pur se siete Harut e Marut e se siete superiori a tutti gli angeli sul podio di: *Noi siamo gli schierati* (Corano, 37, 165), abbiate pena della perversità dei perversi: non attaccatevi all’egoismo e alla vanità. State attenti che la gelosia divina non giunga all’improvviso e non veniate precipitati nelle viscere della terra. Ambedue (Harut e Marut) dissero: “O Dio, Tuo è il decreto: in verità dove c’è sicurezza fuori dalla Tua protezione?”. Parlavano così, ma i loro cuori palpitavano: “Come potrebbe venire da noi il male, da noi buoni schiavi di Dio?” Il pungolo del desiderio non abbandonò i due angeli finché non fu piantato in loro il seme della vanità. Allora dissero: “O voi (uomini) che siete composti dai quattro elementi e ignorate la purezza degli esseri spirituali, noi tireremo delle tende sul cielo; poi verremo sulla terra e rizzeremo un baldacchino, e renderemo giustizia, praticheremo il culto, e ogni notte voleremo di nuovo in cielo per diventare la meraviglia del mondo, per stabilire la pace e la sicurezza sulla terra”.⁴⁰

3.3 Il brano seguente è tratta da un ghazal di Hafez di Shiraz (m. 1390), il Petrarca persiano noto alla tradizione autoctona come *Lisan al-Ghayb* (la lingua dell’invisibile). Qui ci si mostra una nuova declinazione del motivo “caduta degli angeli” che, come vedremo, ha sullo sfondo il tema mistico della “separazione” o “distacco” dell’anima da Dio. Nel passo coranico già ricordato (VII, 172), tutte le anime umane sono evocate di fronte a Dio in un giorno primordiale anteriore alla stessa creazione, allorché commenta il mistico Junayd “tutti noi eravamo un disegno nella mente di Dio”.⁴¹ La creazione e la nascita nel mondo segnano inevitabilmente una rottura di questa primitiva *unione* dell’anima con Dio, la fine di questa mitica “età dell’oro” dell’anima umana e l’inizio della *separazione* esistenziale che coincide con la vita terrena. Da allora, l’anima non anela che a ricostituire l’*unione* perduta con Dio, a por termine al *distacco* o *separazione*, ed è proprio questo lo sfondo misticcheggiante del brano che andiamo a leggere:

[... ...]

⁴⁰ Ivi, pp. 332-333.

⁴¹ Cfr. un sintetico ma eccellente commento a questo passo contenuto in M. Molé, *I mistici musulmani*, tr. it., Adelphi, Milano 1992, pp. 74-80.

L’uccello io sono del sacro giardino: come spiegarlo il Distacco,
ovvero: in questa trappola d’eventi, in che modo io ebbi a cadere?

Io fui angelo ed era il paradiso eccelso la mia sola dimora:
Adamo giù mi portò in questo “convento”, tutto in rovina

La stella della mia Fortuna nessun astronomo mai la conobbe
mio Dio, dalla madre terrena sotto qual stella fui mai generato?

Da quando io schiavo mi feci, qui nella taverna d’Amore
nuova pena a ogni istante mi giunge: buon pro mi faccia!

S’è sangue amoroso quel che si beve la pupilla dell’occhio, ben gli sta:
perché mai il mio cuore ebbi a riporre nei figli più cari degli uomini?

L’ombra del Tubà, il conforto delle uri, la riva della fonte di Hawd:
tutto questo m’uscì di memoria per la voglia di venire al tuo vicolo!⁴²

Come si vede Hafez rievoca implicitamente il tema di Harut e Marut, identificandosi con un angelo caduto che si è innamorato dei “figli degli uomini”.⁴³ Ma in Hafez, la nostalgia del paradiso perduto (qui sintetizzato dai tre elementi: uri, l’albero del Tuba e la fonte dell’Hawd) è solo un elemento retorico per enfatizzare la sua *quête* nel vicolo dell’amato, la ricerca della sua “Venere”, come a dire: guarda un po’ a cosa ho rinunciato lassù per venire quaggiù in cerca di te! Lo stesso tema mistico del Distacco viene insomma trattato in modo supremamente ambiguo e implicitamente blasfemo: è solo il Distacco dal paradiso, ossia da Dio, che ha permesso al poeta di venire tra “i figli degli uomini” alla ricerca del suo “idolo” bello...

Un altro esempio dello stesso tenore, in cui il topos scritturale è impiegato maliziosamente in un contesto frivolo o erotico, è in questo distico:

Dovessi pure andare da Hârut, laggiù fino a Babele, ci andrò
e cento diverse magie opererò, così da poterti conquistare!⁴⁴

⁴² Hafez, *Canzoni d’amore e di taverna*, a cura di Carlo Saccone, Carocci, Roma 2011, p. 130 (Ed. Pizhman, ghazal n. 362).

⁴³ Sull’omoerotismo nella lirica persiana e i suoi sfaccettati aspetti simbolici, cfr. il mio lavoro: *L’omoerotismo nella letteratura persiana*, in P. Odorico- N. Pasero (cur.), *Corrispondenza d’amorosi sensi. L’omoerotismo nella letteratura medievale*, Atti del convegno di Genova 2004, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2008, pp. 251-270.

⁴⁴ Hafez, *Vino, efebi e apostasia*, a cura di Carlo Saccone, Carocci, Roma 2011, p. 78 (Ed. Pizhman, ghazal n. 40, 6).

3.4 Il citato ‘Attar è anche autore di uno splendido poemetto: *Il libro dell’Usignuolo* (Bolbol-name) in cui si narra in versi una storia di probabili ascendenze rabbiniche. In breve l’Usignuolo è trascinato dai pennuti di tutte le altre specie di fronte al tribunale di Salomone con una serie di accuse che saranno sostenute dall’Upupa in veste di pubblico accusatore: egli è dedito al vino e agli amori della Rosa, e per ciò stesso trascura di rendere l’omaggio al sovrano (nel Corano Salomone è presentato come re degli uomini dei *jinn* e degli uccelli) conoscitore della “lingua degli uccelli” (*mantiq al-tayr*);⁴⁵ inoltre l’Usignuolo, con il suo canto appassionato per la rosa, è accusato di disturbare e distrarre gli altri uccelli dal loro canto-preghiera di lode a Dio. Ma l’accusa, implicita e più insidiosa, è un’altra: gli viene contestato in sostanza il peccato gravissimo di “idolatria” per la Rosa. Questo il contesto in cui si situa il brano seguente che è narrato da Salomone in persona a mo’ di ammonizione dell’Usignuolo, comparso in giudizio di fronte a lui:

Avrai udito la storia di Harut e Marut
 che un tempo servivano alla corte divina
 Erano angeli, all’inizio, nel cielo più alto
 e finirono, come demoni, impastati di dolore
 Erano lontani da brama, avidità e concupiscenza
 dell’ebbrezza erano all’oscuro, inconsapevoli
 Epperò quando Iddio mise Adamo nel mondo
 il fuoco s’apprese alle anime d’entrambi
 Si presentarono alla corte divina, rivelando
 ogni pensiero che avevano, riposto, nel cuore
 All’inizio cominciarono a raccontar queste cose:
 “La prima potestà sul mondo è pur nostra!
 Corruzione vi spargono i figli di Adamo
 non più si curano di migliorare se stessi”
 Il Signore dell’universo con decreto solenne
 li inviò a perlustrare la casa del mondo
 Ed ecco, scorgendo il volto di Venere splendida
 ogni virtù cancellarono con un tratto di penna
 Di lei s’innamorarono e uscirono di se stessi:
 non riposavano il giorno, non dormivan la notte
 Giunse Venere, e rapì gli orecchi degli angeli

⁴⁵ Espressione coranica che dà il titolo anche al più noto poema di ‘Attar, *Il verbo degli uccelli* (Mantiq al-tayr) con cui il *Libro dell’Usignuolo* (Bolbol-name) manifesta evidenti rapporti di intertestualità, per cui rinvio alla mia introduzione a Farid al-din ‘Attar, *La rosa e l’usignuolo*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2003.

agli orecchi dei due, di nascosto, sussurrò:
“Se perfetto è il desiderio che per me voi nutrite
ad altri che me, sappiate, v’è proibito obbedire
Anche voi dunque, indossate la veste dei ribelli
corrompete e uccidete, e inebriatevi del vino!
E se siete di coloro che mi vogliono amica
ebbene, insegnatemi subito il Nome Supremo!”
[All’inizio] non corrupevo, né uccisero, né bevvero
ma poi col vino cominciarono, e fecero anche il resto
A Venere affidarono il Nome Supremo, ed ecco
precipitarono come sassi in un pozzo di dolore
Avendo appreso, Venere, il bel Nome Supremo
passava tra le fiamme e non bruciava un capello
Ella il Nome invocò, e ascese alla volta celeste
la luna fu il suo portiere e guardiano fu il sole
Quei due invece rimasero quaggiù sulla terra
ebberi e impudenti, al servizio dei ribelli
Più tardi dall’ebbrezza tornarono alla sobrietà
da quel sonno pesante infine si ridestarono
Quando il Decreto divino ha scelto il bene o il male
nessuno, in verità, più dispone del proprio destino
I due levarono un grido infiammato d’angoscia
ma il guaio era fatto, a che pro lamentarsi?⁴⁶

Il brano ricapitola come si vede in modo pressoché esauriente i dati scritturali e tradizionali (*Hadith* e *Tafsir*): scorno e gelosia degli angeli, accuse agli uomini, contestazione/sfida a Dio, prova/tentazione dei due angeli, loro punizione... Si osservi però come sia qui in primo piano l’elemento delle *condizioni* che la fanciulla pone ai due angeli. Questo elemento, associato al motivo della “fanciulla traviatrice”, è pure presente in un racconto del più celebre poema di ‘Attâr, *Il Verbo degli Uccelli* (Mantiq al-Tayr), in cui un santo maestro sufi, Shaykh San’an, si innamora di una bella fanciulla cristiana la quale, per darsi in isposa, gli pone le seguenti condizioni: dovrà bere il vino, adorare gli idoli, bruciare il Corano (cioè abiurare).⁴⁷ Ora, tornando all’episodio di Harut e Marut,

⁴⁶ Farid al-din ‘Attar, *La Rosa e l’Usignuolo*, cit., pp.37-39 .

⁴⁷ Si può leggere la storia in Farid ad-din ‘Attar, *Il verbo degli uccelli*, a cura di C. Saccone, Oscar Mondadori, Milano 1999, pp. 109-131. Sulla storia di Shaiykh San’an si può leggere il mio lavoro: *Egira, pellegrinaggio e iniziazione amorosa nel viaggio a Occidente di Shaykh San’an* in G. Carbonaro-M. Cassarino- E. Creazzo- G. Lalomia (cur.), *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio nelle letterature romanze e orientali*, Atti del convegno di Catania-Ragusa del 24-27 settembre 2003, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 661-686.

proprio questo elemento delle *condizioni* non era sconosciuto alla tradizione esegetica: è già presente, ad esempio, in un *tafsir* del menzionato al-Qurtubi. Egli cita in proposito il seguente *hadith* con la relativa catena di trasmettitori che risale fino a ‘Ali:

è stato tramandato da ‘Ali, Ibn Ma’sud, Ibn ‘Abbas, Ibn Amr, Ka’b al-Ahbar, al-Sudi e al-Kalbi, con riguardo al significato del versetto [II, 102]: “Quando si estese sulla terra la corruzione tra i figli di Adamo, su di lui la pace – e ciò fu al tempo di Idris, su di lui la pace- gli angeli li rimproveravano scandalizzati. Allora Dio, l’Altissimo, disse loro: ‘Se voi foste al loro posto e si producesse in voi ciò che si produce in loro, voi agireste nella medesima maniera’.

Obiettarono gli angeli: ‘Sia resa lode a Te! Non dovrebbe essere così per noi’.

Allora Dio disse: ‘Eleggete due angeli tra i migliori di voi.’

Elessero Harut e Marut, che Dio fece scendere sulla terra dopo aver posto in essi i desideri carnali. Non trascorse un mese che essi furono messi alla prova con una donna chiamata in nabateo “Bidjat”, in persiano “Nahid” e in arabo “Zuhra” (Venere), la quale disputò con loro. Essi tentarono di sedurla, ma ella li respinse finché non fossero entrati nella sua fede, non avessero bevuto il vino e ucciso la persona che Allah aveva reso sacra; ed essi accettarono, bevvero il vino e persero ogni pudore con la conseguenza che provarono il desiderio carnale di coabitare con lei. E quando videro un uomo che li stava osservando, lo uccisero. A quel punto la donna li pregò di comunicarle il Nome grazie al quale essi potevano salire al cielo, ed essi glielo insegnarono cosicché ella salì al cielo e si trasformò in una stella⁴⁸

A proposito della trasformazione in “astro”, vale la pena ricordare che certe fonti ebraiche parlano pure di una seconda trasformazione, questa volta “punitiva”, di uno dei due angeli, in un certo senso parallela e di valore opposto a quella della fanciulla “premiata” con la trasformazione in Venere: “Shemhazai si pentì e si rifugiò nel cielo del sud, a metà fra cielo e terra, con la testa in giù, e i piedi in alto, e così rimane fino a oggi: è la costellazione che i Greci chiamano Orione”.⁴⁹

L’altro aspetto notevole nel brano ‘attariano è l’opposizione tra le due magie, quella “buona” del Nome Supremo, che consente di salire al cielo, e quella “cattiva” dei due angeli ormai caduti e prigionieri del pozzo in Babilonia, consegnati per sempre al loro ufficio di traviatori “istituzionali” degli uomini (saranno “al servizio dei ribelli”). La magia insomma appare qui in tutta la sua potente “ambiguità”: capace di portare all’apoteosi (la fanciulla salendo al cielo è immortalata nella sua trasformazione in astro perenne) o di dannare

⁴⁸ Al-Qurtubi, cit., p. 304 .

⁴⁹ R Graves, cit., p. 123.

per sempre, conformemente alla visione dei dottori circa la magia riassunta più sopra nelle posizioni del giurista-commentatore al-Qurtubi.

Ultimo punto, che ribadisce il tema sottostante all’episodio coranico e alle sue dotte esegesi – rapporto tra le origini del male e la libertà umana – è l’accento sulla predestinazione, che *sola* determina un destino di santi o di peccatori. ‘Attar non potrebbe essere più conciso e efficace nel trasmettere questa idea: “Quando il Decreto divino ha scelto il bene o il male / nessuno, in verità, più dispone del proprio destino”. Il brano del *Bolbol-name* di ‘Attar così prosegue e si conclude:

[...] A Babele, a capofitto nel pozzo van tutti
ma non trovano altra acqua se non quella del pianto!
A Babele s’affacciano gli uomini nel pozzo
per apprendere magie sul primo chiarore dell’alba
Apprendano pure da quegli angeli quello che vogliono
e su se medesimi facciano pure ciò che più vogliono!
O tu, sei l’Harut di te stesso nel pozzo dell’esistenza
proprio tu, ubriaco ognora del vino d’ingordigia
Tu in origine volavi più alto delle sfere celesti
tu eri dalla polvere oscura della terra mondato
La brama ti fece questa casa di polvere, e la tua anima
sospinse a capofitto dall’empireo al terrestre tappeto
Un giorno tu fosti reciso da quella tua vera radice
sei fatto tu per lassù, ma son di quaggiù i tuoi occhi!
[...] Il mondo è uno sfoggio e i suoi beni son come un incendio
la similitudine di Venere bella allude a mondane lusinghe
Quando di lassù discendi in questa landa
falco divieni o, magari, splendida pernice
Ma se desideri soltanto gli onori e i servitori
resterai a testa in giù in questo pozzo per sempre...
Sarai con l’anima assetata sospeso sull’acqua
avrà, seccato, il cervello né acqua troverai!⁵⁰

Come si vede con ‘Attar, un mistico, siamo giunti a una sorta di interpretazione integralmente interiorizzata del motivo di Harut e Marut. Il testo coranico è letto come una grande parabola della caduta di ogni uomo (“Sei tu l’Harut di te stesso!”) alle prese con le seduzioni mondane (la “Venere” di turno). ‘Attar ci porge insomma una interpretazione in chiave quasi “esistenzialista” del mito-

⁵⁰ Farid ad-din ‘Attar, *Il libro della Rosa e dell’Usignuolo*, cit., pp. 39-40.

logema: sullo sfondo si scorge l'idea di matrice avicenniana dell'"angelo terrestre" che abita ogni uomo, *sostanza separata* "caduta" nell'esistenza e solo provvisoriamente tenuta legata al corpo dai lacci della vita terrena e delle sue seduzioni.

La stessa immagine finale dei due appesi nel pozzo a pochi centimetri dall'acqua – elemento a fortissima valenza simbolica (si pensi al mitologema dell'"acqua di vita" più sopra ricordato) divenuta nella tradizione islamica l'"icona" per eccellenza dei due angeli – in 'Attar assume l'aspetto di icona della stessa condizione umana segnata dalla separazione dalla patria celeste, dall'esilio nel "pozzo dell'esistenza", e pur sempre a due passi dalla propria salvezza, l'acqua del "mare dell'anima".

In questa immagine-icona l'aspetto saliente è però un altro ancora, quello del *rovesciamento* degli angeli ovvero del loro stare a testa in giù, che, abbiamo visto poco sopra, ha una significativa variante celeste nel rovesciamento dell'angelo Shemazai finito "a metà fra cielo e terra, con la testa in giù, e i piedi in alto". Da questa posizione, *rovesciata*, Harut e Marut impartiscono agli uomini il loro insegnamento relativo alle arti magiche: la perversione del loro magistero, l'ammonimento sulle sue conseguenze nefaste, sono insomma già simbolicamente iscritti nella loro posizione.

Il simbolismo di questa posizione dei due angeli non si esaurisce qui. La loro *caduta* è per così dire fissata per sempre, immobilizzata nel tempo, indice e segno perenne di un rovesciamento *ab origine*, forse irrimediabile, della stessa condizione umana, dell'uomo in quanto "angelo terrestre". Non è un caso che, proprio nei poemi di 'Attar, si ritrovi spesso l'invito apparentemente strano a "camminare con la testa"⁵¹ non con i piedi: ossia a rovesciare se stessi, per ritrovare in realtà la posizione originaria, diritta, visto che sulla terra arriviamo – "cadendo" – a testa in giù... Fuor di metafora: l'invito a camminare con la testa, ossia a *rovesciare* l'iniziale posizione *rovesciata*, è dunque in 'Attar un trasparente invito a rovesciare i valori mondani, a cambiare radicalmente il proprio sistema di coordinate morali e spirituali. È insomma un invito a "raddrizzarsi", a ritrovare la direzione e l'angolazione giusta da cui contemplare il *sirat mustaqim*, il "retto sentiero" indicato dal Profeta.

⁵¹ Si veda in particolare l'ultimo aneddoto di Farid ad-din 'Attar, *Il Verbo degli uccelli*, cit., pp. 364.

La caduta dell'angelo-orso nell'immaginario del Settentrione

di Carla Corradi Musi

La “caduta degli angeli” in ambito sciamanico nordeurasiatico assume spiccate connotazioni totemiche. Particolarmente indicativi, a tal proposito, sono i miti delle origini celesti e della discesa sulla terra dell’orso, antenato per eccellenza di molti abitanti del Settentrione che Juha Pentikäinen chiama “I popoli dell’Orsa Maggiore” (2007d, 21-28). La costellazione è considerata il luogo di nascita dell’orso, tanto più che questa, se osservata da una certa angolatura, sembra riprodurre le forme di un orso senza testa (Pentikäinen 2007a, 40).

Secondo la tradizione careliana, l’orso neonato fu calato sulla terra dal padre, il “Dio del Cielo”, in una culla dorata sorretta da un filo argentato, simbolo dell’“albero del mondo” che unisce il cielo e la terra.

In una formula magica, utilizzata in area careliana del Nord per calmare un orso infuriato contro il bestiame, si ricorda l’origine celeste dell’animale-totem:¹

Tuolla ohto synnytelty,
mesikämmen kiännätelty:
ylähällä taivosessa,
otavaisen olkapäillä.
Missä se alas laskettiin?
Hihnassa alas laskettiin,
hihnassa hopiisessa,
kultaisessa kätkyyssä,
sitte läks saloja samuumaan,
pohjanmoata poloylakemaan.
(SKVR VII 5, 3932; Piludu 2007, 156)

Lassù ohto [l’orso] è nato,
zampa di miele fu svezzato:
lassù nel cielo,
sulle spalle dell’Orsa Maggiore.
Come ha fatto a scender giù?
Con un filo calato,
con un filo argentato,
in una culla dorata,
a vagabondar per i boschi,
a gironzolare per il Nord.

¹ I cacciatori, cantando il mito della nascita dell’orso, aumentavano con l’aiuto della magia il loro potere sull’animale. In ambito sciamanico la rievocazione delle origini era ritenuta indispensabile in ogni operazione magica. Basti pensare, ad esempio, al rito di guarigione del *tietäjä* “sapiente-mago” della tradizione finnica, che, dopo aver concentrato le proprie forze e prima di combattere contro il male con l’aiuto di energie soprannaturali, cercava di scoprire l’origine del male recitando un incantesimo denominato *synty* “nascita” (Loikala 1997, 203-206; Siikala 1992, 899).

Secondo la tradizione ugrica dell'Ob (vogula e ostiaca) l'orso, attratto dall'aspetto meraviglioso della terra vista dall'alto, pregò insistentemente il "Dio del Cielo" di lasciarlo scendere. Questi finì per accontentarlo: lo mise in una culla e lo calò tra gli uomini con una catena d'argento o di ferro (Bovina Lentini 1987, 8,10, 26, 30-31). In una variante ostiaca si narra che l'orso, disobbedendo al padre, spaventò una mandria di cavalli e vide al di sotto, attraverso la fessura procurata nella volta celeste dallo zoccolo di un animale in fuga, la terra ricoperta di boschi ricchi di frutti: il padre Num-Tūrōm, ritornato a casa lo trovò taciturno, intuì il suo desiderio di girare la terra e decise di soddisfarlo (Bovina Lentini 1987, 32-33, 38, 41-42).

Una leggenda vogula narra che l'orso, preso dalla fame, voleva tornare in cielo, ma il padre Numi-Tōrēm (Tārēm) non lo riprese con sé e, perché potesse sopravvivere, gli diede un arco, delle frecce e il fuoco. Un giorno sette fratelli cacciatori, infreddoliti, lo incontrarono: uno di loro gli domandò del fuoco, ma l'orso glielo negò. Per questo il giovane cacciatore lo pugnalò e gli prese l'arco, le frecce ed il fuoco, che tutto il suo popolo imparò a usare. Da allora, l'orso ricevette dal padre divino il dono di conoscere tutto quanto avveniva tra gli uomini, a condizione che fosse addormentato o già morto. Da sveglia, l'animale non era in grado di vedere né di sentire nulla; perciò poteva essere ucciso, ma esclusivamente da un uomo senza colpa (Bovina Lentini 1987, 9).

Secondo altre leggende non fu l'orso a voler scendere sulla terra, ma fu suo padre che lo scacciò dal cielo a causa dei suoi atteggiamenti troppo disubbidienti e superbi e gli ordinò di difendere l'uomo buono e di punire quello malvagio. L'orso cadde nudo tra due piante e dormì così a lungo che il muschio lo ricoprì diventando la sua pelliccia. Al suo risveglio, il padre gli fece sapere che, anche se gli uomini gli riservavano rispetto, facevano i giuramenti su di lui² e lo temevano, il suo destino sarebbe stato quello di essere ucciso dai cacciatori e di avere onorevole sepoltura (Bovina Lentini 1987, 10).

Questa punizione compare anche nelle leggende secondo le quali fu l'orso a volere abbandonare l'Orsa Maggiore. La sua scelta di vivere sulla terra, anziché in cielo, non ben accolta dal padre, fa di lui un antenato trasgressivo. La sua "ribellione" o la sua superbia non sono da considerarsi, comunque, espressione di una rottura definitiva con il padre, ma causa di un necessario percorso iniziatico che l'orso deve compiere per riscattarsi.

Nel sistema sciamanico di credenze, che fonda "la propria coerenza sulla complementarità dei simboli contrastanti" (Hoppál 2002, 27), il male non è

² L'orso, depositario di verità, per volere del "Dio del Cielo", sorvegliava il giuramento vero e puniva quello falso.

concepito come dicotomicamente separato dal bene, ma come necessario all'affermazione del bene e sua opposizione complementare. Lo spiegano chiaramente i miti cosmogonici uralo-altaici e protoslavi imperniati sul principio primordiale del male, vale a dire l'“uccello tuffatore” (anatra o strolaga) che, pur attraverso l'inganno, fu d'aiuto al dio creatore e divenne anch'esso un demiurgo (Napolskikh 1989, 105-113).

La perdita della condizione celeste è per l'orso una caduta verso il basso, verso il male del mondo, che lo condanna a un'esistenza più dolorosa, ma senza precludergli la futura *renovatio*. Figlio del “Dio del Cielo”, una volta che fu mandato sulla terra, sia che l'avesse preferita al cielo o fosse stato scacciato dal padre (a seconda dei miti), l'orso si tramutò in un totem, in contatto con la divinità, ma a essa inferiore, perché ormai fatalmente legato alla caducità terrestre e ai suoi meccanismi non sempre scevri di quella forza del male che è insita nel cosmo. L'orso “ribelle”, assunto il ruolo di progenitore di diversi clan, si rese artefice di creazione, e, al tempo stesso, partecipe del destino umano di rinnovamento attuato attraverso il dolore e la morte.

Il mito dell'orso antenato, noto anche in area amerindia settentrionale, è riconosciuto da diversi clan uralici e altaici.

Ad esempio, i gruppi manciù-tungusi dei Nanai (Goldi), degli Udeghi e degli Oroci della Siberia per tradizione si ritengono discendenti dall'unione di una donna con un orso. In ambito tunguso al nord dei Nanai, gli Evenchi e gli Eveni conoscono la leggenda del matrimonio tra umani e orsi (Diószegi 1998, 187-188). Nella parte artica del territorio degli Iacuti, tra i Dolgani (di origine turca) ancora si narra la storia della fanciulla che divenne la moglie di un orso. Gli Eveni conservano pure il ricordo della sorella dell'orso come loro antenata: i cacciatori, quando circondano la tana dell'orso, per spingerlo a uscire congiungono le mani e cantano: “Padre Orso! La nostra ava che è tua sorella, *dantra*, ti ha detto di non spaventarci, ma di morire.”

Il nome *dantra* in origine significava “taiga”, ma in seguito al fatto che la denominazione eufemistica dell'orso come “il signore della taiga” si abbreviò gradualmente in “taiga”, il nome di quest'ultima, *dantra*, passò a indicare l'orso/l'orsa (Diószegi, 1998, 189). I dati etnografici e la parola indicante l'orso presso i Nanai e le popolazioni vicine confermano l'origine totemica dell'animale.

Tra le varianti del mito dell'orso progenitore in ambito ugrofinnico ricordiamo, ad esempio, che nelle tradizioni vogule l'animale, dopo aver generato con una fanciulla un/a figlio/a, fu ucciso dal fratello della donna o dallo/a stesso/a figlio/a che voleva fuggire insieme con la madre dalla caverna in cui l'orso li aveva costretti a vivere per anni (l'animale aveva divorato il marito della donna e l'aveva trascinato nella sua tana) (Bovina Lentini, 1987, 10-11; Kannisto

1958, 333-334; Munkácsi 1893, 356-360). I Voguli, come i Lapponi Skolt, definiscono se stessi come “figli dell’orso” (Pentikäinen 2007d, 21).

Anche tra i Tlingit del sud dell’Alaska l’orso era ritenuto l’antenato delle “genti del clan dell’orso” (Ferretti e Zavattaro 2007, 140).

Con il carattere totemico dell’orso erano messi in connessione la sua saggezza, la sua capacità di conoscere il futuro e il suo potere nei processi di guarigione. Queste qualità lo rendevano simile allo sciamano, anche se quest’ultimo possedeva minori energie.

Molte volte il canto d’orso s’immagina recitato in prima persona dall’animale stesso: analogamente l’operatore di magia usava nei suoi canti la prima persona con valore divinatorio-sapienziale, per evidenziare il proprio ruolo di portavoce di un’esperienza personale vissuta secondo le modalità della tradizione del suo clan, di cui egli era la “memoria storica”.

Secondo le leggende l’animale aveva capacità divinatorie di tipo sciamanico: ad esempio, era in costante relazione con gli spiriti della foresta che lo aiutavano a prevedere i casi di pericolo (Corradi Musi 1980, 70).

Era diffusa la credenza, inoltre, che l’orso, proprio come uno sciamano, fosse abile sia nell’utilizzo della “magia bianca”, sia in quello della “magia nera”, opposta e complementare, e potesse, in caso di necessità, maledire con efficacia.

Gli antichi Finni e i popoli affini erano convinti che l’orso, allo stesso modo degli uomini e degli sciamani, potesse, a sua volta, essere vittima dei malefici di persone malvagie: in tal caso diventava pericoloso per il bestiame. Volutamente, l’orso non avrebbe mai fatto del male agli uomini, suoi discendenti, distruggendo i loro animali. Come stabilito dal “Dio del Cielo”, gli uomini dovevano onorare l’orso, ma, seguendo le necessarie regole rituali, potevano ucciderlo per appropriarsi della sua straordinaria forza.

Il letargo invernale dell’orso era interpretato come una specie di morte transitoria, di un soggiorno nell’oltretomba, simile a quello dello sciamano. Si credeva che nei mesi del letargo l’anima immortale dell’orso compisse i suoi voli magici nelle sfere del cosmo e che l’animale fosse custodito dal suo spirito guardiano, analogo allo spirito ausiliare dello sciamano. Era vietato uccidere l’orso quando era in letargo, in quanto l’orso, senza il suo “doppio”, non avrebbe potuto rinascere.

I caratteri umani, la vista e udito eccezionali, il procedere eretto sulle zampe, i poteri eccezionali derivati dalla sua originaria natura divina rendevano l’orso il prototipo per eccellenza del progenitore dell’uomo e della sua continua “cerca” di doti sovrumane.

Perfino certe parti del corpo dell’orso ucciso erano ritenute possedere proprietà apotropache.

In Finlandia, in Carelia e in Lapponia i denti d'orso servivano in molte situazioni come amuleti che davano forza, buona salute e successo: si credeva che essi, insieme con le ossa, gli artigli e la pelle del palmo degli artigli, contenesero la forza (o *väki*) dell'orso morto (Pentikäinen 2007a, 121).³

Presso i Nanai, che avevano suddiviso gli amuleti zoomorfi contro le malattie in tre classi, quella dell'orso era la più antica (Diószegi 1998, 179-198).

Alle energie dell'orso-antenato, che divenne oggetto di un vero e proprio culto, ricorrevano anche gli sciamani. Ad esempio, in area ostiaca settentrionale gli sciamani invocavano lo spirito dell'orso per guarire le malattie (Schmidt 1989, 190). Sia in Eurasia settentrionale sia in ambito amerindio del Nord il “doppio” dello sciamano-*medicine man* in *trance* assumeva spesso le fattezze di un orso nei voli celesti o nelle navigazioni lungo il “fiume del mondo”.⁴ L'orso, animale di potere, era dipinto sulla superficie esterna, visibile a tutti, dei tamburi degli sciamani, nella parte riservata alla sfera celeste, anche in scene che si riallacciavano ai miti di caccia connessi con le costellazioni.⁵ Le sembianze dell'orso erano riprodotte altresì nella parte interna dei tamburi, osservata solo dagli sciamani e di grande valore simbolico.

L'orso, anche se caduto dal cielo, continuava a essere uno spirito adiutore, un angelo custode, con capacità straordinarie, divine: era un vero e proprio tramite di comunicazione tra l'umano e il divino, tra il mondo visibile e quello invisibile.

Il legame tra l'orso e il cielo si conservò anche nei canti di epoca successiva, quando l'affermarsi dell'agricoltura e dell'allevamento favorì lo sviluppo di un altro mito, quello della nascita dell'animale in Tapiola, cioè nella “Terra di Tapio” (che era il signore della foresta), sotto un pino o un abete o nel paese di Pohjola (Terra del Nord). In questi canti si mette in risalto che l'orso ricevette la sua forza sulle “spalle di Otava”, cioè del “Grande Carro” della costellazione dell'Orsa Maggiore.

Nel *Kalevala* Elias Lönnrot offre un'ulteriore versione dell'origine dell'orso, sempre connessa con il cielo, probabilmente non originaria perché non diffusa al di fuori dell'ambito finnico-careliano. Secondo questa rielaborazione mitica,

³ A tal riguardo, ricordiamo che i Baltofinni e le popolazioni affini credevano che la vita rinascesse dalle ossa, più difficilmente soggette a deterioramento. Anche gli artigli (o le unghie nel caso degli uomini), che ricrescono in continuazione nei corpi degli animali viventi, erano messi in relazione con l'idea della rinascita.

⁴ Ricordiamo che l'orso è un abile nuotatore.

⁵ Non possiamo non citare il tamburo lappone conservato presso il Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini di Roma che presenta nella sfera celeste la raffigurazione di un cacciatore, di una renna e di un orso (cfr. Pentikäinen, 2007c, 93-96).

l'orso era un batuffolo di cotone che fu fatto cadere dal cielo nel mondo umano, dove fu trasformato in orso.

Nel poema nazionale si legge che il vecchio cantore Väinämöinen narrò:

“Ei otso olilla synny
eikä riihiruumenilla!
Tuoll'on otso synnytelty,
mesikämmen käännety
luona kuun, malossa päivän,
otavaisen olkapäillä,
ilman impien tykönä,
luona luonnon tyttärien.

Astui impi ilman äärtä,
neiti taivahan napoa,
kävi pilven piirtä myöten,
taivahan rajoa myöten
sukassa sinertävässä,
kirjavassa kaplukassa,
villavakkanen käessä,
karvakoppa kainalossa.
Viskoi villan pään vesille,
laski karvan lainehille.
Tuota tuuli tuuitteli,
ilma lieto liikutteli,
ve'en henki heilutteli,
aalto rannalle ajeli,
rannalle salon simaisen,
nenähän metisen niemen.
(XLVI, vv. 355-378)⁶

“L'orso non è nato né sulla paglia
né sulla pula ridotta in polvere!
Là l'orso è nato,
zampa di miele fu creato
vicino alla luna, sotto il sole,
sulle spalle del Grande Carro,
presso le vergini dell'aria,
accanto alle figlie della natura.

Una vergine passeggiava nell'aria,
una fanciulla al centro del firmamento,
camminando lungo l'orlo di una nube,
lungo i confini del cielo
con calze dai riflessi azzurri,
scarpe a tacco alto colorate,
un panierino di lana in mano,
un cesto di peli sotto il braccio.
Gettò in acqua un fiocco di lana,
posò il pelo sulle onde.
Il vento lo cullò,
l'alma aria lo agitò,
il respiro dell'acqua lo fece oscillare,
l'onda lo portò fino alla riva,
al bordo della dolce selva,
sulla punta del promontorio di miele.

La signora della foresta Mielikki, sposa di Tapio, raccolse dai flutti la lana lanciata dalla fanciulla. Poi, aggiunse Väinämöinen,

“Siita liitti liukkahasti,
kapaloitsi kaunihisti
vaahterisehen vasuhun,
kaunoisehen kätkyehen.
Nostatti kapalonuorat,

“La depose velocemente,
accuratamente fasciata
in un canestro d'acero,
in una bella culla.
Sollevò le corde della culla,

⁶ I versi sono tratti dal cosiddetto “Nuovo Kalevala” (*Uusi Kalevala*) del 1849.

viitjat kultaiset kuletti
oksalle olovimhalle,
lehvälle leve'immälle.

Tuutteli tuttuansa,
liekutteli lempeänsä,
alla kuusen kukkalatvan,
alla penseän petäjän.
Siinä otsosen sukesi,
jalokarvan kasvatteli
vieressä metisen viian,
simaisen salon sisässä.”
(XLVI, vv. 383-398)

appese le funi d'oro
al ramo più solido,
alla fronda più robusta.

Cullò il suo amato bene,
dondolò il suo caro,
sotto un abete in fiore,
sotto un pino dai folti rami.
Così allevò l'orso,
nutrì il nobile pelo
vicino al bosco di nettari,
nella foresta di miele.”

La sospensione della culla dell'orso al ramo di una pianta, proiezione ridotta dell'"albero cosmico", *trait d'union* tra la terra e il cielo, ricalca il mito originario della caduta in terra dell'orso e della sua trasformazione in progenitore dell'uomo. La ricorrenza dell'immagine della culla si spiega col fatto che nella cultura degli antichi Ugrofinni nomadi la culla era un accessorio d'uso quotidiano, che le madri appendevano agli alberi delle vicinanze, se dovevano lavorare all'aperto.

Nell'"Antico *Kalevala*" (*Vanha Kalevala*) Lönnrot riporta la medesima storia della nascita dell'orso, con la differenza che non è una vergine a lanciare giù dal cielo il batuffolo di lana, bensì il dio creatore Ukko (XXVIII: 395-396). La variante del mito inserita nel "Nuovo *Kalevala*" (*Uusi Kalevala*) riflette l'adeguarsi di Lönnrot alla volontà della Corona svedese e della Chiesa luterana di estirpare il paganesimo e, quindi, anche il culto dell'orso. Di conseguenza, gli elementi rituali delle feste dell'orso cominciarono a perdere il loro significato simbolico e a trasformarsi in semplici feste di caccia.

L'immagine dell'orso progenitore fu sostituita da quella dell'orso feroce, animale da cacciare.⁷ Nel runo dedicato all'abbattimento dell'orso del "Nuovo *Kalevala*" Väinämöinen assume il ruolo di protagonista, al posto dell'orso: nella prima versione del poema Väinämöinen decide di recarsi secondo il rituale antico a caccia dell'orso, denominato Jumala, cioè "Dio del Cielo"; nella seconda il celebre cantore si trasforma in un "Gran Cacciatore", simile a Martti Kitunen (1747-1833) (divenuto una sorta di eroe nazionale per aver ucciso 200 orsi), dato che è costretto a difendere il suo popolo dal feroce orso mandato per

⁷ Paradossalmente in Finlandia, proprio nel periodo in cui dilagava la caccia all'orso, l'orso divenne un simbolo della nazione, celebrato dagli artisti (Pentikäinen 2007a, 130-145)

punizione da Louhi, la terribile signora di Pohjola (Pentikäinen 2007d, 27, 177; 2007a, 136-137).

I segni del declino del culto dell'orso si avvertono anche nei canti raccolti nella seconda metà dell'Ottocento e oltre; ad esempio, certi canti rituali di guarigione di animali feriti da un orso richiama da vicino le preghiere cristiane.

Ormai l'orso non incarna più la figura mitica del progenitore caduto dal cielo in terra, che conduce un'esistenza solitaria ed errabonda a stretto contatto con la natura, proprio come i suoi discendenti. Inoltre, l'animale non è più avvolto da quell'alone di sacralità che lo avvicinava alla figura del viandante, in area sciamanica considerata degna del massimo rispetto. Era una sacralità che traeva origine dal carattere liminale di entrambi, particolarmente accentuato nell'orso, abituato a muoversi senza difficoltà tra il mondo delle forze soprannaturali della taiga, della tundra e della foresta e quello degli uomini. L'orso, in quanto creatura che superava il confine tra l'umano e il divino, era al tempo stesso onorato e temuto, come ben si evince dalla mitologia finlandese (Pentikäinen 2007e, 251).

Il timore riverenziale suscitato dall'orso è palese nel *tàbu* dell'uso del suo nome, generalmente sostituito da pseudonimi o perifrasi. Nella tradizione siberiana l'animale era denominato con termini che significavano “nonno”, “patri-gno”, “matrigna” (Aleksenko 1968, 176), che segnalano la sua stretta parentela con gli uomini,⁸ a volte marchiata da una certa ambiguità. Parimenti in finlandese ci sono nomi per indicare l'orso nel suo ruolo di progenitore: tra essi, ad esempio, *vanha* (vecchio) o *äijä* (vecchio uomo); l'orso era chiamato anche con appellativi “onorifici” come *mesikämmen* (zampa di miele), o connessi con la misteriosa, temuta sacralità della foresta, regno di forze ultraterrene, come *metsän kuningas* (re della foresta), o, anche se più raramente, *metsän kukka* (fiore del bosco), *metsän omena* (mela del bosco), e così via (Pentikäinen 2007d, 21). A volte, per evidenziare la sua origine divina, l'orso era chiamato, come nell'“Antico *Kalevala*”, *Jumala*. In certe occasioni l'orso era denominato con il pronome personale *itse* (se stesso), che lo qualificava come l'essere umano per eccellenza. È interessante, inoltre, ricordare che il medesimo pronome era un tempo utilizzato in finlandese al posto di *haamu* “spirito, anima, forma, ombra” (spirito immortale o “doppio”) per segnalare la personalità cosciente dell'uomo. In certi canti il nome dell'orso metteva in risalto l'affinità tra l'animale e l'uomo, anche nell'aldilà: ad esempio, per alludere al “doppio”

⁸ L'orso stesso considerava gli uomini suoi parenti: ad esempio, in un canto vogulo l'animale chiama “zia” la vecchia donna che si accosta al suo corpo scuoiato per purificarlo con il fuoco (Bovina Lentini, 1987, 54, 56)

dell'orso che sopravviveva alla morte con le sembianze di un volatile, metamorfosi tipica del “doppio” (o “anima d'ombra”) dell'uomo, era denominato con termini come *lintuseni* (mio piccolo uccello).

Il cerimoniale delle grandi feste celebrate in occasione dell'uccisione dell'orso richiama alla memoria gli usi funebri riservati ai parenti e il culto degli antenati. Di grande importanza erano i diversi tipi di canti intonati in onore dell'animale:⁹ da quelli che descrivevano l'origine dell'orso a quelli che illustravano la sua esistenza terrena, a quelli che si soffermavano sulla sua dipartita.¹⁰ Lo scopo dei rituali era quello di una riconciliazione dei cacciatori con lo spirito dell'orso, in modo da evitare una sua vendetta¹¹ e da invogliarlo a reincarnarsi in futuro. Durante i festeggiamenti si celebrava perfino il suo matrimonio. Questa parte del cerimoniale era così importante che in finlandese le feste dell'orso si chiamavano indifferentemente *karhunpeijaiset* (funerali dell'orso) e *karhun häät* (matrimonio dell'orso).

Per rendere omaggio all'animale e tenere lontani gli spiriti del male si facevano ripetute fumigazioni, che si alternavano agli spruzzi d'acqua e ai colpi di palle di neve, volti a purificare l'orso e i presenti. Verso la fine della festa, in genere s'intensificavano i “giochi” con le palle di neve probabilmente per distogliere l'attenzione dell'orso dal fatto che la cerimonia stava giungendo al termine.

Secondo i rituali ugrici dell'Ob, particolarmente evoluti sul piano drammatico (Pentikäinen 2007a, 35), nel corso dell'ultima notte dedicata all'orso, la cosiddetta “notte santa”, si rappresentavano scene in cui mostruosi esseri e spiriti malvagi procuravano spavento al “doppio” dell'orso, per spingerlo a cercarsi altrove un rifugio sicuro, prima che una vecchia pronunciasse la formula d'addio, in cui l'aldilà era descritto come un luogo molto attraente. Per favorire il processo di *renovatio* del “doppio” dell'orso si cercava di accelerare il distacco dell'animale dal mondo umano.

Secondo le antiche credenze, l'anima immortale dell'orso, come quella dell'uomo, non si allontanava subito dalla terra, ma continuava a soggiornarvi per qualche tempo (Corradi Musi 1980, 72-77).¹² Inoltre, affinché l'orso non ritro-

⁹ Juha Pentikäinen ha definito canti epici di caccia i canti delle feste dell'orso della Carelia e del Savo (Pentikäinen 2007d, 21).

¹⁰ Cfr., in particolare, i canti d'orso finnici pubblicati nei volumi della collezione *Suomen Kansan Vanhat Runot* (Gli Antichi Canti del Popolo Finnico). Per i canti d'orso voguli cfr. Munkácsi 1893; Kannisto 1958; Kannisto & Liimola 1958.

¹¹ Per questo, la colpa della dipartita dell'orso era trasferita su stranieri o su animali o attribuita al destino avverso che aveva innescato un fatale incidente.

¹² Affinché l'orso non si sentisse trascurato, la sera successiva alla fine della festa i partecipanti si radunavano rispettosamente di nuovo nella casa in cui avevano onorato l'animale.

vasse più la porta d'ingresso della casa in cui era stato festeggiato, la sua pelliccia era trasportata all'esterno attraverso la finestra (Bovina Lentini, 1987, 19-20); era un accorgimento che trovava riscontro nell'uso di aprire un varco in una parete dell'abitazione per la fuoriuscita della salma del parente defunto. Anche per l'orso, come per l'anima di un morto o dello sciamano in *trance*, il tragitto da compiere per raggiungere il mondo-“altro” della sfera inferiore o superiore del cosmo era pieno di difficoltà.

La morte dell'orso era considerata una tappa di transizione in una duplice ottica, orizzontale e verticale al contempo: come animale l'orso era legato alla dimensione misteriosa della foresta, in contrapposizione con quella della società umana, ma come figlio del “Dio del Cielo” era in stretta relazione con il mondo superiore celeste (Pentikäinen 2007a, 38). Per questo, gli Ugri dell'Ob, alla conclusione delle feste rituali,¹³ riportavano i resti dell'orso nel bosco lungo un sentiero immaginato come una catena argentata che conduceva direttamente al “Dio del Cielo”. Come si legge in una poesia vogula, l'orso, giunto in cielo, era sottoposto a un giudizio sul suo comportamento sulla terra, ed era il benvenuto solo se non era stato disubbidiente e non aveva ferito nessuno (Pentikäinen 2007e, 259-261).

In ambito ugrofinnico le ossa dell'orso erano tendenzialmente disposte su piattaforme o sepolte in ordine anatomico¹⁴ ai piedi di un pino (emblema dell’“albero cosmico”) e il cranio dell'animale era appeso a un ramo dell'albero affinché il “doppio” dell'orso, che si credeva aver sede nel cranio (allo stesso modo del “doppio” dell'uomo), ritornasse in cielo, alle sue origini, per potersi reincarnare in seguito sulla terra in un eterno ciclo che non prevedeva soluzioni di continuità. Il medesimo procedimento si ritrova anche nell'antico rituale finlandese (Pentikäinen 2007d, 23).¹⁵ In quest'ultimo, tra l'altro, era d'obbligo scegliere, per legarvi il teschio dell'orso con uno spago rosso¹⁶, il ramo di un pino¹⁷ che fosse rivolto verso Otava, il “Grande Carro” dell'Orsa Maggiore. L'innalzamento della testa dell'orso rappresentava il *climax* del rituale: la testa

¹³ Presso di loro le feste duravano una settimana: il numero dei giorni corrispondeva al numero delle stelle dell'Orsa Maggiore (Pentikäinen, 2007a, 34).

¹⁴ Si cercava di non rompere le ossa dell'orso che avrebbero permesso all'animale di reincarnarsi: l'integrità dello scheletro era la condizione necessaria per la sua rinascita. I Lapponi non celebravano il funerale di un orso che avesse attaccato gli uomini e gli tagliavano la zampa destra per impedirgli il ritorno sulla terra (Pentikäinen, 2007e, 267).

¹⁵ Spesso la cerimonia riservata al cranio dell'orso si faceva in un bosco posto su un'isoletta, simbolo del centro del mondo, dove appunto si ergeva il mitico “albero cosmico”.

¹⁶ Il rosso era il colore che simboleggiava la rinascita.

¹⁷ Possibilmente, si tendeva ad allacciare le teste d'orso al medesimo pino, che diventava il pino sacro dell'animale.

rimasta sulla terra in attesa del ritorno del suo “doppio” giustificava la forma della costellazione dell’Orsa Maggiore che in cielo appare senza testa (Pentikäinen 2007e, 268).

Vesa Matteo Piludu ricorda che durante questo rituale del teschio i cacciatori di Ilomansi nella Carelia settentrionale cantavano:

Minne saatit saalihisi? [...] panin puuhun puhtahasen, petäjähän pienimmähän, honkahan havusatahan, panin kuuta kahtomahan, otavia oppimahan, päiveä tähystämähän. (SKVR VII 5, 3396; Piludu 2007, 163)	Dove porti la preda? [...] l’ho appesa su un puro albero, sul più piccolo dei pini, su un vecchio pino, una conifera, l’ho appesa a veder la luna, a imparare le stelle dell’Orsa Maggiore, ad ammirare il sole.
--	--

Nel cosiddetto “Antico *Kalevala*” (*Vanha Kalevala*) del 1835 Lönnrot aveva dedicato un maggior numero di versi al rito del teschio dell’orso, connesso con la credenza della sua rinascita e presentato in una “dimensione cosmica”. E questo perché Lönnrot non era ancora stato influenzato dalla “condanna luterana” dei rituali dell’animale (Pentikäinen 2007d, 26-27). Intanto che il cranio dell’animale era condotto in processione al sacro pino per essere appeso ai suoi rami, i cacciatori cantavano:

“Ohtonen metsän omena, metsän kaunis källeröinen! Viell’ on maata käyäkseksi, saloa samotakseksi. Lähe nyt kuulu kulkemahan, rahan armas astumahan, tästä pienestä pesästä, matalasta majasta: tukala on tuvassa olla, läyli lasten lämpimässä. Tästä tänne tie menevi, rata uusi urkenevi, vasten varvikkomäkeä, kohti vuorta korkiata, petäjähän pienosehen, honkahan havusatahan; hyvä siin’ on ollakseksi, armas aikaellakseksi; siihen tuuli turvan tuopi, aalto ahvenen ajavi;	“Ohtonen, mela del bosco, bello del bosco, källeröinen! Hai ancora lande da esplorare, foreste da gironzolare. Vai, oh celebre, a vagabondare! Tesoro d’una pelliccia, a camminare! Fuggi dalla stretta tana, dalla bassa capanna! È duro rimaner nella bettola, peggio ancora fra la calura dei mocciosi. Da qui parte il sentiero, il nuovo cammino si apre, verso la collina frondosa, verso l’alto colle, verso quel pino piccoletto, verso il pino, conifera dai cento rami. Là ci starai bene invero, laggiù è adorabile passar il tempo. Là il vento porta un cefalo, e l’onda un bel pesce persico;
---	--

sivullais on siikasaari,
luonasi lohiapajas.
Sano täältä saatuasi,
metsolahan mentyäsi:
‘Ei siellä pahoin pietty,
urohoisessa väessä,
miehisessä joukkiossa;
sima siellä syötettiin,
mesi nuori juotettiin,
olut ositettiin.’”
(Lönnrot 1999, 389:
XXIII, vv. 520-548)

di lato v'è un'isola di coregoni,
accanto a te una fucina di salmoni!
Così la gente esclamerà al tuo arrivo,
vagabondo de' boschi:
‘A lui non sarà fatto male alcuno,
fra la gente d'eroi virili,
nella banda maschia degli uomini;
sarà nutrito con nettare,
sarà imbevuto di fresco miele,
gli si offrirà un fiume di birra!’”
(Pentikäinen 2007d, 26-27)

Probabilmente, il costume di appendere il cranio dell'orso voleva rappresentare la duplice appartenenza dell'animale al regno della terra e a quello del cielo (Pentikäinen 2007a, 40). Per questa sua peculiarità certe popolazioni, tra cui i Lapponi, si servivano dell'orso come messaggero da inviare alle divinità preposte alla tutela degli animali (Galloni 2007, 46-47).

In tempi più recenti invece di legare a un albero il cranio dell'orso ucciso, i Voguli usavano appendere un disegno fatto su corteccia di betulla che raffigurava l'animale o meglio il suo “doppio” (Bovina Lentini, 1987, 23). Secondo le credenze, l'immagine era presa e portata in cielo dal figlio del “Dio del Cielo” Numi-Tōrəm, vale a dire dal dio Mir-susnə-χum (L'uomo che sorveglia il mondo), che aveva tra le sue funzioni quella di psicopompo.¹⁸ Anche i Ket (Ostiachi dello Jenisej) utilizzavano, al posto del cranio dell'animale, simili disegni; nel loro villaggio di Sulomai, sul fiume Podkamennaya Tunguska (o Stony Tunguska), l'anima immortale dell'orso poteva anche essere rappresentata in forme antropomorfe (Aleksenko 1968, 183-185).

In area ugrica dell'Ob i rituali dedicati all'orso sono sopravvissuti fino a oggi.¹⁹ Più in voga sono, comunque, le rappresentazioni teatrali che s'ispirano all'antico cerimoniale: anche queste conservano molteplici elementi della tradizione, utili per la ricostruzione dell'antico scenario mitico e magico uralico e altaico.

¹⁸ Secondo il mito vogulo Mir-susnə-χum, a volte con l'aspetto di cigno o gru, guidava i defunti-uccelli che, al sopraggiungere del freddo, migravano lungo la Via Lattea verso il sud (Röheim 1966, 18).

¹⁹ Tra i popoli che hanno maggiormente conservato il ricordo degli autentici riti in onore dell'orso ucciso figurano gli Ainu dell'isola di Okkaido, che, tra l'altro, usavano appendere la testa dell'orso a un palo sacro, simbolo dell'“albero cosmico” e rivolgevano preghiere all'animale, diventato un mezzo di comunicazione con le divinità (Roselli 2007, 72).

I miti dell'orso hanno lasciato la loro impronta pure nei rituali dedicati ad altri animali. Ancora nel 1990 il cerimoniale del sacrificio della renna presso gli Ostiachi richiedeva la presenza della testa dell'orso: essa dava all'evento una rilevanza cosmica, considerate le connessioni mitiche della renna con le costellazioni di Perseo e Cassiopea e dell'orso con la costellazione dell'Orsa Maggiore (Pentikäinen 2007b, 65-70).

Nel contesto delle culture di credenza sciamanica la caduta dell'antenato-orso dal cielo e il ritorno del suo "doppio" sull'Orsa Maggiore esprimono metaforicamente la perdita e la possibilità di recupero da parte dell'uomo di una dimensione soprannaturale originaria. Questo desiderio di trascendenza dell'uomo, che è rinchiuso in un corpo mortale, pur discendendo da un antenato-orso che viveva immortale in cielo, è quello che Harold Bloom chiama "il dilemma dell'angelo caduto", cioè di un essere umano che ha piena coscienza della propria mortalità (Bloom 2007, 45). Bloom, da moderno gnostico, afferma che l'essere con consapevolezza un angelo caduto non è né la peggiore, né la meno creativa delle condizioni (Bloom 2007, 47). La linea di pensiero che ha ispirato l'immaginario delle popolazioni settentrionali va oltre la conclusione di Bloom, nel senso che la certezza della caducità era già di per sé considerata uno stimolo a non smettere mai di anelare alla trascendenza. Lo scenario mitico e magico uralico e altaico non era affatto primitivo, nel senso negativo del termine, ma frutto di un'attenta, coerente ed elaborata riflessione, che ne ha determinato la sopravvivenza in certe aree fino ai giorni nostri.

In ambito sciamanico mancano le rigide distinzioni ortodosse tra angeli caduti e non caduti: anche gli angeli non caduti, ovvero gli esseri spirituali, diversamente dagli angeli delle concezioni ortodosse, hanno un'anima simile a quella degli uomini e sono potenzialmente ambivalenti. Per le popolazioni a credenza sciamanica la differenza tra angeli caduti e non caduti sta solo nel fatto che i primi sono divenuti esseri umani e, quindi, sono soggetti alla morte-rinascita. Nel loro caso, la tradizionale consapevolezza dell'uomo di essere un angelo-totem caduto destinato a morire è la condizione più naturale e creativa possibile.

Riferimenti bibliografici

- Alekseenko, Evgenija Alekseevna. 1968. The Cult of Bear among the Ket (Yenisei Ostyaks). In *Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia*, edit. by Vilmos Diószegi, 175-191. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bloom, Harold. 2007. *Angeli caduti*. Trad. di Elisabetta Zevi. Torino: Bollati Boringhieri (1 ed. New Haven and London 2007).
- Bovina Lentini, Fiorenza. 1987. *Il culto dell'orso presso gli Ugri dell'Ob*. Parma: Palatina Editrice.

- Corradi Musi, Carla. 1980. *Lingue e popoli ugrici*. Parma: Palatina Editrice.
- Diószegi, Vilmos. 1998. The Three-Grade Amulets among the Nanai (Golds). In *Shamanism. Selected Writings of Vilmos Diószegi*, edit. by Mihály Hoppál, 179-198. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Ferretti, Antonio; e Monica Zavattaro. 2007. Sciamanesimo e culto dell'orso nelle culture del nord America. In *Orsi e sciamani. Bears and Shamans*, a cura di Maria Gloria Roselli con la collab. di Vesa Matteo Piludu, 135-144. Firenze: Edifir Edizioni.
- Galloni, Paolo. 2007. *Le ombre della preistoria. Metamorfosi storiche dei Signori degli animali*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Hoppál, Mihály. 2002. La mitologia naturale dello sciamanesimo della Siberia. In *Lo sciamano e il suo 'doppio'*, a cura di Carla Corradi Musi, 19-30. Bologna: Carattere.
- Kannisto, Artturi. 1958. *Materialen zur Mythologie der Wogulen*. Hrsg. von Matti Liimola und Erik Anton Virtanen. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura (*Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia*, 113).
- Kannisto, Artturi; e Matti Liimola. 1958. *Wogulische Volksdichtung*. Vol. IV. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura (*Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia*, 114).
- Loikala, Paula. 1997. Incantesimi e scongiuri finnici. In *Streghe, vampiri, sciamani. Dalla leggenda alla letteratura*, a cura di Carla Corradi Musi, 171-210. Bologna: Associazione culturale "In forma di parole" (*In forma di parole*, XVII, 2).
- Lönnrot, Elias. 1999. *Kalevala 1835. Taikka vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinosista ajoista* [Kalevala 1835; ovvero, Antichi canti careliani dei tempi remoti del popolo finnico]. Helsinki: SKS.
- Munkácsi, Bernát. 1893. *Vogul népköltési gyűjtemény* [Raccolta di poesia popolare vogula]. Vol. III. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Napolskikh, Vladimir V. 1989. The Diving-Bird Myth in Northern Eurasia. In *Uralic Mythology and Folklore*, edit. by Mihály Hoppál and Juha Pentikäinen, 105-113. Budapest and Helsinki, Ethnographic Institute of the Hungarian Academy of Sciences and Finnish Literature Society.
- Pentikäinen, Juha. 2007a. *Golden King of the Forest. The Lore of the Northern Bear*. Edit. and transl. by Clive Tolley. Helsinki: Etnika Oy.
- . 2007b. Il sacrificio delle renne dei Khanti. In Pentikäinen, Juha; e Anna-Leena Siikala, *Sulle tracce della renna del cielo*, a cura di Vesa Matteo Piludu, 45-70. Roma: Bulzoni.
- . 2007c. Il tamburo same di Roma. In Pentikäinen, Juha; e Anna-Leena Siikala, *Sulle tracce della renna del cielo*, a cura di Vesa Matteo Piludu, 71-98. Roma: Bulzoni.

- . 2007d. I Popoli dell'Orsa Maggiore. In *Simboli e miti della tradizione sciamanica*, a cura di Carla Corradi Musi, 21-28. Bologna: Carattere.
- . 2007e. Sulle orme dell'orso. Il primitivismo artico nella mentalità europea. In *Il primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale*, a cura di Gilberta Golinelli, 249-273. Bologna: CLUEB.
- Piludu, Vesa Matteo. 2007. Canti e riti per la caccia all'orso in Karelia e nel Savo. In *Orsi e sciamani. Bears and Shamans*, a cura di Maria Gloria Roselli con la collab. di Vesa Matteo Piludu, 153-164. Firenze: Edifir Edizioni.
- Róheim Géza. 1966. *Hungarian and Vogul Mythology*. Seattle and London: University of Washington Press.
- Roselli, Maria Gloria. 2007. Gli Ainu di Fosco Maraini. In *Orsi e sciamani. Bears and Shamans*, a cura di Maria Gloria Roselli con la collab. di Vesa Matteo Piludu, 65-76. Firenze: Edifir Edizioni.
- Schmidt, Éva. 1989. Bear Cult and Mythology of the Northern Ob-Ugrians. In *Uralic Mythology and Folklore*, edit. by Mihály Hoppál and Juha Pentikäinen, 187-232. Budapest and Helsinki: Ethnographic Institute of the Hungarian Academy of Sciences and Finnish Literature Society.
- Siikala, Anna-Leena. 1992. *Suomalainen šamanismi. Mielikuvien historiaa* [Sciamanesimo finlandese. Storia delle idee]. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suomen Kansan Vanhat Runot* [Gli Antichi Canti del Popolo Finnico], VII, 5, 3932, 3396.

Rappresentazioni della Caduta: la cacciata degli angeli ribelli nel teatro francese ed italiano del tardo Medioevo

di Lucia Baroncini

La Caduta degli angeli ribelli, ovvero la nascita del Diavolo e dei suoi accoliti, è uno dei più grandi sottintesi biblici. Esiste di sicuro un Nemico tentatore, raffigurato come serpente nel libro della *Genesi*, che provoca la caduta del primo uomo e continuerà ad insidiare il genere umano, com'è confermato in diversi passi del Nuovo Testamento (es. *Mt* 25, 41; *I Gv*, 3, 8), fino alla fine dei tempi, ossia fino a quando verrà precipitato nell'inferno con i suoi seguaci dall'arcangelo Michele (cfr. *Apoc.* 12, 7-9); ma la storia dell'origine di questa entità malvagia non viene mai esplicitamente raccontata, anche se vi è un passo evangelico in cui Cristo, dopo aver scacciato settanta demoni, rivela: *Videbam Satanam sicut fulgur de caelo cadentem* (*Lc* 10, 18).

I Padri della Chiesa tentano ben presto di colmare la lacuna, arrivando a soluzioni spesso discordanti.¹ Alcuni di loro (Giustino, Clemente Alessandrino), ispirandosi ad un ambiguo passo della *Genesi*, individuano nella lussuria il peccato degli angeli, che si sarebbero uniti alle figlie degli uomini generando la razza dei giganti:

«Cumque coepissent homines multiplicari super terram et filias procreassent, videntes filii Dei filias hominum quod essent pulchrae, acceperunt sibi uxores ex omnibus, quas elegerant». (*Gen.* 6, 1-4)

Nel *Libro di Enoch*, escluso dal canone biblico, si parla di alcuni angeli che si unirono alle figlie degli uomini (*I Enoch* 10, 4-5) e per questo furono incatenati in tenebroso sotterranei fino al giorno del Giudizio; i *fili dei* del passo della *Genesi* possono essere semplicemente i discendenti di Seth che si unirono alle figlie di Caino (*fili dei hominum*), e così interpreterà Agostino.

Altri Padri, basandosi su un passo del *Libro della Sapienza*, parlano dell'invidia degli angeli nei confronti dell'uomo appena creato, collocando necessariamente la Caduta al termine dei sette giorni della Creazione:²

¹ Per un'analisi approfondita del pensiero teologico sul Diavolo si veda Mangenot 1911.

² Cfr. Tertulliano, *De patientia*, cap. V; Ireneo, *Contra haereses*, IV, 40. Analogamente nel Corano

Quoniam Deus creavit hominem in incorruptibilitate et imaginem similitudinis suae fecit illum; invidia autem Diaboli mors introivit in orbem terrarum (*Sap.* 2, 23-24)

A partire dal III-IV secolo, nonostante la persistenza delle prime interpretazioni, si fa strada una nuova visione della Caduta, che diventerà ben presto la teoria universalmente riconosciuta: partendo da un brano di Isaia (*Is.* 14, 14-15),³ presumibilmente riferito ad un sovrano assiro-babilonese, i Padri orientali (Origene per primo, poi Eusebio di Cesarea, Basilio, Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo, Cirillo di Alessandria) tratteggiano la figura di Lucifero, la cui ribellione a Dio, avvenuta prima della creazione dell'uomo, fu originata dall'orgoglio e dalla superbia. Tale dottrina si affermò in Occidente grazie a figure quali Girolamo, Ambrogio e in particolare Agostino (cfr. Agostino, *De Genesi ad litteram*, XI, 18); l'icasticità del tema ne favorì la rielaborazione letteraria. La Caduta degli angeli è infatti uno dei principali argomenti dell'*Hammartigenia* di Prudenzio (in. IV sec.), un carme dominato da note polemiche antimanichee,⁴ in cui Satana tenta di convincere i propri seguaci di aver creato da solo la materia del proprio corpo (inganno in cui sono evidentemente caduti gli stessi manichei):

Inventor vitii non est Deus; angelus illud
 Degener infami conceptum mente creavit [...]
 Persuasit, propriis genitum se viribus, ex se
 Materiam sumpsisse sibi [...]

In un'elegia sempre del IV secolo, attribuita a Celio Sedulio, si descrive il momento esatto della rovina dell'angelo ribelle, mettendola in parallelo con la caduta dell'uomo, anch'essa frutto di un peccato di superbia:

Primus ad ima ruit magna de luce superbus
 Sic homo cum tumuit primus ad ima ruit (*PL* 19, col. 753)

Quest'ultimo brano si trova citato in un racconto appartenente al genere dei

Iblis, l'angelo superbo, viene cacciato perché si rifiuta di prostrarsi davanti all'uomo appena creato; si tratta dunque di una concezione in linea con questa ipotesi patristica (cfr. Russell 1999²). In realtà l'affermazione contenuta in *Sap.* 2, 23-24 non implica necessariamente che la Caduta degli angeli sia successiva alla creazione dell'uomo, ma solo che il diavolo ha spinto l'uomo a peccare perché invidioso di lui.

³ «Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris? [...] qui dicebas in corde tuo: In caelum conscendam, super astra Deo exaltabo solium meum; sedebo in monte testamenti, in lateribus Aquilonis».

⁴ Chiosa Migne: «Liber hic est adversus Marcionitas, qui duos deos esse astruebant: non enim intelligere poterant ex qua origine peccatum proflueret, nisi a deo malo» (*PL* 59, col. 1007)

miracoli della Vergine, storie di devozione e prodigi diffuse in tutto il Medioevo occidentale, le cui testimonianze scritte iniziano grossomodo nell'XI secolo (ma con significative anticipazioni) e proseguono in varie forme fino all'età moderna.⁵ Il racconto in questione è una visione di un vescovo, spesso identificato con san Dunstano, arcivescovo di Canterbury, al quale è accordato il privilegio di contemplare la gloria di Maria circondata da un coro di vergini che cantano e danzano; di questo miracolo esistono numerose versioni, in latino così come in volgare, e in molte di queste versioni le vergini cantano appunto l'inno di Sedulio, entrato a far parte della liturgia e dunque veicolo di ortodossia per quanti (quasi esclusivamente ecclesiastici) riuscivano a comprenderne il testo.

È evidente che per indagare quale fosse l'immagine della Caduta degli angeli nel Medioevo occidentale non è sufficiente rifarsi alla riflessione teologica dei Padri della Chiesa o degli Scolastici. Gli spazi di elaborazione culturale e mitopoietica a cui aveva accesso la stragrande maggioranza della popolazione erano altri: innanzitutto l'iconografia, momento in cui la storia sacra veniva "rimasticata" al fine di renderla incontrabile agli *illitterati*, poi la predicazione e la sacra rappresentazione, strettamente interconnesse tra loro e con la produzione miracolistica ed agiografica.

Si tenterà dunque in questa sede di analizzare alcune tracce del tema della Caduta degli angeli ribelli nella produzione culturale del Medioevo occidentale, operando una scelta nella selezione del materiale: si è deciso ad esempio di non occuparsi del Lucifero di Dante, argomento di un altro studio compreso nel presente volume, e di privilegiare in particolare la produzione teatrale, sia perché si tratta di un genere che raggiungeva praticamente tutti gli strati della popolazione, sia perché la natura drammatica del testo impone di ripensare il dato biblico-teologico calandolo in una dimensione articolata e funzionale alla rappresentazione.

Sebbene il campo d'indagine prevalente sia quello delle lingue romanze, è opportuno prendere le mosse da alcune suggestive testimonianze che provengono dalla letteratura anglosassone dell'Alto Medioevo, dove la figura di Lucifero assume connotati particolarmente pregnanti.

Nella monografia *Il diavolo nel Medioevo* (Russell 1999², in part. pp. 98-109) vengono presentati diversi poemi di argomento religioso nei quali l'episodio della Caduta degli angeli ribelli gioca un ruolo considerevole. La storia

⁵ La letteratura sui miracoli della Vergine è vastissima, in termini sia di edizioni di testi che di studi: ci si limita qui a segnalare i fondamentali contributi di Mussafia, che per primo ha proposto una sorta di sistematizzazione del materiale (Mussafia 1886-1898), e lo studio di Philippart (Philippart 1992) che fa il punto sui recenti risultati ed orientamenti critici.

della ribellione di Lucifero, benché assente nelle Scritture, è armonicamente inserita nel *Genesis*, un commentario poetico al primo libro della Bibbia formato in realtà da due parti composte in epoche diverse (*Genesis A*, datata attorno al 700, e l'interpolazione *Genesis B*, risalente a metà del IX secolo).⁶ Lo schema è sostanzialmente quello della tradizione maggioritaria (Dio crea gli angeli prima del mondo materiale, gli angeli si ribellano per superbia, Dio li confina all'inferno e crea l'uomo per riempire le schiere degli angeli caduti), ma viene arricchito da lunghi monologhi di Lucifero, che arringa i suoi seguaci e poi, una volta incatenato negli inferi, si rammarica di non poter usare più le sue mani per combattere (cfr. Greenfield e Calder 1986, p. 210).

Questa particolare raffigurazione del Principe delle tenebre, sostiene Russell, si spiega alla luce della mentalità germanica, che tende ad esaltare l'eroe superbo ed isolato nella sua sinistra grandezza:

essendo quasi sempre l'eroe germanico un uomo fiero e arrogante con tutti, che alla fine viene sconfitto e rovesciato per il suo orgoglio, né Cristo né un santo potevano inserirsi adeguatamente nel suo modello; per ironia, la figura tradizionale più appropriata era quella di Lucifero [...] L'eroismo germanico spiega pienamente il potere irresistibile di Lucifero nella letteratura anglosassone e in Milton. (Russell 1999², p. 99)

Tale assunto, condivisibile nelle sue linee generali, mi sembra debba essere accolto con alcune cautele. Il rischio di leggere la produzione medievale “a posteriori” è sempre molto alto, e tradisce la tendenza ad attribuire importanza a determinati soggetti o testi nella misura in cui sono fonte del capolavoro a venire; gli sforzi per stabilire se Milton abbia potuto o meno leggere il *Genesis* grazie all'amicizia con l'erudito Junius (cfr. Greenfield e Calder 1986, pp. 209-210) non aggiungono molto alla comprensione dei due poemi, frutto di epoche e di sensibilità diverse.

Inoltre, è vero che il Cristo evangelico ha poco a che fare con l'eroe epico della tradizione germanica, ma è anche vero che esiste tutta una produzione (si pensi alle varie rappresentazioni del *descensus* agli Inferi) in cui Cristo è un glorioso condottiero alla testa di schiere angeliche; non a caso un capitolo di una storia della letteratura antico-inglese si intitola *Christ as a Poetic Hero* (Greenfield e Calder 1986, pp. 183-205).

Più dell'esaltazione del titanismo di Lucifero, troppo “facile” ai nostri occhi

⁶ Per un inquadramento dell'opera cfr. Greenfield e Calder 1986, pp. 206-212. L'edizione di riferimento è Krapp 1931.

viziati dalle lenti del Rinascimento e del Romanticismo, convince la rappresentazione degli angeli ribelli come *comitatus* del *dryhten* (signore) a cui hanno giurato fedeltà:

Come Cristo ha la signoria (*dryth*) del cielo, così Lucifero ha quella dell'Inferno, ed è il *dryhten* delle tenebre [...] Essenza del peccato di Lucifero e di Adamo è la violazione della fedeltà verso il loro signore: e questa idea, secondo la quale il peccato è frantumazione della signoria, si fonde con la tradizione cristiana del peccato come rottura del giusto ordine e le dà un suo tono particolare. (ibid.)

Russell non sembra tenerne conto, ma la mentalità germanica influisce profondamente anche sulla produzione (epica in particolare) di lingua romanza: come ha ben dimostrato GianGabriella Buti, ad esempio, lo smisurato orgoglio di Rolando è lo stesso di Beowulf e del Byrhtnoð della *Battaglia di Maldon* (Buti 2007), così come è evidente l'elemento barbarico in molte *chansons de geste* caratterizzate da spregiudicato e baldanzoso uso della violenza, una fra tutte *Raoul de Cambrai* (cfr. Fassò 2005 [2001], pp. 239-275).

Quest'ultima appartiene al cosiddetto "ciclo dei vassalli ribelli": si tratta di una serie di storie in cui dei feudatari legati ai sovrani carolingi (più spesso a Ludovico il Pio, figlio imbecille di Carlomagno) sono vittime di un'ingiustizia perpetrata dal re nei loro confronti e si ribellano violentemente, giungendo anche a compiere dei veri e propri gesti efferati (cfr. Calin 1963, Siciliano 1968).

Ora, è noto che il modello feudale viene spesso evocato quando si parla del cosiddetto "patto col diavolo", ossia del contratto stipulato tra un demone e un essere umano che gli vende l'anima. DuBruck ad esempio, a proposito della celeberrima storia di Teofilo,⁷ scrive:

«the devil has become a feudal overlord whose contractual agreements are comprehensible and respectable to medieval man, even though they are not acceptable from the religious point of view [...] Once feudalized, the devil has become an Anti-God» (DuBruck 1979, pp. 168-169)

Tuttavia, come si è detto, alla base della figura dello stesso demone sta la rottura di una *fides* per così dire ontologica, ed è per questo che l'uomo è auto-

⁷ La leggenda di Teofilo, vicario del vescovo di Adana in Cilicia che si rifiuta di succedergli ma poi, una volta destituito dalla sua carica, invoca l'aiuto del diavolo, è una delle storie più diffuse nella produzione religiosa medievale, e presenta un numero altissimo di versioni differenti. È impossibile in questa sede dar conto della vasta bibliografia sull'argomento: basti segnalare Gier 1977 e D'Agostino 2000.

rizzato a rompere l'avventato patto con il ribelle per eccellenza, colui che ha sovvertito l'ordine gerarchico stabilito da Dio al principio della Creazione. Il peccato di Lucifero può essere in qualche modo simile alla dismisura guerriera degli eroi epici del Medioevo, dismisura che, seppur condannata dalla Chiesa, faceva irrimediabilmente presa sugli ascoltatori delle gesta di Beowulf, Rolando o Raoul de Cambrai: ma è essenzialmente un peccato che conduce ad un abbruttimento in una dimensione oscura ed ingloriosa, e di cui, come si vedrà, l'angelo caduto spesso si lamenta e addirittura si proclama (invano) pentito.

Inoltre il tratto della dismisura è tipico del *Genesis* anglosassone; la successiva letteratura di lingua inglese che tratta della caduta di Lucifero non pone così smaccatamente l'accento su tale aspetto. In questa sede non è necessario soffermarsi ulteriormente su tale produzione, che abbraccia tutto l'arco del Medioevo inglese toccando diversi generi letterari, dal commento biblico al teatro alla letteratura agiografica in prosa: basterà rimandare alla puntuale analisi di P. E. Dustoor (Dustoor 1930), dalla quale risulta una sostanziale uniformità nella rappresentazione. Dustoor individua alcune costanti (Lucifero appartiene alla gerarchia angelica più alta, la caduta è originata da un peccato di superbia e così via) ed alcune variabili minori che riguardano ad esempio il momento della creazione degli angeli, il numero degli angeli caduti, la durata della caduta, l'origine e la natura del luogo che accoglie i ribelli.

Si può quindi utilizzare lo studio di Dustoor come base per classificare le diverse declinazioni del motivo della Caduta nelle espressioni letterarie di lingua romanza; come già accennato, verranno presi in esame in particolare testi teatrali, denominati misteri o sacre rappresentazioni,⁸ quasi tutti risalenti al XV secolo.⁹

Generalmente l'episodio della Caduta è inserito nel racconto della Creazione (come nel *Mistère du Viel Testament*, ed. Rothschild 1878) e può costituire il

⁸ Per una storia dei misteri francesi, corredata da un'analisi dei testi che si sono conservati, si veda Petit de Julleville 1968. Il termine *mystère* compare per la prima volta nel 1402 in una lettera di Carlo VI indirizzata ai *confrères de la Passion* (ossia agli appartenenti di una confraternita che si dava il compito di rappresentare le Storie della Passione); prima di quella data si parla di *jeu, représentation* o *miracle* (*ibid.*, vol. I, pp. 187-188).

⁹ Anche le prime rappresentazioni iconografiche su tavola o su affresco della Caduta risalgono alla fine del Medioevo. Il primo esempio, una tavola del Louvre attribuita al cosiddetto "Maestro degli angeli ribelli", è dell'inizio XIV sec., a cui fa seguito un lavoro analogo di Massys Quentin (1466-1530); il soggetto sarà molto frequentato nei secoli XVI-XVII (Bruegel il Vecchio, Beccafumi, Rubens ecc.). Émile Mâle (Male 1949⁵, pp. 35-84) ha suggestivamente mostrato come esistano profonde interazioni, a partire dal Tre-Quattrocento, tra arte figurativa e teatro sacro, anche perché numerosi pittori erano coinvolti nell'allestimento scenico dei misteri ed entravano quindi a contatto con le novità tematiche applicandole poi alla propria arte (e viceversa): è il caso ad esempio dell'iconografia dell'arcangelo Michele, che a teatro appare vestito da cavaliere (*ibid.* pp. 72-73).

prologo, o parte del prologo, dei grandi misteri culminanti nella Passione di Cristo. Il primo caso documentato di tale successione è il cosiddetto *Paaschspel* nederlandese (1350 c. ca), derivato probabilmente da un testo francese, nel quale si trova la disposizione degli elementi narrativi che sarà caratteristica dei grandi misteri ciclici del XV sec: «La Passion est devenue la *Somme dramatique*, le mystère par excellence qui absorbe tous les autres» (Roy 1974, p. 9*)

Tali rappresentazioni, osserva Rothschild, «sont rares en Italie et en Espagne», anche se «l'une des plus anciennes représentations dont aient fait mention les historiens d'art dramatique en Italie, une représentation solennelle qui eut lieu à Cividale del Friuli en 1303, commençait par la Création, comme les grands mystères de la Passion en France» (Rothschild 1878, p. xlv). Di questa rappresentazione non si è conservato il testo; si può ancora leggere invece la *Creazione del mondo* contenuta nel cosiddetto *Laudario orvietano* (1405), raccolta di laudi drammatiche che venivano inscenate durante i momenti forti dell'anno liturgico dagli appartenenti alle confraternite della città di Orvieto (cfr. De Bartholomaeis 1924, pp. 287-305; ed. Scintoni 1994).

Nonostante la sempre più nutrita presenza di diavoli e *diableries* nel dramma sacro italiano del XIV-XV sec. (cfr. Lazar 1971), la messa in scena della Caduta degli angeli ribelli è un soggetto piuttosto inusuale. De Bartholomaeis ricorda una sacra rappresentazione fiorentina della *Creazione del Mondo* da lui considerata piuttosto scadente rispetto alla lauda orvietana (De Bartholomaeis 1924, pp. 476-477): l'edizione moderna di tale testo è stata curata da Nerida Newbrigin all'interno del *Nuovo corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento* (Newbrigin 1983, pp. 9-28).

Per quanto riguarda l'ambito francese, i principali testi teatrali in cui viene messa in scena la Caduta degli angeli ribelli sono:

- *Mistère du Vieil Testament*, opera collettiva elaborata nel corso del XV sec. (Rothschild 1878, pp. iv sgg.) che presenta in forma drammatizzata gli episodi più salienti dell'Antico Testamento. I primi 1250 versi di questa sacra rappresentazione sono riprodotti nel tardo *Mystère de la Passion de Troyes* (ed. Bibolet 1987)
- *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, databile al 1450 c. ca (ed. Gréban 1970). Si tratta del più celebre e imitato fra i misteri del XV secolo; sia la *Passion de Troyes* che la *Passion de Valenciennes en 20 journées* (cfr. Lalou 1994) ne utilizzano ampi stralci. Di Gréban si sa che fu *bachelor en théologie* e che aveva accesso alla biblioteca di Notre Dame de Paris, dove visse come maestro della *schola cantorum*; si può anche ricostruire con buona approssimazione quali fossero le sue letture (cfr. Frank 1954).
- *Mystère de la Passion di Semur* (ed. Roy 1974, pp. 74*-123* e 3-204):

rappresentazione di origine borgognona, suddivisa in due giornate (forse opera di autori differenti) per un totale di 9580 versi. Comprende alcuni episodi dell'Antico Testamento considerati particolarmente significativi nell'economia della storia della Salvezza.

Vi sono poi altri testi, come ad esempio la rappresentazione della Natività contenuta nel manoscritto della Bibliothèque Sainte-Geneviève (ed. Jubinal 1977), in cui l'episodio della Caduta non è direttamente rappresentato, ma viene ricordato in *flashback*, ad esempio da Dio Padre in procinto di creare l'uomo, oppure dal diavolo Bellial che incita i suoi compagni ad impedire che la nuova creatura rimpiazzì gli angeli caduti.

1. Creazione degli angeli

Il momento in cui gli angeli vengono creati non è raccontato nella *Genesi*, il che permette una certa libertà narrativa.

Nel *Laudario orvietano* e nella sacra rappresentazione fiorentina la creazione degli angeli segue immediatamente quella del cielo, ma viene detto chiaramente come la creazione della terra segua invece la caduta degli angeli ribelli. Nel *Viel Testament* e nella *Passion* di Gréban la creazione degli angeli segue quella del cielo e dei quattro elementi; solo dopo l'espulsione dei ribelli comincia la creazione del mondo. La successione della *Passion* di Semur appare meno chiara: dopo un prologo in cui si ripercorrono velocemente i passi salienti della *Genesi*, la scena si apre con Dio Padre in cattedra, che dichiara di aver già intrapreso parte della sua opera creatrice e di volerla proseguire:

Tout ce que fait avons cy est bien ordonné,
Autre chose voulons fere a no volenté
Or soit facte et cree resplaindissant lumiere (vv. 197-199)

e, subito dopo, si rivolge agli angeli, che dunque sono già stati creati in un precedente momento imprecisato.

Il dato essenziale è che la creazione degli angeli si situa all'inizio della creazione del mondo (se non addirittura la precede) e che l'opera creatrice di Dio Padre viene per così dire bloccata nel suo armonioso fluire dall'improvvisa ribellione di Lucifero, per poi proseguire con cura rinnovata e culminare nella creazione dell'uomo (di cui, come si vedrà, la Caduta degli angeli può essere considerata una causa).

2. Nomi degli angeli caduti

Dustoor (Dustoor 1930, pp. 229-230) riporta diversi esempi anglosassoni in cui il principe degli angeli ribelli si chiama Lucifero prima della Caduta (sulla scorta di *Is.* 14) e Satana una volta precipitato all'Inferno (Satana infatti è il nome utilizzato nel Nuovo Testamento). Nella tradizione romanza invece il nome Satana viene spesso usato per designare un demone subalterno, mentre il diavolo maggiore, prima e dopo la Caduta, è sempre Lucifero. Nella *Creazione* di Orvieto compare la forma popolareggiante "Lucibello/ Lucebello": il nome Lucifero, il cui significato originario ("portatore di luce") si era opacizzato, viene sostituito da una variante che evoca, accanto all'idea della luce, anche la straordinaria bellezza che porterà l'angelo alla perdizione.

Se il nome di Lucifero è fisso, quelli dei suoi seguaci, nei casi in cui vengono caratterizzati individualmente, sono variabili, anche se piuttosto topici. Nella *Passione* di Gréban troviamo appunto *Sathan*, *Belzebuth* ed *Astaroth*; nella *Passione* di Semur compaiono *Baucibus* (variante di *Belzebuth*), *Tempest*, *Desroy* e *Coquus Inferni*. Vi è però una differenza: nel primo caso i demoni sono chiamati con questi nomi anche prima della Caduta, mentre nel secondo caso no, poiché compaiono solamente a ribellione conclusa, per lagnarsi con Lucifero della malvagia sorte che li ha precipitati all'Inferno. Nel *Viel Testament* gli angeli ribelli prima della Caduta sono designati con semplice progressione numerica (*le premier Ange de Lucifer* ecc.), mentre in seguito assumono i consueti nomi demoniaci, di derivazione biblica o classica (con probabile mediazione dantesca): *Sathan*, *Astaroth*, ma anche *Cerberus*, *Mammona*, *Asmodeus*, *Leviatan*, *Agrappart*.

3. La ribellione

La causa prima della ribellione di Lucifero è l'orgoglio che gli deriva dalla consapevolezza di una bellezza superiore a quella di tutti gli altri angeli, uno splendore tale da poter essere comparato a quello di Dio stesso:

Perché non devesse io
Esser Signor, che so cotanto bello,
seder al par di Dio,
che so chiamato l'agni<l> Lucebello? (vv. 61-64)

Sono versi del *Laudario orvietano*: a questo monologo di Lucebello (Lucifero), che fa da contrappunto alle lodi del coro degli angeli fedeli al Creatore,

“quelli de la sua secta”, cioè gli angeli suoi seguaci, rispondono offrendogli incondizionata obbedienza, e Lucibello riprende:

La sedia mia
Verso dell'aquilom vo' che sia posta,¹⁰
le mie gram signoria
a Dio non vo' che sia sottoposta! (vv. 69-74)

A questa provocazione segue immediatamente la risposta di Dio:

«Tappin, che ài pensato?
Mettiti en colpa [= pentiti] di tanto fallire!
Tu sa' bem ch'io t'ò creato
Te e-ll'altri angeli e tu no 'l può disdire». (vv. 77-80)

Nella *Creazione* fiorentina la ribellione e la caduta si susseguono molto velocemente. Il monologo di Lucifero ricorda molto da vicino quello del *Laudario* orvietano, ma senza le risposte dei seguaci:

I' son saggio, io son bello, i' sono ornato,
ripien d'ogni virtù e di scienza [...]
Io veggio in forma tale esser dotato
di grado, e veggio aver tanta potenza,
ch'adempier penso al mio alto disio[...]

e però nella parte d'Aquilone
voglio e comando che nel Ciel si pongha
la sedia mia...

Nella *Passione* di Gréban si segue lo stesso schema, anche se la narrazione è più estesa ed elaborata: il monologo di Lucifero è più lungo, e le singole risposte dei seguaci, ciascuno presentato già col nome “da demone”, sono ben più articolate. Ecco i punti corrispondenti:

Quand mon estat bien considere,
Je suis de nature plaisant,
Clere, subtile et reluysant,

¹⁰ Il particolare del trono “verso l'Aquilone”, ossia rivolto a Nord, compare invariabilmente in tutti i testi presi qui in esame e proviene chiaramente dal famoso passo di *Is.* 14, 12-14. Per una lettura simbolica della geografia morale dei punti cardinali riferita al seggio di Lucifero si vedano Salmon 1963 e Hill 1969.

De hault fait et puissance ardue [...]
Trop grandement m'abesseroye,
Serviteur me repputeroye
Ou je suis maistre et gouverneur.
[...]
Prestement me verrez monter
Et tous les haulx cieulx surmonter;
User puis de ce privilege;
En aquilon mettray mon siege:
La serai comme primerain
Equiparant au souverain. (vv. 340-349; 369-374)

La reazione di Dio Padre qui investe non solo Lucifero, ma tutti i ribelli:

Par vostre orgueil vil et infame,
Faux anges, vous serez pugnis
Et de mon regne vous banis (vv. 395-397)

Nella *Passione* di Semur lo schema presenta alcune variazioni. In particolare, le voci che dialogano con Lucifero non sono solo quelle dei suoi seguaci *Baucibus*, *Tempest* e *Desroy* (nomi parlanti, questi ultimi), ma delle personificazioni allegoriche dei vizi che lo conducono alla perdizione: si tratta di *Orgueil* (l'Orgoglio), *Despit* (il Dispetto), e *Dame Oyseuse* (Dama Pigrizia). Il primo, che giunge a cavallo, appare come una sorta di araldo che invita tutti al grande spettacolo cortese dell'incoronazione di Lucifero:

Aler faut au coronnement
De Lucifert, le noble archange [...]
Cornez, seigneurs, faictes gran feste!
Alons veoir sa noble geste (vv. 255-259)

Subito dopo ordina a *Despit* di spiegare la bandiera, e ne riceve una risposta piccata, condita da quel turpiloquio comico che è tipico delle scene di *diable-ries*:

Votre banniere est au vent mise,
Tournés le cul devers la bise,
Ne faictes pas chiere piteuse. (vv. 266-268)

Dame Oyseuse chiude trionfalmente la fila del corteo che ascende al Paradiso, cantando *chanson gracieuse*: e probabilmente si cantava davvero, poiché compare la didascalia *menestriers*.

Questo è l'unico caso in cui viene chiaramente messa in scena l'incoronazio-

ne di Lucifero da parte di *Orgueil*, il che rivela un gusto per lo sfarzo e la spettacolarità più accentuato qui rispetto ad altri misteri. Si noti anche che qui non è Dio a rispondere alla provocazione di Lucifero, ma l'arcangelo Michele.

Il *Mistère du Viel Testament* è quello che si discosta maggiormente dagli altri perché presenta Lucifero che, primo fra tutti gli angeli, si prostra davanti a Dio ringraziandolo di averlo creato ed offrendogli obbedienza, seguito dai tre maggiori arcangeli (Michael, Gabriel e Raphael), poi da tutte le gerarchie angeliche e infine da quelli che diventeranno i suoi seguaci. Al lungo cantico di lode segue una pausa dopo la quale Lucifero, *en soi pourmenant par manière d'orgueil*, come sottolinea la didascalia, inizia sommessamente, poi sempre più in crescendo, la superba contemplazione di sé che lo porterà alla perdizione:

Quant je me voi en si noble purpris,
Resplendissant sur ceulx de ma semblance,
Le cuer m'esmeut et suis forment empris
De regenter en plus haulte excellence [...]
Advis m'est que deusse avoir lieu
Au siège de divinité (vv. 229-232; 282-283)

Gli angeli suoi seguaci, alternando adulazione ed insistenza, lo spronano a prendersi ciò che gli spetta, insinuando che ha atteso anche troppo. La didascalia mostra come l'ascesa al cielo dovesse essere rappresentata praticamente, con l'aiuto di macchine sceniche: *Adonques se doivent eslever Lucifer et ses Anges par une roue secrètement faicte dessus un pivos à vis*.

Anche in questo caso, i ribelli verranno fermati dalle parole di Dio Padre.

4. *Espulsione dal Paradiso*

La scena della cacciata presenta una sostanziale uniformità: Dio chiama a raccolta le schiere angeliche, in genere capeggiate dall'arcangelo Michele, il quale ingaggia una vera e propria battaglia con i ribelli, facendoli precipitare all'inferno. I riferimenti scritturali sono, naturalmente, *Apoc.* 12, 7-9 e *Lc* 10, 17-18:

Et factum est proelium in caelo, Michael et angeli eius, ut proeliarentur cum dracone. Et draco pugnavit et angeli eius, et non valuit, neque locus inventus est eorum amplius in caelo. Et proiectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur Diabolus et Satanas, qui seducit universum orbem; proiectus est in terram, et angeli eius cum illo proiecti sunt.

Reversi sunt autem septuaginta duo cum gaudio dicentes: «Domine, etiam daemonia

subiciuntur nobis in nomine tuo!» Et ait illis: «Videbam Satanam sicut fulgur de caelo cadentem».

Nel *Laudario* orvietano il testo è piuttosto essenziale e privo di indicazioni sceniche particolari:

I cori dell'angeli dicono a Lucibello:
«Partete, Lucibello,
e ne la gloria più non dimorare,
da po' che si' ribello [...]
mèttete en colpa al nostro Patre Dio» (vv. 93-98)

Lucibello risponde:
«Tosto non farò io
C'ad obidirlo non c'inchieniamo!» (vv. 99-100)

Michael solu dice a Lucibello:
«Po' che si' ostinato
Nel mal seguire col falzo latino, [...]
vanne allo 'nferno, malvascio, meschino! [...]» (vv. 101-104)

La scena si conclude con gli angeli che riferiscono a Dio: *Fatto avemo lo vostro mandato*. Dopodiché dei ribelli non si parla più, e il Creatore si accinge a continuare la sua opera.

Nella *Creazione* fiorentina la cacciata segue immediatamente il monologo di Lucifero citato al punto 3, come dimostra la didascalia: *E detto questo, d'isso fatto cade Lucifero e i suoi* (Newbrigin 1983 p. 13). Le parole che Dio Padre gli rivolge sono degne di nota perché sottolineano come il peccato principale di Lucifero sia non tanto l'orgoglio, quanto *il vizio iniquo della ingratitudine* (*ibid.* v. 143); poi il Creatore ordina a san Michele di cacciare i ribelli (anche se la caduta è di fatto già avvenuta) e l'arcangelo conclude la vicenda in maniera analoga al *Laudario* orvietano:

Via fellon maladetto, ingrato e rio
Superbo, iniquo, invidioso e fiero,
non conoscente del gran don di Dio.
Aspro, crudel, ribello al sommo impero.
Va dov'è 'l premio del folle desio (vv. 153-157)

In questo caso dunque si sottolinea particolarmente la dimensione della rottura di una *fides*; a Lucifero non viene più assegnata alcuna battuta, e dunque la sua figura risulta ancora più ridotta di quanto lo sia nel *Laudario* orvietano.

Se infatti le ultime parole di Lucibello sono altere e sdegnose, il Lucifero di

Gréban, mentre cade *trebuchant a terre* sotto l'impeto dei due arcangeli (Michele e Gabriele) che lo incalzano, prorompe in un tardivo pentimento:

Je m'en repens, je m'en repens
D'avoir brassé tel appareil (vv. 423-424)

Al che Sathan, il primo dei suoi seguaci, controbatte:

Et nous d'avoir creu ton conseil
Sommes de gloire tous suspens. (vv. 425-426)

Ed ecco la didascalia che chiude la scena: *Icy cheent et tresbuchent les mauvais anges en enfer en fourme de deables*. Quale fosse l'artificio scenico grazie al quale nel giro di pochi secondi gli angeli si trasformavano in diavoli, non viene detto: è possibile che si trattasse di un semplice cambio di costume a scena aperta. Quello che importa è mostrare come la metamorfosi sia immediata e senza appello, così come sottolineato nel *Viel Testament*, in cui però la messa in scena sembra prevedere non un cambio d'abito, ma una vera e propria sostituzione degli attori-angeli con attori-diavoli già dislocati nel punto che rappresenta l'Inferno: *Adoncques doivent trebucher Lucifer et ses Anges le plus soudainement qu'il sera possible, et doit avoir autant de Dyables tous prez en l'Enfer*.

In questo caso la didascalia è posta subito dopo il "decreto di espulsione" pronunciato dall'arcangelo Michele, poiché non viene data parola a Lucifero se non quando ormai è già rinchiuso nell'Inferno; lo stesso accade nella *Passion* di Semur, in cui ci si limita a prescrivere di rappresentare la battaglia e la Caduta:

Hic faciant bellum, et pugnando cadunt subtiliter extra paradisum, et, dum sunt extra, dicat Michael:
Il sont hors du beau lieu hautisme,
Leur orgueil les a aveuglez (vv. 333-334)

5. Reazione di Lucifero e dei suoi seguaci

Fatta eccezione, come si è detto, per il *Laudario orvietano*, in tutti i testi presi in esame si assiste al parlamento dei demoni, che lamentano la situazione in cui si trovano per colpa di Lucifero. La *Passion* di Gréban e il *Viel Testament* sono molto simili: viene inscenato un contrappunto tra Lucifero, che si proclama pentito, e gli altri demoni che da una parte lo accusano di essere stato causa della rovina collettiva, dall'altra gli ricordano impietosamente come la cacciata dal Paradiso sia inesorabile e definitiva.

Nella *Passion* di Semur invece è Dio stesso che, dopo aver ripercorso con rammarico le tappe della creazione e caduta dell'angelo ribelle, si rivolge direttamente a Lucifero domandandogli retoricamente come mai è caduto, ma conoscendo già la risposta: la responsabilità ultima è di *Orgueil*.

Lucifert, or nous dis comment
Tu es du ciel cy dessevré
Quil estois cy bel formé
Et resplandissant au matin?
Orgueil t'a baillé ce loppin. [...]
Or ton vouloir n'estoit pas bon,
Car il est venu **autrement**. (vv. 376-380; 386-388)

Tra la domanda di Dio e la risposta di Lucifero si inserisce un breve monologo di *Orgueil*, che spavalidamente si definisce *des pechiers la ruinne*, vantandosi di aver provocato la caduta dell'angelo più bello: orgoglio padre dei vizi dunque, in linea con la tradizione, accolta da Dante, che vede nella superbia il peggiore dei peccati capitali e in Lucifero il primo dei superbi.

Lucifero prende il destro dall'ammissione di responsabilità di *Orgueil* per accusare l'Onnipotente di essere ingiusto nei suoi confronti: *a grand tort tu m'as condempné*, esclama. Poi esorta i suoi diavoli a fare *le pis que pourrés*, poiché non vi è nessuna possibilità di salvezza:

Dieu nous a fait certes grant tort,
Il nous a livrés a la Mort
D'Anfert quil point ne peult morir,
Nostre orgueil nous a fait venir
Plux noirs que tacre. (vv. 419-423)

Per Lucifero dunque l'Inferno è una continua morte, una condanna sadicamente infertagli da Colui che non può morire mai. A dire la verità neanche Lucifero, che mantiene la sua essenza angelica seppur depravata e stravolta di segno, può morire, a differenza di quanto avverrà per l'uomo, lui sì reso mortale dalla Caduta; tuttavia proprio la creazione dell'uomo segnerà la sua perdizione definitiva.

6. La teoria dei seggi del Paradiso

Una volta risolto il problema dei ribelli, come si è detto, Dio Padre mette di nuovo mano alla sua opera creatrice che culmina con la nascita di una creatura

fatta di fango ma riempita di Spirito divino. Nel *Laudario orvietano*, ad esempio, il Creatore dichiara:

Vòti so' tanti cori,
discendar voglio e il mondo vo' fare (vv. 125-126)

Analogamente, nel *Viel Testament* si legge:

Or est nostre ange Lucifer
Tresbuché, luy et ses complices [...]
Si convient, par vertus propices
Raparer le trosne honorable (vv. 547-553)

Il brano prosegue poi con la conferma dello stato di grazia degli angeli rimasti fedeli e con il racconto della Creazione. Che cosa sia questa riparazione, lo si capisce molto bene nella *Passion* di Semur:

et, pour ce que par sa (= di Lucifero) ruyne
nostre court n'est pas enterine,
ung homme en terre nous fault fere
a nostre forme et exemplaire
pour raemplir la desceance
de paradix de sa semance. (vv. 459-464)

Arnoul Gréban, di cui si può affermare con certezza che avesse una buona competenza teologica (ed è l'unico nome identificabile all'interno del *corpus* di sacre rappresentazioni preso qui in esame), espone lo stesso concetto, ma lo fa assumendo il punto di vista di Lucifero che, come si sa, non è onnisciente come Dio né altrettanto affidabile:

Ce hault triumphant de lassus
A nostre grant honte et diffame
Ha vullu créer homme et fame
Doués de si haulz privileges,
Qu'ilz seront pour remplir les sieges
Dont nostre tourbe est fourbaine. (vv. 661-666)

Si tratta della credenza, nota come “teoria dei seggi del Paradiso da riempire”, secondo la quale Dio avrebbe creato il genere umano essenzialmente per reintegrare il numero originario degli angeli, diminuito a causa della caduta di Lucifero e dei suoi seguaci; quando vi saranno tanti beati in Paradiso quanti erano gli angeli al momento della loro creazione, la parabola del genere umano sarà conclusa e giungerà il giorno del Giudizio, giorno atteso da angeli e beati

perché fisserà nell'eternità la loro condizione di grazia, ma temuto dai demoni perché, specularmente, moltiplicherà le loro sofferenze.

È una teoria minoritaria in seno all'elaborazione teologica patristica, considerata né del tutto eretica né del tutto ortodossa (è accennata da Agostino¹¹ ma rifiutata da Pietro Lombardo¹² e da Anselmo¹³): ciò che fa maggiormente problema è la seconda parte, che infatti non compare mai esplicitamente nei testi presi in esame. Viene invece coerentemente sviluppata dal compilatore di quel singolare testo, a metà strada tra commentario biblico, manuale d'istruzione cristiana e raccolta di *exempla*, noto come *Ci nous dit* (Blangez 1986), risalente forse al primo quarto del XIV sec e considerato come una delle probabili fonti delle sacre rappresentazioni francesi:

Touz les IX ordres des angres dou ciel [...] plus desirrent tuit les proufiz de nous touz que nulle fame ne sauroit desirrer le profit de son enfant, pour ce qu'il seivent bien que nous sommes tuit faiz de Nostre Segneur pour parfaire en eulz le nombre et pour raemplir les sieges avecques eulz, qui furent veudié des mauvais angres. [...] Quar tout aussi con li anemi nous temptent de faire mal et de nous dampner pour esloigner le jugement pour ce que leur poinne doublera, ainssi nous amonneistent li benoit angre de faire tout bien par quoi nous soions sauvé, pour aprechie le jugement, pour ce que leur joie doublera (Blangez 1986, p. 220)

I compilatori delle sacre rappresentazioni, nella selva delle interpretazioni circolanti sui fatti biblici, tendono evidentemente ad accogliere e sviluppare gli elementi meno legati a teorie non pienamente ortodosse. Senza dover necessariamente aprire un capitolo vastissimo e complesso come quello del rapporto tra teologia e folklore, basti sottolineare come, mentre nei misteri i diavoli caduti precipitano tutti all'Inferno, nel *Ci nous dit* si distinguono ben tre categorie di demoni, che precipitano in tre luoghi (o elementi) diversi a seconda dell'importanza della loro precedente condizione:

Et chairent en troiz parties: en l'air, seur terre et en enfer, *ce dient aucun maistre*.¹⁴ Cil qui chairent en l'air se meslent avec les orages et les tempestes. Cil qui chairent seur

¹¹ Agostino, *De civ. Dei*, XXII, 1 e *Enchiridion* XXIX.

¹² «Interdum quoque in scriptura reperitur quod homo factus sit propter reparationem angelicae ruinae. Quod non ita est intelligendum, quasi non fuisset homo factus si non peccasset angelus» (Pietro Lombardo, *Sententiae*, libro II, distinctio I, cap. 5).

¹³ Anselmo, *De casu diaboli*, XXIII. Cfr. Anselmo di Canterbury 1984³, t. I, p. 270.

¹⁴ Si è mantenuto il corsivo che l'editore utilizza per sottolineare come tale precisazione sia omessa in uno dei codici in cui l'opera è conservata (cfr. Blangez 1986, p. 34); evidentemente in alcuni contesti di trasmissione dell'opera (e non in altri) si sentiva il bisogno di prendere le distanze da una teoria sospettata di una certa eterodossia.

terre nous temptent de faire les pechiez contre Nostre Segneur: et dient li maistre que chascun de nous en a un pour nous [...] Li anemis qui chaïrent en enfer servent de tourmenter les las qui oveques els sont. Et sont cil qui ou ciel furent des plus hautes ordres: or sont maintenant li plus meschant. (Blangez 1986, p. 34)

Di questi diavoli “intermedi”, ben presenti in quello che viene comunemente definito patrimonio folklorico europeo, non c’è traccia nelle sacre rappresentazioni rimaste: come si è visto, gli angeli caduti vengono invariabilmente precipitati all’Inferno, da cui però possono salire sulla terra per portare a compimento la loro opera tentatrice, cominciando appunto dall’inganno di Eva.

La parabola della Caduta si può considerare idealmente conclusa con un poemetto stampato nel 1825, «nel quale, però, rivivono probabilmente gli echi di un cantare omonimo» (Cocchiara 2004, p. 26): si tratta dell’*Istoria bellissima dove si tratta quando l’Arcangelo s. Michele discacciò Lucifero e della Creazione del Mondo, di Adamo ed Eva, dell’Arca di Noè e del Diluvio Universale* (Caracci 1825), analizzata puntualmente da Giuseppe Cocchiara nel suo vivace studio sulla figura del Diavolo nella tradizione popolare italiana (Cocchiara 2004, pp. 25 sgg). Il dato che più colpisce leggendo tale poemetto, di stampo popolareggiante ma con un velo di pretenziosità letteraria (invocazione alla Musa ecc.), è l’insistenza sul tema della battaglia: potrebbe trattarsi di un cantare che narra dello scontro tra paladini e saraceni, e il risultato sarebbe analogo:

Li due gran capi insieme s’incontraro,
con aspri gridi e con crude querele
li due gran capitani camminaro,
Lucifero, e l’arcangelo Michele;
per li gran colpi che lor si tiraro,
tremano i cieli a furia sì crudele:
e l’uno e l’altro si restringe e serra,
che mal si vide sì terribil guerra.

Abbastanza sorprendente è il fatto che qui l’annuncio della creazione dell’uomo sia dato da Dio prima della ribellione di Lucifero, tanto da costituirne una delle cause:

Di poi gli disse, io creerò un uomo,
di pura carne sarà la sua veste,
sederà alla mia destra in questa seggia
cinta di gloria fiammeggiante reggia.
Mosso Lucifero in superbia ed ira,
sedusse tutta quanta la legione,

la terza parte degl'angeli tira
alla sua prava e mala intenzione
con gli occhi torti a Dio Padre mira
Io metterò la seggia in Aquilone,
disse: pane non è che un uom di terra,
eguale a noi, però facciamo guerra.

Ecco riaffiorare dunque, nel XIX secolo, la teoria dell'invidia del diavolo: scarto tutto sommato minimo rispetto alla versione "ortodossa". Naturalmente la tradizione popolare non si appaga di un'unica storia della Caduta: Cocchiara riporta ad esempio la notizia di una leggenda siciliana in cui il diavolo è il figlio di un incesto, e la interpreta come lontana reminescenza della teoria patristica degli angeli caduti per lussuria (cfr. Cocchiara 2004, pp. 31-32). In realtà si tratta più probabilmente di un elemento di quella vasta e complessa galassia di storie di figli del diavolo nati dall'infrazione di tabù di vario genere, che di norma non sono collegate (se non in casi rari, come questo) all'origine del demonio in persona; seguire questa pista però condurrebbe troppo lontano rispetto all'ambito di questo contributo, ossia l'analisi dei canali utilizzati dagli uomini di Chiesa per rendere concretamente rappresentabili – e quindi fruibili – le storie sacre.

Volendo trarre qualche conclusione, l'immagine della cacciata degli angeli ribelli che emerge dalle sacre rappresentazioni del tardo Medioevo è frutto di un connubio spesso riuscito tra messaggio edificante (si tratta sostanzialmente della rivolta domata di un subalterno montato in superbia) e spettacolarizzazione crescente della resa scenica: sugli scarni riferimenti scritturali, individuati dalla Patristica e mediati dalla predicazione e da testi edificanti come il *Ci nous dit*, si imbastisce una storia grandiosa al fine di mostrare come orgoglio ed ingratitudine abbiano generato il grande Nemico e di come la sua storia sia indissolubilmente intrecciata a quella del genere umano come archetipo minaccioso e sinistro di ogni caduta.

Riferimenti bibliografici

Anselmo di Canterbury

1984³ S. Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi *Opera omnia*, recensuit F. S. Schmitt O. S. B., Stuttgart-Bad Canstatt, Friedrich Fromman

Blangez, G.

1976 *Le diable dans le Ci-nous-dit (La théorie des sièges de paradis)* in *Diabole* 1976, pp. 23-35

- 1986 "Ci nous dit". *Recueil d'exemples moraux* publié par G. Blangez, Paris, Picard («Société d'Anciens Texts Français»)
- Buti, G.
2007 *Motivi letterari fra tardo germanesimo e origini romanze in Studi interdisciplinari di filologia germanica*. Silloge critica condotta dall'autrice, a cura di F. Benozzo, Bologna, Pàtron («Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna»), pp. 177-203
- Calin, W. C.
1962 *The Old French Epic of Revolt: Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève-Paris, Droz-Minard
- Caracci, F.
1825 *Istoria bellissima dove si tratta quando l'Arcangelo s. Michele discacciò Lucifero e della Creazione del Mondo, di Adamo ed Eva, dell'Arca di Noè e del Diluvio Universale*, data in luce da F. Caracci, Lucca
- Cocchiara, G.
2004 *Il diavolo nella tradizione popolare italiana*, a cura di P. Angelini, Roma, Editori Riuniti
- D'Agostino, A.
2000 *Theophiliana*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, vol. I, pp. 199-219
- D'Amico, S.
1958 S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milano,
- De Bartholomaeis, V.
1924 *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli
- Diable*
1976 *Le Diable au Moyen Age. (Doctrine, Problèmes moraux, Représentations)*, «Senefiance» (6)
- DLF*
1994 *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*. Ouvrage préparé par R. Bossuat, L. Pichard et G. Raynaud de Lage; édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de G. Hasenhor et M. Zink, Paris, Fayard
- DTC*
1911 *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ane
- DuBruck, E.
1979 *The Devil and Hell in Medieval French Drama: prolegomena* in «Romania» (100), pp. 165-179
- Dustoor, P. E.
1930 *Legends of Lucifer in Early English and in Milton*, in «Anglia» (54), pp. 213-268

- Fassò, A.
2005 [2001] *Pulsioni e loro destini. Raoul de Cambrai, Jaufré Rudel e Don Giovanni*, in Id., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, pp. 239-277; già in *Interpretazioni dei trovatori. Atti del Convegno: Bologna 18-19 ottobre 1999. Con altri contributi di filologia romanza*, numero monografico di «Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», (14), pp. 119-157
- Frank, G.
1922 *La Passion du Palatinus. Mystère du xiv^e siècle* édité par G. Frank, Paris, Champion («Les Classiques Français du Moyen Age»)
1954 *The Medieval French Drama*, Oxford, Clarendon Press
- Gier, A.
1977 *Der Sünder als Beispiel. Zu Gestalt und Funktion hagiographischer Gebrauchstexte anhand der Theophiluslegende*, Peter Lang, Frankfurt am Main
- Gréban, Arnould
1970 *Le Mystère de la Passion*, publié d'après les manuscrits de Paris avec une introduction et un glossaire par G. Paris et G. Raynaud, Genève, Slatkine (rist. dell'ed. Paris 1878)
- Greenfield, S. B e Calder, D. G.
1986 *A New Critical History of Old English Literature*, New York and London, New York University Press
- Hill, T. D.
1969 *Some remarks on "The Site of Lucifer's Throne"*, in «Anglia» (87), pp. 303-311
1975 *The Fall of Angels and Man in the Old English Genesis B*, in *Anglo-Saxon poetry: essays in appreciation. For John C. McGalliard*, edited by L. E. Nicholson and D. Warwick Frese, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, pp. 279-290
- Jeanroy, A.
1906 *Sur quelques sources des Mystères français de la Passion*, in «Romania» (35), pp. 365-378
- Jubinal, A.
1977 *Mystères inédits du quinzième siècle, d'après le mss unique de la Bibliothèque Ste- Geneviève*, Genève, Slatkine (rist. anast. dell'ed. Paris, Téchener, 1837)
- Krapp, G. P.
1931 *The Anglo-Saxon Poetic Records. A collective edition. Vol. I: The Junius Manuscript*, edited by G. P. Krapp, New York-London, Columbia University Press-Routledge and Kegan Paul

- Lalou, E.
1994 voce *Mystère de la Passion de Valenciennes en 20 journées* in *DLF*, p. 1044
- Lazar, M.
1971 *L'Enfer et les Diables dans le théâtre médiéval italien*, in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana, pp. 233-249
- Lebègue, R.
1934 *La Passion d'Arnoul Gréban*, in «Romania» (64), pp. 218-231
1953 *Le Diable dans l'ancien théâtre religieux*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises» (3-5), pp. 97-105
- Mâle, É.
1949⁵ *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1949 [cinquième édition revue et corrigée]
- Mangenot, E.
1911 voce *Démon* in *DTC*, t. III
- Menage, R.
1976 *La mesnie infernale dans la Passion d'Arnoul Gréban* in *Diable*, pp. 331-349
- Michel, Jean
1959 *Le Mystère de la Passion (Angers 1486)*, édité par O. Jodogne, Gembloux, Duculot
- Mussafia, A.
1886-1898 *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*, in «Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien», philosophisch-historische Klasse, 113 (1886); 115 (1887); 119 (1889); 123 (1891); 139 (1898)
- Newbrigin, N.
1983 *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua
- Petit de Julleville
1968 *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*, Genève, Slatkine (rist. dell'ed. Paris, 1880)
- Philippart, G.
1996 *Le récit miraculaire marial dans l'Occident médiéval*, in *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, études réunies par D. Iogna Prat, É. Palazzo et D. Russo, Paris, Beauchesne, pp. 564-590
- Pietro Lombardo
1971³ *Sententiae in IV libris distinctae*, Grottaferrata, Editiones Collegii s. Bonaventurae ad Claras Aquas («Spicilegium Bonaventurianum»), 4)

PL

1844-1855 *Patrologiae cursus completus, seu bibliotheca universale, integra, uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum, qui ab aevo apostolico ad tempora Innocentii III (anno 1216) pro Latinis et Concilii Florentini (ann. 1439) pro Graecis floruerut. Series latina, accurante J. P. Migne, Paris, Garnier*

Roy, É

1974 *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle. Étude sur les sources et le classement des Mystères de la Passion accompagnée de textes inédits, Genève, Slatkine, 1974 (rist. dell'ed. Dijon, 1903-1904)*

Rothschild, J. De

1878 *Le Mistère du Vieil Testament* édité par J. De Rothschild, Paris, Didot

Russell, J. Burton

1999² *Il diavolo nel Medioevo, Roma-Bari, Laterza (1 ed. 1987; ed. or. Lucifer: The Devil in the Middle Ages, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984)*

Salmon, P.

1963 *The Site of Lucifer's Throne*, in «Anglia» (81), pp. 118-123

Scentoni, G.

1994 *Laudario orvietano*, a cura di G. Scentoni; prefazione di M. Perugi, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo,

Siciliano, I.

1968 *Les chansons de geste et l'épopée. Mythes, histoire, poèmes*, Torino, SEI

Virgilio, Brandano e la perdita corona di Lucifero nel *Wartburgkrieg*.

di Alessandro Zironi

1. La ricezione di Wolfram von Eschenbach e le arti proibite

È sicuramente più che un capriccio del caso se fra i personaggi impegnati nella tenzone di Wartburg, tema letterario che sarà poi riutilizzato da Richard Wagner nella prima parte del suo *Tannhäuser*, compare anche Wolfram von Eschenbach. Il testo, indicato genericamente *Wartburgkrieg*,¹ è invece una raccolta di più componimenti in forma strofica redatti in epoche differenti.² L'*editio princeps*, a cura di Karl Simrock,³ ne determinò anche le titolazioni: *Fürstenlob*, *Rätselspiel*, *Zabulons Buch*, *Aurons Pfennig* e *Totenfeier*.⁴ Il ruolo

¹ Per informazioni generali sul *Wartburgkrieg*, oltre alle principali storie della letteratura alto-tedesca media, cfr. Karl Lachmann, *Der Krieg auf Wartburg* [1820], in Id., *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, I, Berlin, G. Reiner, 1876, pp. 140-156; Helmut Lomnitzer, *Tenzone di Wartburg*, in *Dizionario critico della letteratura tedesca*, diretto da Sergio Lupi, II, Torino, UTET, 1976, pp. 1158-1160; Burghart Wachinger, *Der Wartburgkrieg*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 10, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1998, coll. 740-766.

² La tradizione manoscritta si presenta eterogenea, con numerose varianti e diversi ordini di successione delle strofe, tanto che la ricostruzione di un originale risulta essere non solo difficoltosa ma, in fin dei conti, inutile. È stato ricordato come il *Wartburgkrieg* è trasmesso da trenta codici e frammenti, “welche nicht nur nach Graphie und Wortlaut, sondern auch nach Strophenbestand und –anordnung so kraß divergieren, daß alle Versuche einer systematischen, textgeschichtlich oder editorisch insgesamt plausiblen Sortierung scheiterten“, Peter Strohschneider, *Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine Problemskizze am Beispiel des „Wartburgkrieges“*, in *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, a cura di Jan-Dirk Müller e Horst Wenzel, Stuttgart – Leipzig, Hirzel, 1999, p. 29. La complessità di tale gruppo di testi sarebbe decodificabile, sempre per Strohschneider, soltanto se lo si considera come una sorta di ipertesto: “Er läßt sich interpretieren als ein Materialfundus für unterschiedliche Realisierungen, d.h. Kontextualisierung seiner Elemente; unter den für die Entstehung des Codex entscheidenden mediengeschichtlichen Bedingungen des frühen 14. Jahrhunderts werden dies zumal performative Weisen der Kontextualisierung in Interaktionsräumen gewesen sein.“, *ibid.*, p. 37. Cfr. anche Beate Kellner – Peter Strohschneider, *Die Geltung des Sanges. Überlegungen zum „Wartburgkrieg“ C*, in *Neue Wege der Mittelalter-Philologie: Landshuter Kolloquium 1996*, a cura di Joachim Heinze, Berlin, Erich Schmidt, 1998, [Wolfram Studien, 15], pp. 143-167.

³ Karl Simrock, (a cura di), *Der Wartburgkrieg*, Stuttgart – Augsburg, Cotta'scher Verlag, 1858.

⁴ *Fürstenlob*: 24 strofe in cui si descrive la leggendaria sfida poetica alla corte del langravio Hermann von Thüringen, di cui però non si hanno prove storiche. La tenzone si concentra sull'elogio del miglior prin-

di Wolfram è centrale, perché per mezzo suo giunge alla corte del langravio turingio il perturbante Klingsor, personaggio già presente nel *Parzival*, mago e negromante, che copre il ruolo del conoscitore delle arti proibite. In sintesi, la sua formazione, dapprima parigina, poi orientale, è ricordata in una strofe isolata nel *Codex Manesse*, uno dei testimoni principali del *Wartburgkrieg*:

Ze paris guote schuole ich vant,
ze Constantinopel ist mir wol erkant
der kern von kvnst vs meister pfaffen sinne.
ze baldac ich ze schvole kam,
wand ich ze babylône hohe kunst vernam:
drú iar ich diende in machemetes minne.
der kvnde mir das herze wol von rehten sinnen wisen;
das was der heidenschefte spot.
roemsche pfaffen, hoerent, wir hant einen got,
er ist sins kindes kint, den wir da prisent.⁵

A Parigi trovai una buona scuola
a Costantinopoli appresi per lo più
il cuore dell'arte dalla sapienza di maestri
a Baghdad andai a scuola
al Cairo appresi elevata arte.
Tre anni servii all'amore di Maometto.
Poteva sviarmi il cuore dalla retta sapienza,
questo era lo scherno del paganesimo.
Preti latini, udite, noi abbiamo un Dio
ed è il suo figlio, che noi adoriamo!

A differenza del *Fürstenlob*, nel testo successivo, ad esso connesso, il *Rätselspiel*, la sfida avviene per enigmi e coinvolge soltanto Klingsor e Wolfram. Il nucleo originario è composto da tre enigmi, tutti posti a Wolfram.

Già Karl Simrock e Tom Albert Rompelman, successivo editore del *Wartburgkrieg*, hanno evidenziato come questa successione dei tre enigmi rappresenti un gruppo omogeneo, un'ascesa drammatica della narrazione,⁶ collegata strutturalmente alla concezione medievale dei diversi livelli della conoscenza allegorica, che qui si accompagna all'accrescersi della tensione negli enigmi. Per Rompelman Klingsor si presenta come uomo timorato che elogia le doti poetiche di Wolfram; tuttavia, dopo l'inaspettata risoluzione da parte di Wolfram del primo enigma (che si può identificare con il livello cognitivo cristiano tropologico), Klingsor si adira e accusa Wolfram di conoscere le pratiche demoniache, e per questo gli sottopone il secondo enigma, che verte specificamente su questioni di fede, ovvero la rivelazione della Trinità nei quattro

cipe e vede contrapposti la mitica figura del cantore Heinrich von Ofterdingen, ai poeti Biterolf, Reinmar von Zweter, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide. Per mezzo della figura di Klingsor, il *Fürstenlob* viene collegato al *Rätselspiel*: anche questa sfida si svolge presso la corte turingia, ma coinvolge soltanto Klingsor e Wolfram von Eschenbach. Il primo si presenta come un mercante che pone in vendita la propria merce, cioè gli enigmi. *Zabulons Buch*: continuazione più recente del *Rätselspiel*, ricca di allusioni erudite in cui si ricorda la sorte del libro di Zabulon, testo al quale Klingsor ha attinto la sua sapienza e le sue arti magiche. *Aurons Pfennig*: componimento gnomico sulla cupidigia dei religiosi con connotati di critica politico-sociale. *Totenfeier*: componimento che rientra nel genere delle lamentazioni funebri.

⁵ *Der Wartburgkrieg*, a cura di Tom Albert Rompelman, Amsterdam, H. J. Paris, 1939, p. 212.

⁶ Tom Albert Rompelman, *Der Wartburgkrieg*, cit., p. 126.

Vangeli, che rispecchia il livello interpretativo allegorico. Quando Wolfram risolve anche questo enigma, Klingsor si dichiara seguace delle forze demoniache, ma allo stesso tempo accusa Wolfram di avere conoscenze astronomiche e astrologiche, e invia il diavolo Nasion, personaggio tragicomico come già esplicita il nome, di palese derivazione popolare,⁷ a interrogarlo ma, anche in questo caso, sconfigge il servo demoniaco di Klingsor rifiutandosi di rispondere e allontanandolo con il segno della croce.

Nel *Rätselspiel* si mettono in bocca a Klingsor e al demonio Nasion espressioni e, soprattutto, conoscenze che già si riscontravano, talvolta in forma testuale pressoché identica, nel *Parzival* e nel *Willehalm* di Wolfram von Eschenbach. Per Tomasek i tre enigmi sono perciò in stretta relazione con l'opera poetica di Wolfram. Non si tratta però di parafrasi, ma di allegorie indipendenti, le quali vogliono lasciar intravedere la conoscenza di tali romanzi da parte del poeta del *Rätselspiel*. Dietro questa insistita ripetizione di immagini non si celerebbe una scarsa maestria o una sorta di epigonale dipendenza dell'autore dal suo predecessore, bensì la precisa volontà di far esprimere al personaggio Wolfram argomenti specificatamente tratti da quelle due opere. Per Tomas Tomasek quindi il tema del *Rätselspiel* si concentrerebbe, più che sulle tematiche religiose in generale, sulla ricezione dell'opera di Wolfram von Eschenbach.⁸ Le sue risposte rappresenterebbero pertanto l'esposizione programmatica dell'opera del poeta del *Parzival*, in particolare la sua capacità di penetrare i significati allegorici e tropologici.⁹

2. La ricezione delle arti proibite: il caso dello *Zabulons Buch*

Nel cammino che parte dalle opere di Wolfram von Eschenbach e giunge al *Wartburgkrieg* è possibile seguire la progressiva apertura del rapporto fra poeta e conoscenze 'proibite' che, dalle posizioni ortodosse del *Rätselspiel*, giungerà, verso la fine del XIII secolo o, forse, già agli inizi del secolo successivo, alla serie lirica racchiusa col nome di *Zabulons Buch*. Insieme di strofe per molti aspetti epigonali rispetto al *Rätselspiel*, in quel gruppo di enigmi continua il confronto tra Wolfram e Klingsor, senza tuttavia che venga messa in scena una

⁷ Christian Theodor Ludwig Lucas, *Über den Krieg von Wartburg*, Königsberg, Gebrüder Bornträger, 1838, p. 183.

⁸ Tomas Tomasek, *Das deutsche Rätsel im Mittelalter*, Tübingen, Max Niemeyer, 1994 [Hermaea NF, 69], p. 221.

⁹ Ivi, p. 228.

disputa sapienziale ma, piuttosto, un dialogo erudito fra i due: la materia astronomica e le arti occulte sono state qui sdoganate e, dunque, anche Wolfram può discettarne senza problemi, tanto che in quelle strofe è Klingsor a rispondere alle domande astronomiche poste da Wolfram. Dopo aver affrontato complesse questioni astronomiche,¹⁰ viene affrontato il tema centrale di questo gruppo di strofe, ovvero la storia del libro di Zabulon. Si narra di come il personaggio eponimo avesse divinato nelle stelle la venuta di Cristo milleduecento anni prima della Sua nascita e avesse deciso di celare la notizia trascrivendola in un libro per poi nascondere nell'irraggiungibile montagna magnetica circondata dal mare coagulato. Nel momento in cui Gesù nasce a Betlemme il libro entra in possesso di Virgilio, e da esso apprenderà non solo la rivelazione occultata ma anche le arti magico-negromantiche.

Da questa brevissima trama si evince come la vicenda legata al cosiddetto libro di Zabulon raccolga in sé un'ampia tradizione di motivi già ben noti anche alla letteratura tedesca. Il tema della montagna magnetica, sicuramente di tradizione classica,¹¹ trovandosi già nella *Geografia* di Tolomeo,¹² nella *Historia Naturalis* di Plinio¹³ e nell'opera dello Pseudo Palladio,¹⁴ entra da essa nella letteratura tedesca¹⁵ oppure vi giunge attraverso un'ampia diffusione folclorica diffusa sia in Europa che in area semitica.¹⁶ Percorso analogo vale per il mare coagulato, che trova radici testuali già in età antica, riferite per lo più al mare Artico.¹⁷ Si può però certamente affermare con non trascurabile sicurezza che alle spalle delle strofe dello *Zabulons Buch* si colloca il poema *Herzog Ernst*, composto in area tedesca inferiore già alla fine del XII secolo:

Ez steic des kiales verge

Sali il capitano della nave

¹⁰ Mi permetto di rinviare ad Alessandro Zironi, *Enigmi di sapienza nel Medioevo tedesco*, Padova, Unipress, 2001, [Studi e testi di linguistica e filologia germanica], pp. 252-259.

¹¹ Cfr. Arturo Graf, *Un mito geografico (Il Monte della Calamita)*, in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 339-377 [I ediz. Torino, 1925].

¹² Tolomeo, *Geografia*, 7,2,31.

¹³ Plinio, *Historia Naturalis*, 1,II,98.

¹⁴ Pseudo-Palladio, *Le genti dell'India e i brahmani*, introduzione, traduzione e note a cura di Giovanni Desantis, Roma, Città Nuova editrice, 1992, I,5, pp. 52s.

¹⁵ Carl Leo Cholevius, *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, I, Von der christlich-römischen Cultur des Mittelalters bis zu Wieland's französischer Gräcität*, Leipzig, Brockhaus, 1854-6 [rist anast. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968], p. 96.

¹⁶ Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, III, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1956, F754, p. 205 e F806.1, p. 214; Antii Aarne – Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961 [FF Communications, 184], n. 322*, p. 113.

¹⁷ Alessandro Zironi, *Enigmi di sapienza*, cit., pp. 275-8.

den mast boum hin ze berge:
dô er den stein reht ersach,
ze den werden er dô sprach:
“wir sîn vil übel her gefarn,
got müeze uns die sêle bewarn,
wir komen wider nimmer mêr!
der stein liget in dem lebermer,
vil wol verstên ich mich des:
er ist geheizen Magnes.
ouwê diser boesen fart!
der stein ist von sulcher art,
daz ez manic mensche muoz beklagen.
swaz kiele mit îsen sint beslagen,
die ziuhet er an sich mit gewalt.¹⁸

sull’albero maestro sino in cima.
Da li vide innanzi a sé la pietra
verso cui navigavano. Disse:
«In malo modo siam qui giunti;
Dio ci conservi l’anima
giacché non torneremo mai più!
La pietra si trova nel mare coagulato;
comprendo molto bene tutto ciò:
viene chiamata Magnete.
Ahimè, qual viaggio malvagio!
La pietra è di tal natura
Che a molti uomini deve recar affanno.
Le navi che col ferro son chiodate
con potenza le attira a sè.»

È stato sostenuto da parte della critica che lo *Zabulons Buch* non sia altro che un ampio contenitore di motivi e narrazioni qui raccolti in forma di centone. Non deve tuttavia essere ignorato il genere letterario in cui si colloca questa raccolta poetica, ovverosia la sfida sapienziale, tanto è vero che lo *Zabulons Buch* segue temporalmente, ma anche nella sua tradizione manoscritta, il *Rätselspiel*. La volontà dell’autore non va sottovalutata. Sebbene egli non brilli per originalità contenutistica (la quale, va comunque detto, non era di certo considerata un pregio in età medievale) va tuttavia riconosciuta la capacità di intrecciare personaggi e situazioni che, sino a quel momento, non erano ancora stati congiunti in una produzione letteraria. Lo strumento che l’autore dello *Zabulons Buch* ha a propria disposizione per amalgamare i vari personaggi è la presenza nelle singole narrazioni precedenti di episodi o ambientazioni similari e che dunque permettono, senza troppe difficoltà, la loro confluenza all’interno di un’unica narrazione.

È questo il caso di Brandano e Virgilio. Si tratta di due figure letterarie ben conosciute al medioevo ma che, sino a questo momento, non erano mai state unite fra loro in un’unica narrazione. Non occorre qui ricordare la ricezione dell’opera virgiliana nel corso dell’età media e la nascita del personaggio Virgilio collegato anche a pratiche magiche.¹⁹ Nello *Zabulons Buch* non si riscontra

¹⁸ Herzog Ernst D (wahrscheinlich von Ulrich von Etzenbach), a cura di Hans-Friedrich Rosenfeld, Tübingen, Max Niemeyer, 1991 [ATB 104], vv. 3203-3217, pp. 106s.

¹⁹ Per una prima discussione sulla ricezione e reinvenzione di Virgilio nel medioevo resta ancora oggi fondamentale Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, nuova edizione a cura di Giorgio Pasquali, Firenze, La Nuova Italia, 1943. Un ottimo strumento è il volume di Jan M. Ziolkowski – Michael C. J. Putnam, *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*, New Haven, Yale UP, 2008.

tanto una ricezione testuale delle opere del poeta latino ma, piuttosto, come si avrà modo di notare, egli compare come personaggio alla ricerca di un libro negromantico. Per quanto riguarda invece la figura di Brandano occorre fare una precisazione. Nel corso del medioevo circolano nell'Europa occidentale due diverse versioni delle peregrinazioni del santo irlandese. La prima, sicuramente più nota, risale a una tradizione in lingua latina e prende il nome di *Navigatio Sancti Brendani*, nella quale la matrice celtica della narrazione è sicuramente essenziale e portante.²⁰ In area continentale germanica si sviluppa però anche un'altra tradizione, indipendente da quella della *Navigatio* e che ha la sua testimonianza più arcaica nella letteratura nederlandese, ma che si ritrova pure in area alto-tedesca alemanna indicate dalla critica come *Reisetext*.²¹ In entrambe le versioni del *Reisetext* compare l'episodio del mare coagulato²² ma, soprattutto, è completamente diversa la motivazione per la quale l'irlandese intraprende il viaggio.

Nella versione nederlandese e tedesca Brandano ha per le mani un libro in cui vengono descritte cose e luoghi favolosi. Egli, ritenendo quanto narrato opera del demonio, getta il libro tra le fiamme ma immediatamente giunge un angelo il quale gli intima di riscrivere il volume distrutto perché quanto in esso vi era narrato altro non era che la meravigliosa opera della creazione da parte di Dio. Brandano allora intraprende il suo viaggio non tanto quanto *peregrinatio*, come nella *Navigatio*, bensì come una sorta di espiazione per quanto aveva commesso. Il punto di partenza della narrazione legata a Brandano è dunque un libro; opera che il monaco ha distrutto e che ora deve ricostituire.²³

Un libro è anche l'esito finale di un'impresa che porta Virgilio sul mare coagulato e alla montagna magnetica nello *Zabulons Buch*. Dietro le ragioni che spingono Virgilio a intraprendere la navigazione vi è la volontà da parte del poeta di accompagnare un condottiero romano, di nome Fabiano, a recuperare un tesoro posto sul monte della calamita.²⁴ Si tratta di una narrazione che non è

²⁰ *Navigatio Sancti Brendani Abbatis, from early Latin manuscripts*, edited with introduction and notes by Carl Selmer, South Bend (Indiana), University of Notre Dame Press, 1959 [University of Notre Dame Publications in Mediaeval Studies, XVI].

²¹ Marie-Louise Rotsaert, *San Brandano. Un antitipo germanico*, Roma, Bulzoni, pp. 9-17.

²² do kam ein grosz sturmewetter vnd ein wint, der warff sy verre hin das clebermere, dz sy vil nohe dar an becleblet worent, wenne dz in got ze helffe kam. Do sohent sy in dem clebermere vil kiele die dar inne die mastboum vff dem clebermere usz de<n> schiffen; der was also vil als ein walt mit gestimmelten boumen do were. Marie-Louise Rotsaert, *San Brandano*, cit., p. 81. "Capitò quindi una grande tempesta e un tale vento che li gettarono lontano, nel mare coagulato, ed erano così prossimi ad esservi incagliati quando Dio giunse in loro soccorso. Videro nel mare coagulato molte navi con gli alberi maestri che si ergevano dalle navi su tale mare: pareva che fosse un bosco con gli alberi mozzati."

²³ *Ibid.*, pp. 76-78 (versione alemanna); pp. 117-121 (versione nederlandese).

²⁴ *Zabulons Buch*, in Alessandro Zironi, *Enigmi di sapienza*, cit., str. 13-16, pp. 218-221.

nota alla tradizione italiana legata a Virgilio personaggio ma che trova invece una corrispondenza testuale precisa in ambito tedesco nel lungo poema *Reinfried von Braunschweig* che condivide con le narrazioni dello *Zabulons Buch* molte delle sue fonti.²⁵

Nel viaggio virgiliano entrano molti dei motivi che accompagnano l'avvicinarsi degli uomini e delle imbarcazioni al mare coagulato e alla montagna magnetica. Il testo dello *Zabulons Buch* si perde però nell'avventuroso e nel meraviglioso giungendo in molti casi ad oscurità comunicative dovute più a una scarsa maestria da parte del redattore a dominare una materia così ampia e variegata piuttosto che a un'intenzionale mascheramento contenutistico. Tutte le vicende narrate volgono però all'obiettivo di lasciare solo Virgilio quale unico sopravvissuto della spedizione. Già il poema *Herzog Ernst* aveva unito montagna magnetica, mare coagulato, naufragio dei naviganti, morte per fame, grifoni che si cibano dei cadaveri, le pelli cucite dei buoi,²⁶ a cui il redattore dello *Zabulons Buch* aggiunge ulteriori elementi fra i quali la presenza di cocodrilli e altre meraviglie ancora ma, ovviamente, l'introduzione più importante di tutte è l'inclusione di Virgilio nella vicenda.²⁷ Un altro elemento essenziale e frequente nelle narrazioni virgiliane medievali che viene qui introdotto è il ritrovamento da parte del poeta di uno spirito demoniaco sotto forma di mosca rinchiuso all'interno di piccolo contenitore vitreo. Anche qui si uniscono due filoni narrativi, uno che vuole Virgilio creatore egli stesso di una mosca di bronzo, l'altro in cui uno spirito viene dapprima liberato e poi nuovamente rinchiuso nel vetro.²⁸

Nello *Zabulons Buch* Virgilio ritrova un essere in forma di mosca il quale, sotto la promessa della liberazione, gli rivela l'esistenza e l'ubicazione del libro di Zabulon. Una volta recuperato il volume, Virgilio vede che la mosca si è trasformata in un essere enorme il quale dichiara di voler sottomettere tutta la terra ai suoi ordini: si tratta dunque di un demone che, con l'inganno, viene di nuovo rinchiuso da Virgilio nell'ampolla di vetro.²⁹

È a questo punto che Virgilio incontra Brandano. Il monaco è in grave sofferenza (non sappiamo però per quale motivo), ma l'incontro fra i due gli porta serenità. Non conosciamo esattamente cosa essi facciano, se non che vivono

²⁵ Johannes Siebert, *Virgils Fahrt zum Agetstein*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», 74 (1952), pp. 193-225: 196.

²⁶ Cfr. nota 18.

²⁷ *Zabulons Buch*, in Alessandro Zironi, *Enigmi di sapienza*, cit., str. 17-19, pp. 222-225.

²⁸ Domenico Comparetti, *Virgilio*, cit., II, pp. 34s.; Alessandro Zironi, *Enigmi di sapienza*, cit., p. 272.

²⁹ *Zabulons Buch*, in Alessandro Zironi, *Enigmi di sapienza*, cit., str. 32-35, pp. 236-241.

insieme sulla montagna magnetica. Una delle strofe racconta come Brandano allontani una bestia feroce attraverso la conoscenza delle sette arti, probabilmente ottenuta dalla lettura del libro in possesso di Virgilio;³⁰ i due decidono a un certo punto di lasciare il monte attraverso una via, larga e piana, già a suo tempo percorsa da Brandano. Poco innanzi nel cammino, quello stesso giorno, Brandano e Virgilio sono fatti prigionieri da un re pagano e da lui condotti su un monte chiamato *Clamatie*, toponimo forse riconducibile nuovamente a ‘calamita’ e, dunque, a montagna magnetica.³¹ I due restano prigionieri del re pagano per sei mesi: nulla possono fare poiché Virgilio non è più in possesso del libro di arti magiche sottrattogli dal re. Brandano e Virgilio otterranno la libertà e il libro soltanto dopo aver rivelato al sovrano ove si trova la corona di Lucifero che l’angelo ribelle perdette nel momento della sua caduta.

38. [K 45]

<p>Nu horent, wie es in herging: da sie von dannen solten farn al zu den selben tagen, ein heydenischer kung sie beyde ving, alz wir es horen sagen.</p> <p>Er furtz von dannen, daz ist war, vff ein gebirge clamatye, also ist es genant, dar vff so lagent sie ein halbes jar. in wart auch wol bekant,</p> <p>Daz filius mit siner kunst nit mochte dannen komen vor ungeworme, die der kunig da zoch, vnd sinem hass.</p> <p>daz buch daz het er ym genomen, byss sie ym musten sage, war die krone komen waz,</p> <p>die lucifere hette verlorn,</p>	<p>Udite dunque come andarono le cose. Quando partirono, quello stesso giorno, un re pagano li catturò entrambi, così abbiamo udito raccontare.</p> <p>Li condusse allora, è vero, su un monte che Clamatie è chiamato. Qui stettero un mezzo anno. Al re era pur noto</p> <p>che nulla Virgilio con la sua arte poteva fare a causa di serpi, che il re là aveva posto. Per il suo [odio</p> <p>il libro gli aveva sottratto, sino a che gli dovettero rivelare dov’era finita la [corona</p> <p>che Lucifero aveva perduto;</p>
--	---

³⁰ Ibid, str. 37, pp. 242s.

³¹ Le possibilità relative alla soluzione del termine *Clamatie* si possono ridurre a tre: il nome forse deriva dall’antroponimo *Clamidè*, personaggio che combatte contro Parzival, ma che a sua volta, per l’aspetto fonetico, deve rinviare a una forma francese meridionale, la quale giustifica la presenza della /a/ in posizione mediana oppure rifarsi direttamente al latino *clama-deus* (sempre però risolto in oitanico con una vocale palatale mediana); altra possibile spiegazione potrebbe essere il nome della città dell’India *Claminia*, che compare nella *Miscellanea Historia Geografica* di Guidone Pisano (prima metà del XIV secolo); infine potrebbe rifarsi al francese *calmite* “calamita” con un fenomeno di metatesi.

do in verstiess
der gottes zorn.

vff einen tag <der> kung sie beyde [vss] liess

e con ciò contravvenne
all'ira di Dio.

Un giorno allora il re li liberò.

3. *Lucifero e la corona perduta*

L'episodio è degno di particolare attenzione, e occorre, a questo punto, addentrarsi nell'identificazione delle fonti da cui trae origine il tema di Lucifero e della sua corona.³² La caduta di Satana non viene narrata nella *Genesi*, ma ad essa fa riferimento il profeta Isaia

¹¹Detracta est ad inferos superbia tua,
Concidit cadaver tuum,
Subter te strenetur tineae,
Et operimentum tuum erunt vermes.

¹²Quomodo cecidisti de caelo,
Lucifer, qui mane oriebaris?

Corruisti in terram,
Qui vulnerabas gentes?

¹³Qui dicebas in corde tuo:

In caelum conscendam,
Super astra Dei
Exaltabo solium meum;
Sedebo in monte testamenti,

In lateribus aquilonis;
¹⁴Ascendam super altitudinem nubium,
Similis vero Altissimo?

¹⁵Verumtamen ad infernum detraheris,
In profundum lacu.³³

mentre Gesù, in viaggio verso Gerusalemme, accenna alla caduta di Satana come folgore «Et ait illis: videbam Satanam sicut fulgur de caelo cadentem» (Lc., X,18). Nell'*Apocalisse*, infine, si prevede la futura caduta del demonio in forma di drago:

³² Per un elenco completo dei riferimenti al diavolo nella letteratura biblica e nella speculazione teologica dall'origine della Chiesa sino almeno all'età della riforma protestante cfr. Bernard Loth e Albert Michel (a cura di), *Dictionnaire de théologie catholique, XVI, Tables Générales*, Paris, Librairie Letouzey et ané, 1951, s.v. *démon*, coll. 928-933.

³³ Is., XIV,11-15. Per congruità filologica, i passi biblici sono citati dalla *Vulgata* Clementina.

Et proiectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus, et Satanas, qui seducit universum orbem: et proiectus est in terram, et angeli eius cum illo missi sunt.³⁴

I Padri della Chiesa commentano i precedenti passi biblici; fra costoro spicca senza dubbio Origene:

Cadde quindi dal cielo Lucifero, che sorgeva al mattino, e si abbatté sulla terra. Nota la coincidenza tra le parole del profeta e quelle del Vangelo. Il profeta dice: «Cadde dal cielo Lucifero, che sorgeva al mattino, e si abbatté sulla terra». Gesù dice: «Io vedevo Satana cader dal cielo a guisa di folgore». Dove sta la differenza tra il dire «folgore» e «Lucifero rovinar dal cielo?» Per quanto attiene a tale questione l'affinità consiste in quel «cader dal cielo».³⁵

«Come mai è caduto dal cielo Lucifero che splendeva al mattino? Fu precipitato per terra». Lucifero è precipitato dal cielo, così pure il re di Tiro, sigillo di somiglianza, corona di bellezza, nutrito nelle delizie del paradiso di Dio. Ecco, di tutti si dice che «caddero» dal cielo, non che «discesero». Invece il mio Signore è disceso dal cielo e colui che è disceso è il Figlio dell'uomo. Non così fu per Satana: infatti egli non discese dal cielo e non gli sarebbe toccato alcun male se fosse disceso. Ascolta quel che dice il Signore: «Io vedevo Satana cadere dal cielo a guisa di folgore». Non dice «discendere». Ma non solo il Salvatore discese dal cielo; ogni giorno una schiera sale e scende sopra il Figlio dell'uomo. Infatti «vedrete aperto il cielo e gli angeli di Dio salire e scendere sopra il Figlio dell'uomo»³⁶

Già i primi volgarizzamenti ed adattamenti della materia biblica di area germanica raccolgono l'immagine della caduta di Lucifero; basti ricordare, per il periodo alto medievale, un passo del testo poetico inglese antico *Christ and Satan*:

Pa Satanus swearte geþohte
þæt he wolde on heofonum hehseld wyrcean
uppe mid þam ecan. Þæt wæs ealdor heora,
yfeles ordfruma. Him þæt eft gehreaw,
þa he to helle hnigan sceolde,
and his hired mid hine,³⁷

Allora Satana decise malvagiamente
di elevare nell'alto dei cieli un trono
insieme a quello di Dio. Era il loro Signore
dei creatori dell'Inferno. Poi, dopo, lo punì
quando fu costretto a precipitarlo negli Inferi
e i suoi seguaci con lui.

³⁴ Apoc., XII, 19.

³⁵ Origene, *Omelia su Ezechiele*, introduzione, traduzione e note a cura di Normando Antoniono, Roma, Città Nuova, 19972, [Collana di testi patristici, 67], *Omelia I*, 3, p. 34.

³⁶ Ibid., *Omelia XIII*, 2, p. 203.

³⁷ *Christ and Satan*, in *The Junius Manuscript*, a cura di George Philip Krapp, New York – London, Columbia UP & Routledge and Kegan Paul, 1931, [The Anglo-Saxon Poetic Records, IV], vv. 370a-375a, p. 147.

Al racconto della caduta di Satana si congiunge un'altra narrazione biblica, questa volta del profeta Ezechiele, il quale, nella visione oracolare in forma di elegia funebre,³⁸ compara la ricca città fenicia di Tiro, celeberrima nell'antichità per la lavorazione dei gioielli, con la figura di Lucifero prima della sua caduta, qui nominato come cherubino:

¹²et dices ei:

Haec dicit Dominus Deus:

Tu signaculum similitudinis,

Plenus sapientia, et perfectus decore;

¹³In deliciis paradisi Dei fuisti;

Omnis lapis pretiosus operimentum tuum:

Sardius, topazius, et iaspis,

Chrysolithus, et onyx, et beryllus,

Sapphirus, et carbunculus, et smaragdus, aurum opus decoris tui;

Et foramina tua, in die qua conditus es, preparata sunt.

¹⁴Tu cherub extentus, et protegens;

Et posui te in monte sancto Dei,

In medio lapidum ignitorum ambulasti.

¹⁵Perfectus in viis tuis a die conditionis tuae,

Donec inventa est iniquitas in te.

¹⁶In multitudine negotiationis tuae

Repleta sunt interiora tua iniquitate et peccasti;

Et eieci te de monte Dei,

Et perdidisti te, o cherub protegens, de medio lapidum ignitorum.

¹⁷Et elevatum est cor tuum in decore tuo;

Perdidisti sapientiam tuam in decore tuo,

In terram proieci te;

Ante faciem regum dedi te ut cernerent te,

¹⁸In multitudine iniquitatum tuarum,

Et iniquitate negotiationis tuae,

Polluisti sanctificationem tuam;

Producam ergo ignem de medio tui, qui comedat te.

¹⁹Omnes qui viderint te ingentibus, obstupescunt super te:

Nihili factus est, et non eris in perpetuum.

La coincidenza tra il passo di Ezechiele, il cherubino ivi citato e Satana si fonda, nel medioevo cristiano occidentale, sulla speculazione teologica di Gregorio Magno. Egli, pur commentando, come Origene, il libro di Ezechiele,

³⁸ Gianfranco Ravasi, *Ezechiele e i profeti postesilici*, Bologna, EDB, 1992, p.90.

non si sofferma sul capitolo 28. Esso rientra tuttavia nei suoi interessi nel momento in cui commenta il libro di Giobbe. Nei suoi *Moralia in Iob* struttura la gerarchia angelica in serafini, cherubini, troni, dominazioni, virtù, potestà, principati, angeli, arcangeli e vuole Lucifero come il primo angelo creato da Dio e per questo motivo più elevato fra tutti gli angeli.³⁹

(...) hunc primum condidit, quem reliquis angelis eminentiorem fecit.⁴⁰

Sic summus ille angelicus spiritus, qui subiectus Deo in culmine stare potuisset.⁴¹

La caduta di Lucifero fu poi tanto più grave quanto più fu profonda la ribellione contro il Creatore:

(...) et tanto magis infra se cecidit, quanto magis se contra gloriam sui conditoris erexit.⁴²

I passi biblici di Isaia ed Ezechiele vengono congiunti sin dai primi commentatori. L'angelo Lucifero era il più elevato fra tutti, tanto che, come riferisce Ezechiele, era 'corona di bellezza':

Tu sei il segno impresso della somiglianza con Dio, sei nato come corona di bellezza nel paradiso di Dio; finché non fu provata in te malvagità, camminasti senza macchia in tutte le tue vie.⁴³

La corona di Lucifero da fulgida metafora della bellezza dell'angelo presso il trono di Dio, si fa oggetto concreto nel momento in cui il demone, precipitato nel profondo della terra, diviene re degli inferi in cui Satana intrattiene una propria corte.⁴⁴

³⁹ Per le gerarchie angeliche nel pensiero di Gregorio Magno cfr. Leopold Kurz, *Gregors des Großen Lehre von den Engeln*, Rottenburg a. N., Bader, 1938.

⁴⁰ Gregorio Magno, *Moralia in Iob, Libri XXIII-XXXV*, a cura di Marc Adriaen, Turnhout, Brepols, 1985, [Corpus Christianorum. Series Latina, CXLIII B], XXXII,23,47, p. 1665.

⁴¹ Id., *Moralia in Iob, Libri I-IX*, a cura di Marc Adriaen, Turnhout, Brepols, 1979, [Corpus Christianorum. Series Latina, CXLIII], IX,5,5, p. 458.

⁴² Id., *Moralia in Iob, Libri XXIII-XXXV*, cit., XXXIV,21,40, p. 1762.

⁴³ Origene, *Omelia su Ezechiele*, cit., *Omelia* I,3, p. 34.

⁴⁴ Arturo Graf, *Il diavolo*, IV ediz., Milano, Fratelli Treves, 1890, p. 75 [rist. Genova, Fratelli Frilli, 2006, qui a p. 53]. Cfr. anche Jeffrey Burton Russell, *Il Diavolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1999, p. 126. [ediz. orig.: *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca & London, 1984].

4. La corona di Lucifero e la tradizione tedesca

Anche in area tedesca il passo di Ezechiele diviene oggetto di speculazione in merito all'aspetto di Lucifero prima della sua caduta. In particolare, vale la pena soffermarsi su un passo di Ildegarda di Bingen la quale, nel suo *Subtilitates diversarum naturarum*, nella *Praefatio* alla sezione dedicata alle pietre, scrive:

Omnis lapis ignem et humiditatem in se habet. Sed dyabolus pretiosos lapides abhorret et odit et dedignatur, quia reminiscitur, quod decor eorum in ipsis apparuit, antequam de gloria sibi a Deo data corrueret, et quia etiam quidam pretiosi lapides ab igne gignuntur, in quo ipse poenas suas habet. [...] Nam Deus primum angelum quasi pretiosis lapidibus decoraverat, quos idem Lucifer in speculo Divinitatis splendere videns, et inde scientiam accepit, et in eis cognovit quod Deus multa mirabilia facere voluit tunc mens ejus elevata est, quia decor lapidum qui in ipso erat in Deo fulgebat, putans quod ipse aequalia et plura Deo posset, et ideo splendor ejus extinctus est. Sed sicut Deus Adam in meliorem partem recuperavit, sic Deus nec decorem nec virtutem pretiosorum lapidum istorum perire dimisit, sed voluit ut in terra essent in honore et benedictione, et ad medicinam.⁴⁵

Ildegarda non cita corone e tantomeno pietre preziose che ingioiellano diademi, ma ricorda come la figura di Lucifero fosse stata un tempo adornata di pietre preziose affinché fosse mirabile in lui la sublime opera creatrice di Dio. Con la sua caduta Lucifero perde – come già scriveva Ezechiele – ogni gemma, che ora odia in quanto reminiscenza del fulgore perduto. Le pietre preziose, secondo Ildegarda, sono state donate ad Adamo, e dunque all'uomo, non tanto per il loro valore e bellezza ma piuttosto per le loro virtù curative.

È già stata ricordata da Roswitha Wisniewski⁴⁶ l'esistenza di un componimento poetico in onore di Maria, redatto in area basso renana nel secondo quarto del XIII secolo,⁴⁷ quindi precedente lo *Zabulons Buch*, in cui il poeta cita le gemme, in numero di nove, che prima della caduta ornavano il manto di Lucifero. Dopo la ribellione dell'angelo le gemme andarono ad ornare il mantello della vergine Maria.

Lucifer, de engel wis ind groz,

Lucifero, l'angelo grande e sapiente,

⁴⁵ Ildegarda di Bingen [Hildegardis], *Subtilitates diversarum naturarum*, in *P.L.*, 197, col. 1247.

⁴⁶ Roswitha Wisniewski, *Wolframs Gralstein und eine Legende von Lucifer und den Edelstein*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», 79 (1957), pp. 43-66: 47.

⁴⁷ Volker Honemann, *Rheinisches Marienlob*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 8, a cura di Kurt Ruh, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1992, coll. 33-38: 33.

de engeinen hadde sin genoz,
 van niun gesteinen was sin gewant,
 duo he bud dat himelsche lant.
 sin stolzheit rouvd in dis gewandes,
 si rouved in des himelschen landes
 ind warp in in den helschen dal.
 uperstan is de engstlich val.
 Wan, vrow, din groz otmuedilicheit
 hat dir gegeben't himelsche kleit,
 si hat dir gewonnen die edle gesteine,
 si sint din gekleide algemeine.
 Ler mich, vrow die gemmen diuden,
 schön vür allen godes brüden!⁴⁸

ebbe contro di sé il suo compagno.
 Con nove gemme era coperto il suo manto,
 quando egli serviva il regno dei cieli.
 La sua superbia fu sconfitta in quest'abito,
 essa fu piegata nel regno dei cieli.
 Lo si gettò nella plaga infernale:
 senza sollievo è quella terribile caduta!
 Soltanto, o Vergine, la tua grande umiltà
 ti ha donato l'abito celeste:
 essa ti ha fatto ottenere le preziose pietre.
 Stanno tutte insieme sul tuo manto.
 Insegnami, Madonna, a illustrar le gemme,
 pure per tutti i fratelli in Dio.

Il testo di Ildegarda, così come i versi basso-renani, testimoniano dell'esistenza, fra XII e XIII secolo, di una narrazione relativa alla caduta di Lucifero durante la quale l'angelo avrebbe perduto le pietre preziose che ornavano la sua figura.⁴⁹ Il ciclo del *Wartburgkrieg*, come si è visto dal testo tratto dallo *Zabulons Buch*, incrementa i dati aggiungendo la corona di Lucifero, andata perduta durante la caduta.

La soluzione all'enigma del luogo in cui la corona si troverebbe viene rivelato da un'altra narrazione sempre contenuta nel *Wartburgkrieg*, ovvero due composizioni poetiche, molto probabilmente interpolate, inserite nel *Totenfeier*. Il poeta-personaggio, der Schreiber, sogna sei donne che precedono una giovane, personificazione della misericordia, e descrive quest'ultima:

*12⁵⁰

Wvie nu ir mantel were al da?
 Von klisterion eyn phesyan anz viunfte bla,
 Da vz nach vivres vivnkelynen brante
 Vil manich steyn, der da ynne liget,
 Den treit eyn tier, daz doch syne last gar rynges wiget;
 Eyn klansyon, alsus die scrift myr nante.
 Monecerus treit den in syme houbete under eyne horne.
 Daby stvnden svnnelyn,
 Daz durch die ganze mvren gienc ir liechter schyn.
 'Durch got, waz kronen truoch diu vzirkorne?'

Come sarebbe dunque il suo mantello?
 Di Clestrone, un persiano, per un quinto blu;
 da esso brillano quali scintille
 moltissime pietre, lì sistemate,
 il cui peso una fiera regge senza fatica.
 Un klansion, come il testo a me insegna,
 l'unicorno cela nella testa, sotto il suo corno;
 insieme si trovano le pietre solari
 il cui luccichio attraversa i muri.
 Per Dio: qual corona porta il sapiente?

⁴⁸ *Das Rheinisches Marienlob*, a cura di A. Bach, Leipzig, 1934 [Bibliothek des Litterarischen Vereins, 281], vv. 113,33-114,8.

⁴⁹ Roswitha Wisniewski, *Wolframs Gralstein*, cit., p. 48.

⁵⁰ *Die Totenfeier*, in *Der Wartburgkrieg*, a cura di Tom Albert Rompelman, cit., str. *12, p. 226.

*13⁵¹

Sol ich die kronen bryngen vuor?
Die wart geworcht nach sexstich tusent engele kvor,
Die wolten got von hymelrîche dryngen.
Sech, lucifer, do wart sie dyn!
Swa noch werde wise meisterpfaffen syn,
Die wizzen wol daz ich die warheit singe.
Mychael der sach gotes tzorn von vbermvotes twale.
Die krone brach er svnder danc
Dem engele von dem houbete, eyn steyn da vz gespranc,
Der wart doch synt of erden parzival.

Debbo ora parlare della corona?
Fu lavorata da sessantamila angeli:
volevano cacciare Dio dal regno dei cieli.
Guarda, Lucifero, era tua!
Ovunque siano teologi istruiti
essi sanno che io canto il vero.
Michele vide la rabbia di Dio per quel vanto
e senza domandare prese la corona
dalla testa dell'angelo: una pietra si staccò:
giunse poi sulla terra a Parzival.

Nella complessa trasmissione del *Wartburgkrieg* le due strofe precedenti compaiono sia nel *Codex Manesse* (f. 225v) che nella *Jenaer Liederhandschrift* (f. 135v – 136r). Questi versi sono immediatamente seguiti, ma soltanto nel *Codex Manesse* (f. 225v), da altre due strofe che meritano per noi pari attenzione:

*14⁵²

Got tet, als er noch dicke tvot,
vnreht hohvart nimt er die lenge niht für guot:
lucifer mvoste von dem himel vallen.
mit im vil manic engel schar.
ir liechter schin kert sich in swarze varwe gar,
ir svesse dû wart zeiner bittern gallen.
alle dies gedahten, do sich lvcifer mohte gelîchen
dem svessen Got, zer selben stvnt
die mvosten vallen in der tiefen helle grunt,
da sis an ende mit iamer mvosten richen.

Dio fece come ancora fa,
considerò allor dannosa la malvagia ascasa:
Lucifero dovette precipitare dal cielo
e con lui di angeli un'ampia schiera.
La loro luminosità si fece nera tinta.
la loro dolcezza amara bile.
Ciò pensarono: Lucifero paragonarono
al dolce Dio; nello stesso istante
caddero nella terra, nel fondo inferno
ove vi è pena senza fine.

*15⁵³

Den stein, der vz der kronen sprang,
den vant, der ie mit hohem pris nach wirde rang,
Tyturel, der dike mit siner hende.
die ritter rerte vf erden dach.

La pietra che saltò dalla corona
la trovò colui assai noto in onore e dignità,
Titurel, che buttò cavalieri
con le sue mani giù sul terreno.

Il *Codex Manesse*, in definitiva, raccoglie un gruppo di quattro strofe che delineano la storia delle gemme preziose e della corona di Lucifero dal periodo

⁵¹ Ibid., str. *13, p. 226.

⁵² Ibid., str. *14, p. 227

⁵³ Ibid., str. *15, vv. 1-4.

precedente alla caduta negli inferi sino al momento in cui Titurel avrà la pietra che si staccò dalla corona. Le gemme che ornavano Lucifero ricoprono ora il manto di madonna Misericordia, ovverosia la Vergine Maria (str. 12), mentre la corona, che la Misericordia porta in capo, già appartenuta anch'essa a Lucifero, è mancante di una pietra, perduta nel momento in cui l'arcangelo Michele strappò all'angelo ribelle la corona e lo precipitò nella profondità della terra insieme ai suoi sodali (str. 13 e 14). La pietra giunse infine in possesso di Titurel, primo custode del Graal e, secondo la tradizione inventata da Wolfram von Eschenbach, nonno di Anfortas, il re di Muntsalvatsche.

Si noti come la strofe 13, presente in entrambi i canzonieri, rammenti come la pietra staccatasi dalla corona sia giunta a Parzival, che succederà ad Anfortas. La strofa 15, contenuta soltanto nel *Codex Manesse*, vuole, insieme alla precedente, probabilmente chiarire e sistematizzare tutta l'ampia tradizione che, in merito, si era sviluppata intorno alla pietra della corona di Lucifero e le vicende narrate nella materia graaliana di matrice tedesca.

In definitiva, secondo le testimonianze raccolte in varie parti del *Wartburgkrieg*, la corona di cui il re pagano vuol avere notizie da Virgilio e Brandano non solo era appartenuta a Lucifero, ma aveva posseduto, incastonata, la pietra che giungerà nelle mani del primo custode del Graal. Poiché, nella versione di Wolfram trasmessa dal *Parzival*, il Graal stesso è una pietra,⁵⁴ è ovvio ritenere che la pietra della corona di Lucifero sia il Graal.

5. La pietra del Graal

Che Maria porti una corona è suffragato da un passo dell'Apocalisse: «Et signum magnum apparuit in caelo: Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim»,⁵⁵ ma non fa menzione di pietre, tantomeno mancanti; l'iconografia mariana rappresenta la Vergine sempre con la luna e il sole sotto i suoi piedi e con un'aureola formata da dodici stelle. La pietra della corona, dunque, è introduzione probabilmente tedesca che trae il suo punto di partenza dalla speculazione sui passi profetici relativi alla caduta di Lucifero, ma che conosce anche un collegamento con una materia ben più letteraria, come quella graaliana.

Come è noto dalla ricchissima bibliografia relativa al ciclo narrativo del

⁵⁴ Cfr. nota 58.

⁵⁵ Apoc., XII, 1.

Graal,⁵⁶ una delle innovazioni sostanziali introdotte da Wolfram von Eschenbach nel suo *Parzival*, rielaborazione del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes, sta proprio nella determinazione del Graal in una pietra, connessa a Lucifero:

die newederhalb gestuonden
dô strîten begunden,
Lucifer unt Trinitas,
swaz der selben engel was,
die edelen unt die werden
muosen ûf die erden
zuo dem selben steine.
der stein ist immer reine.
ich enweiz ob got ûf si verkôs,
oder ob er si vûrbaz verlôs.
waz daz sîn reht, er nam si wider.
des steines pfligt iemer sider
die got derzuo benande
unt in sîn engel sande.
hêr, sus stêt ez umbe der grâl.⁵⁷

Ogni angelo puro e nobile,
dalla luce sfolgorante,
che neutrale si mantenne
nello scontro sorto in cielo
tra Lucifero e Dio Trino,
fu mandato sulla terra
per vegliare sopra il Graal.
una pietra immacolata.
Non so se poi Dio li assolse
o per sempre li dannò,
certo agi com'era giusto, li riprese, forse. In seguito
Affidò poi la pietra stessa
agli eletti da lui scelti:
a costoro mandò un angelo.
Ecco, questo è il Graal, signore.⁵⁸

Sono le parole con cui Trevrizent, fratello di Anfortas, istruisce Parzival sul Graal. Tutti gli elementi della tradizione biblica sono presenti: scontro fra Dio e Lucifero, la caduta, la presenza di una pietra preziosa sulla terra.

Nell'opera incompleta *Titurel*, scritta sempre da Wolfram e già circolante in copie manoscritte nel secondo quarto del XIII secolo (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. 19, ff. 71ra-74rc), l'autore probabilmente si prefiggeva di completare le informazioni intorno al Graal presenti in forma non

⁵⁶ Impossibile tentare di offrire qui una seppur minima bibliografia ragionata. Una prima lista di studi attendibili, sistemati per argomento, può ricavarsi in Franco Cardini – Massimo Introvigne – Marina Montesano, *Il santo Graal*, Firenze, Giunti, 1998, pp. 160-176. Buon resoconto discorsivo, ma di corretta impostazione scientifica, risulta essere il volume di Richard Barber, *Graal*, Casale Monferrato, Piemme, 2004 [ediz. orig. *The Holy Grail: Imagination and Belief*, London, Allen Lane & Harvard University Press; 2004]. La raccolta di buona parte dei testi letterari di argomento graaliano si trova nel volume a cura di Mariantonia Liborio, *Il Graal. I testi che hanno fatto la leggenda*, Milano, Mondadori, 2005 [I Meridiani. Classici dello spirito], che offre una raccolta prosastica di traduzioni (senza testo a fronte e indicazioni per il reperimento dei passi nei testi originali) ma condotta da specialisti.

⁵⁷ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, nach der Ausgabe von Karl Lachmann, Stuttgart, Philipp Reclam, 1981, Band 2, IX, 471, 15-30.

⁵⁸ Id., *Parzival*, a cura di Laura Mancinelli. Traduzione e note di Cristina Gamba, Torino, Einaudi, 1993, [I Millenni], p.

sempre armonica nel suo *Parzival*. Per tal motivo crea nel *Titirel* la genealogia dei custodi del Graal che, partendo da Titirel, giungerà poi a Parzival.⁵⁹ Il collegamento tra angeli caduti e materia del Graal non è tuttavia una novità introdotta da Wolfram von Eschenbach. Egli probabilmente rielabora in maniera autonoma, forse in parte travisando, informazioni che già circolavano nel *Giuseppe di Arimatea* di Robert de Boron, in cui l'autore francese fa dire a Giuseppe come gli angeli caduti precipitarono per tre giorni, di cui tre schiere negli inferi, tre sulla terra, tre nell'aria.⁶⁰ Tale ricostruzione della caduta palesemente chiare dipendenze da documenti bogomili e catari⁶¹ e, forse per questo motivo, volutamente rielaborate da Wolfram nel suo *Parzival*. Il cambiamento non sarebbe tuttavia stato sufficiente per far ricadere le affermazioni nell'alveo dell'ortodossia. Vi è infatti chi ha sostenuto che Wolfram corresse in corso d'opera le affermazioni messe in bocca a Trevrizent.⁶² Come spesso accadeva in quell'epoca, romanzi corposi quale *Parzival* circolavano seppur ancora incompleti. Le idee sulla caduta degli angeli sopra riportate compaiono al libro IX, in cui per la prima volta Parzival incontra Trevrizent. In occasione del secondo incontro, al libro XVI, oramai alla conclusione del poderoso romanzo, dopo che Parzival ha finalmente posto la fatidica e risanatrice domanda a Anfortas ed è divenuto il re del Graal, Trevrizent corregge le opinioni eterodosse prima espresse, in uno dei passi più controversi di tutto il poema:⁶³

ich louc durch ableitens list
vome grâl, wie ez umbe in stüende.
gebt mir wandel vür die sünde:
ich sol gehôrsam iu nu sîn,
swester sun unt der hêrre mîn.
daz die vertriben geiste
mir der gotes volleiste
bî dem grâle waeren,

Per distogliervi dal Graal
mentii sulla sua natura:
sono vostro servo, sire
e nipote mio, punitemi.
Raccontai che Dio mandò
tutti gli angeli neutrali
sulla terra presso il Graal
fino al tempo in cui li volle

⁵⁹ Id., *Titirel*, a cura di Michael Dallapiazza, traduzione di Lucia Antonini, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994, [Biblioteca medievale, 35], 1,6-9, pp. 40-41.

⁶⁰ Robert de Boron, *Giuseppe di Arimatea*, a cura di Francesco Zambon, in *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda*, cit., p. 304.

⁶¹ Ibid. p. 344 n. 45.

⁶² Richard Barber, *Il santo Graal*, cit., p. 228.

⁶³ Cfr. Walter Henzen, *Das IX. Buch des 'Parzival'. Überlegungen zum Aufbau*, in Heinz Rupp, *Wolfram von Eschenbach*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966 [Wege der Forschung, 57], pp. 125-157: 146 (già in: *Erbe der Vergangenheit. Germanistische Beiträge. Festgabe für Karl Helm zum 80. Geburtstag 19. Mai 1951*, Tübingen 1951, pp. 125-57); Petrus W. Tax, *Trevrizent. Die Verhüllungstechnik des Erzählers*, in Werner Besch et al., *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*, Berlin, Schmidt, 1974, 119-134: 128.

kom iu von mir ze maeren,
unz daz si hulde dâ gebiten.
got ist staete iemmer wider sie,
die ich i uze hulden nante hie.
swer sînes lônes iht will tragen,
der muot den selben widersagen.
êweclîch sint si verlorn:
die vlust si selbe hânt erkorn.⁶⁴

nella grazia sua in cielo.
Dio è costante nei suoi piani
e combatte contro gli angeli
che non ha mai perdonato.
E chi cerca la salvezza
deve opporsi a questi spiriti:
sono persi eternamente,
da se stessi si dannarono.⁶⁵

6. Wolfram von Eschenbach fra etedorossia e ordini mendicanti.

Come credo si possa cogliere dalle ripetute citazioni tratte dalle opere di Wolfram von Eschenbach, continua è l'oscillazione dell'autore fra posizioni non proprio ortodosse, raccolte in buona parte nelle opere francesi cui faceva riferimento, e la loro continua sistematizzazione all'interno dei suoi poemi. Le stesse intenzioni dell'autore del *Rätsepiel* andavano sicuramente nella medesima direzione, ovverosia nel rifiuto che un poeta, un *leie*, potesse essere inquadrato come un pericoloso conoscitore di saperi proibiti.

Un altro romanzo cavalleresco di Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, composto verosimilmente nella seconda decade del XIII secolo nell'ambito della cerchia culturale che si stringeva intorno al langravio Hermann di Turingia, si apre con un gruppo di versi particolarmente significativi in merito alla discussione sull'eventuale eterodossia di Wolfram.⁶⁶ Il poeta, rivolgendosi a Dio, ne riconosce la supremazia, dato che Egli regge la Creazione nella sua interezza (i pianeti, i cieli, i quattro elementi, il giorno e la notte, la forza delle pietre, le proprietà delle erbe).⁶⁷ Quasi a contrappunto al dominio divino sulle cose e gli elementi, Wolfram dichiara che la propria conoscenza delle cose gli deriva non tanto dallo studio dei libri ma giunge soltanto per mezzo dell'intuizione posseduta grazie alla misericordia di Dio che parla all'intimità del cuore:

swaz and den buochen stet geschriben,
des bin ich künstelos beliben.

Di ciò che sta scritto nei libri
sono rimasto senza cognizione.

⁶⁴ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, cit., XVI, 798, 7-22.

⁶⁵ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, traduz. di Cristina Gamba, p. 591.

⁶⁶ Commento generale al Prologo del *Willehalm* si può utilmente ricavare in Walter Röll, *Zum Prolog von Wolframs 'Willehalm'*, in *Studien zu Wolfram von Eschenbach. Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag*, a cura di Kurt Gärtner e Joachim Heinze, Tübingen, Max Niemeyer, 1989, pp. 415-428.

⁶⁷ Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*. Text und Übersetzung. 3. durchgesehene Auflage. Text der Ausgabe von Werner Schröder, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2003, vv. 1,1-30; 2,1-15, pp. 1-2.

niht anders ich geleret bin:
wan han ich kunst, die git mir sin.
diu helfe diner güete
sende in min gemüete
unlosen sin so wise,
der in dinem namen geprise
einen riter der din nie vergaz.⁶⁸

Di null'altro sono a conoscenza:
ciò che so l'intuito me lo rivela.
L'aiuto della Tua misericordia
manda nel mio spirito,
un sapere pio e piano
affinché in Tuo nome possa lodare
un cavaliere che mai Ti dimenticò.

Le ragioni di una tale dichiarazione, che inquadrerebbero la figura intellettuale di Wolfram all'interno del cliché dell'*illitteratus* trova fra i suoi motivi anche la manifesta conoscenza nella sua opera precedente, *Parzival*, delle cose che nel *Willehalm* relega invece a Dio. In più passi dello sterminato poema del Graal, Wolfram rivela di conoscere le erbe medicinali facendole usare sia al cavaliere Galvano (516, 21-30) che al progenitore Adamo (517, 1-9, 518, 9-20; 520, 1-3) ma, soprattutto, è a conoscenza dell'astronomia e delle sue implicazioni sugli esseri viventi: frequenti sono i richiami agli influssi di Saturno,⁶⁹ mentre particolarmente nota è l'elencazione dei pianeti secondo il loro nome 'in lingua pagana', ovvero sia in quello che il pubblico di Wolfram immaginava essere la lingua araba:

Siben sterne si dô nante
heidensch. die namen bekante
der rîche werde Feirefiz,
der vor ir saz swarz unde wîz.
si sprach ,nu prûeve, Parzivâl.
der hôhste plânête Zvâl,
und der snelle Almustrî,
Almaret, [und] der liehte Samsî,
erzeigent saelekeit an dir.
der vünfte heizet Alligafir,
unde der sehste Alkitêr,
und uns der naehste Alkamêr.
ich enspriche ez niht ûz eime troum:
die sint des firmamentes zoum,
die enthalden sîne snelheit:
ir criec gein sîme loufte ie streit.
sorge ist dînhalp nu wise.

Nominò in lingua pagana
sette stelle. Ne tradusse
tosto i nomi Feirefiz
che sedeva accanto a lei.
Disse poi: «Ascolta, Parzival.
Zval, il più alto pianeta,
e il rapido Almustrî,
Almaret e il chiaro Samsî
per te annunciano ora gioia.
Alligafir è il quinto astro,
e il sesto Alkiter,
quello a noi più vicino è Alkamer.
Io non mento né straparlo:
sono le guide del cielo
e ne frenano la corsa
senza mai ostacolarsi.
Non conosci più l'angoscia.

⁶⁸ Ibid., vv. 2,19-27, p. 2.

⁶⁹ Jean-Marc Pastré, *Errance romanesque et cours des astres: la carrière saturnienne d'un héros dans le Parzival de Wolfram*, in *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen-Age. Actes du colloque d'Orléans, 22-23 avril 1989*, a cura di Bernard Ribémont, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 241-252.

swaz der plânêten reise
umblouft, [und] ir schîn bedecket,
des sint dir zil gestecket
ze reichen und ze erwerben.⁷⁰

Ogni terra illuminata
dalle stelle alte in cielo
è il dominio sconfinato
che ti è ora sottomesso.⁷¹

Wolfram von Eschenbach, il campione della mistica di san Bernardo di Chiaravalle,⁷² il quale, preme ricordarlo, riteneva la ricerca del sapere una *vana curiositas* e primo grado dell'orgoglio,⁷³ dimostra nel *Parzival* di essere andato ben oltre, nei gradi della conoscenza, a quanto san Bernardo si prefiggeva utile per un laico. Non desta perciò stupore che nell'apertura del posteriore *Willehalm* vi sia un esplicito richiamo al pensiero bernardiano, nello specifico laddove il cistercense sostiene che la comprensione di Dio e del suo operato resta oscura all'uomo mentre evidente ne è la sua manifestazione nel cuore umano.⁷⁴

Posizione analoga a quella di Wolfram è rimarcata anche in un *Meisterlied* del canzoniere di Colmar che contiene composizioni databili fra il XII e gli inizi del XIV secolo:

Man sagt von meisterpfaffen,
wie daz die kunden tihten wol.
alsô ist ez geschaffen
daz in ist in den buochen kunt

Si dice dei teologi
come essi il sapere bene indaghino;
così è capitato
che grazie ai libri è loro noto

⁷⁰ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, nach der Ausgabe von Karl Lachmann, cit., II, 782, 1-21, p. 594.

⁷¹ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, traduzione di Cristina Gamba, cit., pp. 577-8.

⁷² I riferimenti critici potrebbero essere molteplici. Si veda, ad es., Laura Mancinelli, *Da Carlomagno a Lutero*, Torino, Boringhieri, 1996, pp. 121s.

⁷³ «Audi curiose, Salomonem; audi stulte, sapientem: omni custodia, inquit, custodi cor tuum, ut omnes videlicet sensus tui vigilant ad id, unde vita procedit, custodiendum. Quo enim a te, o curiose, recedis? Cui te interim committis? Ut quid audes oculos levare ad caelum, qui peccasti in caelum? Terram intueri, ut cognoscas te ipsum. Ipsa te tibi repraesentabit, quia terra es et in terram ibis»: Bernardo di Chiaravalle, *De Gradibus Humilitatis et Superbiae*, X, 28, in *Sancti Bernardi Opera*, III, *Tractatus et Opuscula*, ed. a cura di Jean Leclercq e Henri Rochais, Roma, Editiones Cistercienses, 1963, p. 38.

⁷⁴ «Verbi gratia, si mihi irascatur Deus, num illi ego similiter reirascar? Non utique, sed pavebo, sed contremiscam, sed veniam deprecabor. Ita si me arguat, non redarguetur a me, sed ex me potius iustificabitur. Nec si me iudicabit, iudicabo ego eum, sed adorabo: et salvans me non quaerit ipse a me salvari; nec vicissim eget ab aliquo liberari, qui liberat omnes. Si dominatur, me oportet servire; si imperat, me oportet parere, et non vicissim a Domino vel servitium exigere, vel obsequium. Nunc iam videas de amore quam aliter sit. Nam cum amat Deus, non aliud vult, quam amari: quippe non ad aliud amat, nisi ut ametur, sciens ipso amore beatos, qui se amaverint.» Bernardo di Chiaravalle, *Super Cantica Cantorum*, *Sermo 83*, II,4, in *Sancti Bernardi Opera*, II, *Sermones super Cantica Cantorum*, 36-86, ed. a cura di Jean Leclercq, Charles H. Talbot e Henri Rochais, Roma, Editiones Cistercienses, 1958, p. 301. Cfr. anche Etienne Gilson, *La teologia mistica di San Bernardo*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 151, [tit. orig. *La théologie mystique de Saint Bernard*, 1947].

swaz got gewundert hât.
 In wâge in himel ûf erden
 und swâ ein leie tihten sol,
 dâ muoz gesuochet werden
 wîs unde sin ûz herzen grunt,
 wiez eigenlîchen stât.
 Ich lobe in niht,
 der wol gesicht,
 gêt er die rehten strâze.
 swâ blinder man
 füert rehte ban,
 dem gibe ich lobes mâze.
 kunst wîs und wort ûz herzen grunt,
 dem gibe ich lobes zil,
 vür die gelêrten ist in kunt,
 swerz ebene mezzen wil.⁷⁵

cosa Dio ha fatto di meraviglioso
 nelle acque, in cielo e in terra.
 Ciò che un laico deve imparare
 deve essere ben cercato,
 il sapere e il senso nel fondo del cuore
 deve essere scandagliato.
 Io non lodo
 colui che tutto scruta;
 a colui che va per retta via
 laddove un uomo cieco
 conduce per diritto sentiero
 a costui rivolgo la mia lode.
 Saggezza nel sapere e parole dal cuore:
 questo ritengo degno di lode;
 ai sapienti è noto
 chi vuole la giusta misura delle cose.

Si pone, dunque, una contrapposizione nel diverso approccio alla conoscenza fra il laico, *leie*, e *meisterpfaffe*. Il termine *meisterpfaffe* è di difficile traduzione ma si può rendere con ‘teologo, studioso, investigatore’, insomma colui che ha raggiunto il massimo livello di conoscenza teorica nella materia teologica, non senza una certa connotazione negativa. La letteratura tedesca medievale agli inizi del XIII secolo identifica nel *meisterpfaffe* l’arida conoscenza teologica o, come ben definisce Hedda Ragotzky,

meisterpfaffe zu sein, heißt hier also, daß hinter einer brüchigen Kulisse von Wissenschaftlichkeit die Glaubensinhalte zum bloßen Gaukelspiel einer Gedankenakrobatik pervertiert werden.⁷⁶

Il *meisterpfaffe*, in definitiva, è colui che ritiene di sfuggire dalle maglie della Grazia di Dio, i cui segreti non dovrebbero essere ricercati, ma soltanto accolti senza chiedersene le ragioni. Questa vana *curiositas* non si limita per altro al percorso culturale del mondo cristiano, ma presta particolare attenzione anche alla speculazione pagana, ovvero araba.⁷⁷

I passi di Wolfram di argomento astronomico sopra citati, sia nel *Parzival*

⁷⁵ Karl Bartsch, *Meisterlieder der Kolmarer Liederhandschrift*, Stuttgart, Litterarischer Verein, 1862 [Bibliothek des litterarischen Vereins, LXVIII], rist. anast. Hildesheim, Georg Olms, 1962, CLIII, vv. 41-60, p. 535.

⁷⁶ Hedda Ragotzky, *Studien zur Wolfram-Rezeption. Die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart, Kohlhammer, 1971 [Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, 20], p. 59.

che nel *Willehalm*, potevano insinuare il sospetto che il poeta, seppure paladino della visione bernardiana della vita, fosse a parte di quel sapere, ancora in larga parte proibito dalla Chiesa. A ciò si aggiunga il ruolo sicuramente fondamentale della corte turingia, centro culturale di importanza capitale nella diffusione della letteratura poetica in alto-tedesco medio a cavallo fra il XIII e il XIII secolo.⁷⁸ Presso la corte di Hermann, langravio di Wartburg, soggiorna a più riprese anche Wolfram.⁷⁹ Ambienti vicini alla corte turingia vogliono sottolineare con il *Wartburgkrieg*, almeno nel *Rätselspiel*, l'ortodossia di colui che era stato un proprio poeta talvolta discusso (come nel caso dei due discorsi contraddittori di Trevrizent). La stessa struttura retorica degli enigmi, in forma tripartita, rimanderebbe alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, scritta poco dopo il 1250, in cui questo tipo di sequenza ricorre due volte in relazione a scontri di sapienza con il diavolo riferiti agli apostoli Andrea e Bartolomeo: il diavolo, in vesti umane, fa porre tre domande, ma solo le prime due ricevono una soluzione; la terza, che si riferisce ad elementi cosmici, non trova risposta e permette il riconoscimento del demonio.⁸⁰ Le forti similitudini strutturali fra la *Legenda Aurea*

⁷⁷ Alessandro Zironi, *Enigmi di sapienza*, cit., pp. 90-95.

⁷⁸ Per un primo approccio cfr. Joachim Bumke, *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300*, München, 1979; Manfred Lemmert, „der Dürnge bluome schínet dur den snê“. *Thüringen und die deutsche Literatur des hohen Mittelalters*, Eisenach, Wartburg Stiftung, 1981; Id., *Die Wartburg – Musensitz unter Landgraf Hermann I.*, in «Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft» 6, 1990/91, pp. 31-43; Ursula Peters, *Fürstenhof und höfische Dichtung. Der Hof Hermanns von Thüringen als literarisches Zentrum*, Konstanz, Universitäts-Verlag, 1981.

⁷⁹ Heinz Mettke, *Wolfram in Thüringen*, in *Studien zu Wolfram von Eschenbach. Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag*, a cura di Kurt Gärtner e Joachim Heinzle, Tübingen, Max Niemeyer, 1989, pp. 3-12.

⁸⁰ Ivi, p. 229. Si riporta, a titolo esemplificativo, il passo relativo alla leggenda di S. Andrea: “2. Andreas. Do sprach sú: „Sit in mir dis enpfolhen hant, so vrogent in was das groeste wunder si das got het gewirket vs einre hant vol erden.“ Hie zu entwurtet der bilgerin vnd sprach: „Das wunder ist das vnder-scheit der antlit aller moenschen, das men keine zwene kan vinden der antlit glich sint one alle vnderscheit.“ Dise antwurt lobetent sú alle vnd sprochent: „Dis ist eine guote vnd eine wore antwurte zuo dirre vroge.“ Do sprach die frowe: „Wir súllent imme eine ander vroge die swerre si vúr legen, so erkenne wir wisheit deste me, vnd si dis die vroge, wo die erde hoehere si denne der himel.“ Do entwurtet der bilgerin vnd sprach: „In dem für in himel, wenne do ist gottes lichame der hoehere ist denne alle himele, vnd ist doch von erden, also aller moenschen lib. Do ist die erde hoehere denne der himel.“ Dise entwurte lobetent sú alle, vnd uerwunderte sú der wisheit. Do sprach die frowe: „An den dirten vroge so múge wir schetzen sine wisheit, wenne die vroge sol sin die swerste vnd die verborgenste. Entschlúset er den sin dirre vroge vf, so ist er wúrdig das men in losse gon vúr den tisch des bischofes. Vrogent in wie hoch si von dem himel zuo der erden.“ Do entwurtet der bilgerin dem botten der dise vrogen alle hette imme vúr getragen vnd sprach: „Gang hin zuo dem der dich zuo mir het gefendet mit dirre vroge, vnd heis dir entwurten uf dise vroge, wenne er het die hoehe gemessen, do er von dem himel in die helle viel. Ich bin von dem himel nie gefallen, do von so en han ich die hoehe mit gemessen, also der boese geist der sich in der gestalt einre frowen het zuo dem bischofe gesetzt.“ Von den worten erschrag der kneht vnd ging vf vnd seite dise mere vor in allen. Do wurdent sú nider geschlagen von grohsseme schrecken, vnd verswant der boese geist von in.“,

e il *Rätselspiel* fanno quindi supporre la comunione anche dello stesso *milieu* culturale, riconducibile, di conseguenza, agli ambienti del pensiero mendicante da cui la *Legenda Aurea* scaturiva: con il *Rätselspiel*, dunque, si vorrebbe avvicinare l'opera di Wolfram von Eschenbach al movimento dei *pauperes*. Per questa ragione, sostiene Tomasek, il nucleo del *Rätselspiel* deve essere stato composto dopo il 1230, epoca in cui alla corte di Turingia si rafforza, con s. Elisabetta, l'influenza degli ordini mendicanti.⁸¹

La forte presenza culturale dei nuovi ordini religiosi verrebbe riflessa anche nella presenza di Brandano all'interno delle strofe del *Wartburgkrieg*. Benché la leggenda brandaniana circolasse negli ambienti poetici già a partire dal XII secolo, è stata posta particolare attenzione anche alla forma metrica utilizzata, nel *Wartburgkrieg*, nelle strofe che coinvolgono Brandano, il cosiddetto *schwarzer Ton*, che è la forma metrica prediletta dai componimenti vicini agli ordini mendicanti.⁸² Va inoltre ricordato come il culto di Brandano in area tedesca sia stato veicolato e sostenuto da centri monastici di fondazione irlandese; fra di essi si colloca anche il cenobio turingio di s. Giacomo a Erfurt.⁸³ Probabilmente tramite questa istituzione monastica Wolfram venne a conoscenza delle vicende di Brandano, dato che la critica, a più riprese, ha mostrato contatti fra quel ciclo narrativo e le opere di Wolfram.⁸⁴

Elsässiche Legenda Aurea, I, *Das Normalcorpus*, a cura di Ulla Williams und Werner Williams-Knapp, Tübingen, Max Niemeyer, 1980, pp. 18s. “Disse allora la donna: “Se vuol essere da me accolto, chiedetegli quale fu la più grande meraviglia che fece Dio dalla sua mano piena di terra.” Rispose quindi il pellegrino: “Tale meraviglia è la diversità dei volti di tutti gli uomini, che non se ne può trovare due che siano uguali in volto senza nessuna differenza.” Questa risposta venne da tutti molto apprezzata e dissero: “Questa è una buona e veritiera risposta alla tua domanda.” Disse allora la donna: “Dobbiamo porgli un'altra domanda che sia più difficile a scavarsi, in tal modo riconosceremo di più la sua saggezza, e questa è la domanda, quando cioè la terra è più alta del cielo.” Allora rispose il pellegrino dicendo: “Quando andò in cielo, allora il corpo di Dio fu più alto di tutti i cieli, e lo fu anche la terra, così come tutti i suoi corpi. Allora la terra è più alta del cielo.” Tale risposta venne da tutti lodata, e si meravigliarono della sua sapienza. Allora disse la donna: “Alla terza domanda valuteremo la sua sapienza, dato che la domanda sarà la più difficile ed oscura. Qualora risolvesse tale domanda, allora sarebbe degno di entrare e sedere alla mensa del vescovo. Chiedetegli quanto dista il cielo dalla terra.” Il pellegrino rispose al messaggero, che la donna gli aveva mandato, dicendo: “Va' da colui che ti ha inviato con questa domanda, e che risponda lui a tale domanda, dato che ne ha misurato l'altezza quando dal cielo cadde nell'inferno. Io non sono mai caduto dal cielo, perciò non ne ho mai misurato la distanza come invece quello spirito immondo che siede presso il vescovo nell'aspetto di una donna.” A tali parole si impaurì il servo; andò dinnanzi a tutti e riferì il messaggio. Allora la donna si accasciò con grandi urla e scomparve lo spirito immondo.”

⁸¹ Tomas Tomasek, *Das deutsche Rätsel*, cit., p. 230.

⁸² Reinhard Hahn, *Ein engel gap dem wisen ein buoch. Anmerkungen zur Brandanlegende im „Wartburgkrieg“*, in *«Zeitschrift für deutsche Philologie»*, 119 (2000), 112-129:118.

⁸³ Ibidem; Burghart Wachinger, *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1973, p. 81.

⁸⁴ Joachim Bumke, *Die Wolfram von Eschenbach Forschung seit 1945: Bericht und Bibliographie*,

Le strofe dello *Zabulons Buch* e del *Totenfeier*, specie quelle interpolate che sono state qui prese in considerazione in merito alla corona di Lucifero, non fanno che incrementare questo legame fra tradizione legata a Wolfram e gli ordini mendicanti. Le pietre che ammantavano l'angelo ribelle e la loro riutilizzazione mariana, la corona mariana che è anche la corona di Lucifero, lasciano pensare che, nella sua ricezione, anche la gemma della corona, la pietra del Graal, sia da interpretarsi in chiave ortodossa, sottraendola a quelle letture antropologiche nonché catare che hanno caratterizzato, spesso acriticamente, per tanto tempo gli studi graaliani, a partire da Otto Rahn,⁸⁵ a René Nelli,⁸⁶ a René Guénon⁸⁷ e, infine, Julius Evola.⁸⁸ In definitiva, il racconto del *Wartburgkrieg* può essere inteso, per quanto attiene alla corona di Lucifero, come una sorta di normalizzazione ortodossa della materia graaliana, che si incanala nel percorso di moralizzazione della produzione letteraria di Wolfram von Eschenbach la quale, per vari motivi, aveva lasciato adito ad alcuni dubbi in seno alla sua ricezione. La presenza di Brandano sulla scena insieme a Virgilio congiunge l'elemento esoticizzante della vicenda a un personaggio gradito agli ordini minori. Non desta alcuna sorpresa, a questo punto, ritrovare, in una lirica mariana di Heinrich von Meissen, detto Frauenlob, poeta del *Minnesang* vissuto a cavallo tra la seconda metà del XIII secolo e gli inizi di quello successivo, la vergine Maria che si auto-definisce Graal:

ich binz der grâl io sono il Graal
dâ mit der êren kûnc den leiden übervah⁸⁹ con cui il nobile re sconfisse i suoi dolori.

Strana fortuna quella della pietra preziosa caduta dal cielo, forse *lapis* (o *jaspis*) *exillis*, come ci tramanda la variegata trasmissione manoscritta,⁹⁰ da emendarsi forse in *lapis ex coelis*, come vuole parte della critica:⁹¹ dal ricco

München, Fink, 1970, s.v. *Brandanlegende*; Walter Johannes Schröder, *Der Ritter zwischen Welt und Gott. Idee und Problem des Parzivalromans Wolframs von Eschenbach*, Weimar, Böhlau, 1952, pp. 260-265.

⁸⁵ Otto Rahn, *Kreuzzug gegen den Gral*, Freiburg i. B., Urban, 1933, p. 76.

⁸⁶ René Nelli, *Le Graal dans l'ethnographie*, in Id. (a cura di), *Lumière du Graal. Etudes et textes*, Paris, Les cahiers du sud, 1951, p. 13-36: 21.

⁸⁷ René Guénon, *L'esothérisme du Graal*, in *Lumière du Graal*, cit., pp. 37-49: 45; Id., *Il re del mondo*, Milano, Adelphi, 1977 [tit. orig. *Le Roi du Monde*, Paris, Gallimard, 1958], p. 48.

⁸⁸ Gruppo di Ur (diretto da Julius Evola), *Introduzione alla magia*, III, Roma, Edizioni Mediterranee, 1978, p. 83.

⁸⁹ Frauenlob, *Marienleich*, a cura di Ludwig Pfannmüller, Straßburg, Trübner, 1913, [Quellen und Forschungen, 120], 11, 28.29.

⁹⁰ Eberhard Nellmann, *Lapsit Exillis? Jaspis exillix? Die Lesarten der Handschriften*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 119 (2000), pp. 416-420.

⁹¹ Una prima raccolta di interpretazioni si può trovare in Hans-Joachim Koppitz, *Wolframs Religiosität*.

ornamento del cherubino Lucifero è giunta infine nelle mani di frati rivestiti di ruvida stoffa.

Beobachtungen über das Verhältnis Wolframs von Eschenbach zur religiösen Tradition des Mittelalters, Bonn, Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität, 1958, pp. 198-208.

Il tema della ribellione diabolica in alcuni scritti catari e bogomili di Roberto Adinolfi

I testi di matrice catara e bogomila, contenenti un'accurata descrizione della ribellione diabolica, sono di natura dualistico-mitigata.

In seno al movimento bogomilo e a quello cataro si distinguono, infatti, due correnti di pensiero: quella mitigata e quella assoluta. La prima considerava il diavolo un angelo ribelle¹, che aveva, con il permesso divino, dato vita ad una creazione imperfetta; il suo potere era sempre nettamente inferiore rispetto a quello divino, ed egli era inevitabilmente destinato alla sconfitta finale. A tali posizioni si atteneva la comunità *Bulgaria*, alla quale facevano capo anche comunità come quella italiana di Concorezzo.

I sostenitori delle tesi dualistico-assolute ritenevano i due principi coeterni e pari in potenza: il mondo materiale era opera del principio malvagio. Esistono anche posizioni intermedie: i fundagiagiti dell'Asia minore ammettevano, nello spirito del dualismo moderato, che il Diavolo fosse comparso in un secondo momento, come forza sottomessa a Dio; tuttavia, ritenevano che non sarebbe mai stato sconfitto.

In questa sede non intendo trattare la controversa questione dei rapporti tra il Catarismo e il Bogomilismo, dopo l'iniziale osmosi culturale tra la Penisola Balcanica e l'Europa Occidentale; né soffermarmi sulle numerose comunità o "chiese" nelle quali i movimenti si scissero². Intendo invece affrontare un'analisi delle fonti a noi pervenute, con contenuto cosmogonico ed escatologico.

Per quanto concerne la letteratura "catara", due sono le fonti più importanti in tal senso:

1) Il *Liber de Duobus Principiis*, risalente al XIII secolo, conservato in un manoscritto custodito nella Biblioteca Nazionale di Firenze. L'opera si considera una sorta di compendio di un *Liber* preesistente, oggi perduto, il cui autore

¹ Tuttavia, sono possibili eccezioni: cfr. *infra*.

² Al riguardo, v.: Duvernoy 1996: 105-119, 297-390; Zambon 1999: 13-51; Brenon 2000: 26-48; Gerosa 2006: 28-46, 93-108, 154-163; Dante 2009: 7-18, 24-44, 57-75; Lopane 2011: 15- 35, 103-117, 155-160.

era il cataro Giovanni di Lugio, sulla cui vita non si hanno notizie³. Il codice a noi pervenuto si compone di sei quaderni. Zambon⁴ ravvisa nel testo un “abbozzo di Scolastica del catarismo”: l’autore segue lo stesso schema didattico dei teologi delle università, basandosi sulla Bibbia e su testimonianze di filosofi del Medioevo e dell’Antichità; in molti casi, tuttavia, manca una corretta interpretazione della tradizione filosofica. L’opera è a carattere dualistico assoluto. Essa fu in uso presso la comunità catara di Desenzano sul Garda; Giovanni di Lugio fu membro della comunità *Albanense*, che si ritiene fosse in rapporti con la chiesa di Dragovica⁵.

2) La *Joannis Apostoli et Evangelistae Interrogatio in coena sancta regno coelorum de ordinatione mundi, et de Principe et de Adam*, comunemente nota come *Cena Segreta* o *Libro Segreto* (d’ora in avanti si farà uso della seconda denominazione). L’opera ci è pervenuta in latino, e costituisce la traduzione di una fonte perduta, presumibilmente slava. Alcuni studiosi, tuttavia, ritengono che l’originale fosse in lingua greca: alla base di tale supposizione vi sono delle presunte affinità tra l’opera e le dottrine bogomile di Costantinopoli, riportate nella *Panoplia dogmatica* di Eutimio Zigabeno⁶. In un dialogo, che si svolge nel regno dei Cieli⁷, Giovanni rivolge delle domande a Cristo, e quest’ultimo risponde illustrando la struttura dell’universo, l’espulsione dal Paradiso dello spirito del Male, la creazione del mondo materiale e dell’uomo da parte del Diavolo, la fine del mondo e il destino dei giusti e dei peccatori. Si dispone al giorno d’oggi di due versioni: la versione di Carcassonne, pervenutaci in tre copie, di cui la più antica risale al XV secolo; e la versione di Vienna, conservata in un codice di pergamena del XIII sec.⁸ Il titolo menzionato è contenuto nella versione di Vienna; il testo di Carcassonne è privo di titolo. A differenza del testo precedentemente menzionato, il *Libro Segreto* è a carattere dualistico moderato⁹.

Qui ci interessa il secondo testo, sia per il tipo di dualismo in esso professato, sia perché, pur essendo uno dei testi principali della comunità di Concorezzo, non sorse in seno ad essa. Il testo di Carcassonne presenta una postfazio-

³ Bettini 2010: 19-21.

⁴ Zambon 1999: 143.

⁵ Angelov 1980: 178, 398; Bozóky 1980: 30.

⁶ Bozóky 1980: 183-185.

⁷ Cfr. Zambon 1999: 103, Adinolfi 2010: 479.

⁸ Cfr. Adinolfi 2010: 478-479; Zambon 1999: 99-100.

⁹ Cfr. Adinolfi 2010: 478-484.

ne, in cui si legge: "Hoc est secretum hoereticorum de Concorezio, portatum de Bulgaria Nazario¹⁰ suo episcopo, plenum erroribus". L'opera costituisce pertanto un *trait d'union* con il Bogomilismo; essa fa parte dei testi, usati dai Bogomili, che furono adottati dalle comunità catare, tra cui ricordiamo la *Visione di Isaia*, o alcuni rituali: la concordanza tra un rituale occitano di incerta datazione e il rituale bosniaco, composto attorno al 1200 e conservato nella *Raccolta di Radoslav* (XV sec.), induce a pensare che i testi derivino da una fonte comune¹¹.

Il *Libro Segreto* è considerato una delle fonti primarie che ci permettono di conoscere l'escatologia bogomila, assieme alla *Panoplia dogmatica* del teologo bizantino Eutimio Zigabeno, opera antieretica dell'inizio del XII sec.: entrambe trattano questioni quali la caduta del Diavolo e la creazione della terra e dell'uomo.

I testi "bogomili" ci sono spesso pervenuti in copie tarde, di diversa redazione.

Oltre al Nuovo Testamento e, in alcuni casi, ad una parte del Vecchio Testamento (il Salterio e alcuni libri profetici), i libri su cui si fondava la dottrina bogomila comprendevano apocrifi vetero e neotestamentari. Tra questi, alcuni si considerano creazioni bogomile; altri, di origine più antica, costituiscono traduzioni slave di fonti greche.

In questi ultimi furono talvolta inseriti elementi che non figuravano nelle versioni originarie: ad esempio, nel *Racconto su Adamo ed Eva* fu introdotto il motivo del patto di Adamo con il Diavolo, padrone della terra, che non gli consente di coltivarla se non in cambio della sua anima e di quella dei suoi discendenti. L'episodio, che allude alla supremazia diabolica sul mondo materiale, non si ritrova nelle redazioni bizantine della *Vita di Adamo ed Eva* e dell'*Apo-calisse di Mosè*. È invece presente in due redazioni russe dell'apocrifo noto

¹⁰ Alcune fonti riportano la forma *a Nazario*, alludendo ad un possibile viaggio del vescovo Nazario in Bulgaria. Ma tale lettura è considerata inaccettabile (Duvernoy 1996: 35, nota 47; Zambon 1999: 419, nota 92). In base alla testimonianza di Raniero Sacconi, Nazario fu nominato vescovo della Chiesa di Bulgaria. Secondo quanto riferito nell'anonimo trattato del XIII sec., noto come *De haeresi catharorum in Lombardia*, la sua carriera ecclesiastica durò quarant'anni. Anselmo di Alessandria dà notizia di un contrasto tra Nazario e il suo erede ("figlio maggiore") Desiderio, che non accettava il *Libro*. A tal proposito v. Zambon 1999: 101.

¹¹ In un rituale in lingua latina, si notano invece delle differenze significative; degno di nota è il fatto che venga riconosciuta una parziale validità al sacramento del battesimo, del quale, in altre fonti, si esigeva l'abiura da parte dei neofiti. Ciò potrebbe essere connesso con i tentativi di riavvicinamento alla Chiesa ufficiale, da parte degli eretici, nella prima metà del XII sec.; v. Zambon 1999: 292-293.

come *Mare di Tiberiade*; il tema ricorre inoltre in leggende popolari bulgare, nelle quali si sono conservati motivi dualistici¹².

Grande importanza ebbero per i bogomili anche le visioni dell'altro mondo; la loro influenza è riscontrabile anche in opere a carattere non religioso, come la *Cronaca apocrifa bulgara*, una storia della Bulgaria presentata come una visione del profeta Isaia.

In altra sede¹³ mi sono occupato di illustrare l'attività demiurgica del Diavolo, il quale, in alcuni apocrifi Bogomili e i Catari, è dotato di forza creatrice. Nel seguente lavoro intendo invece soffermarmi sulle fasi che precedono il suo allontanamento da Dio.

La ribellione avviene secondo determinate modalità: il Diavolo pecca di superbia; corrompe un certo numero di angeli; crea talvolta un mondo imperfetto, o acquista la supremazia sul mondo materiale; ma è destinato alla sconfitta finale.

Uno degli aspetti che in questa sede si intendono illustrare è la situazione dell'angelo ribelle prima della caduta.

In diverse opere a carattere bogomilo il nome attribuitogli è *Satanael*¹⁴; la particella *-el*, che dimostra la sua origine divina, gli viene sottratta in seguito alla sua ribellione, ed egli diviene *Satana*. Il motivo ha origini ben più antiche rispetto all'epoca in questione: sembra che il nome *Satanael* sia stato usato per la prima volta nel Vangelo di Bartolomeo, apocrifo neotestamentario composto in lingua greca attorno al III secolo, poi diffusosi in area latina e slava¹⁵.

Prima della caduta, *Satanael* ha spesso un ruolo privilegiato rispetto ad altri angeli. Così avviene nel *Libro Segreto*.

In entrambe le redazioni, l'originaria gloria di *Satanael* – qui chiamato *Satana* – è tale da consentirgli di comandare le potenze celesti e dare ordini agli angeli, definiti *imitatori del Padre* nella redazione di Carcassonne, *coloro che hanno seguito il Padre* in quella di Vienna¹⁶.

¹² Ivanov 1925: 349-354.

¹³ Adinolfi 2010: 475-493.

¹⁴ Σατανᾶηλ nelle fonti greche; Сатанаил (Satanail) nei testi slavi. In un'iscrizione ritrovata a Edessa, attribuita allo zar Samuele (ma da alcuni ritenuta falsa), il nome Satanail è usato con riferimento all'imperatore di Bisanzio, Basilio II, noto come Bulgaroctono.

¹⁵ Cfr Adinolfi 2009: 125; Witanowski 2007: 337.

¹⁶ Nella redazione di Carcassonne leggiamo: *in tali gloria erat, quod ordinabat virtutes coelorum; ego autem sedebam apud Patrem meum. Ipse erat ordinans omnem imitatore[m] Patris, et descendebat de coelo*

Nel testo conosciuto come *Razumnik*, vengono trattate, sotto forma di dialogo¹⁷, questioni come la struttura del mondo e l'origine del male: il Diavolo, chiamato *Samail*, è creato dall'ombra di Dio e viene considerato suo 'fratello'.

A tal proposito, Ivanov¹⁸ menziona gli Atti dell'Inquisizione di Carcassonne, nei quali la lotta tra Dio e il Diavolo, Lucibel, è innescata dalle pretese accampate da quest'ultimo in nome della loro fratellanza.

Una posizione di iniziale predominio è attribuita a Satanael anche nel testo greco *Περὶ κτίσεως κόσμου καὶ νόημα οὐράνιον ἐπὶ τῆς γῆς*¹⁹, e in quello bosniaco *Почетие свиета*²⁰. Nel primo si legge: 'Ὁ δὲ πρῶτος τῶν ἀγγέλων ταχθεὶς, νῦν δὲ πρῶτος τῶν δαιμόνων, πρώην μὲν φῶς, νῦν δὲ σκότος, ὁ Σατανάηλ [...] "Colui che era al primo posto tra gli angeli, ed ora è primo tra i demoni, (colui) che un tempo era luce ed ora è tenebra, Satanael".

Anche nel secondo testo si parla di un "ангел у Бога наизбрани" (un angelo che era il primo presso Dio). Il nome attribuitogli è, ancora una volta, *Satanail*; tuttavia è anche chiamato *Lučipetar*, forma popolare probabilmente influenzata dall'onomastica latina (*Luciferus*).

L'apocrifo noto come *Mare di Tiberiade*, pervenutoci in copie tarde di cui tre di redazione russa ed una bulgara, presenta delle caratteristiche inconsuete. Pur trattandosi di un testo a carattere dualistico moderato, il Diavolo non è considerato una creatura di Dio decaduta, ma un'entità preesistente; salvo nella redazione bulgara, Satanael si attribuisce la qualifica di 'dio', pur ammettendo fin dall'inizio la propria inferiorità. Tuttavia, i segmenti successivi all'incontro tra le due entità presentano forti analogie con gli altri testi dualistici moderati, che illustrano la ribellione dell'angelo e la sua caduta.

Satanael si manifesta sotto le sembianze di un uccello acquatico, che nuota nelle acque primordiali precedenti alla creazione del mondo: nelle redazioni

in infimum et ascendebat ab infimis usque ad thronum invisibilis Patris. Et observabat gloriam, quae erat moventis coelos [...] Il passaggio corrispondente nella redazione viennese è il seguente: [...] in virtutibus coelorum et in throno Patris invisibilis, et ordinator erat omnium; et sedebam ego apud Patrem meum. Et ille erat ordinans virtutes coelorum et illos, qui secuti sunt Patrem, et descendebat de coelis usque ad infernum et ascendebat usque ad thronum Dei invisibilis Patris, et custodiebat illas glorias, quae erant supra omnes coelos [...] Secondo Zambon 1999: 410, nota 6, per glorias si intende "probabilmente un altro degli ordini angelici".

¹⁷ L'uso delle domande e risposte è frequente nella letteratura Bulgara Medievale; cfr. Miltenova 2004. Anche una delle versioni russe del Mare di Tiberiade inizia in questo modo. Tale struttura è anche riscontrabile nel Vangelo di Bartolomeo; cfr. Adinolfi 2009: 120.

¹⁸ Ivanov 1925: 271.

¹⁹ La leggenda, ritrovata in una raccolta del XVI sec. conservata nella biblioteca Nazionale di Parigi, fu dapprima pubblicata da Močul'skij nel 1896, successivamente da Ivanov 1925: 311-316.

russe dell'apocrifo si tratta di un particolare tipo di anatra, *gogol'*, che in russo moderno indica le specie appartenenti al genere *Bucephala* (note in italiano come "quattrocchi"); nella redazione bulgara si tratta invece di uno svasso (*gmurec*). L'incontro tra Dio e Satanael avviene con modalità diverse a seconda delle versioni. Dio chiede all'uccello- Satanael chi sia (nella prima versione russa è specificato che "non lo conosceva"), questi si definisce "Dio" nelle versioni russe e "Diavolo" (*satana*) in quella bulgara; nella terza versione russa si definisce un dio "di quelli inferiori". Inoltre, Dio è da lui definito 'il Dio degli dei e il Signore dei signori' nella prima versione russa, 'il Dio degli dei e il Re dei re' nella seconda, 'il Dio degli dei' nella terza. Nella prima e nella seconda versione russa è scritto che Dio l'avrebbe subito scacciato o distrutto, se non gli si fosse rivolto in tal modo²¹. Dio ordina a Satanael di estrarre della terra dal fondo marino per procedere alla creazione del mondo e delle schiere angeliche; imitandolo, Satanael crea le schiere demoniache.

L'estrazione della terra dal fondo marino accomuna il testo al *Libro Segreto*, in cui la terra è estratta dalle acque, dove giaceva sostenuta da due pesci aggogati "come buoi all'aratro". La tematica dei pesci che sorreggono la terra è presente anche nel *Razumnik* e in alcune redazioni del *Mare di Tiberiade*: nel primo la terra poggia su quattro balene d'oro, nel secondo su trentatre balene. Il materiale destinato alla creazione varia a seconda delle redazioni: si tratta di terra e selce nella prima versione russa, terra e pietra nella seconda versione russa e in quella bulgara, schiuma e fango nella terza versione russa. D. Petkanova²² ha evidenziato un altro punto in comune tra la terza versione russa e il *Razumnik*, in cui Dio crea il cielo e la terra dalla schiuma marina disseccata.

Nel testo appare un elemento che gode di una vastissima diffusione nelle mitologie mondiali: l'immersione nelle acque primordiali e la partecipazione all'attività demiurgica di una creatura acquatica, spesso, ma non necessariamente, *ornitomorfa*.

Nell'apocrifo greco precedentemente menzionato, Dio ordina invece a Satanael di scendere sulla terra e raccogliere del terreno: lo scopo non è ben chiaro, dal momento che il testo non parla della creazione. Si riscontra un'analogia con *L'angelo della Morte*, interessantissima apocalisse apocrifa copta: anche qui Dio manda gli angeli a raccogliere la terra; inoltre, altri tratti accomu-

²⁰ Contenuta in una raccolta manoscritta del XVII sec. della biblioteca di Plovdiv, la leggenda è pubblicata in Conev 1920: 182-184, e in Ivanov 1925: 322-323.

²¹ Va detto che l'immagine ornomorfa del diavolo ricorre in altri testi slavi; nella versione slava dell'*Apocalisse di Abramo* esso è un "uccello impuro". Le sue sembianze di uccello sembrano ricollegarsi alla sua primitiva natura angelica. A tal proposito vedi Orlov 2009: 79-111; Kulik 2004: 20.

²² Petkanova 1978: 157.

nano l'Apocalisse ai testi qui analizzati, tra cui il rifiuto di rendere omaggio ad Adamo²³.

La caduta di Satanael fa infatti seguito a due motivi ricorrenti: la sua pretesa di porre un trono di fronte al trono divino e diventare simile a Dio; il suo rifiuto di prostrarsi davanti ad Adamo. Entrambi traggono origine dalla Bibbia canonica.

Il primo deriva da un passo del Libro di Isaia (14:12), in cui la Stella Mattutina, qui associata al re di Babilonia, viene scacciata dal cielo a causa di tale pretesa.

L'elemento diviene comunissimo nella letteratura apocrifa: lo si ritrova nella versione latina del *Vangelo di Bartolomeo* nota come *Casanatensis*; nella *Vita di Adamo ed Eva*, testo di origine ebraica; nel *Libro di Enoch*. In area catara e bogomila il motivo ricorre: nelle due redazioni del *Libro segreto*; nelle redazioni russe del Mare di Tiberiade; nella *Lotta tra Satanael e l'Arcangelo Michele*. Un passaggio analogo appare nei testi greco e bosniaco precedentemente menzionati: è da notare che in quest'ultimo, a differenza di quanto solitamente avviene, Satanael pretende di essere superiore, e non pari a Dio. Nell'apocrifo greco, diversamente da quanto avviene in testi analoghi, i sentimenti di rivalità di Satanael nei confronti di Dio nascono già al momento della discesa e dell'estrazione della terra, e non successivamente. Va anche notato che in questo testo mancano alcuni significativi elementi dei testi a carattere bogomilo: Satanael non giunge a mettere in atto alcuno dei suoi propositi; non crea un altro mondo, né si fa menzione di alcuna supremazia da lui acquisita sul mondo materiale. Come è già stato evidenziato da Ivanov²⁴, il testo non si occupa della creazione di Adamo: dunque, Satanael non ha modo di partecipare alla creazione dell'uomo, né di proclamarsi padrone della terra.

Particolarmente degno di nota è il fatto che in alcune fonti bulgare Satanael sia chiamato anche *Denica*, nome che indica la stella del mattino, il pianeta Venere. L'identificazione tra il diavolo e l'astro appare di particolare interesse²⁵.

²³ Moraldi (3) 1994: 427-430.

²⁴ Ivanov 1925: 318.

²⁵ È interessante notare che, anche presso popoli e culture del tutto estranei, il Pianeta Venere è associato ad entità maligne: da ricordare la minacciosa divinità con la quale i Maya identificavano l'astro; nel manoscritto precolumbiano noto come Codice di Dresda vi è un accurato calcolo della rivoluzione sinodica di Venere, allo scopo di prevenire gli effetti malefici che si riteneva si manifestassero alla levata eliaca del pianeta. Quanto alle fonti cristiane, fra i trattati di demonologia in cui si trova menzione di diavoli che

A tal proposito, nella redazione etiope del *Libro di Enoch* si parla della “prigione delle stelle”, trasgreditrici degli ordini divini, destinate per questo, a rotolarsi nel fuoco²⁶.

Il rifiuto da parte di Satanael di prosternarsi dinanzi ad Adamo trae origine da un’errata interpretazione della lettera agli Ebrei (I,21) in cui Dio si rivolge agli angeli, esortandoli a rendere omaggio a Gesù, suo figlio primogenito²⁷. Tale episodio conosce una vasta diffusione negli apocrifi; variano le motivazioni del rifiuto: nella versione latina del Vangelo di Bartolomeo nota come *Casanatensis* e nella *Vita di Adamo ed Eva*, il Diavolo non vuole prostrarsi davanti ad Adamo in quanto questi “è più giovane”. Nella *Caverna del Tesoro* l’angelo ribelle esorta le sue potenze a non rendere omaggio ad un essere creato dalla polvere, ma a lui, fatto di fuoco e spirito: lo stesso passaggio, con un’analoga giustificazione, si legge anche nel Corano (II, 34; VII, 12). Tra gli apocrifi slavi²⁸, esso figura nella *Lotta tra Satanael e l’arcangelo Michele*, e in una delle versioni russe del *Mare di Tiberiade*; nella *Disputa di Cristo col Diavolo*²⁹ è il Diavolo stesso, allorchando incita le proprie schiere a muovere contro Cristo, a menzionare il suo rifiuto di inchinarsi ad Adamo. Lo stesso apocrifo contiene un’interessante descrizione della collera diabolica, che spaventa gli apostoli.

Va detto che, in area slava, il proposito diabolico di porre il trono sulle nubi e il rifiuto di omaggiare Adamo non sono elementi esclusivi della letteratura apocrifia, ma si ritrovano anche in opere di diversa natura, come alcuni sermoni³⁰.

Nei testi bogomili, le cause che spingono Satanael alla ribellione sono variabili: può trattarsi di un puro gesto di orgoglio, come nel *Mare di Tiberiade*; di invidia del potere divino, come nel *Libro segreto*; di invidia degli onori conferiti all’Uomo, come nella *Lotta tra Satanael e l’arcangelo Michele*.

appaiono sotto forma di stelle, va senza dubbio ricordata la *Pseudomonarchia Daemonum* di Johann Weyer (1577).

²⁶ Weidinger 1992: 361-362.

²⁷ Al riguardo v. Miltenova 1983: 252; Kaestli, Cherix, 1993: 90; Adinolfi 2009: 126.

²⁸ Orlov 2008: 136, 141-142, connette il rifiuto, da parte di Satana, di riverire Adamo, con i passaggi del *Libro di Enoch* slavo in cui gli angeli si inchinano al patriarca. Alcuni studiosi stabiliscono dei legami anche con l’episodio evangelico delle tentazioni di Cristo, in cui Satana gli chiede di prostrarsi e adorarlo (Fitzmyer 1981).

²⁹ Il testo presenta varie caratteristiche bogomile: il Diavolo rivendica la supremazia sulla terra e si definisce, a seconda delle versioni, più forte o più vecchio. Tuttavia, altri elementi lo allontanano dalle opere bogomile; al riguardo v. Ivanov 1925: 255-256.

Talvolta appaiono motivi popolari e fiabeschi, come nel caso della *Lotta tra Satanael e l'Arcangelo Michele*³¹. L'apocrifo, che si considera di origine bulgara, ci è pervenuto in due versioni e cinque copie, contenute in tre raccolte, risalenti: una al XVI sec.; un'altra, appartenuta al pope Punčo, al 1796; ed una al XIX sec.: quest'ultima è probabilmente la più simile all'originale. Esistono anche una versione rumena³² ed una greca³³, recentemente pubblicata.

Satanael, chiamato anche 'Anticristo', non intende riconoscere la superiorità di Adamo (tuttavia, nella versione greca il Diavolo è mosso da pura superbia, come nel caso del *Mare di Tiberiade*). In segno di ribellione, ruba le vesti del Signore e i segni del potere divino; quindi fugge dal Paradiso, dopo aver convinto una parte degli angeli a seguirlo, e crea un nuovo universo, pallida imitazione della creazione divina. Dio ordina all'arcangelo Gabriele di recuperare ciò che Satanael gli ha portato via, ma questi rifiuta, adducendo come giustificazione il suo aspetto terrificante. Dio affida allora l'incarico all'arcangelo Michele. L'arcangelo finge di volersi unire agli angeli caduti e riesce con l'inganno a portare a termine il suo compito. Assalito da Satanael, lo sconfigge con l'aiuto di Dio e, avendolo privato del potere, lo relega nell'inferno.

La descrizione dell'aspetto diabolico, che ricorda quella di un enorme drago, è stata accostata a quella del Diavolo nel *Vangelo di Bartolomeo* e dell'Anticristo nell'*Apocalisse apocrifa di Giovanni*³⁴. I particolari variano a seconda dei testi. Gli vengono attribuiti una lunghezza di cento *lakti* (gomiti), una bocca simile ad una fossa, denti duri come pietre, uno sguardo simile a quello di un aspide, tre teste. In una delle versioni bulgare è scritto che "abitano in lui il diavolo e la morte": ciò può far pensare ad una parziale contaminazione tra il Diavolo e l'Inferno, non infrequente nei testi medievali o tardo-antichi. In altra sede mi sono soffermato sulla descrizione del Diavolo in questo testo, e sulle sue identificazioni con l'Anticristo, il drago e l'Inferno³⁵. Nella versione

³⁰ Ad esempio nello *Slovo o Brani* (Sermone sulla lotta) del vescovo di Vraca Sofronij (1739-1813), contenuto nel *Pärvi Vidinski Sbornik* (Prima raccolta di Vidin, 1801); fonte del testo neobulgaro è la seconda parte della raccolta *Sobranie raznyh poučitel'nyh slov*, del vescovo russo Gedeon Krinovskij (1726-1763). Kalinik 1989: 230-231; 677.

³¹ Sulla figura dell'arcangelo Michele nelle culture balcaniche, v. Skowronek 2008.

³² Un compendio è pubblicato in Cartoian 1974 (2): 49-52.

³³ Afinogenova 2005-2006: 329-348.

³⁴ Miltenova 1983: 253-254; Adinolfi 2009: 124-125.

³⁵ Adinolfi 2009: 121, 124-125. Nelle redazioni bulgare dell'apocrifo si parla di un altro dragone, che vive nel fondo di un lago nel quale l'arcangelo induce Satanael a immergersi, per poi prendere le vesti e fuggire presso Dio, inseguito dal Diavolo. Il dragone lotta con Satanael, accusandolo di aver causato, tuffandosi, la morte degli animali acquatici del lago. L'episodio manca nella versione greca, dove è però il

greca, un elemento appare contraddittorio: al pari dei testi slavi, Gabriele descrive le mostruose sembianze del Diavolo; tuttavia Dio dà ordine a Michele di privarlo del suo aspetto angelico.

Miltenova³⁶ riscontra dei paralleli con l'apocrifo Sermone sull'Anticristo (*Slovo o Antihriste*), di cui pubblica il testo contenuto nel Hludov MS N. 241, risalente al XV sec.³⁷

Petkanova³⁸ riconosce l'influsso di tale testo in alcune delle leggende popolari, pubblicate da Ivanov allo scopo di illustrare la sopravvivenza di alcuni motivi dualistici nel folklore; in due di esse, che presentano punti in comune con l'apocrifo, al posto dell'arcangelo figura un'ape!³⁹

Nel *Razumnik* la ribellione consiste nel piantare un altro giardino. È espressa l'idea secondo cui ciò che il Diavolo crea gli si ritorce contro: in tale testo Samaele ruba a Dio dei semi e pianta un albero, ma, appena vede l'albero cresciuto, diviene nero. Petkanova⁴⁰ collega l'episodio con le leggende popolari, in cui il Diavolo crea il lupo, il quale gli stacca una gamba. Nella *Visione di Baruch* egli pianta invece la vite; questo elemento ricorre anche nella seconda versione russa del *Mare di Tiberiade*, o nella leggenda bosniaca. Nel *Libro Segreto* si parla di una canna, *harundo*, nella quale il serpente, creato dallo sputo diabolico, prende dimora. Dopo essere entrato nel serpente, il Diavolo induce Adamo ed Eva a peccare: il peccato è di natura carnale. Nello spirito del bogomilismo, i rapporti sessuali sono infatti da ritenersi peccaminosi, in quanto permettono il propagarsi della creazione diabolica.

Nel *Libro segreto* viene descritta dettagliatamente la corruzione degli altri angeli da parte di Satana, che li esorta a non pagare per intero al Signore i tributi dovuti.

In molti casi si parla semplicemente di angeli che hanno seguito il ribelle e sono stati pertanto scacciati dal cielo; il passaggio non è molto particolareggiato. Nel testo greco della *Lotta tra Satanael e l'Arcangelo Michele*, vi è un'allu-

Diavolo stesso ad essere definito "dragone"; non se ne trova traccia neanche nel compendio del testo rumeno pubblicato da Cartojan. Cfr. Adinolfi 2009: 125. L'identificazione tra il Dragone e l'Inferno, frequentissima nelle arti figurative, ricorre anche in un passaggio dell'apocrifo veterotestamentario noto come *Visione di Baruch*. L'origine dell'immagine teriomorfa dell'Ade, diffusasi nella tradizione giudaico-cristiana, pare vada ricercata nello zodiaco caldeo-babilonese (Turdeanu 1981: 366).

³⁶ Miltenova 1993: 66.

³⁷ Miltenova 1993: 67-71.

³⁸ Petkanova 1978: 177-178.

³⁹ A proposito dei rapporti tra il bogomilismo e la cultura popolare macedone, si veda Angelovska-Panova 2004. Cartojan 1974 (2): 51-52 fa menzione di motivi analoghi nel folklore rumeno.

⁴⁰ Petkanova 1978: 160.

sione alla gloria primigenia di Satana, ed è scritto che gli angeli lo seguono per timore.

Il *De haeresi catharorum in Lombardia* dà notizia di una credenza dei catari italiani: il Diavolo sarebbe stato a sua volta sedotto da uno spirito maligno con quattro teste, che viveva nel caos. Successivamente, avrebbe sedotto alcuni angeli e, scacciato assieme ad essi dal Paradiso, avrebbe cercato, assieme allo spirito maligno, di separare gli elementi, fino ad allora mescolati; essendo incapace di farlo, avrebbe ottenuto da Dio un angelo come aiutante.

In testi quali il *Mare di Tiberiade*, la *Disputa di Cristo con il Diavolo*, la leggenda bosniaca, è descritto il destino degli angeli caduti: alcuni di essi restano sospesi in aria, altri vanno sulla terra, altri si nascondono sotto terra.

Ivanov⁴¹, ipotizzando un influsso del *Libro di Enoch* sul *Libro segreto*, evidenzia sette punti in comune tra i due testi, tra cui ricordiamo i seguenti: gli angeli caduti hanno perso lo splendore dei loro volti e sono divenuti scuri; nel *Libro segreto* gli angeli ingannati provengono dai primi cinque cieli, mentre nel *Libro di Enoch* essi scontano la propria pena nel secondo e nel quinto cielo⁴². Anche se è verosimile che l'autore del *Libro segreto* abbia attinto spunti e modelli da opere del tipo del *Libro di Enoch*, va tuttavia ricordato che la dottrina bogomila considera i personaggi biblici quali Enoch, Mosè ed Elia alla stregua di servitori di Satana; e in tale veste sono menzionati nell'opera in questione.

Il motivo del castigo inflitto agli angeli ribelli sopravvive nel folklore bulgaro: in una delle leggende pubblicate da Ivanov, alcuni degli spiriti demoniaci espulsi dal Paradiso restano sospesi in aria e diventano ragni!⁴³

In conclusione, mi soffermerò su un ultimo aspetto: la creazione di Adamo.

Sebbene nel *Libro Segreto* Adamo sia creato da Satana, in molti altri testi, compresi quelli in cui il Diavolo svolge funzioni demiurgiche⁴⁴, è invece una

⁴¹ Ivanov 1925: 72, 188-190. Cfr. Zambon 1999: 104.

⁴² Sulla punizione degli angeli ribelli nel *Libro di Enoch*, v. Orlov 2008: 137-138, 141, 143, 146-150. Tra le fonti sul *Libro di Enoch*, si segnala la prossima pubblicazione degli atti del seminario *Enoch, Adam, Melchisedek: mediatorial figures in 2Enoch and the Second Temple Judaism*, tenutosi a Napoli dal 14 al 18 giugno 2009. È inoltre disponibile online una bibliografia critica, a cura di P. Piovanelli, reperibile sul sito <http://oxfordbibliographiesonline.com/view/document/obo-9780195393361/obo-9780195393361-0070.xml?rskey=wkUGJG&result=12&q=>

⁴³ Ivanov 1925: 356.

⁴⁴ Il potere demiurgico del Diavolo sembra infatti affievolirsi in altri testi: nel *Mare di Tiberiade* egli si attribuisce il predominio sul mondo materiale, ma l'unica creazione che gli venga attribuita esplicitamente è quella delle schiere demoniache. Cfr. Adinolfi 2010.

creatura di Dio. Anzi, l'uomo ha spesso il compito di sostituire gli angeli caduti. Così avviene infatti in una delle redazioni russe del *Mare di Tiberiade* o nella *Lotta tra Satanael e l'arcangelo Michele*; nella versione greca di quest'ultimo, tuttavia, il passaggio è differente e poco chiaro: gli uomini creati dovranno sconfiggere Satana, e successivamente riceveranno un eterno castigo.

Il procedimento mediante il quale avviene la creazione, ricorda quello descritto in apocrifi quali la *Vita di Adamo*, testo cristiano di redazione etiope, o la *Caverna del Tesoro*: in essi Adamo viene creato con polvere, acqua, aria e fuoco, affinché tutto ciò divenga di sua proprietà.

In due versioni russe del *Mare di Tiberiade*, Adamo è creato con i sette elementi (terra, pietra, mare, sole, nuvola, vento, fuoco). Motivi analoghi sono presenti anche nel *Razumnik*, o nell'apocrifo russo *Sulla Creazione di Adamo*, il quale ricorda in molti punti il *Mare di Tiberiade*.

In alcuni testi, il Diavolo fora il corpo di Adamo ancora inanimato, dando origine alle malattie. In due redazioni russe del *Mare di Tiberiade*, si giustifica dicendo che le malattie serviranno all'uomo per non dimenticarsi di Dio.

Nell'apocrifo russo precedentemente menzionato, Dio, alla ricerca dei vari elementi con cui procedere alla creazione, lascia sola la sua creatura incompleta; il Diavolo ricopre il suo corpo di impurità. Dio, allora, mescola queste impurità alle lacrime di Adamo, crea un cane⁴⁵ e lo pone a guardia della sua creatura. Ma il Diavolo riesce ugualmente a forare il suo corpo con un bastone, introducendo in lui le malattie, e si giustifica davanti a Dio dicendo che ha inteso far sì che l'uomo, soffrendo, non dimentichi il suo creatore. L'elemento delle malattie introdotte nel corpo inanimato ricorre anche nella *Lotta tra Satanael e l'Arcangelo Michele*, nonché nelle leggende popolari bulgare.

L'atto finale della ribellione diabolica è indicativo del rapporto reciprocamente deleterio tra il Diavolo e l'Uomo: l'essere umano, da Dio preferito agli angeli, e, pertanto, oggetto di invidia, causa la caduta del Diavolo, e, a sua volta, è da questi insidiato e condotto alla rovina ancor prima di ricevere la vita.

Bibliografia

- R. Adinolfi, *Evangelie Varfolomeja: obraz D'javola i Ada*, in *Biblia slavorum Apocryphorum. Novum Testamentum*, pod red. G. Minczewa, M. Skowronek i I. Petrova, Łódź 2009, pp. 119.128.

⁴⁵ Il motivo del cane posto a guardia dell'uomo, esposto agli assalti dell'entità malvagia, appare anche in alcune leggende della Jakutia; anche in queste leggende, come nell'apocrifo, la creatura malvagia ricopre il corpo umano di impurità. V. Bianchi 1983: 176.

- R. Adinolfi, *Il potere demiurgico del Diavolo in alcuni apocrifi dualistici*, in *Scripta & e-scripta* 8-9 2010, pp. 475-493.
- Q Afinogenova, *Grečeskij variant apocrifa o bor'be arhangela Mihaila i Satanaila*, "Scripta & e-scripta, 3-4/2005-2006, pp. 329-348.
- D. Angelov, *Bogomilstvoto v Bălgarija* (Treto izdanie), Sofija 1980.
- M Angelovska-Panova, *Bogomilstvoto vo duhovnata kultura na Makedonija*, Skopije-Prilep 2004.
- Anonimo Cataro: *Libro dei due principi*. Introduzione, testo critico, traduzione e note Giacomo Bettini, Roma-Bologna 2010.
- P. Babic, *Il catarismo in Bosnia e le attività antiereticali e riformiste dei papi da Innocenzo III a Giovanni XXII (1198-1334)*, Roma 1996.
- U. Bianchi, *Il Dualimo religioso. Saggio storico ed etnologico*, Roma 1983.
- E. Bozóky, *Le Livre secret des Cathares*, Paris 1980.
- A. Brenon, *Les Cathares*, Vic-en-Bigorre Cedex 2000.
- N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească – epoca influenței sud-slave*, București 1974.
- N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească – epoca influenței grecești*, București 1974.
- B. Conev, *Slavjanski răkopisi i staropečatni knigi na Narodnata Biblioteka v Plovdiv*, Sofija 1920.
- M. Dando, *Satanael dans la littérature slave*, in *Cahiers d'études cathares*, Narbonne, 1980, vol. 31, n. 86, pp. 3-16.
- D. Dante, *Il tempo interrotto: breve storia dei catari in Occidente*, Bari 2009.
- D. Dimitrova, "Temata za proizhoda na zloto v starobălgarskata apokrifna tradicija", in *Literatura, obštество, idei*, Sofija 1986, pp. 25-47.
- J. Duvernoy, *La religion des Cathares. Le Catharism*, Toulouse 1996.
- J.A. Fitzmyer, *The Gospel According to Luke*, Garden City 1981.
- K. Gečeva, *Bogomilstvoto i negovoto otaženie v Srednovekovna Evropa. Bibliografija*. (Vtoro dopălneno i osnovno preraboteno izdanie). Sofija 2007.
- E. Gerosa, *I Catari di Concorezzo*, Concorezzo 2006.
- J. Ivanov, *Starobălgarski razkazi*, Sofija 1935.
- J. Ivanov, *Bogomilski knigi i legendi*. Sofija 1925.
- J. D.Kaestli, P. Cherix, *l'Évangile de Barthélemy d'après deux écrits apocryphes*, Turnhout 1993.
- Kalinik (metropolita di Vraca): *Sv.Sofronij Episkop Vračanski. Katehizičeski, omiletični i npravoučitelni pisanija. Jubileen Sbornik po slučaj 250 godišninata ot roždenieto na Sv. Sofronij Episkop Vračanski*. Sofia, 1989.

- A. Kulik, *Retroverting Slavonic Pseudepigrapha: Toward the Original of the Apocalypse of Abraham*, Atlanta 2004.
- P. Lopane, *I catari: dai roghi di Colonia all'eccidio di Montségur*, Nardò 2011.
- A. Miltenova, *Apokrifāt za borbata na Arhangel Mihail sās Satanail v dve redakcii. – Starobālgarska literatura*, 9, Sofija 1981, pp. 98-113.
- A. Miltenova, *Neizvestna redakcija na apokrifa za borbata na Arhangel Mihail sās Satanail*, in *Literaturoznanie i folkloristika. Sbornik v čest na akad. Petār Dinekov*, Sofija 1983, pp. 121-128.
- A. Miltenova, “*Slovo za Antihrista*” – *edin malko poznat bālgarski apokrif*, in *Paleobulgarica/Starobālgaristika*, XVII (1993), pp. 59-71.
- A. Miltenova, *Erotapokriseis. Sāčinenijata ot kratki vāprosi i otgovori v starobālgarskata literatura*, Sofija 2004.
- L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento 1: Vangeli; 3: Lettere, Dormizione di Maria, Apocalissi*; Casale Monferrato, 1994.
- V. Močul'skij, *Apokrifičeskoe skazanie o sozdanii mira*, Odessa 1896.
- V. Nikolova, *Bogomilstvoto: predobrazi i idei v pātja ot pārvi do tretī zavet* (Vtoro dopālneno izdanie). Sofija 2008.
- A. Orlov, *The Watchers of Satanail: The Fallen Angels Traditions in 2 (Slavonic) Enoch*, 2008, pp. 133 -164.
- A. Orlov, *The Eschatological Yom Kippur in the Apocalypse of Abraham: Part I: The Scapegoat Ritual*, in: A. Orlov, B. Lourié, *Symbola Caelestis. Le symbolisme liturgique et paraliturgique dans le monde Chrétien*, Piscataway 2009, pp. 79-111.
- D. Petkanova, *Stara Bālgarska Literatura. Apokrifi*. Sofija 1982.
- D. Petkanova, *Apokrifna literatura i folklor*, Sofija 1978.
- D. Petkanova, *Kām vāprosa za vrāzkite na folklorā s bogomilstvoto*, in *Izvestija na instituta za literatura*, Sofija 1958.
- E. Riparelli, *Il volto del Cristo dualista: da Marcione ai catari*, Bern c2008.
- M. Roquebert, *La Religion cathare*, Balma-Fonsegrives, 1995.
- V. Sabbadini, *Gli eretici sul lago: storia dei catari bagnolesi*, San Nicolò Po di Bagnolo San Vito 2003.
- M. Skowronek, “*Świat cały ma Cię za obrońcę*”. *Michał Archaniół w kulturze Słowian prawosławnych na Bałkanach*, Łódź 2008.
- Ju. Stojanov, *Drugijat bog. Dualističnite religii ot Antičnostta do Katarskata eres*, pre-
vod L. Dukov, Sofija 2006.
- E. Turdeanu, *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testamen*, Leiden 1981.
- E. Weidinger, *Gli Apocrifi. L'altra Bibbia che non fu scritta da Dio*, trad. it. di Elio Jucci, Casale Monferrato (AI) 1992.

Il tema della ribellione diabolica

W. Witanowski (*On Adam and Satanael or the Vienna Protology*. *Warszawskie Studia Teologiczne* XX/2/2007, pp. 329-342.

F. Zambon, *La cena segreta: trattati e rituali catari*. Milano 1999.

Fate, angeli caduti e angeli neutrali nella letteratura delle isole britanniche

di Gino Scatasta

Un curioso connubio quello suggerito dal titolo: è innegabile che ci sia un legame fra gli angeli caduti dai cieli dopo la rivolta di Lucifero e gli angeli neutrali che non si schierarono con nessuno dei due contendenti nel corso della guerra nei cieli, ma qual è il rapporto degli uni e degli altri con le fate, o meglio con il popolo fatato? Seguendo una linea che si snoda fra i secoli, a partire dalle leggende ebraiche che non trovarono posto nella Bibbia attraverso Dante fino agli studiosi che hanno raccolto storie e leggende sulle fate in Irlanda, Scozia e Galles fra XIX e XX secolo, si vedrà che questo rapporto esiste o almeno è stato preso in considerazione come una ipotesi per spiegare l'anomala condizione delle popolazioni fatate all'interno di una visione del mondo nella quale è difficile trovare un posto per loro.

Nel terzo canto dell'*Inferno*, Dante e Virgilio, attraversata la porta della "città dolente", si ritrovano nel cosiddetto "Antinferno" dove sono racchiuse le anime degli ignavi, "coloro che visser senza 'nfamia e senza lodo". Fra loro, spiega Virgilio a Dante, c'è anche un gruppo di angeli su cui rapidamente si sofferma:

Mischiate sono a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.
Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli.¹

I commenti alla *Divina Commedia* fanno generalmente riferimento, a proposito di questo passo e di quegli angeli, a non meglio precisate leggende ebraiche, ai padri della Chiesa e in particolare a Clemente Alessandrino, o a opere letterarie di poco precedenti a quella dantesca. La voce di Attilio Mellone

¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Tommaso Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 44.

nell'*Enciclopedia dantesca* conclude però laconicamente che “ogni segnalazione di passi di opere dottrinali del periodo Scolastico che sembravano accennare almeno indirettamente ad angeli imbelli s'è dimostrata errata alla verifica”².

Un passo specifico degli *Stromata* di Clemente Alessandrino è stato più volte indicato nei commenti alla *Commedia*, per esempio da padre Baldassarre Lombardi, da Tommaseo e da Poletto, come una delle possibili fonti del passo dantesco. Si trova nel libro VII dell'opera di Clemente ed è il seguente: “Aliquos ex Angelis propter socordiam humi esse lapsos, quod nondum perfecte ex illa in utramque partem proclivitate, in simplicem illum atque unum expediissent se habitum”³. Diversi commentatori del testo di Clemente, tuttavia, affermano che questo brano non fa riferimento alla caduta degli angeli ribelli, e a quel gruppo di angeli che non avrebbe preso la parte né di Lucifero né di Dio, quanto piuttosto a una di quelle leggende ebraiche cui la critica dantesca ha fatto a volte riferimento che si trova nell'apocrifo *Libro di Enoch* o *Henoch*. In questo testo, per un certo tempo e da alcuni considerato canonico nei primi secoli dopo Cristo, si legge che alcuni angeli erano stati posti da Dio come guardiani del mondo, ma contravvenendo al divieto divino, si erano invaghiti delle donne degli uomini, si erano congiunti a esse e avevano generato una stirpe di orrendi giganti. Dio di conseguenza li aveva puniti⁴. In questo caso, però, gli angeli di cui parla Enoch avevano peccato di lussuria o di leggerezza, non di ignavia, quindi il loro posto sarebbe stato eventualmente fra i lussuriosi. Se l'idea di una discendenza del passo dantesco da quello di Clemente aveva goduto di una certa fortuna fra i commentatori del XVIII e del XIX secolo, all'inizio del XX secolo essa viene smentita anche se Bruno Nardi, che si è occupato in modo specifico del passo dantesco, conclude che “il testo di Clemente” è una “preziosa testimonianza di un'antica opinione, forse d'origine gnostica, la quale, se non è in tutto identica con quella di Dante, è certamente e strettamente affine ad essa”⁵.

Nell'ultimo secolo, comunque, la teoria che ha avuto maggior diffusione

² Attilio Mellone, “Angeli neutrali”, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. I, 1970, p. 270.

³ Clemente Alessandrino, *Stromati. Note di vera filosofia*, a cura di Giovanni Pini, Milano, Edizioni Paoline, 1985, p. 817: “Perfino alcuni angeli, dopo essere caduti giù a terra per leggerezza, mai più seppero staccarsi completamente dall'abitudine alla doppiezza e risalire a quel loro stato [precedente] improntato ad unità [di scelta]”.

⁴ Le varie versioni della leggenda, compresa quella riportata nel *Libro di Enoch*, si possono trovare in Robert Graves e Raphael Patai, *I miti ebraici*, Milano, Longanesi, 1969, pp. 121-30.

⁵ Bruno Nardi, “Gli angeli che non furon ribelli nè fur fedeli a Dio”, in *Dal “Convivio” alla “Commedia”. Sei saggi danteschi*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1960, pp. 339-40.

nella ricerca di una fonte del passo dantesco, dimostrando come gli angeli ignavi o imbelli o neutrali che dir si voglia non sono un'invenzione di Dante, è quella che trova nel brano della *Commedia* l'eco di varie fonti letterarie. Nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, per esempio, che si fa risalire ai primi decenni del XIII secolo, sono citati due volte degli angeli neutrali a cui Dio avrebbe affidato il Graal. Nel nono libro del poema, l'eremita Trevrizent racconta a Parzival che il Graal è protetto da cavalieri templari che devono spiare i loro peccati. Quei cavalieri templari, rivela successivamente lo stesso eremita, sono in realtà angeli neutrali che non hanno preso parte alla lotta fra Dio e Lucifero e che ora attendono la fine dei tempi, cercando di spiare il loro peccato: "Gli angeli nobili e buoni che non presero partito né per l'uno né per l'altra, quando Lucifero e la Trinità vennero tra loro a contesa, dovettero scendere giù sulla terra e restare a custodia di questa pietra. [...] Io non so se Dio abbia loro perdonato o se li abbia perduti del tutto"⁶. Nel sedicesimo libro del poema, però, l'eremita torna sulla questione dicendo di aver mentito in precedenza per indurre Parzival ad abbandonare la sua ricerca del Graal. "Allora io vi dissi che [i custodi del Graal] erano gli spiriti banditi dal Cielo a custodire col consenso di Dio il Graal, in attesa d'averne il suo perdono". Invece "Dio è immutabile e combatte pur sempre contro di loro, contro quelli che ch'io vi dissi essere nel suo favore. E chi vuole avere in Cielo il suo premio ha da essere nemico di questi spiriti. Essi sono perduti in eterno: da sé s'hanno eletta la perdizione"⁷.

Wolfram, che sia o no il suo *Parzival* la fonte immediata del brano della *Commedia* in questione, concorda comunque con Dante: per gli angeli ignavi o neutrali non c'è speranza di salvezza. Dante li pone nel vestibolo del suo Inferno, ma comunque lontani da Dio per l'eternità. Wolfram, con un certo sadismo, fa balenare per loro una speranza di perdono per poi concludere che il loro peccato è irreparabile. Comunque sia, il peccato degli angeli imbelli, pur non essendo della stessa gravità di quello di Lucifero e dei suoi seguaci, tale da farli sprofondata negli abissi infernali, è tuttavia abbastanza grave da condannarli in eterno: anch'essi devono lasciare ogni speranza dato che si trovano oltre la porta dell'Inferno. "It is pointless to ask whether they were better or worse than the lowest of sinners", scrive il dantista John Freccero a proposito degli angeli ignavi della *Commedia*, "for they do not fit into any category, after the initial division of heavenly light from infernal dark"⁸.

⁶ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, traduzione di Giuseppe Bianchessi, Torino, Utet, 1981, vol. II, p. 320.

⁷ *Ibidem*, p. 534.

⁸ John Freccero, "Dante and the Neutral Angels", in *Romanic Review*, LI, 1, February 1960, p. 13.

C'è però un'altra tradizione che Dante probabilmente conosceva e che era stata già individuata da Arturo Graf in un suo saggio sui demoni danteschi raccolto in *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*. Scrive Graf che “nella leggenda del Viaggio di San Brandano, la cui redazione latina risale, per lo meno, all'XI secolo, si legge che, nel corso della sua avventurosa navigazione, il santo, co' suoi compagni, giunse ad un'isola dove trovò un albero meraviglioso, popolato di uccelli candidissimi, i quali erano appunto angeli caduti, ma non però malvagi. Essi non soffrono castigo, ma sono fuori dall'eterna beatitudine”⁹. La *Navigatio Sancti Brandani* è un'opera scritta in latino da un autore irlandese anonimo, probabilmente un ecclesiastico, fra il IX e il X secolo. Ebbe ampia diffusione in tutta Europa, tanto che è stata avanzata anche l'ipotesi che sia stata scritta da un monaco irlandese che si trovava in un monastero del continente europeo, qui giunto per sfuggire alle incursioni vichinghe che afflissero l'Irlanda nel X secolo¹⁰. Della *Navigatio Sancti Brandani* esistono sostanzialmente due versioni che differiscono su vari punti, compreso quello che ci riguarda: una diffusa in Irlanda, Francia, Germania e Italia, anche attraverso traduzioni in volgare; l'altra che troviamo principalmente nei Paesi Bassi e in Germania¹¹. Della *Navigatio*, afferma Graf che “si può tenere per certo che Dante la conobbe”¹² e, secondo Alberto Magnani, da essa Dante “trasse probabilmente motivo d'ispirazione per la *Divina Commedia*. Dante non attinse a un episodio in particolare, ma dovette ricavare spunti e suggestioni di carattere generale”¹³. Per quanto riguarda il passo specifico degli angeli imbelli o neutrali, è convinzione di Nardi che “quando Dante pose mano alla *Commedia* e si dette allo studio delle Sacre Scritture e della teologia per realizzarne l'immenso disegno, non dovette restare insensibile alla suggestione di taluni elementi derivati dalle antiche leggende cui abbiamo accennato [quelle che si raccolgono intorno al viaggio di San Brandano e al Santo Graal], e che sembravano fare al caso suo, nella ricerca di una specie di diavoli che fosse, per così dire, congeniale ‘alla setta de' cattivi a Dio spiacenti ed a' nemici sui’”¹⁴. La trattazione dell'anonimo autore della *Navigatio* presenta però alcune differenze sostanziali, sia per quanto concerne la forma degli angeli imbelli, sia per quanto concerne la

⁹ Arturo Graf, “Demonologia di Dante”, in *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, a cura di Giosuè Bonfanti, Milano, Mondadori, 1993, pp. 223-24.

¹⁰ Alberto Magnani, “Un Ulisse celtico”, in *La navigazione di San Brandano*, a cura di Alberto Magnani, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 17-18.

¹¹ B. Nardi, *op. cit.*, pp. 340-41.

¹² A. Graf, *op. cit.*, p. 224.

¹³ A. Magnani, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴ B. Nardi, *op. cit.*, p. 344.

loro sorte. Gli angeli neutrali, infatti, hanno qui forma di uccelli bianchissimi e si trovano su un'isola incontrata da San Brandano e dai suoi confratelli nel corso dei loro viaggi. San Brandano si chiede come mai quello stormo di uccelli bianchissimi si trovi radunato su quell'isola e uno dei volatili gli fornisce la seguente risposta: "Noi siamo superstiti dell'antica ribellione di Lucifero, ma vi fummo coinvolti senza macchiarci di gravi colpe. La caduta sua e dei suoi complici dal Paradiso ove fummo creati, implicò anche la nostra rovina. Ma il nostro è un Dio giusto e veritiero: la sua suprema volontà ci ha inviato in questo luogo, Non sopportiamo castighi, se non che ci è impedito di contemplare la presenza di Dio, e così ci ha separato dalla sorte degli altri ribelli. Vaghiamo attraverso le varie regioni dell'aria, del cielo e della terra sotto forma di spiriti; ma nelle festività solenni e alla domenica riceviamo i corpi che ora tu vedi, sostiamo qui insieme e lodiamo il nostro creatore"¹⁵. A parte, quindi, la forma più leggiadra degli angeli imbelli nella *Navigatio*, la differenza sostanziale rispetto alla tradizione che troviamo in Wolfram e in Dante consiste nel fatto che in questo caso il "Dio giusto e veritiero" non ha sprofondato nell'Inferno o precipitato sulla terra senza possibilità di redenzione gli angeli che non hanno preso parte attiva al conflitto nei cieli, bensì ha concesso loro una condizione intermedia nella quale non conducono un'esistenza particolarmente sgradevole, pur non potendo godere della presenza di Dio. È vero che non sappiamo cosa ne sarà di loro dopo il Giudizio finale, ma è evidente da questo passo, così come da altri successivi, che gli angeli imbelli, o almeno il loro portavoce, sono in diretto contatto con Dio, dato che per due volte Dio fa conoscere a San Brandano la sua volontà per loro tramite¹⁶. Nella *Navigatio* è certamente presente l'influsso di una tradizione popolare già individuata da Graf secondo la quale le pene dei dannati non sarebbero eterne. Già dal IV secolo la Chiesa aveva privilegiato una teoria opposta, ovvero quella dell'eternità delle pene infernali, ma tracce dell'ipotesi di un ritorno a Dio di tutte le anime dannate, compresa quella di Satana e dei suoi angeli, riappaiono in quelle leggende popolari in cui si concede ai dannati un sollievo più o meno lungo dalle loro pene¹⁷. Nella *Navigatio*, per esempio, nel corso del loro viaggio per mare, i monaci guidati da San Brandano si spingono fino alle soglie dell'Inferno per

¹⁵ *La navigazione di San Brandano*, cit., p. 57. Graf ha attirato l'attenzione a questo proposito sull'*Ugone d'Alvernia*, un'opera di cui possediamo solo rifacimenti di un originale perduto che narra le avventure di un cavaliere in viaggio verso l'Inferno e che si ispira, secondo Graf, proprio alla *Navigatio Sancti Brandani*, con la differenza che gli angeli in questo caso sono neri e hanno riposo la domenica (A. Graf, *op. cit.*, p. 224)

¹⁶ Cfr. *La navigazione di San Brandano*, cit., pp. 60-61 e 76-77.

¹⁷ Cfr. A. Graf, "Il riposo dei dannati", in *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, cit., pp. 151-66.

poi incontrare un uomo misterioso seduto su uno scoglio. Si tratta di Giuda che, per la “indicibile misericordia di Gesù Cristo”, trova momentaneo sollievo dai tormenti infernali “ogni domenica, fino a sera dalla sera precedente, e anche da Natale all’Epifania, da Pasqua alla Pentecoste e nei giorni della Purificazione e Assunzione della Madre di Dio”¹⁸.

La *Navigatio Sancti Brandani* testimonia quindi che una tradizione relativa agli angeli imbelli o neutrali era presente in area celtica almeno fin dal X secolo; Magnani la definisce “propria del cristianesimo celtico medievale”¹⁹ ed è simile a quella che troviamo sul continente europeo, ma con una variante essenziale concernente la condizione di tali angeli, certamente migliore di quella presente in Dante e in Wolfram, e il loro destino futuro, influenzata dalle leggende relative al riposo dei dannati dai loro tormenti, diffuse in ambito cristiano fin dai primi secoli dopo Cristo. Ma per tornare alla domanda iniziale, cosa lega questa tradizione alle credenze relative alla fate, particolarmente diffuse in ambito popolare fra le popolazioni celtiche e rimaste vive fino a tempi recenti, se non ancora oggi?

Una premessa, a questo punto, è necessaria: di cosa stiamo parlando quando parliamo di fate? Di differenze fra le fate ce ne sono numerose: le fate della tradizione francese, per esempio, non sempre coincidono con quelle presenti nel folclore delle isole britanniche. Le fate francesi di cui ci parla Laurence Harf-Lancner nel suo testo fondamentale sulle fate nel Medioevo, per esempio, sono quasi tutte di sesso femminile e presentano un chiaro legame con il mondo classico greco e latino, anche se l’autore stesso ammette che il termine risulta spesso ambiguo²⁰. Le fate che troviamo nelle isole britanniche, invece, possono anche essere di sesso femminile, ma il termine *fairy* si riferisce qui a esseri fatati di vario genere e racchiude al suo interno un’ampia gamma di esseri, tutti caratterizzati dal fatto di trovarsi una condizione intermedia e instabile, posta fra il mondo umano e quello divino. C.S. Lewis, che usa per questi esseri il termine “Longaevi”²¹, inizia la sua trattazione sul luogo occupato dalle fate all’interno del quadro del mondo così come lo concepiva la mente medievale sottolineando come sia complesso fornire una definizione chiara e completa del

¹⁸ *La navigazione di San Brandano*, cit., p. 99.

¹⁹ *Ibidem*, p. 118.

²⁰ Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 5 ss.

²¹ C.S. Lewis, *The Discarded Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, p. 122 ss.: “The alternative would be to call them Fairies. But that word, tarnished by pantomime and bad children’s books with worse illustrations, would have been dangerous as the title of a chapter. It might encourage us to bring to the subject some ready-made, modern concept of a Fairy and to read the old texts in the light of it”.

mondo fatato: partendo da tre passi di Milton²², Lewis osserva come essi chiedessero al lettore una risposta diversa di fronte allo stesso termine, senza che né l'autore né il suo pubblico avvertissero probabilmente la contraddizione implicita. Del resto, osserva lo stesso Lewis, qualche decennio prima di Milton, Spenser aveva porto il suo omaggio alla regina Elisabetta I, identificandola con la Faerie Queene del suo omonimo poema, mentre una donna veniva bruciata a Edimburgo nel 1576 con l'accusa di aver avuto frequenti contatti con le fate e la regina degli elfi. La prima delle tre tradizioni del termine "fairy" identificata da Lewis è quella che classifica le fate come mostruosità, insieme ad altri esseri più o meno leggendari come le streghe, i satiri, gli incubi. È una concezione che si afferma in era elisabettiana e diventa egemone nei decenni successivi, tanto che nel *Midsummer Night's Dream* Shakespeare sente la necessità di far dire a Oberon, il re delle fate, che il suo popolo, pur se all'alba deve ritirarsi, è diverso dagli spettri e dagli spiriti dannati, a indicare che la confusione fra fate e esseri malvagi era già abbastanza diffusa²³. La seconda tradizione identificata da Lewis è quella che ci è oggi più familiare e che ebbe particolare fortuna in Inghilterra nell'era vittoriana ed edoardiana, anche se se ne trovavano tracce già in passato, come per esempio nell'opera di Shakespeare sopra citata: in questo caso le fate sono rappresentate come esseri minuscoli ed eterei, spesso dotati di ali. La bassa statura degli esseri fatati è presente da sempre nel folklore, tanto che in Irlanda uno dei termini più usati per indicare le fate, dato che nominarle direttamente potrebbe portare sfortuna, è "little people", mentre l'aspetto etereo è stato loro attribuito sempre più con il passare dei secoli, presumibilmente legato alla consuetudine degli esseri fatati di trascorrere il tempo in divertimenti leggiadri, come danze e balli, lontani dalle preoccupazioni materiali. Esiste tuttavia una tradizione parallela che vede le fate concedersi divertimenti più concreti e dedicarsi ai piaceri della tavola: in una composizione poetica irlandese che si fa risalire all'VIII o IX secolo, per esempio, un re fatato corteggia una mortale, la bella Étaín, invitandola a raggiungerlo nella sua terra dove le por-

²² Milton non è uno scrittore medievale e, come osserva Lewis, "lived too late to be direct evidence for medieval beliefs". Tuttavia "the value of the passages for us is that they show the complexity of the tradition which the Middle Ages had bequeathed to him and his public" (*ibidem*, p. 123).

²³ In *Midsummer Night's Dream*, atto III, scena 2, Puck incita Oberon ad affrettarsi perché sta per giungere l'alba: "My fairy lord, this must be done with haste./ For night's swift dragons cut the clouds full fast./ And yonder shines Aurora's harbinger./ At whose approach ghosts, wand'ring here and there./ Troop home to churchyards; damnèd spirits all./ That in cross-ways and floods have burial/ Already to their wormy beds are gone./ For fear lest day should look their shames upon./ They willfully themselves exile from light/ And must for aye consort with black-browed night." Oberon risponde con un certo orgoglio: "But we are spirits of another sort". (W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 207)

ranno sul capo una corona d'oro, ma soprattutto potrà cibarsi di latte, birra, miele e carne di maiale²⁴. La terza tradizione identificata da Lewis è invece più vicina alla tradizione francese e continentale e identifica la fata in un personaggio solitamente femminile, anche se si ritrovano degli esempi di esseri fatati maschili dalle caratteristiche simili, che si incontra nei boschi e che seduce i mortali, spesso con conseguenze tragiche o comunque poco piacevoli. È questa la fata che ritroviamo nel ciclo arturiano, la cui apparenza è solitamente simile a quella degli esseri umani, salvo che per la sua bellezza soprannaturale, uno sguardo che spesso viene definito “wild”, un linguaggio arcano e più in generale per la grazia e la ricchezza che contraddistinguono i suoi modi e i suoi abiti.

Chi si pose il problema della collocazione delle creature fatate nello schema del creato, e quindi implicitamente della loro origine, si trovò a fare i conti con la varietà di questa popolazione e il suo carattere eterogeneo. Di conseguenza le teorie sull'origine delle fate furono anch'esse varie, a seconda del tipo di popolazione fatata a cui si faceva riferimento o alla concezione che si aveva di essa. Tutti più o meno concordano sul fatto che si tratta di una razza distinta dagli angeli e dagli uomini, come il reverendo scozzese Robert Kirk che nel suo *The Secret Commonwealth* scritto nel 1692, un testo centrale sulla credenza delle fate in ambito scozzese, li definisce “di una natura intermedia fra l'uomo e l'angelo”²⁵. Secondo alcuni, le fate si possono identificare con esseri umani defunti, o almeno con una classe particolare di morti, come si può vedere nel *Sir Orfeo*, un poema in *Middle English* datato fra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo nel quale la storia di Orfeo viene trasportata in Inghilterra con un finale positivo, mentre il signore dell'Ade viene sostituito dal re delle Fate che rapisce Heurodis. Quando Orfeo entra nel castello del re delle Fate, vi trova “gente che era morta creduta, ma non lo era”. Nei versi seguenti, tuttavia, veniamo a sapere che “alcuni erano senza testa, e altri non avevano braccia [...] Certi mangiando strangolati, e altri nell'acqua erano annegati”²⁶, quindi si tratta innegabilmente di persone defunte, che invece di finire all'Inferno o in Paradiso, per motivi poco chiari continuano a vivere presso le fate. Lewis cita quindi altre due teorie sull'origine delle fate: la prima vede in essi degli angeli caduti, ovvero sostanzialmente dei demoni, e infatti lo stesso re Giacomo I nel suo *Daemo-*

²⁴ Una versione in inglese del brano in questione si trova in J. Montague, edited by, *The Faber Book of Irish Verse*, London, Faber and Faber, 1978, pp. 47-48.

²⁵ Robert Kirk, *Il regno segreto*, a cura di Mario M. Rossi, Milano, Adelphi, 1980, p. 14. Cfr. anche nella stessa pagina la nota 2 nella quale il curatore indica come in altri luoghi dello stesso testo si trovano comunque riportate opinioni contraddittorie a questo proposito.

²⁶ *Sir Orfeo* a cura di Enrico Giaccherini, Parma, Pratiche, 1994, p. 67.

nologie, scritto nel 1597, quando era ancora re di Scozia con il nome di Giacomo VI, scriveva: “That kinde of the Deuils conuersing in the earth, may be diuided in foure different kindes, whereby he affrayeth and troubleth the bodies of men [...] The fourth is these kinde of spirites that are called vulgarlie the Fayrie”. Anche se per comodità di esposizione Giacomo divide gli spiriti maligni in quattro categorie, egli sottolinea come essi costituiscano un unico genere di spiriti, tutti diabolici, che opprimono l’umanità²⁷. L’ultima teoria, che è quella che ci riguarda, vede le fate come angeli degradati, ma non al punto di trasformarsi in demoni: “they are angels,” scrive Lewis, “but a special class of angels who have been, in our jargon, ‘demoted’”²⁸. Katharine Briggs, una delle maggiori studiose del folclore legato alle fate, nel suo *Dictionary of Fairies*, aggiunge alle teorie succitate anche quella di chi vede le fate come discendenti di una razza costretta da invasori della loro terra a nascondersi sotto terra o all’interno di colline²⁹. Fra le due teorie più diffuse nelle isole britanniche, Briggs indica però proprio quelle che identificano le fate con gli spiriti dei defunti, particolarmente diffusa in Cornovaglia, e quella, seconda per diffusione e popolarità, di chi ritiene che le fate siano angeli caduti³⁰. La Briggs riporta diverse testimonianze, molte delle quali tratte da *The Fairy-Faith in Celtic Countries* di W.Y. Evans-Wentz, studioso e antropologo americano che per il suo dottorato al Jesus College di Oxford compì una vasta ricerca sul campo per verificare l’effettiva permanenza delle credenze sulle fate nelle isole britanniche all’inizio del XX secolo³¹. Molte di esse riportano esplicitamente la teoria degli angeli caduti, senza precisare comunque se si tratti di angeli ignavi o di demoni veri e propri: “Nothing is more certain than that there are fairies. The old folks always thought them the fallen angels”. E ancora: “Some of the good people I have thought were fallen angels, though these may be dead people whose time is not up”³². Molti studiosi ottocenteschi, d’altro canto, avevano già

²⁷ King James I, *Daemonologie*, Thirde Book, Chapter I, in <http://www.gutenberg.org/files/25929/25929-h/25929-h.html>.

²⁸ C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 135.

²⁹ Katharine Briggs, *A dictionary of fairies*, Harmondsworth, Penguin, 1976, p. 394. È una teoria particolarmente diffusa in Irlanda, dove i Tuatha de Dannann, ovvero la popolazione della dea Dana, che abitavano l’Irlanda in un’era lontana, vennero sconfitti dai Milesian e costretti a nascondersi. Dal momento che conoscevano la magia, si trasformarono in una razza fatata (*ibidem*, p. 418). Esiste tuttavia anche una versione secondo la quale le fate discendono dai Firbolg, ovvero dalla popolazione che viveva originariamente in Irlanda e che era stata sconfitta dai Tuatha de Dannann (*ibidem*, p. 178).

³⁰ Katharine Briggs, *The fairies in tradition and literature*, London, Routledge, 2002, pp. 171 ss.

³¹ Il testo di Evans-Wentz si può consultare online all’indirizzo <http://www.sacred-texts.com/neu/celt/ffcc/index.htm>

³² *Ibidem*, pp. 67 e 76.

notato come questa credenza fosse assai diffusa, in diverse varianti riguardanti sia la diversa condizione delle fate rispetto ai demoni, sia la loro sorte finale. Thomas Crofton Croker, nel suo *Fairy Legends and Traditions* del 1825, riporta una versione che sottolinea la gravità, nel duplice senso di forza fisica e di peso morale, della caduta: “it is said by those who ought to understand such things, that the good people, or the fairies, are some of the angels who were turned out of heaven, and who landed on their feet in this world, while the rest of their companions, who had more sin to sink them, went down further to a worse place”³³. Thomas Keightley, storico irlandese e studioso di mitologia e di folclore, riporta nel suo *The Fairy Mythology* del 1870 “the popular belief in Ireland” secondo la quale “the Fairies are a portion of the fallen angels, who, being less guilty than the rest, were not driven to hell, but were suffered to dwell on earth. They are supposed to be very uneasy respecting their condition after the final judgement”³⁴. Ritorna qui, come nella *Navigatio*, l’incertezza sulla sorte delle fate dopo il Giudizio finale, anche se in entrambi i casi le prospettive di salvezza sembrano concrete. L’americano Jeremiah Curtin, studioso di folclore ed etnologia ma oggi famoso negli Stati Uniti soprattutto perché nel 1897 tradusse in inglese *Quo Vadis* di Henryk Sienkiewicz, riferisce nel suo *Tales of the Fairies and of the Ghost World* del 1895 il seguente dialogo in cui si fornisce una spiegazione del motivo per cui le fate a volte vengono chiamate “good people”: “I think they are called the good people mostly by pious men and women, who say that they are some of the fallen angels.’ ‘How is that?’ ‘They tell us that when the Lord cast down the rebel angels the chief of them all and the ringleaders went to the place of eternal punishment, but that the Lord stopped His hand while a great many were on the way. Wherever they were when He stopped His hand there they are to this day. Some of these angels are under the earth; others are on the earth, and still others in the air. People say that they are among us at all times, that they know everything that is going on, that they have great hope of being forgiven at the day of judgment by the Lord and restored to heaven, and that if they hadn’t that hope they would destroy this world and all that’s in it”³⁵. Altre versioni della stessa leggenda, sempre risalenti alla fine del XIX secolo, provengono da fonti più famose, ovvero da Lady Speranza Wilde, madre di Oscar, e da W.B. Yeats. La prima raccolse e ordinò

³³ Thomas Crofton Croker, “The Priest”, in *Fairy Legends and Traditions*, in <http://www.sacred-texts.com/neu/celt/flat/index.htm>

³⁴ Thomas Keightley, *The Fairy Mythology*, in <http://www.sacred-texts.com/neu/celt/tfm/index.htm>

³⁵ Jeremiah Curtin, “The Midwife of Listowel”, in *Tales of the Fairies and of the Ghost World*, in <http://www.sacred-texts.com/neu/celt/tfgw/index.htm>

nel 1888 nel suo *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* le storie e le leggende che i pazienti indigenti del marito, il famoso medico dublinese William Wilde, scrivevano su dei bigliettini o raccontavano al medico invece di pagare le visite. William Wilde era morto prima di riuscire a ordinarle e se ne occupò la moglie, una volta trasferitasi a Londra³⁶. Anche Lady Wilde dedica una breve sezione della sua opera alla tradizione secondo la quale le fate discendono da angeli caduti il cui peccato non era stato talmente grave da farli sprofondare all'inferno, sottolineandone la diffusione in Irlanda. Anche qui si specifica, forse a uso del pubblico inglese nel quale l'identificazione fra fate e demoni era diffusa fin dall'era elisabettiana, la differenza sostanziale fra le due categorie: "The islanders, like all the Irish, believe that the fairies are the fallen angels who were cast down by the Lord God out of heaven for their sinful pride. And some fell into the sea, and some on the dry land, and some fell deep down into hell, and the devil gives to these knowledge and power, and sends them on earth where they work much evil. But the fairies of the earth and the sea are mostly gentle and beautiful creatures, who will do no harm if they are let alone, and allowed to dance on the fairy raths in the moonlight to their own sweet music, undisturbed by the presence of mortals"³⁷. Lo stesso anno in cui Lady Wilde pubblicò la sua raccolta, W.B. Yeats, al tempo un giovane poeta appassionato di folclore, raccolse le migliori storie irlandesi tratte dalle opere degli studiosi precedenti, precedute da sue introduzioni. Anche Yeats, nell'introduzione alla sezione sulle *Trooping Fairies*, riporta la tradizione secondo la quale le fate non sarebbero altro che angeli caduti: "Who are they? 'Fallen angels who were not good enough to be saved, nor bad enough to be lost', say the peasantry". E più avanti: "there is much evidence to prove them fallen angels. Witness the nature of the creatures, their caprice, their way of being good to the good and evil to the evil, having every charm but conscience – consistency. [...] On the whole, the popular belief tells us most about them, telling us how they fell, and yet were not lost, because their evil was wholly without malice"³⁸. È curioso, tuttavia, che quando Yeats si recò qualche anno dopo nelle campagne dell'Irlanda occidentale a parlare con i contadini per rac-

³⁶ Sulla genesi dell'opera di Lady Wilde abbiamo la seguente testimonianza di W.B. Yeats: "When grateful patients would offer to send him geese or eggs or butter, he [William Wilde] would bargain for a fragment of folk-lore instead. He threw all his gatherings into a big box, and thence it is that Lady Wilde has quarried the material of her new book" (W.B. Yeats, "Tales from the Twilight", in J.P. Frayne, edited by, *Uncollected Prose by W.B. Yeats*, New York, Columbia University Press, 1970, vol. I, p. 170).

³⁷ Lady Wilde, *Ancient Legends of Ireland*, Galway, O'Gorman, 1971, p. 89.

³⁸ W.B. Yeats, *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, in <http://www.sacred-texts.com/neu/yeats/fip/index.htm>

cogliere personalmente le loro storie sulle fate che avrebbe trascritto nel 1893 nel suo *The Celtic Twilight*, non trovò molte tracce di questa tradizione, tanto che di una donna della contea di Mayo dice che “I have never heard her call them the Fallen Angels”³⁹. Le testimonianze raccolte da Evans-Wentz un decennio dopo non aggiungono molto a questo quadro, tranne forse per questa curiosa variante della stessa leggenda, riportata da un tale Father McDonald, ritenuto un’ autorità locale sulle fate: “they were those who left Heaven after the fallen angels; [...] those going out after the fallen angels had gone out were so numerous and kept going so long that St. Michael notified Christ that the throne was fast emptying, and when Christ saw the state of affairs he ordered the doors of Heaven to be closed at once, saying as he gave the order, ‘Who is out is out and who is in is in’. And the fairies are as numerous flow as ever they were before the beginning of the world”⁴⁰. La stessa versione che adombra uno svuotamento del Paradiso a beneficio del mondo infernale, un’ imbarazzante emorragia di angeli dissidenti, più che ribelli, da fermare a tutti i costi, si ritrova anche in ambito scozzese, come riporta lo studioso Alexander Carmichael nella sua introduzione alla sezione sulla Scozia dell’ opera di Evans-Wentz, che cita un suo informatore, Ruaraidh mac Dhomhuil, allora novantaduenne: “The Proud Angel fomented a rebellion among the angels of heaven, where he had been a leading light. He declared that he would go and found a kingdom for himself. [...] Many angels followed him – so many that at last the Son called out, ‘Father! Father! the city is being emptied!’ whereupon the Father ordered that the gates of heaven and the gates of hell should be closed. This was instantly done. And those who were in were in, and those who were out were out; while the hosts who had left heaven and had not reached hell flew into the holes of the earth, like the stormy petrels. These are the Fairy Folk – ever since doomed to live under the ground, and only allowed to emerge where and when the King permits”. Ruaraidh mac Dhomhuil aggiunge che “on certain nights when their *bruthain* (bowers) are open and their lamps are lit, and the song and the dance are moving merrily, the fairies may be heard singing lightheartedly:

Not of the seed of Adam are we,
 Nor is Abraham our father;
 But of the seed of the Proud Angel,
 Driven forth from Heaven”⁴¹.

³⁹ W.B. Yeats, *The Secret Rose and other stories*, London, Macmillan, 1982, p. 43.

⁴⁰ W.Y. Evans-Wentz, *op. cit.*, p. 105.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 85-86.

Queste fate che rivendicano quasi con orgoglio, certamente con noncuranza, la loro appartenenza alla stirpe di Lucifero sono molto lontane degli angeli danteschi ignavi dell'antinferno, ma hanno ancora qualcosa degli angeli trasformati in uccelli incontrati da San Brandano, che nonostante la loro ribellione, o dissidenza, originaria sperano in un perdono alla fine dei tempi. Probabilmente in ambito irlandese era quindi viva la tradizione che troviamo nella *Navigatio*, secondo la quale gli angeli che non hanno partecipato attivamente alla rivolta contro Dio potranno essere perdonati e alla fine dei tempi torneranno in Paradiso. A conferma di come la tradizione degli angeli neutrali trasformati in fate abbia radici profonde nell'immaginario celtico e nelle isole britanniche, e non sia nata in ambito popolare solo nei secoli più recenti, C.S. Lewis osserva come essa si ritrovi in ambito letterario per la prima volta nel *South English Legendary*, una raccolta di vite di santi scritte in *Middle English* alla fine del XIII secolo, nella sezione dedicata a San Michele⁴². Qui gli angeli banditi dal Paradiso appartengono a tre gruppi: del primo fanno parte gli angeli che hanno partecipato attivamente alla ribellione di Lucifero e che vengono fatti sprofondare negli abissi infernali, trasformati in demoni; del secondo gli angeli che in qualche modo hanno appoggiato Lucifero, esiliati nelle regioni più basse e turbolente del cielo e che alla fine dei tempi non saranno salvati; del terzo, infine, fanno parte gli angeli che hanno sbagliato, ma che non sono colpevoli di ribellione nei confronti di Dio. Solo per questi ultimi, dopo opportuno pentimento, c'è speranza di salvezza dopo il Giudizio Finale.

Abbiamo quindi una convergenza di due tradizioni, che presentano molti elementi in comune: da una parte la tradizione degli angeli ignavi che, come dice John Freccero, sono stati "totally removed [...] from the picture" che prevede una distinzione netta fra angeli e demoni⁴³; a essi una linea di pensiero che trova espressione letteraria in Dante e in Wolfram von Eschenbach non concede il perdono, mentre un'altra, che troviamo radicata in area celtica almeno fin dal X secolo, prevede per loro la possibilità di un ritorno in Paradiso alla fine dei tempi, dopo il Giudizio Universale. Dall'altra abbiamo una credenza radicata in quest'ultima area (testimoniata in ambito popolare così come in un contesto letterario) in una popolazione fatata che non riesce a trovare una propria collocazione nell'ordine del creato, così come gli angeli ignavi non trovano una collocazione precisa fra gli angeli e i demoni. Le due tradizioni erano destinate a incontrarsi, perché la seconda trova una spiegazione, sia pur vaga e imprecisa,

⁴² C.S. Lewis, *op. cit.*, pp. 135-36. La versione in *Middle English* del *South English Legendary* è reperibile online nel sito della University of Virginia Library.

⁴³ J. Freccero, *op. cit.*, pp. 13.

fondendosi con la prima: se la popolazione fatata è innocente e sembra incurante della propria sorte, la sua origine si deve collocare prima della caduta di Adamo, e prima della caduta di Adamo non c'è che la caduta di Lucifero. E se si accetta l'ipotesi che le fate siano innocenti, ma diverse dai demoni, si può immaginare una loro identificazione con gli angeli ignavi, o quanto meno una loro discendenza da essi. Questo spiega anche il mistero che avvolge la loro sorte futura, simile a quello sulla sorte degli angeli ignavi: si dissolveranno dopo il giorno del Giudizio, verranno scaraventati all'Inferno oppure verranno perdonati e potranno tornare in Paradiso?

Per terminare indicando due possibili e ulteriori ambiti di ricerca, è possibile che come altre credenze sugli angeli, anche questa identificazione fra fate e angeli ignavi abbia la sua lontana origine nella mitologia persiana, e in particolare nelle figure dei *Pari*, esseri per altro noti in ambito irlandese dato che costituiscono il soggetto di *Paradise and the Peri*, una delle quattro parti che compongono *Lalla Rookh*, un poema di Thomas Moore del 1817 che ebbe grandissima popolarità in tutta Europa. Anche i *Pari* sono creature la cui condizione non è molto chiara, a metà fra angeli e demoni, che sperano di ottenere un giorno l'accesso al paradiso. Altri elementi presenti nelle leggende iraniane, come per esempio il contrasto fra *pari* e *daeva*, è invece sostanzialmente assente nelle eventuali derivazioni della leggenda in ambito celtico. Esaminando invece altre credenze popolari in ambito europeo, non si può non rilevare una certa somiglianza fra le fate celtiche e gli *shtojzovales* albanesi⁴⁴, anch'essi creature di grande bellezza e leggiadria che secondo alcune tradizioni che cercano di collocarli in un ambito cristiano, non sono altro che gli angeli rimasti neutrali nella battaglia fra l'arcangelo Michele e le forze di Lucifero, per questo condannati a far penitenza fino alla fine dei tempi.

⁴⁴ Si veda su di essi la pagina di wikipedia <<http://en.wikipedia.org/wiki/Shtojzovalle>> e Robert Elsie, *A Dictionary of Albanian Religion, Mythology and Folk Culture*, London, Hurst & Co., 2001, pp. 235-6.

Satan, figure de l'homme, de Milton à Camus

di Aurélie Renault

Évoquer la chute de Satan et sa portée symbolique de Milton à Camus ne va pas sans un détour par l'intertexte biblique. Nous pouvons trouver, dans *La Bible*, un certain nombre de références au personnage de Satan. L'une d'elles, que l'on trouve dans le livre d'Ésaïe, décrit la chute et son origine, l'orgueil :

« 12 Comment es-tu tombé du ciel
astre brillant, fils de l'aurore ? Toi qui terrassais les nations,
comment est-il possible | que tu aies été abattu à terre ?
13 Tu disais en ton cœur : | « Je monterai au ciel,
J'élèverai mon trône | bien au-dessus des étoiles divines.
Je siégerai en roi sur la montagne | de l'assemblée des dieux, aux confins du septentrion.
14 Je monterai au sommet des nuages, je serai semblable au Très-Haut. »
15 Mais te voilà précipité | dans le séjour des morts,
dans les profondeurs de l'abîme¹ ! »

La périphrase « toi qui terrassais les nations » met l'accent sur le pouvoir de Satan, pouvoir si grand que l'ensemble du questionnement se teinte d'incrédulité, d'où la répétition de la question « comment » destinée à mettre en avant l'origine de la chute de Satan. Dans le discours biblique initial cette chute est pleinement justifiée : l'orgueil de Satan l'a poussé à se mesurer à Dieu. Les images verticales se multiplient, les verbes « monter » et « s'élever » fonctionnent en antithèse avec le verbe passif « être précipité ». La chute de Satan est d'autant plus douloureuse qu'il se retrouve en Enfer. La Bible ne nous permet pas de nous plonger dans l'intériorité de Satan.

Une telle plongée n'est possible que par le prisme de l'imaginaire du poète. John Milton, au XVI^{ème} siècle, entreprend l'écriture – ou, devrions-nous dire du fait de la cécité du poète, la narration, puisque Milton dictait son texte à sa fille – d'une double chute, celle de Satan et celle de l'homme, la première

¹ Esaïe 14 12 15.

engendrant la seconde. La première se veut conséquence de la liberté de Lucifer, tandis que la seconde – quand bien même Dieu, dans une sorte de prologue, prétend laisser l’homme libre de choisir – est la conséquence d’une manipulation langagière d’Eve par celui qui est devenu Satan. *Paradise Lost*, épopée publiée en 1667 aux lendemains de la révolution anglaise lors de laquelle Milton a pris le parti de la révolution, représentée par Cromwell, ne se veut pas simple variation, simple développement d’un épisode biblique. La révolte de Satan va être lue par un certain nombre de critiques comme le symbole de la révolution. Dès lors que Satan en vient à symboliser la révolution et par-là la valeur positive qu’est la Liberté, le personnage ne peut plus être lu de manière négative et la chute, dès lors qu’elle fait figure de punition quasiment injuste, ne peut être connotée péjorativement. Une telle analyse, en ce qu’elle établit un certain écart entre l’intertexte biblique et l’épopée miltonienne, n’est valide qu’à partir du moment où nous prenons appui sur le discours que Satan adresse à ses troupes, discours visant à faire de Dieu la figure du despote. Au XIX^{ème} siècle, la chute de Satan est remise au goût du jour avec la traduction littérale que Chateaubriand propose de *Paradise Lost*. Cet écrivain, acquis aux idéaux révolutionnaires mais écœuré par les débordements de la Révolution, a cherché, en traduisant « à la vitre » le texte miltonien, non seulement à faire ressentir à son lecteur l’étrangeté de la langue anglaise, privilégiant les structures syntaxiques de la langue source à celles de la langue cible, mais il a surtout cherché à respecter les paradoxes inhérents au personnage de Satan tel qu’il a été conçu par le poète anglais : Figure du Mal, Satan connote pourtant le Bien. Nous allons nous arrêter sur des extraits du chant I de *Paradise Lost* afin de voir de quelle manière est décrite la chute et comment Satan décrit la révolte comme une nécessité.

Satan, figure de la révolution

Le premier chant de *Paradise Lost* s’ouvre sur l’évocation de la chute de l’homme, chute qui naîtrait de l’influence que « the infernal serpent² » aurait eue sur Adam et Eve. C’est là l’occasion pour le poète de revenir sur la chute de Lucifer, personnage « with ambitious aim/ Against the throne and monarchy of God » – « plein de cet ambitieux projet contre le trône et la monarchie de Dieu. »³ Le poète présente bien Dieu comme la figure du monarque – l’expres-

² John Milton, *Paradise Lost*, traduit et présenté par Chateaubriand, Belin, 1990. P.117.

³ Ibidem.

sion « Monarch in Heaven » se retrouvera d'ailleurs un certain nombre de fois dans l'œuvre. Parce que Lucifer a voulu se révolter contre Dieu, il est projeté avec ses troupes en Enfer :

*“ ...Him the Almighty Power
hurl'd headlong flaming from the ethereal sky,
With hideous ruin and combustion, down
To bottomless perdition, there to dwell
In adamant chains and penal fire⁴”*

Phrase que Chateaubriand avait traduite par :

« Le souverain pouvoir le jeta flamboyant, la tête en bas, de la voûte éthérée ; ruine hideuse et brûlante : il tomba dans le gouffre sans fond de la perdition, pour y rester chargé de chaînes de diamant, dans le feu qui punit. »

Traduction respectant et le rythme et les sonorités de cette phrase qui constitue sûrement l'une des plus belles de *Paradise Lost* : on y voit un Satan chutant non seulement physiquement, mais aussi moralement, les mots fonctionnant à la fois au sens propre et au sens figuré, le vocabulaire lié à la chute comme dégénérescence de l'être scande le texte, et Satan semble ne se plus pouvoir se défaire du mal. La chute morale de Lucifer devait s'accompagner d'une chute spatiale qui le conduit lui et ses troupes dans ce lieu d'où il s'adresse à elles, tel un orateur pour les mener de nouveau au combat : l'Enfer. Ce lieu se définit comme la négation du Paradis⁵, lieu de flammes et de souffrances, lieu où seule règne l'oxymore : en lui sont alliés des éléments opposés⁶ mais propres à faire souffrir.

C'est pourquoi, l'on comprendra ce point de l'argumentation satanique :

*“ For this infernal pit shall never hold
Celestial spirits in bondage, nor the abyss
Long under darkness cover⁷. ”*

“Ce puits infernal ne retiendra jamais des esprits célestes en captivité, ni l'abîme ne les couvrira longtemps de ses ténèbres. »

⁴ Milton, op.cit, vers 44-48.

⁵ Voir Milton, op.cit, vers 62-64 : “ yet from those/ No light, but rather darkness visible/ Served only to discover sights of woe.” “De ces flammes point de lumière! Mais des ténèbres visibles servent seulement à découvrir des vues de malheur. »

⁶ Ibid., vers 68-69 : “ a fiery deluge, fed/ With ever-burning sulphur unconsum'd.” : “un déluge de feu, nourri d'un souffre qui brûle sans se consumer. »

⁷ Ibid., vers 58-60.

La vision de l'Enfer va être un motif supplémentaire de révolte⁸. Chateaubriand, rétablissant l'ordre français nom-adjectif pour "*infernal pit*" au lieu de respecter l'ordre anglais, ôte quelque majesté au propos de Satan, mais sa traduction n'en demeure pas moins proche du texte original. Comme la prose ne possède pas de mesure pour faire ressentir la cadence d'un vers, le rythme qui lui est propre, le traducteur met en relief certains mots et ce, grâce à une ponctuation précise, ou encore grâce à une structure de phrase telle que l'acmé, le sommet mélodique de la phrase, tombe précisément sur le dernier mot du vers anglais. C'est précisément ce que Chateaubriand a essayé de faire dans sa traduction : ainsi "*abîme*" est-il mis en relief au sein de la structure française.

Chateaubriand a traduit au mieux tout ce vocabulaire lié à l'Enfer : « *puits infernal* », « *abîme* », « *ténèbres* ». L'expression miltonienne "*infernal pit*" résonne comme en écho à la chute de Satan que l'on trouve dans l'incipit du chant I : ce gouffre dans lequel chutait Satan, qui était aussi bien un gouffre dans lequel il tombait physiquement que le symbole de sa chute morale, a pour corrélat l'expression "*infernal pit*", le puits impliquant une certaine profondeur, et "*infernal*" supposant le concept de perdition. La périphrase "*infernal pit*", désignant l'Enfer, n'est là que pour rappeler à quel point l'Enfer constitue en lui-même un gouffre dans lequel les démons sont tombés. Ceux-ci vont tout faire pour remonter de ce "*puits*", pour sortir de ce gouffre, quand bien même il leur faut recommencer la guerre.

La chute de Lucifer provoque une transformation physique qui vaudra au « porteur de lumière » un nouveau nom, « Satan ». Lorsqu'il se relève de sa chute, il entame un dialogue avec Belzébuth, dialogue dans lequel il définit la conduite de ses troupes : « but of this be sure, / To do ought good never will be our task ; / But ever to do ill our sole delight », « mais sois assuré de ceci : faire le bien ne sera jamais notre tâche ; faire toujours le mal sera notre seul délice⁹ ». Faire le mal pour s'opposer à Dieu, le mal comme symbole même de la révolte.

Satan s'adresse à ses troupes en véritable orateur. Il va mettre en avant la fourberie de Dieu à leur égard, et en rappelant ce paysage de mort qui se dresse

⁸ Nous pourrions nous demander avec A.J.A Waldoock, *Paradise Lost and its critics*, Cambridge, University Press, 1947, quelle était la cause originelle de la première révolte de Satan. Pp. 73-74 : « *Milton's problem, in truth, was very difficult. He must give Satan a reason for revolting, a reason that does not put him outside the pale of our interest- make him merely absurd. But it must still be a bad reason: the revolt must still be strange, unpardonable, abhorrent. The truth surely is that Milton succeeded in suggesting a rather greater degree of provocation for it, and therefore a reasonableness in it, that he ever intended.* »

⁹ Milton, op.cit, p.121.

devant eux, cherche à indigner les démons, au point que ceux-ci n'en viennent à voir d'autre solution à leur situation que la guerre dont Satan met en avant l'inéluctabilité :

*« ...peace is despair'd ;
For who can think submission ? war then, war,
Open or understood, must be resolv'd.¹⁰ »*

« Plus d'espoir de paix, car qui songerait à la soumission ? Guerre donc ! guerre ouverte ou cachée, doit être résolue. »

La guerre scandée par Satan est mise en relief en fin de vers par Milton, cette mise en relief, malgré un évident calque de ponctuation un peu plus loin – la virgule qui suit “ *understood* “ a été maintenue après « *cachée* » : ainsi la phrase française adopte le rythme anglais et met en relief, de la même façon, le concept de guerre cachée qui va s'avérer être une guerre fondée sur la ruse- la répétition de “ *war* “ perd de son ampleur, de sa force en français : il perd sa position en fin de vers, du fait de la traduction en prose, et sa mise en relief entre deux virgules. Cependant, un son lui répond et renforce par-là même ses sonorités, introduisant ainsi une compensation en mettant en relief « guerre » d'une toute autre façon que “ *war* “ : il s'agit du son (k) de « donc », qui, par ses sonorités pour le moins violentes, renforce le (gu) de « guerre ». Du même coup, « *guerre* » résonne aussi violemment aux oreilles du lecteur que “ *war* “ Satan est semblable à lui-même : fin orateur, sachant mettre en avant les mots clés de son argumentation. C'est ainsi que Chateaubriand introduisant une ponctuation propre à l'anglais dans le segment de phrase : « *guerre ouverte ou cachée, doit être résolue* », met en relief le terme correspondant à “ *understood* “, à savoir « *cachée* ». En effet, Satan, en fin stratège, voyant que les armes mènent à l'échec, a décidé de mener son combat contre Dieu, en se basant sur la Ruse.

*“ Henceforth his might we know, and know ours
So as not either to provoke, or dread
New war, provok'd.¹¹ ; “*

« Dorénavant nous connaissons sa puissance et nous connaissons la nôtre, de manière à ne provoquer ni craindre une nouvelle guerre provoquée¹². »

¹⁰ Milton, op.cit, page 136, vers 61-63

¹¹ Ibid., vers 43-44

¹² Ibid.

Le lecteur peut voir quelle est l'analyse de Satan: si la guerre vient, elle ne sera pas là du fait de la décision satanique, mais d'une décision divine. Connaissant maintenant le pouvoir divin, les démons ne vont pas s'engager d'eux-mêmes dans une nouvelle guerre. Satan affirme ne pas vouloir d'une guerre armée. Mais il a dit aussi ne la pas craindre, du fait de la force de ses troupes. Par le biais d'une généralité-appuyée par l'emploi d'un présent gnomique- Satan va affirmer la supériorité de la ruse sur la force :

« *Who overcomes
By force, hath overcome but half his foe.* »

“*Celui qui a vaincu par la force, n'a vaincu qu'à moitié son ennemi.*”

Le présent gnomique disparaît dans la traduction française, laquelle laisse place à un passé composé. Cependant la portée générale de la phrase ne disparaît pas, et ce grâce à l'emploi du démonstratif « *Celui qui* ». Toutefois, le présent n'est pas le seul à disparaître : il en est de même pour le rythme du vers, qui se trouve modifié. L'intrusion de « *but* » relançait une phrase, qui, sans cela, aurait eu un rythme binaire. Chateaubriand préserve le rythme binaire de cette phrase à valeur quasi-proverbiale : la phrase devient « sentence » de par sa forme, et correspond, ô combien, aux traditionnelles sentences françaises, tout en respectant le sens que recoupait “*but*” en anglais. “*But*” était en effet un adverbe signifiant “seulement”.

Nous n'allons pas nous aventurer plus avant au sein de l'argumentation satanique : celle-ci a pour but d'innocenter Satan et de rendre coupable Dieu. Dieu seul serait responsable de la guerre, son pouvoir serait injuste, la punition des anges révoltés ne serait en rien justifiée, le combat ne doit donc pas cesser. Satan utilisera effectivement la ruse : il prendra l'apparence du serpent et l'incitera à croquer dans le fruit de l'arbre de science, allant jusqu'à présenter de nouveau Dieu comme un Roi égoïste qui chercherait à conserver le savoir pour lui seul. La chute de Satan tout comme celle de l'homme seraient alors le résultat d'un désir de s'égaliser à Dieu : Satan lutte bien pour l'égalité – telle est du moins l'idée qu'il cherche à véhiculer dans ses discours –, la liberté et ceci en toute fraternité avec ses troupes.

La traduction de *Paradise Lost* en 1836 connaît un fort retentissement. D'autres récits de chute vont apparaître, dont « La Fin de Satan » de Victor Hugo. Ce dernier en a commencé l'écriture en 1854 mais ce poème de 5700 vers ne sera publié que de façon posthume en 1886.

Satan, double inversé du Créateur

Contrairement à Milton qui s'attardait davantage sur les conséquences de la chute et sa portée symbolique, Victor Hugo décrit la chute en elle-même, une chute qui semble ne jamais devoir prendre fin et lors de laquelle le Mal, par l'intermédiaire du verbe créateur satanique, se démultiplie.

Satan, chassé du paradis, chute et son verbe semble dès lors devenu tout aussi créateur que l'est celui de Dieu. Devenu double maléfique de Dieu, il crée, par la force de sa parole, des êtres maléfiques :

Il cria : – Mort! – les poings tendus vers l'ombre vide.
Ce mot plus tard fut homme et s'appela Caïn.

Le substantif « mort » s'incarne d'abord en un homme qui n'est autre que Caïn, lequel¹³ n'hésite pas à frapper de mort son propre frère. Il est intéressant de voir que le verbe créateur s'accompagne d'un geste pour le moins vindicatif qui préconise la jalousie, la rage de Caïn à l'égard d'Abel. L'ensemble des gestes du démon préfigure-il les gestes ou sentiments de ses créations ? Permettre à Satan de créer, comme le fait Hugo, c'est justifier l'existence du Mal sur terre : celui-ci ne serait pas le fait d'un Dieu incroyablement Bon mais le fait d'un être libre auquel Dieu aurait laissé des pouvoirs malgré sa désobéissance primordiale. L'invention du diable est une façon de soustraire la participation de Dieu au Mal. Le Mal existant indubitablement, force est de constater que l'instance créatrice ne peut être bonne...ou c'est que la création est double, maléfique et bénéfique à la fois.

Continuant à tomber dans l'abîme, Satan remet en cause la parole divine alors que Dieu lui annonce l'extinction progressive des soleils :

Satan dressa la tête et dit, levant le bras :

Tu mens! – Ce mot plus tard fut l'âme de Judas.

Le mensonge s'incarne à son tour, Judas se faisant l'allégorie du mensonge. Là encore, Satan adopte une attitude traduisant le défi. Il se révolte physiquement et verbalement contre son créateur, remettant en question sa parole, tout comme Judas niera l'assimilation du Christ à Dieu. Judas n'hésitera pas à mentir à Jésus, le soir de la Cène, ne lui disant pas qu'il l'a trahi.

¹³ Sur ce personnage, nous renvoyons à Véronique Léonard Roques, *Caïn, figure de la modernité*, honoré champion, paris, 2003.

Le défi et l'ironie trouvent à leur tour leur incarnation dans la personne de Barabbas, mais ce n'est plus la parole qui crée ce personnage :

Satan rit, et cracha du côté du tonnerre.
L'immensité, qu'emplit l'ombre visionnaire,
Frissonna. Ce crachat fut plus tard Barabbas.

Les soleils n'ayant guère bougé, Satan ironise sur le pouvoir divin par la médiation de son rire¹⁴ et fait montre de son mépris à Dieu en crachant. Barrabas, en tant qu'opposant à l'autorité romaine symbolise la révolte contre le pouvoir établi. Son nom – qui signifie en hébreu « fils du père » – en fait le symbole de l'homme : le Christ prendrait la place de Barabbas sur la croix en signe de rémission de ses péchés et plus largement de nos péchés.

Satan, incarnation de l'homme révolté

De fait, Satan semble le créateur du pécheur mais aussi, et comme le montrent les diverses étapes de sa chute, le créateur et l'ancêtre de l'homme révolté, tout comme avait pu le laisser entendre Milton qui prête à son Satan un sentiment de révolte. La question qui se pose de nouveau à nous ici est la suivante : la Révolution, parce qu'elle est le fait d'hommes révoltés contre l'autorité, est-elle d'origine maléfique ? Qu'en est-il lorsque cette révolution est censée déboucher sur le Bien ? Quelle relation entretient Satan avec le Bien et le Mal du moment que ses actions maléfiques débouchent sur le Bien ? Est-ce le fait de la Providence comme l'a prétendu Chateaubriand dans *Les Martyrs* ou est-ce volontaire, comme le dit Wolfgang dans le *Maître et Marguerite*, le Mal et le Bien étant inextricablement liés ?

Satan se fait l'incarnation de l'homme révolté. Que ce soit sous la plume de Milton ou sous celle de Hugo, son attitude confirme la définition de l'homme révolté proposée par Camus : « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non ; Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui dès son premier mouvement. »¹⁵ Ce paradoxe d'un homme qui nie tout en affirmant est rapidement explicité par Camus qui montre bien que s'opère une identification entre l'individu et l'objet de sa révolte, cette identification prend la forme d'une assertion. Satan nie la puissance divine, certes, il remet en cause

¹⁴ Il y aurait un travail d'importance à faire concernant les liens qui unissent le Rire au Mal.

¹⁵ Albert Camus, *L'Homme révolté*, in *Œuvres complètes*, pléiade, p. 423.

la suprématie de Dieu mais tout en remettant en cause cette suprématie, il s'affirme face à la puissance divine. Cette affirmation prend la forme du crachat chez Hugo et de l'appel à la révolte chez Milton. Cracher, c'est mépriser mais c'est aussi se poser en supérieur par rapport à l'autre. Affirmer son existence au point de vouloir écraser autrui, et ce d'autant plus quand cet autrui cherche à nier la nôtre sous son trop plein de pouvoir. Ces connotations du crachat, Hugo les a à l'esprit. Selon *Le Littré*, le verbe « cracher » signifie « insulter ». Il s'agit bien de se révolter contre Dieu en l'insultant de façon symbolique. Satan agit, tout comme l'homme révolté de Camus, au nom d'une « valeur »¹⁶ qui n'est autre que la liberté. La révolte de Satan résulte certes d'un mouvement d'orgueil mais cette révolte prélude, symbolise, la révolte de l'ensemble des hommes, « révolte métaphysique », selon Camus, qui laisse l'homme libre d'agir comme il l'entend, quand bien même ses actions auraient des conséquences désastreuses. Pour prouver sa liberté, le Satan miltonien a choisi d'agir toujours à l'inverse de Dieu, tandis que le Satan hugolien continue à poursuivre un soleil qui s'éteint, mais l'homme n'aura de cesse de provoquer le divin, de prouver son absence d'existence en arguant son absence de réaction face au mal :

Primitivement, au moins, il ne supprime pas Dieu, il lui parle d'égal à égal. Mais il ne s'agit pas d'un dialogue courtois. Il s'agit d'une polémique qu'anime le désir de vaincre. L'esclave commence par réclamer justice et finit par vouloir la royauté. Il lui faut dominer à son tour¹⁷.

Dans *Paradise Lost* Satan parvient à se poser à égalité face à Dieu. Le registre polémique domine, quand bien même nous n'avons pas vu Satan s'adresser directement à Dieu. Chez Hugo, comme chez Milton, l'affrontement est relaté indirectement, ou plutôt nous n'assistons qu'aux conséquences d'un affrontement physique qui se prolonge verbalement chez Milton et sur le plan symbolique chez Hugo. L'affrontement est continu, permanent. Satan préfère renoncer à son statut d'ange plutôt que de renoncer à sa liberté et reconnaître Dieu comme le roi des cieux. En d'autres termes, la révolte satanique prend bel et bien les accents de la révolution. Ce *topos* littéraire – qui consiste depuis Milton à rapprocher la révolution de la révolte satanique, que ce soit sous un angle positif ou négatif – est lui aussi éclairé par Camus qui, au-delà d'un simple *topos* littéraire, voit dans cette révolte du diable face à Dieu, ou plutôt

¹⁶ Albert Camus, *ibid*, *op.cit*, p. 425.

¹⁷ *Ibid*, *op.cit*, p. 437.

de l'homme face à Dieu, les prémisses de l'affirmation de la liberté et, du même coup, de la montée en puissance du mal :

La rébellion humaine finit en révolution métaphysique. Elle marche du paraître au faire, du dandy au révolutionnaire. Le trône de Dieu renversé, le rebelle reconnaîtra que cette justice, cet ordre, cette unité qu'il cherchait en vain dans sa condition, il lui revient maintenant de les créer de ses propres mains et, par là, de justifier la déchéance divine. Alors commencera un effort désespéré pour fonder, au prix du crime s'il le faut, l'empire des hommes. Ceci n'ira pas sans de terribles conséquences, dont nous ne connaissons encore que quelques unes¹⁸.

La révolte passe d'abord par la parole avant de s'achever dans des actes, le « faire ». L'action du révolté débouche forcément – notons l'utilisation par Camus du présent gnomique – sur le renversement du monarque – on retrouve la métaphore de la royauté pour désigner Dieu, comme dans le texte miltonien –, c'est-à-dire sur la négation de Dieu, dont les écrits de Nietzsche prennent acte. Il appartient ensuite à l'homme d'ériger un nouveau pouvoir, le sien, pouvoir fort mal exploité si l'on analyse de près l'Histoire et l'Histoire littéraire.

Pour lors, la révolte satanique semble bien préluder la révolte humaine. Satan apparaît comme un avatar de l'homme. Aussi n'est-il pas étonnant de voir les hommes prendre la figure de « l'Ennemi », dans un poème de Byron traitant de la disparition du Soleil, image de la chute de l'homme

La chute morale de l'homme

Dans le texte hugolien, Satan ne semble devenir véritablement mauvais qu'avec la disparition du soleil. Hugo joue avec les symboles, le soleil étant assimilé au Bien, à la lumière et à Dieu, tandis que l'obscurité va devenir le symbole du Mal. Lord Byron exploite également cette symbolique dans un poème, « Darkness », où il décrit ce qu'il adviendrait de l'humanité si le soleil venait à disparaître :

I had a dream which was not all a dream.
The bright sun was extinguish'd, and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
(...)¹⁹

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Lord Byron, *poèmes*, éditions Allia, Paris, 1997, 121 pp. P. 81. Poème traduit par Florence Gilhot et Jean-Louis Paul. « J'eus un rêve ; il ne fut pas pleinement un rêve.

L'extinction du soleil n'est pas tout à fait « a dream », un songe au sens où il s'agirait plutôt d'un cauchemar ou plutôt parce que ce qui va déclencher l'extinction du soleil est peut-être bien similaire à ce qui semble arriver alors que le Bien disparaît progressivement. Le rêve du poète fait alors figure de prophétie ou encore de mise en garde. L'extinction du soleil conduit les hommes à leur perte, leur chute va être décrite dans le corps du poème. L'enjambement qui suit les étoiles traduit bien leur solitude : leur pâle lumière ne suffit plus à éclairer les hommes... C'est dire que les bons sont de moins en moins nombreux et que le règne du mal va arriver. De même que la perte de la lumière avait terrorisé Satan et l'avait encouragé à exercer le Mal, l'extinction du soleil va plonger les hommes dans l'effroi :

And men forgot their passions in the dread
Of this their desolation ; and all hearts
Were chill'd into a selfish prayer for light ²⁰

Les hommes commencent certes par abandonner leurs « passions » dans le sens auquel l'entendait Descartes mais c'est pour se plonger dans l'égoïsme : tout, dans la nature, va devenir un moyen pour se procurer de la lumière. Le cœur des hommes est gelé : ils ne sont plus ouverts à autrui, tout sentiment autre que celui de l'effroi semble annihilé. Ils en viennent à rechercher les volcans, voire à déclencher des incendies et ce jusqu'à ce que toutes les forêts soient effacées de la surface de la terre. L'absence de lumière les plonge dans l'exercice du Mal. La destruction prime, et l'exaspération de ces hommes qui ne parviennent plus à obtenir assez de lumière les pousse à s'entretuer :

And War, which for a moment was no more,
Did glut himself again ; (...) ²¹

La Guerre a une majuscule en anglais. Elle est devenue toute puissante et, avec la famine, va contribuer à effacer l'homme de la surface de la planète. Seuls deux hommes survivent mais ces hommes, à force de haine pour leurs semblables, sont devenus de véritables figures sataniques, et c'est peu de le dire. Ils parviennent à s'éclairer et leurs visages sont devenus si effrayants, du

L'éclatant soleil s'était éteint, les étoiles
Erraient obscurcies parmi l'espace éternel, (...) »

²⁰ Ibidem. « Les hommes laissèrent leur passion dans l'effroi
De leur désolation, où les cœurs se gelèrent
En une prière égoïste à la lumière. »

²¹ Ibid, *op.cit.*, p. 83.

fait de leur hideur morale, que la comparaison avec l'Ange déchu s'impose d'elle-même :

(...) then, they lifted up
Their eyes as it grew lighter and beheld
Each other's aspects –saw, and shriek'd, and died –
Even of their mutual hideousness they died,
Unknowing who he was upon whose brow
Famine had written Fiend. (...) ²²

Chacun se fait le portrait de l'autre. Leur image a été structurée par la Faim, par leur égoïsme et par leur propension au Mal. Nous ne pouvons même plus évoquer la laideur formelle, prétextant un détail qui aurait déformé et rendu hideux ces hommes : le Mal les a rendus tels que nous pouvons parler de Laideur en soi. Leur apparence les rend semblables à « the Fiend », « l'Ennemi », vision si terrifiante qu'ils ne peuvent qu'en mourir. Ce n'est plus le regard de la Méduse qui donne la mort mais le regard du double, le regard qui renvoie à une réalité telle qu'on ne veut pas l'affronter. Exercer le Mal ne semblait pas déranger ces deux hommes puisqu'ils se sont rencontrés dans le seul but de s'entretuer mais accepter d'être devenus semblables au démon n'est guère supportable et ne peut qu'entraîner la mort. L'homme n'est pas prêt psychologiquement à admettre qu'il a basculé du côté du Mal, qu'il ne prend plus la peine de contempler le soleil du Bien. L'obscurité n'est acceptable que si on ne se rend pas vraiment compte de sa présence. Est-ce à dire qu'il reste à l'homme une conscience qu'il ne peut que fuir par la mort s'il veut conserver l'estime de soi ? Les deux ennemis meurent – le verbe « to die » est mis deux fois en relief à la rime –, incapables de supporter leur regard. L'ombre est bien, chez Lord Byron, associée – comme chez Hugo – au Mal, à la Guerre et à la Mort, tandis que la lumière est symbole de vie, de paix, d'amour, de bien et d'altruisme.

L'obscurcissement du soleil marque donc la plongée dans le Mal pour Satan comme pour les hommes...

« La guerre, qui s'était un instant suspendue,
Encore renchérit ;(...)»

²² Ibid, *op.cit.*, p. 84.

« (...) Ils levèrent
Les yeux comme vers la lumière, et chacun
De l'autre vit l'aspect – vit, hurla, et mourut – ;
De par leur commune hideur même ils moururent,
Chacun d'eux ignorant sur lequel de leurs fronts
Famine marqua : Satan. (...)

Lord Byron écrit ce poème en 1816, un an après l'éruption du Mont Tambora situé sur l'île indonésienne de Sumbawa. Le poème « *Darkness* » relaterait ce drame – il y aurait eu plus de dix mille victimes, sans compter la destruction et la stérilisation des cultures... – à l'origine de « l'année sans été » marquée par la famine. William Turner puisera également son inspiration dans cet événement lorsqu'il représentera un ciel confondant ombres et lumières...

Au moins deux interprétations s'offrent alors à nous, soit appliquant la méthode du « *close reading* » définie par le courant du *New Criticism* nous nous en tenons à notre première analyse et dégageons de ce poème une lecture symbolique allant jusqu'à en faire une forme de réécriture de l'Apocalypse, Dieu ayant provoqué l'obscurcissement du ciel pour punir des hommes ayant par trop exercé le Mal ; soit, nous plongeant dans l'Histoire Littéraire, mettant en résonance ce poème et son contexte d'écriture, nous le considérons comme la traduction littéraire d'un événement historique. Nous opterions bien plutôt pour une synthèse de ces deux analyses : Lord Byron, partant d'un événement singulier, lui donne une coloration apocalyptique, mettant en scène des hommes qui se font doubles de Satan lui-même – Lord Byron a pu, avant l'écriture de « *Darkness* », voir les dégâts causés par la bataille de Waterloo.

La chute de Satan se veut reflet de la chute de l'homme, non seulement de la chute originelle mais aussi et surtout de la chute morale qui pousse un grand nombre d'hommes à exercer le Mal pour le Mal ou, au contraire, paradoxalement, le Mal pour le Bien, la Liberté. La chute de Satan demeure effrayante, elle fait tomber le personnage en Enfer et stimule la haine qu'il ressent à l'égard du divin. Cette chute ne peut que stimuler l'élan de Satan en direction de la Liberté. Pour Hugo, comme pour Milton, Satan figure la révolte mais une révolte qu'aucune notion positive comme la Liberté, ne vient justifier. Personnage orgueilleux, révolté, Satan donne naissance au Mal dont l'homme va s'emparer. Sous la plume de Byron, point n'est besoin de décrire Satan, l'homme se suffit à lui-même, sa chute morale est entérinée, il est à lui-même son propre « ennemi ». La chute spatiale de l'ange déchu a laissé place à la chute morale de celui qui a été fait initialement à l'image de Dieu, l'homme. Et c'est précisément ce que l'Histoire du XX^{ème} siècle tendra à montrer.

Bibliographie

BYRON, *Poèmes*, éditions Allia, Paris, 1997

CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*

HUGO, Victor, *La Fin de Satan*

MILTON John, *Le Paradis Perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, Paris, Belin, 1990.

Véronique Léonard Roques, *Caïn, figure de la modernité*, honoré champion, paris, 2003.

J.A Waldock, *Paradise Lost and its critics*, Cambridge, University Press, 1947

Tra angelico e demoniaco. Il perturbante femminile nel racconto fantastico francese dell'Ottocento

di Carmelina Imbroscio

La narrativa fantastica ottocentesca si sviluppa in Francia in un contesto – la cosa è apparentemente incongrua e paradossale – fortemente razionalizzante. Nei primi decenni del secolo, il ceto borghese mira a rinforzare la propria supremazia politica ed economica su di un'aristocrazia nuovamente legittimata dopo la Restaurazione ma sostanzialmente improduttiva. Già nel 1830 la media borghesia favorisce l'ascesa al trono di Louis-Philippe d'Orléans, “il re borghese”; il secolo vedrà, nel suo divenire, la scalata sociale di banchieri e commercianti; borse e banche diverranno i luoghi dove si intrecciano speculazioni e alleanze. Nell'ambito della conoscenza, il darwinismo per un verso e il positivismo scientifico e sociologico di Comte e di Taine per un altro invitano ad abbandonare le speculazioni metafisiche e ad applicarsi all'esame del reale chiedendosi non tanto il perché, ma piuttosto il come delle cose. Le speranze scapigliate dei romantici si sono, nel frattempo, infrante contro l'ideologia di una classe che, fortemente implicata nello sviluppo economico e tecnologico, ricerca garanzie di continuità e solidità.

Il realismo, in letteratura, esprime questo sentire. Ad esso, vissuto come asfittico, reagiranno poi i movimenti letterari e poetici degli ultimi decenni del secolo, ma ciò che qui interessa sottolineare è che proprio nel contesto della narrativa realistico-borghese il fantastico, inteso come frattura “scandalosa” del tranquillo impianto razionale del quotidiano, prende corpo. Il fatto è che archetipi, pensiero magico, miti, leggende, credenze popolari e arcaiche, mortificati da un pensiero critico “positivo”, relegati da una lunga tradizione di cultura occidentale al livello del preconcio e dell'inconscio individuale e collettivo, ribollono in un sentire subliminale che ogni tanto manda in superficie segni violenti, non attesi e non dominati.

Su tutto ciò si fonda la strategia narrativa del racconto fantastico che non propone patti di lettura (come fa invece il meraviglioso fiabesco), che promette certezze che poi sovverte, conducendo protagonisti e lettori lungo crinali di ambiguità che restano irrisolti. E chi legge è affascinato da queste incursioni nell'irrazionale, ne è catturato e inquietato, tanto quanto i personaggi protagonisti. È su questo smarrimento delle certezze culturali che si fonda il racconto

quando, cambiando di colpo le carte in tavola (ma è quanto il lettore si aspetta...), introduce nella banale normalità il dato dell'inspiegabile e il sospetto del sovrannaturale.

Questa lunga, seppur sommaria, premessa per sottolineare che, essendo l'ambiguità una delle sue caratteristiche principali, il racconto fantastico proporrà come tema ricorrente il doppio, declinato in tutte le sue possibili manifestazioni: androginia, gemellarità, doppio fantasmatico, sdoppiamento della personalità, metamorfosi, dissociazione autoscopica, animazione dell'inanimato, coesistenza del bene e del male, doppia natura: umana e bestiale, angelica e diabolica (e spesso le due duplicità si confondono e fondono, essendo "la bestia" assimilata al male – come ben ha rilevato la psicologia analitica junghiana – e quindi al diavolo...).

Il doppio angelo/diavolo ha radici storiche e culturali nel mito dell'angelo decaduto presente, in varie forme, in tutte le religioni abramitiche. Le fonti sono molteplici, tra le principali la *Genesi* (6, 1-6), che introduce la caduta come rottura del rapporto armonico di Dio col suo popolo e preludio al diluvio universale, e la letteratura apocalittica cristiana e giudaica (quest'ultima col libro di Enoch). Che gli angeli ribelli fossero "i figli di Dio" (beney Elohim), i quali avevano scelto l'amore terreno, o i seguaci di Lucifero, superbo trasgressore della volontà divina ("Come sei caduto dal cielo, /O, Lucifero, figlio dell'aurora / come sei stato gettato a terra / tu, il vincitore dei popoli? Isaia 14, 12-15), essi hanno comunque rinunciato alla loro natura disincarnata per mescolarsi coi figli degli uomini. La loro duplice essenza (celeste e infernale) produce ulteriori duplicità nell'esito che deriva dalla loro promiscuità con gli umani. Dall'unione degli Dei e dei mortali – tema riscontrabile nei miti di molte culture – nascono infatti esseri eccezionali, spesso geni, ma altrettanto spesso mostri o demoni. Il motivo del doppio angelo/diavolo si colora, nel tempo, di un'altra ambiguità: l'angelo "peccatore" è colui che insidia l'umanità, ne sollecita i vizi, ma è anche l'essere che ha rinunciato all'amore divino per sperimentare la finitezza di quello umano; per i romantici sarà una sorta di eroe maledetto, un ammaliatore/ammaliato che ha scelto di sperimentare le passioni e che nel vortice di esse brucia chi incautamente le condivide.

Dalla figura dell'angelo/diavolo a quella della donna angelo/diavolo il passo è breve. Il *tòpos* è anch'esso fortemente romantico, ma già la tradizione e il folklore lo preparano: da un lato Lilith, prima compagna di Adamo, divinità nera, demone femminile, presente in varie religioni tra cui quella ebraica, portatrice di una femminilità negativa e lussuriosa, e con lei le colpevoli compagne terrene degli angeli ribelli (che più tardi saranno le streghe, alleate del maligno, sue grandi sacerdotesse); dall'altro la donna salvifica, lenitrice dei mali, madre

compassionevole, mediatrice col divino, rappresentata nella religione cristiano/cattolica da Maria, madre del Cristo. Da un lato la sessualità, il regno dei sensi, il vizio, dall'altro la spiritualità, la virtù, l'innocenza, l'abnegazione.

Tzvetan Todorov, uno dei più importanti critici che negli ultimi decenni si siano occupati di letteratura fantastica, distingue in essa due importanti assi tematici: dell'*io* e del *tu*¹; i temi dell'*io* sono quelli che alludono alla percezione (spesso distorta) che il protagonista ha della realtà esterna; quelli del *tu* hanno un comune motore nel desiderio sessuale. Ovviamente il tema della donna angelo/diavolo rientra nella seconda tipologia.

Già alla fine del Settecento Cazotte, in *Le diable amoureux* (1772), ci presenta il diavolo (qui Belzebù) che si accosta al protagonista Alvaro, in viaggio attraverso l'Italia, sotto varie sembianze: prima, nei sotterranei di Napoli, un'orribile testa di cammello, successivamente un devoto ed efebico valletto, Biondetto, che si trasformerà in una seducente silfide (si aggiunge alla gamma delle doppiezze l'ambiguità sessuale), Biondetta, altrettanto devota; Biondetta sedurrà Alvaro con le attenzioni più tenere, con la sensualità più dolce, con le lacrime più disarmanti; questi finirà per capitolare e al colmo dell'ebbrezza riceverà la confidenza dell'amata sulla sua vera natura:

dis-moi, enfin, s'il t'est possible, mais aussi tendrement que je l'éprouve pour toi: Mon cher Béelzébuth, je t'adore...²

Il disvelamento non riporterà Alvaro alla ragione: “la révolte de mes sens subsiste [...]. Elle me livre sans défense à mon ennemi”³. A liberarlo dal Grande Seduttore sarà il deciso intervento di una donna “angelo” opportunamente desessuata, cioè la madre, che lo ricondurrà sul cammino della virtù.

“Ai-je dormi?”⁴ si chiede Alvaro ad avventura conclusa; non lo saprà e non lo sapremo: la nota propria del fantastico è l'esitazione interpretativa. Ancora fortemente improntata di spirito settecentesco, *Le diable amoureux* “gioca” sul tema, laddove la narrativa fantastica successiva cerca i toni foschi o comunque più intriganti.

Più intrigante è senz'altro la vicenda narrata da Mérimée in *La Vénus d'Ille*

¹ Cfr. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Paris, Seuil, 2001; in particolare, pp. 113-147.

² Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, Paris, Librio, 1995, p. 77.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 79.

(1837), considerato dai critici il racconto più rappresentativo del fantastico ottocentesco francese, quello che in modo esemplare ne rispetta il canone, mantenendo nel corso di tutta la narrazione una sospensione di decodifica tra il razionale e l'inspiegabile, il naturale e il soprannaturale. Il viaggiatore/narratore /testimone è ospite ad Ille, nel territorio dei Pirenei, di un agiato proprietario terriero, Monsieur de Peyrehorade, appassionato di archeologia ed entusiasta di un reperto appena ritrovato nei suoi terreni: una Venere in bronzo di grande bellezza, espressione della migliore statuaria romana. Fin dal ritrovamento avverranno incidenti di natura ambigua, da un infortunio fisico che la superstizione dei contadini attribuisce alla malvagità della statua, fino all'episodio in cui Venere non "restituisce" l'anello di fidanzamento che il figlio del padrone di casa, prossimo alle nozze, le ha messo provvisoriamente al dito. Ma la tragedia si compie la notte delle nozze; risvegliati dalle grida della sposa gli ospiti troveranno il giovane ucciso da quello che pare essere stato un possente abbraccio mortale. La sposa sconvolta racconta agli inquirenti di una specie di gigante verdastro che si è introdotto nel talamo nuziale... Sarà considerata folle. Lo è veramente? Non ci è dato saperlo; certo è, ci dice il narratore, che da quando suona la campana della locale chiesa (ottenuta – dopo i tragici eventi – dalla fusione della statua) le vigne gelano...

Il tema della materia inanimata che prende vita propria è presente in varie mitologie; si può ricordare la Galatea di Pigmaliione evocata nelle *Metamorfosi* di Ovidio, o addirittura risalire alla creazione di Adamo... Qui però il tema si arricchisce di altre valenze o, meglio, ambivalenze. La Venere d'Ille è un idolo pagano rinvenuto in un contesto di religiosità popolare diffidente e superstiziosa. Paganesimo significa miscredenza e empietà, in poche parole peccato e malvagità, e il peccato e la malvagità evocano l'inferno e il diavolo. Le qualificazioni in tal senso accompagnano "l'idolo": "Elle a l'air méchant et elle l'est aussi"⁵; "Dédain, ironie, cruauté, se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté"⁶. Di lei, "cette diable de Vénus"⁷, si nota la "diabolique figure" oppure un'"expression d'ironie infernale"; "Il y a dans son expression quelque chose de féroce"⁸; anche l'esclamazione del giovane promesso sposo "le diable m'emporte!"⁹ assume il senso di una sinistra anticipazione. A tutti questi attri-

⁵ *La Vénus d'Ille*, in Prosper Mérimée, *Histoires de monstres et de revenants*, Paris, Pocket, pp. 37-71, p. 40. Il titolo del volume è opera del curatore della raccolta.

⁶ *Ibidem*, p. 48.

⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁸ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁹ *Ibidem*, p. 63.

buti diabolici si accompagna comunque la constatazione della sua innegabile bellezza: a più riprese si sottolinea la perfezione delle forme, l'eleganza e la nobiltà del portamento, la squisita fattura; "rien de plus suave"¹⁰ ammetterà il narratore /testimone.

Quando la tragedia si sarà compiuta l'imparziale narratore non potrà fare a meno, osservando la statua, di esserne fortemente turbato:

Cette fois, je l'avouerai, je ne pus contempler sans effroi son expression de méchanceté ironique; et la tête toute pleine des scènes horribles dont je venais d'être témoin, il me sembla voir une divinité infernale applaudissant au malheur qui frappait cette maison¹¹.

Le caratteristiche della doppiezza malvagità/soavità, bassezza morale/bellezza fisica attribuite entrambe alla Venere, si ritrovano – questa volta sdoppiate e esplicitamente rinviati al binomio diavolo/angelo – nel confronto, imbastito maldestramente dall'esuberante monsieur de Peyrehorade, tra il fascino sensuale della statua e la fresca grazia della promessa sposa: "Il y a deux Vénus sous mon toit. L'une, [...] trouvée dans la terre [...]; l'autre, descendue des cieux"; l'una "noire" l'altra "blanche"¹². (l'allusione, nel primo caso, è al bronzo annerito, ma la simbologia cromatica del nero infernale e del bianco angelico è evidente al lettore).

Il tema del doppio sacro/profano, variamente combinato con quello della natura angelico/demoniaca della donna, è presente in modo ancor più esplicito e diffuso nel racconto fantastico di Théophile Gautier, *La Morte amoureuse* (1836). Il protagonista, il giovane prete Romuald, è insidiato fin dal giorno della sua consacrazione dalla bellissima cortigiana Clarimonde, donna dall'esistenza corrotta e dalle pratiche misteriose. Romuald, nonostante gli avvertimenti del suo tutore e padre spirituale, l'abate Sérapion ("Prenez garde, mon frère, et n'écoutez pas les suggestions du diable"¹³), cade vittima del fascino della donna che finirà per coinvolgerlo, ogni notte, nella vita frenetica e viziosa di Venezia, dove puntualmente si ritrova per incanto nelle vesti di un giovane dissipato, lui, che di giorno è il semplice curato di uno sperduto villaggio. Con-

¹⁰ *Ibidem*, p. 48

¹¹ *Ibidem*, pp. 67-68.

¹² *Ibidem*, p. 62.

¹³ *La Morte amoureuse*, in Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, Classiques Français, 1993, pp. 72-137, p. 86.

duce così un'esistenza doppia dove il confine tra sogno e realtà si sono smarriti. La natura ambigua di Clarimonde è nota sin dalla sua prima apparizione. Ciò che seduce il giovane è la sua bellezza ideale che la rende simile al “divin portrait de la Madone”, ma i suoi occhi, che lo soggiogano, hanno una strana virtù ammaliante:

Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer [...]. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève, la mère commune¹⁴.

Creatura del cielo e dell'inferno, insieme angelo e diavolo, Clarimonde manterrà lungo tutto il racconto quest'ambiguità. La sua promessa, nel richiedere l'anima del giovane prete, è quella del Grande Seduttore: una sorte di felicità che gli angeli stessi gli invidieranno: “Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis; les anges te jalouseront”¹⁵; la storia dei due sarà una vera storia d'amore, bruciante, passionale, che il narratore – evocandola, ormai vecchio – ricorderà con nostalgia nonostante la morbosità del rapporto e la natura demoniaca di Clarimonde fossero stati sempre presenti alla sua coscienza soggiogata. Tanto presenti, eppure ineluttabili, che il giovane finirà per accettare anche il vampirismo dell'amata (“Ton beau sang d'une couleur de pourpre si éclatante, je vais le boire”), in un dono di sé che non conosce limiti¹⁶.

In una pagina, in cui si rivelano le doti visionarie e pittoriche di quello scrittore esteta che fu Gautier, Romuald a cavallo corre verso la sua amata della quale gli hanno annunciato la morte. È notte e, nella miglior tradizione romantico/gotica, il cavaliere attraversa, percorso da un brivido di terrore superstizioso, una foresta cupa e opaca, in cui i fuochi fatui danzano, le civette gridano, gli occhi fosforescenti dei gatti selvatici penetrano il buio, gli zoccoli dei cavalli spinti al galoppo lasciano strie di fuoco. Indubbiamente un contesto infernale, per una storia in cui si respira lo zolfo. Eppure alla dama, bella come mai nella morte, si riservano aggettivi che alludono al candore e alla sacralità: le belle mani sono “plus pures, plus diaphanes que des hosties”, le braccia nude sono tornite come l'avorio, le forme sono quelle di una statua di alabastro, o quelle di una giovinetta addormentata ricoperta di un velo di neve¹⁷. Ancora una

¹⁴ *Ibidem*, p. 80.

¹⁵ *Ibidem*, p. 82.

¹⁶ *Ibidem*, p. 108.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 94-95.

mescolanza cromatica, il chiaro e lo scuro, il trasparente e il cupo, per sottolineare l'intreccio di spiritualità e carnalità, di sacro e di profano che attraversa il racconto; un intreccio che si fa profanazione quando Clarimonde celebra la propria "resurrezione" in nome dell'amore con parole ispirate alle scritture sacre: "car l'amour est plus fort que la mort"¹⁸ ("perché l'amore è forte come la morte", *Cantico dei Cantici*; VIII, 6).

Clarimonde sarà definitivamente debellata dal solerte e incorruttibile Sérapion, che ne ridurrà in cenere il corpo dissotterrato aspergendolo di acqua benedetta; ma se l'empietà è difesa dal narratore perché si è fatta amore, la virtù dell'abate è condannata come crudele moralismo. In un ennesimo rovesciamento, la sua figura di giustiziere è più simile a quella di una creatura demoniaca, piuttosto che a quella di un fedele servitore di Dio:

Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dure et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange¹⁹.

Clarimonde sarà dunque, nel finale, la fragile vittima di una bigotta e ottusa furia riparatrice e Romuald, vecchio, non potrà che rimpiangere quell'amore estremo che lo aveva reso potente e gli aveva fatto sfidare il suo Dio, così come aveva fatto l'antico angelo ribelle: "je ne crois pas que, depuis Satan qui tomba du ciel, personne ait été plus orgueilleux et plus insolent que moi"²⁰.

Una donna vampiro e demone, capace di amare e di farsi amare; un uomo di Dio, Sérapion, indurito da una cupa morale, che nega impietosamente le leggi dell'amore; un altro uomo di Dio, Romuald, tormentato dal conflitto tra la dedizione al ministero divino e l'abbandono alla sensualità; virtù e peccato che si stemperano l'una nell'altro, che si confondono e confondono i ruoli, che sovvertono le gerarchie di valore e la morale comune. D'altronde la narrativa fantastica, lo si è detto, gioca sull'ambiguità, ed una di queste è il labile confine tra realtà e sogno. Romuald ha veramente vissuto le sue dissipate notti veneziane o le ha solo sognate? E il sogno, se tale fosse, è forse meno portatore di verità di quanto non lo sia la veglia? (Si intende quelle verità profonde, che la veglia censura...).

La psicanalisi, in particolare la psicologia analitica di Jung, ci dirà che Biondetta, Venere, Clarimonde, altro non sono che la parte "ombra" della totalità dell'individuo, quella dimensione celata e rimossa rappresentata dalle pul-

¹⁸ *Ibidem*, pp. 100.

¹⁹ *Ibidem*, p. 111.

²⁰ *Ibidem*, p. 105.

sioni sessuali, da un'istintualità identificata col male, che il nostro io "civilizzato" e scisso, incapace di gestire e accettare, mira ad espungere e oggettivare. Ma sappiamo bene che il rimosso riaffiora e si segnala alla coscienza mediante il perturbante, l'*unheimlichkeit*²¹, sentimento composito e inatteso, che suscita paura o smarrimento, scatenato dall'intreccio di noto e ignoto, naturale e sovrannaturale, e, in particolare nei racconti analizzati, di puro e impuro, di angelico e demoniaco (quest'ultimo, come si è visto, correntemente connotato al femminile)²².

L'aver segnalato come "perturbante" la contaminazione dell'angelico col diabolico – il cui archetipo è l'originaria trasgressione alla volontà divina, che il moderno individuo "sociale" rinnova nel conflitto tra pulsioni e norma – consente di allargare l'analisi ad una serie di racconti fantastici nei quali, pur non essendo evocata esplicitamente la figura della donna angelo/diavolo, è evidente il turbamento che il "fantasma" donna provoca nel protagonista; visto che siamo nell'ambito della narrativa fantastica, il fantasma potrà essere proprio quell'entità immaterica e sovrannaturale che suscita nel lettore piacere e raccapriccio (ancora un binomio antitetico...); ma spesso è tale – invece o anche – in termini freudiani, nel contesto di uno scenario immaginario nel quale il protagonista è alle prese col desiderio (sessuale) e, al contempo, con la sua interdizione.

Si tratta di racconti che vedono la luce nella seconda metà dell'Ottocento e che risentono di importanti influenze: le ossessioni e gli incubi del *noir* di Poe sono recentemente entrati nell'immaginario dei lettori francesi grazie a Baudelaire, che ne ha tradotto le opere; a Parigi, nell'ospedale de La Salpêtrière, l'alienista Charcot (di cui Freud sarà allievo) riunisce tutti i martedì un nutrito pubblico davanti al quale pratica trattamenti ipnotici di casi di isteria; sempre a Parigi la celebre clinica del dottor Blanche ospita artisti e intellettuali affetti da disturbi nervosi, l'interesse per le turbe della personalità guadagna un largo interesse. Il fantastico si fa intrapsichico.

Questa nuova e fertile stagione può essere rappresentata dai racconti di Maupassant; nel più celebre, *Le Horla* (1887), il protagonista annota nel suo diario una crescente allucinazione autoscopica; tenterà di tutto per liberarsi dell'entità

²¹ Freud definisce questa categoria del sentire prendendo spunto dai racconti fantastici di Hoffmann, in particolare *L'uomo della sabbia*. Una serie di temi "destabilizzanti", tra i quali quello dell'animazione dell'inanimato (Ne *L'uomo della sabbia* un personaggio, Olimpia, risulta essere un automa), sono riconosciuti come fonte dell'effetto perturbante.

²² Sul significato intrapsichico del conflitto tra il demoniaco e il celeste, tra l'angelo ribelle e l'angelo guardiano, rinvio a Edouard Brasey, *Enquête sur l'existence des anges rebelles*, Paris, Filipacchi, 1995, e in particolare al cap. "La nuit noire de l'âme".

negativa che lo assedia, fino a darsi la morte quando intuirà – al colmo del parossismo – che è in lui stesso che essa alberga. Anche se *Le Horla* è forse il racconto più emblematico del dibattito bene/male che tormenta l'uomo, il tema del desiderio/colpa in termini di ossessione erotica è narrato con maggior evidenza in *Apparition* (1883) e in *La Chevelure* (1884). Il soggetto è simile nei due racconti: un turbamento a sfondo necrofilo suscitato da una chioma di capelli femminili. Nel primo il narratore evoca, in occasione di una serata con amici, un evento che ricorda ancora con terrore. Entrato, su richiesta di un compagno d'armi, vedovo inconsolabile, nella stanza da letto che era stata della sposa per prendere alcuni documenti, si materializza di fronte a lui il fantasma della giovane donna che lo supplica con dolcezza di spazzolarle i capelli, da troppo tempo non curati; il protagonista asseconda la richiesta, condivide la voluttà del contatto, per poi fuggire dal luogo in preda al panico ed evocare quanto gli è accaduto in tono smarrito e allucinato:

Pourquoi ai-je fait ceci? Pourquoi ai-je reçu en frissonnant ce peigne, et pourquoi ai-je pris dans mes mains ses longs cheveux qui me donnèrent à la peau une sensation de froid atroce comme si j'eusse manié des serpents? Je n'en sais rien. Cette sensation m'est restée dans les doigts [...].

Je la peignai. Je maniai je ne sais comment cette chevelure de glace. Je la tordis, je la nouai et dénouai; je la tressai comme on tresse la crinière d'un cheval. Elle soupirait, penchait la tête, semblait heureuse²³.

Nel secondo racconto il narratore ha tra le mani il diario di un folle, internato in una clinica per malattie mentali, al quale è stata diagnosticata una mania erotico/allucinatoria; le annotazioni raccontano di una sconfinata passione antiquaria, alimentata dall'immaginare le storie umane che nel tempo si sono intrecciate con gli oggetti giunti sino a noi; nell'intercapedine di un mobile antico, acquistato con trepidazione, il protagonista scopre una treccia di capelli che provocherà in lui lo scatenarsi dell'immaginazione e l'incontrollato desiderio della donna evocata, desiderio traslato sulla capigliatura. Sarà l'inizio del delirio: deve affondarvi le dita, accarezzarla, baciarla, sentirla sulla pelle, avvolgersela attorno; il contatto è “glissant, irritant, affolant, délicieux”²⁴, fonte di tormento e di felicità. Finché la forza della passione non finisce per dare corpo alla donna desiderata:

²³ Guy de Maupassant, *Apparition*, <http://un2sg4.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/appariti.html>

²⁴ Guy de Maupassant, *La chevelure*, in *La dimension fantastique*, a cura di Cl. Seignolle, vol. I, pp. 113-119, p. 117.

Les morts reviennent! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse [...].

Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.

[...] J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles!²⁵

Finito di leggere il manoscritto, il narratore primo, turbato, chiede al medico di poter vedere la treccia di capelli:

Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d'envie devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse²⁶.

In entrambi i racconti la visione della donna è fortemente erotizzata, anche se la censura “sposta” l'eros – così come avviene nel sogno – sulla capigliatura, investita di un intenso valore simbolico. E in entrambi i racconti il fantasma erotico femminile suscita voluttà per poi, contrastato dal senso di colpa e dall'evo- cazione del peccato, essere oggetto di repulsione e di disgusto. Gioie sovru- mane e terrore arcano riposano nello stesso oggetto del desiderio: Lucifero è pur sempre creatura di luce, se pur disceso nelle tenebre...

E d'altronde come disambiguare il binomio bene/male se perfino S. Paolo ricorda che la Legge, volta a promuovere comportamenti virtuosi, è la fonte della consapevolezza (e quindi della tentazione) del peccato? “[...] io non ho conosciuto il peccato se non per mezzo della Legge. Difatti, avrei ignorato la concupiscenza, se la Legge non avesse detto ‘Non desiderare’” (Romani, 7,7).

Il tema della donna, ora essere angelicato, ora “femme fatale”, è comune alla sensibilità letteraria dell'Ottocento francese, ma il racconto fantastico ha la caratteristica di avvalersi del ricorso alla “frattura sovrannaturale” per potenziare il *tòpos* di tutte le collateralità e combinazioni che abbiamo analizzato. Altrettanto vale per la figura dell'angelo caduto, dal quale anche romantici e simbolisti sono attratti; ma mentre questi idealizzano la figura dell'angelo ribel- le concentrandone in modo fusionale gli attributi, la letteratura fantastica – gra- zie alle oscillazioni, ai dualismi, alle ambiguità peculiari del genere – concede

²⁵ *Ibidem*, p. 119.

²⁶ *Ibidem*, p. 119.

una più ricca materia narrativa al conflitto tra luce e tenebre, spiritualità e corporeità, infinito e limite.

Per non fare un torto a nessuno, si può comunque cedere la parola, a conclusione, ad un grande romantico, Lamartine, il cui angelo, uscito dal coro celeste per contemplare la bellezza di una giovane umana addormentata, implora: “Fais-moi mourir aussi, Dieu qui la fis mortelle!” (*La chute d'un ange*, 1838)²⁷. Destino auspicato di finitezza e di morte – lontano dalla gloria imperitura dei cieli – che evoca la cupezza degli inferi, così come la evocavano le eroine dei nostri racconti, richiamate dall'oltretomba a insidiare la fragile virtù dei mortali; ma che anche rivendica il diritto a sperimentare la gioia e il dolore, chiari-scuri della fragile natura umana. Due concezioni della felicità e dell'amore in un confronto mai risolto che vede la ribellione dell'angelo e l'inquietudine dell'uomo in bilico tra la nostalgia dell'assoluto e la vertigine tentatrice della conoscenza.

Carmelina Imbroscio

²⁷ Merita di essere ricordata una singolare versione dell'angelo decaduto offerta dal poema *Éloa, ou la sœur des anges* (1825) di un altro grande romantico, Alfred de Vigny. Éloa è un angelo “al femminile”, di grande purezza, bellezza e ingenuità, innamorata del genere umano, che, credendo di fare la felicità di un giovane, cede in realtà alla seduzione di Satana, che opera sotto mentite spoglie.

Fallen Angels in Restoration France: The Case for Compassion in *Éloa*, *Ahasvérus* and *Cédar ou la chute d'un ange*

di Erica Maria Cefalo

Alfred de Vigny's 1824 poem, *Éloa*; Edgar Quinet's 1833 drama *Ahasvérus*; and Alphonse de Lamartine's 1838 poem *La Chute d'un ange* each depict the fall of an angel who connects with another non-angelic being through the temptation of sentiment. *Éloa*, though it was written years before 1830, was more popular in the late 1820s and early 1830s than it was in 1824 (Gruber 74). Vigny's poem depicting an angel who sacrifices herself for the chance to console Satan evidently spoke to the public circa 1830. France at that time was teeming with new ideas for social and political reconstruction. Religion, as the traditional moral foundation of a nation, was at the heart of the debate. The confused state of the abandoned angel was not unlike the fate of many in 1830s France where sentiment, science and the vestiges of ultramontism coexisted in a sort of spiritual limbo under the Restoration. A variety of artistic and ideological creations were born of coping and dreaming but many of them required man to either make a leap of faith or fall away from traditional dogmas and mores and embrace something new. As Paul Bénichou establishes in his *Le Sacre de l'écrivain*, the romantic poet's role as spiritual and political leader gave rise to the poet-prophet. Influenced by the concept of sentiment as defined by writers such as Jean-Jacques Rousseau, Mme de Staël, Chateaubriand and Pierre-Simon Ballanche as well as the *Nouveau Christianism* of Claude-Henri de Saint-Simon, a new wave of poets dreamed of a God who would be more in touch with the changing needs of humanity and somehow refute an ancient dogma that was increasingly inconsistent with modern realities. For Vigny, Quinet and Lamartine, who all lived through the fall of the Empire and the various phases of the Restoration from Louis XVI-II and the *Charte* to Louis-Philippe, a lack of human compassion seemed to blame for the misfortunes suffered by various groups of people under the changing regimes. A moral foundation seemed necessary to any sustainable society but modern France was in need of a new more compassionate kind of religion that would go hand in hand with a new more compassionate kind of government. Examining the faults that they perceived in nineteenth century French society, each of these authors chooses to use a biblical setting as the background for reconsidering an individual's connection with the divine and also with society.

In *Éloa*, *Ahasvérus* and *Cédar ou la chute d'un ange*, the figure of the fallen angel allows the authors to critique religious beliefs that have traditionally been held as God's laws and weigh them against the value of compassion for humankind. Before the fall, all three of these angels might be categorized as guardian angels whose work includes the safeguarding of humanity. The guardian angel in particular "may be seen as an attempt to overcome the remoteness and impersonality of God" (Grosso 128). Through the experience of the fall, the angel has a chance to begin a new existence outside of the heavenly kingdom in cooperation with humanity. As we will see, God is overwhelmingly depicted as an absent father. In contrast, the figure of the fallen angel in these three works is distinguished by a noble sense of compassion, self-sacrifice and the desire for companionship.

Éloa

Labeled a "mystère" in the subtitle and introduced by a quote from Genesis¹, Alfred de Vigny's *Éloa ou la sœur des anges* begins with the birth of the angel Éloa on Earth in the time when Jesus, "le Médiateur," "sauvait ses habitants" (23). Vigny's use of the distant past as a setting for the poem is not unique. As we will see in Quinet and Lamartine, the use of the past allows the author to situate his poem outside of the realm of modern society. Their choice to confront a mythical past in order to build a better future was a part of a general movement on the part of intellectuals at this time to confront the abandonment of French history after the revolution (Crossley).

Éloa is the product of a tear shed by Jesus for Lazarus, the famous moment in John 11 when "Jesus wept." In Vigny's poem, the Holy Spirit then breathed life into the tear in order to form an angel. She is therefore part human and part holy. The description of Éloa emphasizes this half human and half divine nature. She has a physical body that is draped in angelic clothing, implying that her sensual mortality lurks beneath the surface of a divine beauty that is seemingly perfect. Like Jesus, she is a medium between the divine and the terrestrial. Vigny extends her dual nature to the conflict between her being and her gender: "C'est une femme aussi, c'est une Ange charmante" (25).

The circumstances of Éloa's birth link her to the origins of Christianity which focused on charity and pity. A return to the origins of Christian belief

¹ "C'est le serpent, dit-elle, je l'ai écouté, et il m'a trompée."

was a much debated topic in the 1820s and 1830s, especially in the context of supporting the lower classes in an industrial society. Though the liberals under the Restoration were by no means a homogenous group, liberals generally believed in equality as defined by the Declaration of the Rights of Man (Jardin 79). Notable theorists like Saint-Simon and Fourier would extend this theme to the idea of civilizations based on love and compassion for fellow men. Though Vigny may not have been directly associated with these movements, their popularity demonstrates the general intellectual current toward a compassionate society circa 1824 that may have influenced Vigny's preoccupation with the concept of pity. In his forward to *Journal d'un poète*, Louis Ratisbonne asserts that Vigny's "muse" was "la pitié." Ratisbonne considered *Éloa* to be the incarnation of this muse and adds "et il faut avouer qu'aucun poème ne renferme, sous le vêtement diaphane des chastes vers, un plus bel idéal d'amour et de la pitié" (13). Given the feminine form that Vigny used to express pity, however, how can he reconcile pity with his "mâle religion de l'honneur"? Vigny's journal suggests that he wanted to make pity an honorable trait, thereby adding masculine power to the concept of pity. The weak are not those who offer pity but rather those who receive it. In an 1824 entry in the *Journal* he writes: "Tous les crimes et les vices viennent de faiblesse. Ils ne méritent donc que la pitié!" (32). Though we may agree with Ratisbonne's interpretation of *Éloa* as a creature who offers pity, Vigny also portrays her as someone who has made a mistake in a moment of weakness and who could be the object of pity for some higher power. An honorable God might have had mercy on *Éloa*'s feminine weakness for Lucifer. Throughout the 1830s, Vigny's journal shows that he continued to develop the integration of sentiment and honor that he began in *Éloa*. In 1835, he comments "J'aime l'humanité. J'ai pitié d'elle" (97) and in 1836 his plan for *Daphné* reveals that he sought to "Diviniser la conscience" (107). An entry written shortly thereafter explains: "Dittmer vient me voir. [...] Il pense comme moi que l'honneur est la conscience exaltée, et que c'est la seule religion vivante aujourd'hui dans les cœurs mâles et sincères. Mon opinion porte ses fruits" (107). *Éloa* is completely driven by her conscience, by an inner power that propels her to act on how she feels rather than acting on what she is expected to do according to the angelic "society." This active aspect of her character is perhaps the "male" aspect, linked to her connection with Jesus and her role as an angel, a being that is typically masculine in the Bible.

Born of Jesus' own struggle between faith in the divine and human emotion, *Éloa* seems destined to feel pity and spread consolation. Lucifer, as the most miserable of creatures in the universe, is naturally the creature to whom she is most attracted to as a benefactor of the gift of consolation. She gives him consolation perhaps because he needs it the most. *Éloa* is above all a feeling being.

One of the worst parts about Lucifer's damnation is that he becomes an unfeeling being, unable to experience joy or sorrow. *Éloa's* Satan is in the Old Testament tradition in which Satan "has no private reasons for tempting man, nor special joy in causing his fall" (Jung 25). Satan is essentially still living in an Old Testament world where pity does not affect celestial law and consolation is not God's mission. As a being who was created from Jesus' compassion, *Éloa* enters Satan's realm as a representative of Christian values. Just as Jesus offered charity to social outcasts, *Éloa* too feels pity rather than disdain when she hears of Lucifer's story.

Et l'on crut qu'Éloa le maudirait; mais non,
L'effroi n'altéra point son paisible visage,
Et ce fut pour le Ciel un alarmant présage.
Son premier mouvement ne fut pas de frémir,
Mais plutôt d'approcher comme pour secourir;
La tristesse apparut sur la lèvre glacée
Aussitôt qu'un malheur s'offrit à sa pensée ;
Elle apprit à rêver, et son front innocent
De ce trouble inconnu rougit en s'abaissant ;
Une larme brillait auprès de sa paupière.
Heureux ceux dont le cœur verse ainsi la première ! (27)

Lucifer's role as tempter, however, is to inspire desire in others primarily through manipulating their emotions through reveries. *Éloa* first experiences temptation as an awareness of a desire that is foreign to the heavenly environment. Like a poet affected by ennui, she loses the ability to be moved by pleasures appealing to the senses such as perfume, spices and even music "car rien n'y répondait à son âme attendrie" (27). Paradise is described as a land of beautiful structure, not unlike the classical aesthetic of the *Ancien Régime*. *Éloa*, when faced with the choice to conform to this restrictive perfection or float freely in search of something new, chooses individual freedom over conformity. The angel ventures out of the heavens hoping to become a consolation to others and indeed her closeness to Earth is described as having a healing power on the world that is capable of reversing human misery. Vigny emphasizes the fact that *Éloa* is unique in her willingness to approach the boundaries of heaven: "Jamais les purs Esprits, enfants de la lumière,/De ces trois régions n'atteignent la dernière./Et jamais ne s'égare aucun beau Séraphin/ Sur ces degrés confus dont l'Enfer est la fin." The majority of the angels specifically fear the possibility of disobeying God by having pity on Satan: "Et même en lui prêtant une oreille attendrie,/ Il (an angel) pourrait oublier la céleste patrie...[...]/ Voilà pourquoi, toujours prudents et toujours sages,/ Les Anges de ces lieux redoutent les passages"(30).

Éloa is distinguished by an unusual willingness to risk her own salvation, reminding us of Vigny's preoccupation with the magnanimity of self-sacrifice. In Vigny's *Journal d'un poète*, the plans for several works include the continual reshaping of the idea that man is greater than God in the sense that he is capable of sacrificing his life for a principle (*Journal* 165, 250). Although Éloa's motivation is chiefly described as curiosity (perhaps reflecting the nineteenth century spirit of experimentation), she does end up having an effect on the worlds she approaches and is surprised to learn that she has power over mortals. Her presence has a positive effect:

S'il arrivait aussi qu'en ses routes nouvelles
Elle touchât l'un d'eux des plumes de ses ailes,
Alors tous les chagrins s'y taisaient un moment,
Les rivaux s'embrassaient avec étonnement ;
Tous les poignards tombaient oubliés par la haine ;
Le captif souriant marchait seul et sans chaîne ;
Le criminel rentrait au temple de la loi ;
Le proscrit s'asseyait au palais de son Roi ;
L'inquiète Insomnie abandonnait sa proie ;
Les pleurs cessaient partout, hors les pleurs de la joie ;
Et surpris d'un bonheur rare chez les mortels,
Les amants séparés s'unissaient aux autels. (31)

As the angel moves farther and farther out into unknown realms of the universe, it seems to her that there is more to the universe than the heavens she knows: "Telle, au fond du Chaos qu'observaient ses beaux yeux./ La vierge, en se penchant, croyait voir d'autres Cieux" (32). In her solitude, she contemplates these strange new places and finds them to be harmonious. It is in this moment of contemplation that Lucifer appears to "la Vierge Éloa." Lucifer's temptation is above all an emotional seduction that takes advantage of the virgin's excess of sentiment which leaves her vulnerable to dreamy idealism. Describing himself, Lucifer remarks: "Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas" (35). His very being is a recipe for ennui. Although he admits that his temptations are made of illusion, the demon sees his role as that of a "consolateur" who charms people into forgetting their real world troubles (38). Between Satan and Éloa, then, Vigny describes two kinds of consolation. There is the consolation produced by Éloa, emanating from her sentimental power of compassion and made possible through sacrifice. However there is also Satan's escapist diversions that console man not through the spirit but through the imagination. Éloa's form of consolation might be seen as occurring thanks to a closer rapport with the spiritual world or a better understanding of spiritual truths while Satan consoles man temporarily by separating him from unpleasant truths.

According to the text, Éloa's sin begins when she allows her initial feelings of pity for the fallen angel to be eclipsed by feelings of desire which are chiefly motivated by the pride resulting from flattery. Her weakness is tied to her femininity. At the beginning of the last section of the poem, *La chute*, "Pudeur" is considered the first step toward evil. Vigny depicts *Pudeur* as a product of the fall from Eden, a replacement for true Innocence. Innocence was something personal that came from within whereas *pudeur* was a rule enforced by God. Her true sin in this moment is not her association with Satan but rather the fact that she gives up her natural internal innocence and replaces it with the art of modesty :

D'où venez-vous, Pudeur, noble crainte, ô Mystère
 Qu'au temps de son enfance a vu naître la terre,
 [...]
 Au charme des vertus votre charme est égal,
 Mais vous êtes aussi le premier pas du mal ;
 D'un chaste vêtement votre sein se décore,
 Ève avant le serpent n'en avait pas encore ;
 Et si le voile pur orne votre maintien,
 C'est un voile toujours, et le crime a le sien ;
 Tout vous trouble, un regard blesse votre paupière,
 Mais l'enfant ne craint rien et cherche la lumière.
 Sous ce pouvoir nouveau, la Vierge fléchissait,
 Elle tombait déjà, car elle rougissait ; (38)

Another key factor in the Angel's fall is that she falls willingly. In the above passage it is clear that Éloa acts as an individual relying on her own senses rather than on dogma for guidance. Knowing that she is going against God's will, she proclaims to Lucifer "Je suis à toi" (38). Éloa's act of defiance might also be seen as a protest against God's unwillingness to forgive Lucifer. God's kingdom is an absolute monarchy and God's lack of pity on his subjects suggests a sort of spiritual tyranny. As Maurice Descotes points out, Vigny was especially troubled by the tyranny he recognized in Napoléon's reign despite the poet's obsession with military glory. Vigny's disappointment in the fall of the Empire he fervently supported as a young man caused him to reevaluate his idol (Descotes 137). Though Vigny would not develop Napoleon as a personage in fiction until *Servitude et grandeur militaires* (1835), Éloa cultivates the theme that a hero is someone who has compassion. Discussing Vigny's reconsideration of Napoléon, Descotes explains: "Le tyran est insensible à la pitié – cette vertu si chère à Vigny. [...] Qui n'a pas de cœur reste insensible au code de l'honneur – autre thème de prédilection de Vigny" (139).

Lucifer (who has already established himself as the unknowable ideal) proclaims that Éloa is his ideal: “Toi seule me parus ce qu’on cherche toujours... Il me fut révélé que je pouvais aimer” (39). Lucifer adds that he feels her presence in nature (his own accomplice in illusion inflicted on others) and proceeds to compare her to God. Éloa does not recoil but is instead seduced by flattery. Tainted by “pudeur,” she blushes, contemplates her “immortel amant” with pride and proceeds to lift her veil. Furthermore, Éloa confuses beauty and goodness.

Puisque vous êtes beau, vous êtes bon, sans doute;
Car sitôt que des Cieux une âme prend la route,
Comme un saint vêtement, nous voyons sa bonté
Lui donner en entrant l'éternelle beauté.(41)

Near the end of the poem, Lucifer expresses his own vulnerability as he mourns the memory of his angelic existence which is now impossible to regain. In particular, he implies that the ability to sympathize with humans might save him:

Le Tentateur lui-même était Presque charmé,
Il avait oublié son art et sa victime,
Et son cœur un moment se reposa du crime.
Il répétait tout bas, et le front dans ses mains:
“Si je vous connaissais, ô larmes des humains!” (43)

Lucifer nearly repents and the text asserts that he might have been saved if only Éloa would have heard him. Does she not hear him because modesty has separated her from her natural instincts? In any case, the moment is too brief and Lucifer returns to his artful ways which continue to contrast directly with the natural spontaneity of sincere emotion. Éloa finally agrees in the last stanzas to “exile” herself from heaven in order to follow her lover. It is only after she completely gives herself to him that Lucifer shows his true face as Satan. Still, her last concern is if she makes him happy. She remains above all the consoler, even if her efforts are in vain.

In Vigny’s unfinished sequel to *Éloa*, entitled *Satan sauvé*, Éloa and Satan experience the end of the world as a happy moment because it releases Satan from Hell. According to God, Satan’s ability to feel love for Éloa allows him to enter heaven: “Tu as été punis pendant le temps; tu as assez souffert, puisque tu fus l’ange du mal. Tu as aimé une fois: entre dans mon éternité. Le mal n’existe plus” (*Journal* 260). Despite the hopelessness felt at the end of *Éloa*, then, Vigny did imagine that sentiment might be sacred in some alternate version of

Christianity existing outside of the boundaries of time. As we will see in *Ahasvérus*, to a generation who saw multiple regimes and ideologies swept away in time, the challenge was to find something enduring on which to build a new society. In an 1833 journal entry, Vigny concurs:

Plus je vais, plus je m'aperçois que la seule chose essentielle pour les hommes, c'est de *tuer le temps*. Dans cette vie dont nous chantons la brièveté sur tous les tons, notre plus grand ennemi, c'est le *temps*, dont nous avons toujours trop. A peine avons-nous un Bonheur, ou l'*amour*, ou la *gloire*, ou la science, ou l'émotion d'un spectacle, ou celle de la lecture, qu'il nous faut passer à un autre. Car *que faire?* C'est là le grand mot. (74)

Vigny envisioned his religion of honor to be one in which God would not fade away with a changing regime but would remain present in man through his conscience: "La religion de l'honneur a son dieu toujours present dans notre cœur" (93).

Rachel in *Ahasvérus*

Edgar Quinet's *Ahasvérus* likewise highlights the lack of pity and consolation in modern Christianity. *Ahasvérus* travels the world for centuries as the Wandering Jew, seeking to repent to a God he cannot find. Quinet, like Vigny, shows God to be absent and through God's conspicuous absence the characters inevitably cultivate doubt. Moreover, as a historian Quinet uses the passage of time to emphasize the idea that no one regime can remain in power forever. Time drives humanity toward renewal and regrowth. All symbols and ideologies are subject to it. Reading *Ahasvérus*, it is difficult not to think of Jouffroy's 1825 *Comment les dogmes finissent* as Quinet narrates the fall of regimes and cults through the ages. *Ahasvérus'* world is one of pitiless evolution. The one being who offers pity to *Ahasvérus* is Rachel, an archangel. The tear she sheds for *Ahasvérus*, however, causes her fall. Rachel's role in *Ahasvérus* is to bring pity and consolation through her companionship and, as Simone Bernard-Griffiths points out, to transform pointless wandering into a pilgrimage (100).

Quinet describes himself as feeling like a lone wanderer after the fall of the Empire left him without an emotional link to society:

Quelle fatale découverte pour moi! Je compris que je marchais seul. Quelque chose s'était brisé entre le peuple et moi. J'entrai dans la jeunesse en rompant avec les masses et cette communauté primitive de sentiments populaires qui avait fait la force

de mes premières années. Était-ce la faute des masses? était-ce la mienne? Et qu'importe? il est certain qu'il avait fallu se séparer pour avancer. (140)

This sense of separation is ironically the very thing that Quinet finally recognizes as a part of a common experience shared with his countrymen. Just as in the case of Ahasvérus, the youth of the Restoration required a separation and an individualized internal journey to come to grips with the Empire's fall. Nevertheless, the common experience of human nature brings society back together:

Combien de fois faudra-t-il rompre ainsi avec ses propres racines ? Je sentis que la voie serait douloureuse.

J'ai insisté sur cette histoire intérieure, parce qu'il me semble que beaucoup de nos contemporains y retrouveront la leur. Je ne comprends guère le plaisir de répéter à satiété : « Voyez ! admirez ! je suis le seul de mon espèce ! »

Au contraire, mon vrai bonheur, ma force est de retrouver en moi à chaque pas la bonne vieille nature humaine. (*Histoire* 141)

By joining with Ahasvérus to become the new Adam and Eve in a rebirth of humanity, Rachel is this glimmer of hope that some compassionate link remains among people after their institutions and ideologies have fallen away.

The prologue to *Ahasvérus* establishes the drama as a *mystère* produced by God to explain the story of the universe with which he became disillusioned. In the case of Ahasvérus, it is God who is afflicted with the desire for the ideal. His own creation becomes his victim in the quest for perfection. The epic is introduced as a "spectacle" ordered by God to illustrate the 6,000 years of Earth's existence. Quinet's premise, like Vigny's, allows the author to create his own fictionalized past regarding the origins of man in a time when the future of humanity was at the core of political and religious debates. Speaking to a group of Catholic saints, *Le Père Éternel* explains in the *Prologue*:

C'est une longue histoire qui m'opresse moi-même. Mes Séraphins vont célébrer devant vous ce terrible mystère... Venez, troupe d'élus, comme l'herbe fauchée, vous entasser autour de moi ; penchez-vous sans rien craindre chacun sur vos nuages, regardez dans l'abîme et soyez attentifs ; le spectacle va durer approchant six mille ans. (5)

From the prologue, *Ahasvérus* is set in a universe in which God's detachment from his creation is such that human suffering is a source of entertainment. No pity or consolation is offered directly by God for the sufferings of mankind.

L'Ange Rachel first appears as an angel of consolation at the birth of Christ.

She is playing a viola with three “silver strings.” She explains to the Christ Child that “la première est pour lui dans la nue,” “la seconde est pour votre mère sous son voile” and “la troisième est pour vous chanter un Noël dans votre crèche” (58). The chief purpose of Rachel’s visit, however, is to make the child stop crying. She implores him to dream instead, encouraging illusion as a form of consolation: “rêvez doucement que votre étable est une nef toute d’or” (58).

Whereas in Vigny’s *Éloa* it is Satan who creates illusion as consolation, Quinet shows illusion to be the work of an angel. Rachel’s consolation is necessary because God is already the absent father. The Christ Child does not see his heavenly father. Turning to the Virgin Mary, he inquires: “Ma mère, êtes-vous seule? Où est donc allé mon père? Je ne l’ai encore jamais vu” (61).

Given Ahasvérus’ role as an inverted double of Christ, Rachel’s pity for Ahasvérus seems natural but pity (though presumably a Christian value) is transformed into blasphemy when the object of pity is one who is cursed by God. In pitying Ahasvérus and forgetting Christ for a moment, Rachel doubts the absolute authority of God. Her pity on the judged is a critique of God’s judgment. Rachel’s choice to follow her sentiment rather than coldly follow the rules of the heavens is a moment of truth. For Quinet, truth is “le seul bien désirable” (Histoire 132). Having experienced his own fall from what he describes as “ma religion pour Napoléon,” Quinet understood the growing pains involved in an individual’s shift from idolatry to reason. In his *Histoire de mes idées*, he describes himself as a young man under the Restoration struggling to come to terms with his growing liberal sympathies:

D’abord, je ne voulus rien céder de mon héros. Ce qu’il avait fait, il avait dû faire; je niais, je m’obstinais; tout ce que l’on racontait n’était qu’inventions de *chouans*. Cependant, même en débattant, je recevais l’impression des choses. Pour la première fois, je sentis un violent combat intérieur, lorsque, pressé par des autorités que ma raison reconnaissaient, je dus me poser cette question: comment concilier ma religion pour Napoléon avec ce ferment d’idées libérales qui m’arrivaient de tous côtés, et que j’étais bien décidé à ne pas abandonner? (138)

Rachel’s character experiences a similar interior struggle. While still espousing Christian rhetoric, the fallen angel is no longer internally in touch with God. She has replaced God with Ahasvérus. In the scene where she is attempting to pray for example, her mental concentration on prayer cannot change what she feels in her heart: “Oh! Cela est sûr. Je suis trop distraite à présent. Il n’y a que mes lèvres qui prient, mais mon esprit est ailleurs. Ma bouche prononce des mots; mon cœur en dit d’autres. Cela ne peut pas durer ainsi” (180).

Rachel’s punishment shows that there is no room for individualized thoughts or feelings in Christianity. An angel, being a messenger of and attendant to

God, only exists to express his will. Furthermore, though Christianity is touted as the religion of pity, Quinet creates a world where very little pity is expressed by the Christian God for humans, thereby emphasizing the lack of pity for humanity in Christian society. Whereas Éloa seemed to gain her penchant for compassion from Jesus, the Jesus in *Ahasvérus* becomes just as unfeeling and vengeful as the Old Testament God. He also becomes nearly as elusive. When Christ curses Ahasvérus, he explains: “Toi, tu n’auras plus ni siège, ni sommeil. C’est toi qui ira me demander de temple en temple, sans jamais me rencontrer” (91). Ahasvérus’ mission to constantly search for the Christ he never encounters is not unlike the fate of any man who strives to believe in a religion that offers no positive proof of its legitimacy: one is bound to lose faith. Quinet believed that France’s regime changes were steps in a process of enlightenment through which humanity would ultimately achieve unity through reason (Crossley 155). Ahasvérus’ journey is a comparable process. The love he receives from the fallen angel Rachel is the beginning of the end of this journey. As Charles Magnin explains in his 1833 article:

... si Rachel déchue n’est plus la foi céleste, elle est sur la terre l’amour idéal, la foi éternelle, le complément d’Ahasvérus. Ceci n’est pas seulement la vie ; il est la matière, le doute, la douleur ; Rachel est l’espoir qui console, l’amour qui guérit : il fallait ces deux éléments pour compléter l’humanité ; Rachel est une âme d’ange exilée dans un corps de femme ; c’est un de ces êtres tombés tout exprès d’en haut pour la réhabilitation de l’homme ; une essence presque divine, qui doit passer par l’amour humain avant de remonter à son premier séjour. (XL)

The details surrounding the exact moment of Rachel’s fall are left unexplained. After the fall, Rachel has become a servant to Mob, an old woman who personifies the angel of death. Rachel’s moment of doubt has permanently exiled her from heaven. According to Mob, this transformation goes hand in hand with the intellectual and spiritual changes that accompany the fall. She reveals to Rachel that there is no point in praying because it is not only her wings that she has lost: “ton cœur aussi n’est plus ce qu’il était” (148). Mob views Rachel’s exit from heaven as a shift from fantasy to reality. “Tu ne rentreras plus dans ce monde des rêves. [...] La vie réelle, ma chère, est un peu différente de ces fantaisies de jeune fille” (147). Rachel has exited the aloof world of the heavens and joined humanity on earth. Mob also reveals that Rachel is now a woman and subject to human emotions linked to the flesh: “Tu es femme, et ton sein tremble comme le sein des femmes” (148).

Mob’s prediction foreshadows a love relationship that blooms between Rachel and Ahasvérus who Rachel does not recognize and who introduces himself as “Joseph.” The cultivation of a love relationship in the context of a cri-

tique on religions allows Quinet to add the cult of romantic love to his list of unsustainable religions. Ahasvérus' divinisation of Rachel is not unlike the mystical rhetoric of romantic literature that often combined religious imagery with passion love themes. Ahasvérus, for example, refers to Rachel on numerous occasions as "mon ange," a term which she rejects. In fact, shortly after entering into the romantic pursuit of Rachel, Ahasvérus becomes a caricature of the romantic poet. The Wandering Jew reveals to Mob that he has tried poetry as a means for curing the empty feeling in his soul (188-9). Mob enthusiastically approves this pastime of beautiful illusions but Ahasvérus responds that he is in search of something "more real" (189). Achieving a solid sense of reality – discovering Truth – becomes the goal of the wanderer's quest. In his *Histoire de mes idées*, Quinet reveals that the pursuit of truth was also his personal life quest. Quinet's personal experience living through multiple regime changes in France influenced his thinking from an early age but he also highlights love as being one of the necessary disillusionments in life.

Comment finirent de si belles amours? Elles ne pouvaient augmenter ; elles ne devaient pas finir ; elles m'accompagnèrent dans les deux premières années d'un apprentissage douloureux de la vie ; elles semèrent sous mes pas des fleurs mêlées de larmes. Aujourd'hui quand je me représente notre doux, ineffable printemps de Certines, avec son parfum de mauves et de seigles en fleurs, je vois encore errante au fond de quelque taillis, comme le bon génie du lieu, cette figure bocagère qui sourit et qui passe. (128)

Having lived through so many disappointments, Ahasvérus concludes that what he needs, what he is now searching for, is a new religion (195). Mob suggests love as this new religion: "Si, à toute force, il vous faut une religion, l'amour, quand il est pur, en est une à sa façon" (196). Later, in the "Intermède de la troisième journée," Quinet even adds dialogue between a poet and a Greek-style chorus on the topic of love. The poet affirms romantic clichés on eternal love that echo Ahasvérus relationship with Rachel: "Éternellement nous nous chercherons à l'endroit où tout renaît, sans jamais nous reconnaître" (260).

Rachel's inability to remember the circumstances surrounding her fall is the source of various misunderstandings throughout the drama. The fallen angel's separation from her past recalls the post-Revolution estrangement from France's past. Rachel remembers that she was an angel and remembers bits and pieces of her life in heaven, such as songs that the angels used to sing. She does not however grasp the gravity of her offense and is unaware that God has essentially abandoned her on Earth. In the absence of God on Earth, Rachel must rely on faith as her guide. As a beacon of faith, she is incapable of criticiz-

ing God. Ahasvérus, in contrast, remains hyper aware of his punishment. Furthermore, Rachel realizes that she and her lover are inseparable but is too naïve to see that it is because of God's curse on them and not his blessing that they must be together. Rachel recognizes Ahasvérus as her savior while, ironically, he is the reason for her fall: "Qu'étais-je sans lui? Avant lui? Dis-moi. Le ciel, je le regardais sans amour, et la terre sans désir... À présent, au contraire, je prie avec délice pour lui; il y a des moments, pendant que l'orgue joue, où c'est le ciel qui m'entourne" (208). Clearly, Rachel sees Ahasvérus as someone who brings her closer to God. More specifically, her concern and devotion for another is something she believes is holy. Rachel has faith in her conscience believing that it is in tune with God. Rachel's blind faith (in both her lover and her God) causes her to grossly misinterpret Ahasvérus' behavior toward Christ as devotional passion rather than see it as the frustrated anguish it really is. She eventually reveals that her love for Ahasvérus is greater than her love for God. Ahasvérus has replaced God in her heart. Rachel shows to what extent humans create their faith based on feeling. Logic never determines her beliefs. Nevertheless, the development of internal connections to the conscience is the eventual path to reason. Despite all of the intellectual misunderstandings she suffers along the way, the compassion she offers is not misplaced and is justified by the couple's union in the end.

In the last part of the mystery, the *Quatrième journée*, the reality of religion begins to unravel. The people Ahasvérus meets along the way now no longer believe in gods but rather in nothingness, *le néant*. The ocean has been abandoned by humanity since their kings have fallen. In scene VII, Rachel offers to sacrifice everything – even her belief in God and Christ – to live peacefully for eternity with Ahasvérus (who she still refers to as "Joseph") in a deserted valley (323). She understands, however, that even Ahasvérus' love for her has passed in time. Ahasvérus is still haunted by unknown desires proclaiming:

Le mal ne vient pas de moi, sois-en sûr; mais, ici, je ne peux pas guerir. Quand je suis le plus à toi, et que je sens mon cœur respirer dans ton cœur, c'est précisément alors que mes oreilles tintent, et qu'il y a une voix qui me crie: Plus loin! plus loin! va-t'en jusqu'à ma mer d'amour... C'est là la maladie de mon âme... et, quand je te presse sur mon sein, mon sein me dit: Pourquoi n'est-ce pas la vierge infinie qui demeure au ciel? (324-5)

Like the nineteenth century *poète maudit*, Ahasvérus' true curse is thus revealed to be an obsession with the *beau idéal* that makes him unable to enjoy earthly realities or live in the moment. Ahasvérus concludes that it must be divine love that he is searching for and proposes a double suicide. Rachel argues that he should follow Christ with her and that he will never want for

anything again. Ahasvérus' desperation for an absence of desire becomes his motivation to finally find Christ.

Towards the end of the judgment day, after Ahasvérus has been shunned by Rome, Babylon, Athens and even the mountain, the forest and the rivers, Ahasvérus briefly rejoins his family among the dead. His brother Joel notices Rachel and recognizes her role in the life of any man: "Une femme vous suit, comme un esprit suit pas à pas chaque home dans sa vie" (370). As the couple travels on, Rachel encourages Ahasvérus to look up in the sky where she sees angels who take pity on them (371). Ahasvérus, however, only sees traces of the suffering Christ. Where Rachel sees the divine ideal, Ahasvérus sees only mortal suffering in the form of Christ. Still, Rachel's value as a companion is one of the few things that endure at the end of the drama. Ahasvérus and Rachel are the beginning of something new after the fall of all of the universe's religions and institutions. Though the details of this new direction are not explained in the text, it is clear that no one man can create the future alone. Rachel is the second Eve just as Ahasvérus is the second Adam. She balances the universe who concludes that: "Une femme m'a perdu, une femme m'a sauvé" (379). In Ahasvérus' new voyage, which he takes on willingly "au bout de l'infini et à des cieux meilleurs," Christ proclaims Rachel to be "L'ange qui t'accompagne et ne te quitte pas" (380). Ahasvérus' enduring gift from heaven is companionship born of compassion.

Despite the ephemeral nature of institutions and ideologies, Ahasvérus and Rachel show some glimmer of hope as the only survivors in a tabula rasa universe. Rachel and Ahasvérus conquered their individualism and became proactive in the future of society. In the 1820s, Quinet too dreamed of conquering his own solitude while helping to heal France.

La France allait renaître, je n'en pouvais douter. Et qui nous empêchait de servir à cette renaissance ? Pourquoi, moi aussi, n'y porterais-je pas mon grain de sable ? A peine cette idée m'avait-elle apparu, je me sentais transformé. Quelle force pour tout endurer ! quel aiguillon ! Dans ces instants, je me croyais et j'étais vraiment capable de quelque chose. Je voyais comme accompli ce que je désirais avec tant de ferveur.
(*Histoire* 179)

Cédar

Lamartine's 1838 *La Chute d'un Ange*, like *Éloa* and *Ahasvérus*, is structured as a sort of sacred literature. The *Récit* preceding the story establishes the tale as a series of "visions" experienced by a prophet. Lamartine seems to view the fall as a process, as a challenge orchestrated by God and necessary to the

angel's spiritual growth. In his *Avertissement*, Lamartine explains that the poet, presumably like the angel cannot simply pass his time in a divine stupor ignoring the reality of the world around him. In modern times, there must be a blending of art and life:

Je porte envie à ces natures contemplatives à qui Dieu n'a donné que des ailes, et qui peuvent planer toujours dans des régions éthérées, portées sur leurs rêves immortels, sans ressentir le contre-coup des choses d'ici-bas, qui tremblent sous nos pieds. Ce ne sont plus là des hommes, ce sont des êtres privilégiés qui n'ont de l'humanité que les sens qui jouissent, qui chantent ou qui prient: ce sont les solitaires ascétiques de la pensée. Gloire, paix et bonheur à eux! Mais ces natures ont-elles bien leur place dans notre temps? l'époque n'est-elle pas essentiellement laborieuse? Tout le monde n'a-t-il pas besoin de tout le monde? Ne s'opère-t-il pas une triple transformation dans le monde des idées, dans le monde de la politique, dans le monde de l'art? (4-5)

Lamartine's language in the above passage clearly likens aloof artists to those angels who remain disconnected from Earth and show no pity on humanity. The fallen angel is special because he noticed the suffering outside of heaven, he felt compassion and he sacrificed himself for another. For Lamartine, the time has come for a religion that is with the people rather than being above the people.

Lamartine envisions that various social roles were previously in harmony with each other in the idealized past of *les anciens* and should be again:

Philosophes, politiques, poètes, citoyens, tous vivaient du même aliment; et de cette nourriture plus substantielle et plus forte se formaient ces grands génies et ces grands caractères, qui touchaient d'une main à l'idée, de l'autre à l'action, et qui ne se dégradèrent point en s'inclinant vers d'humbles devoirs. (6)

Despite being cursed by God, the fallen angel in Lamartine, then, is actually a positive role model for man since he falls from his divine but indulgently aloof state of grace in order to come to the aid of another being. In order to avoid falling into another tyrannical political regime like the Empire, sentiment was a necessary foundation. For Lamartine, Napoléon's reign oppressed compassion in favor of exact sciences resulting in the demoralization of the nation (Descotes 118-28). His correspondence in the 1830s traces his disillusion with the restoration government as well. In an 1834 letter to le comte de Virieu, Lamartine confirms "Ma devise est conscience du pays" (39). The fictionalized biblical setting allows Lamartine to introduce compassion as a founding principle of ancient religion that was lost in the course of time and that should be reincorporated into the rebirth of society.

In the *Avertissement* to his second edition, Lamartine responds to religious critics who have accused him of pantheism and atheism. In doing so, he reveals his own philosophies on religion that are not strictly in line with traditional Christian thought. In particular, Lamartine outlines a monotheistic belief system in which man possesses “liberté morale.” God would communicate with man not through clergy or the Bible but rather through his own conscience: “Je crois à la liberté morale de l’homme, mystérieux phénomène dont Dieu seul a le secret, mais dont la conscience est le témoin, et dont la vertu est l’évidence” (13). The author goes on to explain that he believes in humanity “comme être collectif” and furthermore that man is in a process of gradual spiritual perfection and the creation of a new kind of religion, “ce grand mouvement organique de l’homme vers une connaissance plus compète de son Créateur et vers un culte plus spiritualisé” (13). Above all, Lamartine’s second *Avertissement* proposes that only a balance between faith and reason will produce truth. He shows faith and reason to be dependent on one another, ideally keeping each other in check to create a balanced society: “vouloir que la raison soit religieuse et que la religion soit rationnelle, est-ce là attaquer le christianisme, ou n’est-ce pas plutôt lui préparer un règne plus unanime et plus absolu?” (18).

The first lines of the poem’s “Première vision” establish God’s role as that of “le souverain Juge” (43). Cédar’s God, like the Gods in *Éloa* and *Ahasvérus*, is unfeeling in the tradition of the Old Testament but also reminiscent of a monarch who is out of touch with his people. The choice to portray God as a judge rather than as a protector immediately removes him from the sentimental sphere. A judge makes decisions based on the law and cannot be swayed by compassion or pity. In contrast, the angels’ most distinguishing emotion is pity – the only emotion that they share with their human “brothers.”

De ces esprits divins dont sont peuplés les cieux,
Les anges étaient ceux qui nous aimaient le mieux.
Créés du même jour, enfants du même père,
Que l’homme en les nommant peut appeler mon frère ;
Mais frères plus heureux dont la sainte amitié
De tous nos sentiments n’a pris que la pitié ; (47)

The angels here, like in *Éloa*, are described as travelling in groups and their primary activity is to praise God (54). Cédar, again like *Éloa*, wanders from the angel group to pursue an interest that is unrelated to God. Cédar believes that heaven is not a place in the sky but rather the state of sentiment caused by contact with his beloved: “Il n’est plus pour mes yeux de ciel où tu n’es pas!” (57).

Lamartine’s Cédar is perhaps the fallen angel with the most freedom of choice in his fall compared to *Eloa* and *Rachel*. While the female angels tres-

pass against God almost accidentally by being carried away in an emotional moment, Cédar's fall might be judged as more "pre-meditated" in legal terms. Cédar, unlike the other two angels, explicitly wishes to become mortal (58). He consciously chooses a physical existence (in which the individual must bond with another individual through love to become whole) over a purely spiritual existence (in which the being is automatically whole without need for love or attachment to others besides God). Choosing a physical existence is choosing to join humanity :

Mais aimer, être aimé, d'un mutual retour!
Ah ! l'ange ne sait pas ce que c'est que l'amour !
Être unique et parfait qui suffit à soi-même,
Non, il ne connaît pas la volupté suprême
De chercher dans un autre un but autre que lui,
Et de ne vivre entier qu'en vivant en autrui ! (58)

The angel goes on to describe the heavens as "mon ciel solitaire," emphasizing the loneliness caused by the inability to feel and the separation from humanity that prevents him from being whole. In *Éloa*, as we mentioned earlier, the inability to feel is the same problem plaguing Lucifer *after* his fall. It is interesting that Lamartine's Cédar expresses the same frustration in heaven that Vigny's Satan feels in Hell. In Cédar's case, there is no mention of God's love being returned to the angels. Even in heaven, God does not seem to be accessible.

At the actual moment of Cédar's fall, the innocent Daïdha receives no sign of aid from God. God, as usual, is absent. Cédar therefore takes on the role of protector that would be carried out by the heavenly "father" if he were indeed using his power for the good of humanity. God's absence in Daïdha's time of need is in large part what forces Cédar to sacrifice himself. Here, Cédar demonstrates a "courage of conscience" that Lamartine wished to see integrated into French society. In an 1835 letter, he explains: "Le courage de conscience est ce qui manque le plus en ce triste et beau pays. On brave une batterie de canons, mais on meurt devant une raillerie de journal" (86). Lamartine supports following one's conscience against the tide of popular opinion but the unforgiving laws of heaven do not recognize the authority of human conscience. The pitiless heavens explain to Cédar as he falls that an irreversible judgment has been passed:

Il avait dans son âme entendu retentir
Ce cri : « L'arrêt divin n'a point de repentir
Tombe, tombe à jamais, créature éclipse !
Périsses ta splendeur jusque dans ta pensée !

Savoure jusqu'au sang le bonheur des humains ;
Tu déchires ta gloire avec tes propres mains ;
Ta vie au fond du cœur n'aura pas l'espérance ;
Tu n'auras pas comme eux la mort pour délivrance ;
Au lieu d'une ici-bas tu subiras cent morts ;
Dieu te rendra ta vie et la terre ton corps,
Tant que tu n'auras pas racheté goutte à goutte
Cette immortalité qu'une femme te coûte ! » (75)

Repentance is explicitly out of the question. Moreover, the first effect of his new mortal status is that the fallen angel forgets his divine origins, including the circumstances of his fall. Like Rachel in *Ahasvérus*, Cédar is cursed without knowing why and so he could not repent even if repentance were an option.

Truth, in Lamarine's "liberté morale," is not established by laws but by conscience. The conscience is regulated internally by sentiment, not externally by laws imposed by a higher power. According to the poem, the tribal laws (in the primitive times in which the story is set) are based on instinct and the poet implies that these instincts are close to the divine truth : "Les lois n'étaient alors que ces instincts sublimes" (82). Women are shown to possess more of this instinct than men. When the men want to follow man-made laws and kill Cédar because he is a stranger, the women instinctually know that this would be wrong and that God would punish them for killing (86). Cédar in an ultimate sacrifice allows himself to be chained and turned into a slave because he loves Daïdha (89-90). Unlike God, the fallen angel proves his love through actions by continually coming to Daïdha's aid and making sacrifices for her. The couple's decision to stay together despite the laws of Daïdha's tribe also show that the lovers, through their sentiment for each other, rightfully reject man-made laws that conflict with an inner truth that they instinctively know is right. Based on feeling, the couple decides that their love is sacred. Daïdha proclaims "Nous irons nous aimer dans le ciel des amants!" and Cédar finds paradise uniquely in his lover : "Cheveux de Daïdha, soyez mes seules plantes !/ De mon terrestre Éden vous ombragez la fleur !" (137-9).

Lamartine further uses sentiment as a way of approaching truth through his insistence on the superiority of non verbal language between lovers. Throughout the poem he continually insists on the couple's ability to communicate without words, "un muet langage" that is implied to be more pure than human language which has been tainted by exterior influences. Cédar, who is naturally capable of communicating nonverbally with Daïdha (by making his presence known as her ideal even before the fall, for example), must be taught to speak human language which is described as somewhat vulgar in comparison to heavenly language. True communication is achieved through feeling rather

than through words. The idea that human language is imperfect was certainly not new. The inability to express emotions through words is a common theme in romantic literature. A similar idea can be found in the writings of Emmanuel Swedenborg whose works were well-known in 1830s France. Writing on angels, Swedenborg explains :

In the other life, especially in the heavens, all thought and hence all speech are carried on in an impersonal sense, and therefore thought and speech there are universal, and are relatively without limit; for so far as thought and speech are associated with persons and their specific qualities, and with names, and also words, so far they become less universal, and are associated with the actual thing, and there abide. On the other hand in so far as they are not associated with persons and what is connected with them, but with realities abstracted from them, so far they are dissociated from the actual thing, and are extended beyond themselves, and the mental view becomes higher and consequently more universal. (104)

Lamartine seems to agree with Swedenborg that communication through words separates people whereas a more internal communication through mutual compassion brings them together. The beginning of the end for Cédar and Daïdha is the loss of their ability to communicate nonverbally. Miscommunication weakens the bond with the other and creates doubt. Doubt is, in the end, what dooms the couple to failure as they carry out their last moments together in the desert: “Sur chacun de leurs pas le doute retombait;/ Sans cesse un repentir ramenait en arrière/ Leurs pieds, dont les erreurs centuplaient la carrière” (411). The need for another person in order to feel whole and connect with the divine is crucial. In their delirium, the couple’s nonverbal communication no longer works. They had been communicating through their eyes.

En vain des plus doux noms conjurant ce délire,
Cédar cherchait ses yeux, leur parlait du sourire;
Ses plus tendres regards n’inspiraient que terreur,
Elle n’avait pour lui que geste et cri d’horreur!
[...]
Mais n’être plus connu de cet œil fixe et sombre,
Du seul point lumineux qui restât dans son ombre!
Ne pouvoir rappeler du regard, de la voix,
Ce rayon dont l’amour l’inondait autrefois!
Fraper de sa parole une oreille de pierre,
Ne trouver qu’un abîme au fond de sa paupière!
Que dis-je? Être soudain devenu pour ses yeux
L’objet le plus étrange et le plus odieux! (415)

Unable to bond with Daïdha, Cédar loses his internal connection to the

divine: “A l’horrible lueur de ce torment supreme,/Cédar douta de lui, d’elle, de Dieu lui-même;/ Comme un homme qui sent finir tout sentiment, Son âme eut du néant l’évanouissement” (416). Knowledge of the divine on earth is thus shown to be directly linked to mutual compassion between human beings.

When Cédar and Daïdha meet the elderly pre-Christian prophet, Adonī, the holy man describes the most damning quality of the people in the neighboring society to be their indulgence of the senses leading to a decadent numbing of the natural capacity to feel (206-7). The prophet claims to possess spiritual truths in a book that has been handed down to him by his mother. According to his mother, the book was dictated by God to a mortal man: “C’est le germe enfoui de toute vérité” (215). Lamartine uses the holy book scenario to create a religion where reason and faith are in harmony. In the *Huitième vision*, “Fragment du livre primitive,” a portion of the holy book is revealed to the reader. The holy book reveals that evil does not actually exist because everything is in God’s plan which cannot be understood by man (not unlike Quinet’s ideas that all historical events have value because they allow for the evolution of society): “Et le sage comprit que le mal n’était pas,/ Et dans l’œuvre de Dieu ne se voit que d’en bas!” (228). Reminiscent of Saint-Simonianism, the chosen people are those who “sentent le plus”: “Les enfants, les vieillards, les maladies, les femmes” (233). The book is even complete with a list of commandments like those handed down to Moses. The list is a mix of laws meant to promote harmony between man and nature and also harmony among men. The last and most important commandment speaks of man’s obligation to show mercy to his fellow man:

“En retour du pardon que le ciel nous accorde
Le plus beau don de l’homme est la miséricorde:
Il la doit à son père, à soi-même, à celui
Qui seul a droit de juge et de vengeur sur lui;
La vengeance ou l’erreur inventa le supplice:
Ce monde vit de grâce, et non pas de justice.” (248)

Perhaps the most striking revelation in the holy book, however, is that God communicates directly with man through his inner voices of reason. Lamartine uses the book to present the concept of “la liberté morale” in which man’s conscience and the inner voices that he uses to reason are in fact more in tune with God than any other laws.

Le seul livre divin dans lequel il écrit
Son nom toujours croissant, homme, c’est ton esprit !
C’est ta raison, miroir de la raison suprême,

Où se peint dans ta nuit quelque ombre de lui-même.
Il nous parle, ô mortel, mais c'est par ce seul sens !
Toute bouche de chair altère ses accents.
L'intelligence en nous, hors de nous la nature,
Voilà les voix de Dieu, le reste est imposture ! (221-2)

Faith does still play an important role in Cédar and Daïdha's existence but the meaning of faith is adjusted to mean faith in one's own conscience. The faith that lends strength to the couple throughout their journey is not faith in an absent God but rather faith in their feelings for each other.

Conclusion

The use of the fallen angel in a biblical setting to introduce the importance of compassion in the modern world might seem backward in a time when France was pulling away from traditional religious beliefs and moving toward the cult of science. Why did these authors choose to use traditional Christian motifs as a means for criticizing traditional Christian beliefs and what is it about the figure of the fallen angel that would have struck a chord with the reading public of the 1820s and 1830s? The attempt to create a secular society in France after the Revolution had been a failed experiment that was widely blamed on a lack of morality. Shifting spiritual authority from an impersonal God to the divinized conscience puts morality in the hands of the people, ideally balancing politics and religion. Individuals in humanity coming together to form the spiritual base of a religion is the divine equivalent of a republic. Perhaps these authors felt that the only way to achieve a responsible republican government was to shift both religious and political power to the people. Under the monarchy, religion and government were one power emanating from one person but in the ideal republic, religion and government would be combined in each individual. Conscience would serve to keep individuality in check and produce the compassion necessary to bond society together.

Although elements of the republic, such as the Rights of Man, needed to be incorporated into modern French society, the purpose of ideas like "*liberté*" and "*individualisme*" were being reconsidered in the liberal sphere. In an 1835 letter to Martin Doisy, Lamartine explains his conception of liberty as a path to a just government in harmony with the divine:

La liberté est conquise, elle est assurée, elle est inviolable, quels que soient le nom et la forme du pouvoir ; mais la liberté n'est pas un but, c'est un moyen. Le but, c'est la restauration de la dignité et de la moralité humaine dans toutes les classes dont la

société se compose ; c'est la raison, la justice et la charité appliquées progressivement dans toutes les institutions politiques et civiles, jusqu'à ce que la société politique, qui n'a été trop souvent que l'expression de la tyrannie du fort sur le faible devienne l'expression de la pensée divine qui n'est que justice, égalité et providence. (167)

For Lamartine, politics and God are inseparable and charity joins reason and justice in an ideal government but none of this is achievable without awareness of conscience on an individual level. The individual becomes a single tool in the service of humanity which in turn serves the will of God. Vigny's preoccupation with the nobleness of sacrifice echoes the concept that the good man considers his life as being in service to others. Quinet agreed that the individual should be more in harmony with humanity but, as a historian, he saw humanity as not simply composed of one's contemporary society but of all humans from the beginning to the end of time. Consequently, time itself takes on a divine quality. According to Ceri Crossley:

By turning to history Quinet sought an ethical underpinning for individual action, a way out of the negation of nature and the denial of value to other selves. How was the exercise of freedom to be made meaningful? Quinet began by reminding individuals that their actions were part of a general history of striving. Self-conscious freedom had meaning in virtue of its relationship to a history of individual and collective struggles. Freedom was not therefore circumscribed to the pursuit of individual goals, and the individual, despite his acute sense of separateness, remained part of mankind. (145)

As we have seen, God's most negative trait in these works is his jealous individualism. The negative portrayal of God is used however as a means for rethinking the divine, not simply abandoning it. The personification of God does for the Almighty what the personification of the Emperor does for Napoleon in Vigny's *Servitude et grandeur militaire* or in Lamartine's *Bonaparte*. It demystifies him to the point that ordinary men can pass judgment on the judge. Glorifying the fallen angel then allows the author to show that it is not one's status that makes a person noble but rather his actions. The fallen angel is a hero despite the curse that he bears and God is unjust despite his role as judge. Furthermore, the biblical setting and the theme of forgetting as the fallen angel moves forward in time serves as a reminder that Christianity had changed since its beginnings and can and will continue to change thus creating a reasonable argument for religious reform.

Erica Maria Cefalo, University of Maryland, College Park

Works Cited

- Bénichou, Paul. *Le temps des prophètes: Doctrines de l'âge romantique*. Paris: Gallimard, 1977.
- Bernard-Griffiths, Simone. "Lectures de l'Ahasvérus (1833) d'Edgar Quinet: regards sur une palingénésie romantique du mythe du Juif errant." *Romantisme*, 1984, n°45. pp. 79-104.
- Crossley, Ceri. *French Historians and Romanticism: Thierry, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet*. London: Routledge, 1993.
- Descottes, Maurice. *La légende de Napoléon et les écrivains français du XIXe siècle*. Paris: Minard, 1967.
- Grosso, Michael. "The Cult of the Guardian Angel." *Angels and Mortals: Their Co-Creative Power*. Ed. Maria Parisen. Wheaton: Quest, 1990. 125-38.
- Gruber, Lucrecia. "Alfred de Vigny's 'Eloa': A Modern Myth." *Modern Language Studies*, Vol. 6, No. 1 (Spring, 1976), 74-82.
- Jardin, André and André-Jean Tudesq. *Restoration and Reaction 1815-1848*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Jung, Leo. *Fallen Angels in Literature*. NYC: Ktav, 1974.
- Lamartine, Alphonse de. *Correspondance de Lamartine*. Vol. 6. Paris: Hachette, 1873.
- Lamartine, Alphonse de. *La Chute d'un ange*. Paris: Hachette, 1870.
- Quinet, Edgar. *Ahasvérus*. Paris: Comptoir des imprimeurs-unis, 1843.
- Quinet, Edgar. *Histoire de mes idées*. Ed. Simone Bernard-Griffiths. Paris: Flammarion, 1972.
- Swedenborg, Emanuel. *Emanuel Swedenborg*. Ed. Michael W. Stanley. Berkeley: North Atlantic, 2003.
- Vigny, Alfred de. *Journal d'un poète*. Paris: Librairie Delgrave, 1936.
- Vigny, Alfred de. *Poèmes antiques et modernes, Les Destinées*. Ed. André Jarry. Paris: Gallimard, 1973.

Il tema dell'angelo caduto e della “peri” nella letteratura russa da Žukovskij a Esenin

di Gabriella Elina Imposti

Originariamente, la demonologia autoctona russa era caratterizzata da una moltitudine di “piccoli diavoletti” [*melkie besy*] dispettosi e mediocri, diavoli con la “lettera minuscola”, incarnazioni della “forza impura” [*nečistaja sila*] delle credenze popolari; il diavolo nel folclore russo era essenzialmente una contaminazione della visione medioevale ortodossa del maligno e la sua rappresentazione pagana, una specie di «cuculo cristianizzato in un nido pagano popolato da una moltitudine di spiriti maligni».¹ Come sottolinea Linda Ivanits, la cultura popolare russa distingueva sì tra Satana e uno stuolo di diavoletti di ogni tipo al suo servizio, ma mentre questi ultimi compaiono spesso nelle leggende, nelle fiabe e nei *lubki*,² Satana era rappresentato molto più raramente e senza enfatizzarne il maligno “splendore”.³

Il demoniaco nel grottesco popolare, nota Bachtin, è «il gioioso portavoce ambivalente dei punti di vista non ufficiali, della santità alla rovescia, il rappresentante del “basso” materiale e corporeo [...] Nel grottesco romantico invece il diavolo è incarnazione di qualcosa di terribile, melanconico e tragico. Il riso infernale diventa un riso tetro, un ghigno maligno.»⁴ Fino al XIX secolo mancava insomma nella cultura russa la rappresentazione “eroica” del male; ma con l’affermarsi di una classe intellettuale russa laicizzata il diavolo perse il «suo accento contadino e le maniere da monaco»⁵ e cominciò ad assumere dimensio-

¹ Franklin, S., «Nostalgia for Hell: Russian Literary Demonism and Orthodox Tradition», in Davidson, P. ed., *Russian Literature and its Demons*, London, Berghahn books, 2000, p. 35.

² Stampe popolari russe caratterizzate da disegni e colori vivaci, corredate anche da didascalie su temi legati al folclore, leggende, motivi religiosi e profani o ad eventi di attualità, cfr. Pesenti, M.C. (a cura), *Il Lubok. Stampe russe tra Ottocento e Novecento*, Milano, Mazzotta, 2011.

³ Ivanits, L. J., *Russian Folk Belief*, Armonk, New York and London, Sharpe, 1989, p. 124. Cfr. anche Leatherbarrow, W. J.: «Pechorin’s Demons: Representations of The Demonic in Lermontov’s A Hero of Our Time», *Modern Language Review*, (99:4), 2004 Oct, 999-1013.

⁴ Bachtin, M., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul’tura srednovekov’ja i Renesansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965; trad. it. *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2011, p. 48.

⁵ Boss, V., *Milton and the Rise of Russian Satanism*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. xxii.

ni mitiche e sovrumane che lo avvicinano al Satana di Milton e al Prometeo del mito classico. Non a caso la moderna concezione russa del demoniaco fu attinta dalla cultura protestante o cattolica, suoi modelli sono il Lucifero di Dante, il Satana di Milton, il Mefistofele di Goethe.

Fu Vasilij Žukovskij a inaugurare nella letteratura russa il tema del demoniaco;⁶ in una lista di «cosa comporre e tradurre», compilata già attorno al 1805, troviamo la seguente nota: «Epičeskaja poema. Otryvki iz ‘Messiady’ i Mil’tona».⁷ Fin dagli esordi della sua attività artistica il poeta russo era stato colpito dal profondo messaggio religioso del poema di Milton *Paradise Lost*, al quale aveva sin da subito accostato anche quello del *Messia* di Klopstock, ma era stato affascinato anche dalla potenza del personaggio più «razitel’nyj» (sorprendente) di questi poemi, e cioè l’angelo caduto.⁸

La riflessione su questo tema continuerà anche in seguito, ad esempio in una lettera a Vjazemskij del 1846 «Sulla melanconia nella vita e in poesia» Žukovskij traccia un confronto tra Abbadona e Satana:

I personaggi più attraenti (attraenti dal punto di vita poetico) nella poesia sono quelli che maggiormente suscitano il sentimento della malinconia: il Satana del *Paradiso perduto* di Milton e l’Abbadona di Klopstock. [...] Ma i loro lamenti melanconici [...] possono essere commoventi e autentici solo quando esprimono sofferenze reali e non inventate di un’anima tormentata dal senso della propria nullità e della falsità di tutto ciò che attrae nel mondo, un sentimento tanto più forte in quanto sono stati essi stessi a rinunciare e fuggire via dal cielo o a non aver avuto la forza di entrare nelle sue porte, spalancate per i cristiani, e lo piangono alla vista di quella luce, come fa Abbadona, oppure riversano su di esso la propria collera, come Satana che l’ha rigettato. [...] Egli cadde volontariamente, tutto rinnegò per orgoglio, e tutto rinnega sapendo probabilmente che ciò che rinnega è la verità. [...] Cosa può essere più terribile di questa condizione dell’anima e allo stesso tempo cosa può essere più triste quando ti rendi conto che questo negatore volontario era stato un tempo un angelo luminoso?⁹

Con la sua traduzione di un brano dal poema epico di Klopstock *Messia*,

⁶ Cfr. A.S. Januškevič, *V mire Žukovskogo* [Nel mondo di Ž.], Moskva, Nauka, 2006, p. 188.

⁷ «Poema epico. Brani dal ‘Messia’ e da Milton», Rezanov, V.I., *Iz razyskanij o sočinenijach Žukovskogo* [Dalle ricerche sulle opere di Ž.], vyp. 2, Petrograd, Senatskaja Tipografija, 1916, p. 252, cfr. anche Januškevič 2006, p. 274.

⁸ Nota conservata nel reparto manoscritti della Rossijskaja Nacional’naja Biblioteka [Biblioteca Nazionale Russa di Pietroburgo] e citata in Januškevič 2006, p. 274.

⁹ «O melancholii v žizni i v poezii», lettera a P.A. Vjazemskij del 1846, pubblicata per la prima volta su «Russkaja beseda», 1856, t. 1, pp. 13-27, cfr. anche V.A. Žukovskij, *Estetika i kritika* [Estetica e critica], Moskva, Iskusstvo, 1985, p. 347. Tutte le traduzioni sono mie, salvo diversa indicazione.

dedicato alla figura dell'angelo caduto Abbadona (1815)¹⁰, e in seguito dell'episodio *Paradise and the Peri* dall'*Oriental Tale* di Thomas Moore *Lalla Rookh* (1821),¹¹ Žukovskij individuava e introduceva dunque gli archetipi di due figure che ritorneranno con accenti e sviluppi diversi nell'opera di altri autori russi: l'angelo caduto e la leggiadra fanciulla sua preda.

Negli anni 1806-1814, Žukovskij traduce molte opere della letteratura tedesca appartenenti ai generi più diversi: dalla ballata di Bürger *Lenore* alle liriche di Schiller, perseguendo, come osserva Januškevič, il progetto di svelare al lettore russo «la concezione e la visione del mondo, la sensibilità dei poeti tedeschi»,¹² importando così il Romanticismo in Russia. Già nel 1811, con la ballata in due parti *Dvenadcat' spjaščich dev* (*Le dodici fanciulle addormentate*), aveva adattato il lungo romanzo "gotico" di Christian Spieß, *Die zwölf schlafenden Jungfrauen. Geister — Ritter Roman*,¹³ al centro del quale sta il tema del peccatore che, dopo aver barattato la sua anima con il diavolo per otterrere piaceri e ricchezze, riesce poi a riscattarsi. In questa ballata, ripulita da tutti gli elementi erotici e ambigui dell'originale, il demonio ha una chiara origine occidentale, anzi tedesca, benché Žukovskij "russifichi" fortemente il testo inserendolo su uno sfondo antico-russo. Poco tempo dopo, il poeta russo passa al ben più "nobile" genere del poema epico, scegliendo un passo dal *Messia* di Klopstock il cui nome, come abbiamo visto, ricorre con altrettanta frequenza del *Paradise Lost* di Milton nei suoi appunti di lavoro.¹⁴

Del poeta tedesco Žukovskij condivide il permanere di accenti sentimentalistici, ma soprattutto il senso religioso essenzialmente pietistico, e si sofferma sulla figura di Abbadona:

Il carattere più singolare della *Messia* [...], creazione veramente originale e pro-

¹⁰ «Abbadona» fu tradotto nel novembre-dicembre del 1814 e pubblicato per la prima volta nel 1815 sul n. 22 della rivista *Syn otečestva* [Figlio della Patria] con il sottotitolo «Dal secondo canto della *Messia*».

¹¹ Pubblicato con il titolo *Peri i angel. Povest'* [La Peri e l'Angelo. *Romance*] senza indicazione del nome dell'autore inglese e soltanto con la sigla del traduttore: «s anglijskogo Ž.» (Dall'inglese, Ž.), in *Syn Otečestva*, 1821, n. 20, pp. 243-265. Cfr. Alekseev, M.P. «Tomas Mur i russkie pisateli devjattnadcatogo veka» [Thomas Moore e gli scrittori russi del XIX sec.], in *Russko-anglijskie literaturnye svjazi (XVII vek-pervaja polovina XIX veka)* [Rapporti letterari anglo-russi, XVII sec. Prima metà del XIX sec.], Literaturnoe Nasledstvo, t. 96, Moskva, Nauka, 1982, pp. 663-664, 792-793.

¹² Januškevič 2006, p. 314.

¹³ Bd. 1-3. Leipzig, 1795-1796.

¹⁴ Dal secondo canto del *Messia* Žukovskij sceglie l'episodio in cui ci si sofferma sulle angosce dell'angelo caduto Abbadona (II, vv. 1116-1476). Quando nel 1748 comparvero i primi tre libri del *Messia*, Bodmer e Breitinger lo esaltarono accostandolo al *Paradise Lost*. Cfr. Reitz, Landon, *Translating the Hero: Mediums of Translation in Friedrich Klopstock's "Messias"*, 2010-2011 Penn Humanities Forum on Virtuality. Consultabile sul sito: <http://repository.upenn.edu/uhf_2011/10> [ultima consultazione novembre 2011].

duttrice di un affetto così vivo da togliere quasi il diritto alla critica di notarne la stranezza. Egli è un demonio pentito che anela di far del bene agli uomini, roso nella sua natura immortale da un assiduo rimorso, sempre rivolto con i suoi voti al cielo, ch'egli ha conosciuto, alle sfere brillanti, che furono la sua prima dimora.¹⁵

Se nella traduzione-adattamento della celebre ballata di Bürger *Lenore*, Žukovskij si era allontanato dal modello metrico originale per ricorrere a un andamento ritmico vicino al canto popolare russo, nella versione dal poema epico klopstockiano egli opta invece per la fedeltà alla forma metrica dell'esametro dattilo-trocaico, che rappresentava una novità in quegli stessi anni in Russia, quando, non senza accese polemiche, era stato adottato da Nikolaj Gnedič al posto dell'alessandrino per la sua traduzione dell'*Iliade*.¹⁶ Oltre dunque a introdurre nella letteratura russa del tempo il tema del demoniaco, Vasilij Žukovskij inaugurava anche un proprio filone di ricerca formale nel campo della poesia epica che lo avrebbe portato, alcuni anni più tardi, a completare l'impresa iniziata dall'amico Gnedič con la traduzione integrale, sempre in esametri, dell'*Odissea*.¹⁷

L'attacco del brano, anche grazie all'incedere lento e maestoso dell'esametro, traccia un ritratto dell'Angelo caduto in sublime solitudine e disperazione:¹⁸

¹⁵ A. Mauri, *Klopstock*, «L'indicatore», febbraio, 1832, cit. in F. Cusani, «Discorso preliminare», a *Il Messia di Klopstock tradotto dal tedesco da Giuseppe Pensa*, Milano, Libreria Pirota, 1839, p. X.

¹⁶ Cfr. G. Imposti, *La traduzione dell'Iliade di Gnedič: epos e identità nazionale*, «La questione romantica», n. 5, 1998, pp. 193-207.

¹⁷ Egli lavorò all'*Odissea* per quasi un decennio, dal 1842 al 1849, come osserva Januškevič 2006, p. 283 «L'epos antico fu per lui non una fuga nel mondo delle utopie patriarcali, non un allontanamento dalle proprie ricerche morali ed estetiche, ma un ritorno ai problemi della contemporaneità, agli esperimenti nel campo della forma epica. In questo senso la traduzione dell'*Odissea* è un anello importante nell'evoluzione creativa del poeta, la sua confessione sui generis nella forma dell'epos omerico.»

¹⁸ Riportiamo la versione russa di Žukovskij e una italiana della fine del Settecento. La traduzione letterale del testo russo suona così: «Tetro, silenzioso, solo, sui gradini del trono sotterraneo /Stava da tutti lontano il serafino Abbadona. Col triste / pensiero vagava egli nel passato: terribili in lontananza davanti allo sguardo, / Offuscato spento dal triste mistero del dolore, comparivano / Pena su pena, abissi di oscura eternità. Egli ricordò / Il tempo passato, quand'egli, innocente, era amico di Abdiele, che un atto luminoso compì / Il giorno della ribellione contro Dio: / Al trono del Signore, solo Abdiele non irretito, tornò.»

Klopstock	Žukovskij	
Unten am Throne saß einer ein- siedlerisch, finster und traurig, Seraph Abdiel Abbadona. Er dachte der Zukunft Und dem Vergangnen voll See- lenangst nach. Vor seinem Ge- sichte, Aus dem ein trübes entsetzliches Dunkel mit Schwermut hervor- brach, Sah er nur Qualen auf Qualen gehäuft in die Ewigkeit eingehn. Itzo erblickt er die vorigen Zei- ten; da war er voll Unschuld Jenes erhabenen Abdiels Freund, der am Tage des Aufruhrs, Nach dem Messias, im Himmel die größten Taten vollführte; Denn er kehrte zu Gott allein und unüberwindlich Wieder zurück. ¹⁹	Sumračen, tich, odinok, na stu- penjach podzemnogo trona Zrelsja ot vsech udalen serafin Abbadona. Pečal'noj Mysl'ju brodil on v minuvšem: grozno vdali pered vzorom, Smutnym, potuchšim ot tjažkija tajnja skorbi, javljalis' Muk na muke, temnaja večnosti bezdna. On vspomnil Prežnee vremja, kogda on, nevinnyj, byl drug Abdiila, Svetloe delo sveršivšego v den' vozmuščen'ja pred Bogom: K tronu vладыki odin Abdiil, ne prel'sčen, vozvratilsja. [...] ²⁰	Era in disparte mestamente assi- so Abdiele-Abbadona, un Serafino, Che carco l'alma d'amarezza sem- pre Od al passato, o all'avvenir pen- sava. Bujo orror, fera angoscia e pian- to insieme Dal volto fuor gli sgorgano che mira A sé dinanti sole pene a pene succedersi ammucchiarsi eterna- mente E ove addietro si volga, i tempi andati Chiamangli a mente l'innocenza prima, Quando di lei fregiato, amico e socio Egli era di quell'altro <i>Abdiel</i> più forte, Che al cospetto di Dio seppe nel giorno Della rebellion compiere il fido Magnanim'atto, dalle turbe ostili Solo, e non vinto al suo Signor tornando.[...] ²¹

Noteremo come il demone sia qui inizialmente caratterizzato da una sostanziale immobilità e anche dall'isolamento rispetto ai suoi compagni. Il ricordo del passato domina la sua mente e soprattutto il rimpianto per il suo gemello-doppio, Abdiel, «The flaming Seraph fearless, though alone», che «[...] none with more zeal adored / The Deity, and divine commands obeyed», com'è definito nel *Paradise Lost*,²² dove si narra anche come, appreso del disegno di

¹⁹ Per il testo vedi <[http://gedichte.xbib.de/Klopstock_gedicht_Messias+\(Zweiter+Gesang\).htm](http://gedichte.xbib.de/Klopstock_gedicht_Messias+(Zweiter+Gesang).htm)> [ultima consultazione novembre 2011].

²⁰ V. Žukovskij, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach* [Raccolta delle opere in 4 voll.], Moskva-Leningrad, Gos izd. Chudožestvennoj literatury, introduzione di I.M. Semenko, a cura di V.P. Petuškov, 1959-1960, t. 2, p. 231.

²¹ *Il Messia del signor Klopstock trasportato dal Tedesco in verso Italiano da Giacomo Zigno*, Vicenza, 1782, p. 167.

²² Book V, vv. 875, 805-806. Commenta Reitz 2011, p. 8: «Abdiel is a hero for Milton, then, because

Satana di incitare alla rivolta gli angeli, Abdiel ne smaschera l'orgoglio proclamando la sua fedeltà a Dio. Klopstock sviluppa questo episodio sottolineando il contrasto tra il fedele e fermo Abdiel e il debole e fedifrago Abbadona e concentrandosi sul dramma di quest'ultimo, che si lascia travolgere dalle torme degli angeli in rivolta capeggiati da Satana e si separa per sempre, non solo dal suo gemello, ma soprattutto da Dio. Colmo di rimorso e rimpianto per la beatitudine persa, egli si scaglia poi con un fiero discorso contro Satana stesso. Gli risponde infuriato Adramelech che lo condanna alla solitudine negli abissi, ma Abbadona si libra in volo cercando di raggiungere Abdiel nel Paradiso. Questi tuttavia è troppo intento a contemplare lo splendore del Divino per notarlo, Abbadona capisce che sarà per sempre condannato ad essere separato dal suo gemello e aggirandosi in volo per l'Universo cerca invano la morte facendosi colpire da una cometa. Dunque Abbadona è triplicemente solo: è separato da Dio, separato dal suo gemello e si tiene in disparte rispetto ai suoi compagni di rivolta che profondamente disprezza. Nell'iniziale immobilità di Abbadona è prefigurata la "fermezza" del suo gemello Abdiel, che egli ha smarrito lasciandosi coinvolgere nel «folle volo» al seguito di Satana, ma che costituisce anche la sua intima natura e destino di riconquistata fermezza, ovvero di fedeltà a Dio.²³ Da qui il contrasto, strutturalmente rilevante nel poema, tra volo, spesso senza meta, dai cieli agli abissi e viceversa, in cui sono impegnati gli angeli caduti, e la sostanziale immobilità di Abdiel, che a sua volta prefigura la immobilità di Cristo crocefisso, che muore proprio a metà del poema, portando così a compimento la Redenzione. Abdiel contempla la scena della crocifissione; anche Abbadona, l'angelo caduto, assiste alla crocifissione cercando di assumere quella posa «ferma» che caratterizza il suo gemello, ma, non essendosi ancora riscattato, egli è costretto a fuggire e riprendere il suo moto senza fine né scopo. Nel libro XIX egli infine si presenterà al cospetto di Dio per chiedergli di essere distrutto, perché non vuole far ritorno all'Inferno e non spera nella redenzione. Ma Dio lo invita a «tornare dal [s]uo Redentore» (XIX 193).²⁴ Così Abbadona potrà infine prendere il suo posto di fronte al Messia in eterna adorazione: «er [Abbadona] am Thron' aufstand, und zu dem auf dem Throne sich

he constantly believes in the goodness of God, and his adoration and obedience of God as well as his opposition to Satan are outward manifestations of his inner being. Abdiel is first and foremost, and then his being projects his actions; this is in contrast to Satan, who puts his faith in actions or deeds when he argues, "our own right hand / Shall teach us highest deeds" (V.864-5). For Milton, the "constant mind" and not the "right hand" produces the heroic act.»

²³ Quando Adramelech si rivolge ad Abbadona chiamandolo Abdiel, come sottolinea Reitz 2011, p. 13 «[...] he recognizes the two potential personalities in Abbadona – that of the good, god-fearing side called Abdiel and that of the fallen, slavish side called Abbadona.»

²⁴ «Komm, Abbadona, zu deinem Erbarmer!»

wandte» (XIX.215). Il verbo che indica l'atto di «stare» tuttavia, nell'originale tedesco, richiama esattamente il risorgere [auferstehen] dai morti di Cristo, che rende possibile la redenzione di Abbadona stesso.²⁵

Pur non includendo l'episodio della redenzione di Abbadona e arrestandosi al suo fallito tentativo di annullarsi colpito da una cometa, il frammento tradotto da Žukovskij, anche grazie al suo continuo passaggio da immobilità a volo frenetico, presenta tuttavia la figura dell'angelo caduto in tutta la sua drammaticità e contraddittorietà, soffermandosi sul suo disperato anelito alla salvezza.

Abbadona non riscosse all'epoca particolare successo, ma non passò del tutto inosservato, ad esempio il giovane Herzen qualche anno dopo, in una lettera del 1836, avrebbe citato la figura di Abbadona scorgendovi tratti analoghi al suo «spirito ribelle».²⁶

Ma passiamo all'autore che nel Romanticismo russo più di tutti sviluppò e rese memorabile la figura dell'angelo caduto con il poema *Demon* [Il Demone], Michail Lermontov (1814-1841). Il poeta fu affascinato sin da giovanissimo dalla figura del demone, come attesta una lirica giovanile del 1829 *Moj Demon* (Il mio demone),²⁷ dove affronta per la prima volta il tema ispirandosi, peraltro, come certe riprese quasi letterali testimoniano, alla lirica di Puškin *Demon* (1824). Un paio di anni più tardi, in una lirica omonima dichiara:

I gordyj demon ne otstanet,
Poka živu ja, ot menja
I um moj ozarjat' on stanet
Lučom čudesnogo ognja,
Pokažet obraz soveršenstva
I vdrug otnimet navsegda
I, dav predčuvstvija blaženstva,
Ne dast mne sčast'ja nikogda.²⁸

Il poema *Demon* [Demone] nella sua forma definitiva è il risultato di una

²⁵ «Klopstock's Abbadona echoes the internal, eternal action of *Paradise Lost* and *Paradise Regained* in the present while challenging the past and reaching toward the future.», Reitz 2011, p. 12.

²⁶ Lettera di Herzen a N.A. Zacharina del 23 dicembre 1836, in A.I. Herzen, *Polnoe sobranie sočinenij* [Opere complete], vol. I, 1915, p. 366; cfr. note al testo di Abbadona, a cura di I.M. Semenko, in V. Žukovskij, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, cit., t. 2, p. 473.

²⁷ Lermontov, M.Ju., *Sobranie sočinenij v 4 t.* [Raccolta delle opere in 4 voll.], Leningrad, Nauka, 1979-81, t. 1, p. 52.

²⁸ «E il demone superbo non si scosterà, / finché vivrò, da me/ e la mia mente illuminerà / con il raggio di un mirabile fuoco, / mi mostrerà l'immagine della perfezione / e improvvisamente me la toglierà per sempre / e, dopo avermi fatto pregustare la beatitudine, / non mi darà mai la felicità.», Lermontov, M.Ju., *Sobranie sočinenij*, v. 1, p. 292.

lunga elaborazione iniziata fin dal 1829 e completata solo nel 1839. Anche in altre opere in poesia e in prosa di Lermontov troviamo tratti che rimandano alla figura del Demone, ad esempio in *Vadim*, *Izmail Bej* e in Arbenin e Pečorin, protagonisti rispettivamente del *Ballo in maschera* e de *L'eroe del nostro tempo*.²⁹

Come indica chiaramente il titolo, il poema si sviluppa attorno al mito dell'angelo caduto e della sua ribellione a Dio,³⁰ il Demone è presentato come «*duch izgnanija*» [spirito dell'esilio], «*gordyj duch*» [spirito superbo] che disprezza tutto il creato, ma che cerca, invano, di superare la sua solitudine metafisica attraverso l'amore per una giovane fanciulla, Tamara, dopo la cui morte continua ad aggirarsi in volo sulle montagne del Caucaso, condannato ad una solitudine ancor più disperata. Il Demone lermontoviano è dunque caratterizzato da una condizione di moto continuo, ma privo di meta e scopo precisi. Egli vaga non solo nello spazio, ma anche nel tempo: nel passato sta «la mesta fila di sterili secoli» [*vekov besplodnyh rjad unylyj*] e il futuro è una corsa senza sosta. «Il demone viene dunque a significare, anche in senso letterale “lo spirito del tempo”, la personificazione dell'incessante evoluzione dell'umanità».³¹ Egli sta anche a rappresentare la ricerca della conoscenza e della verità, ma ciò che lo distingue dai «re della conoscenza» suoi predecessori, il Satana di Milton, il Mefistofele di Goethe e il Lucifero di Byron, è l'enfasi non tanto sul risultato, quanto sul processo di ricerca incessante e insaziabile di conoscenza i cui abissi promette di svelare anche a Tamara. Tuttavia la sua ricerca, come il suo volo, si rivela privo di scopo, essa infatti sfocia sempre immancabilmente nel riconoscimento della illusorietà e contraddittorietà della conoscenza. Da qui la sfiducia verso il presente, che sembra dissolversi e cessare di esistere proprio a causa di tale illusorietà. Il Demone, dunque, è capace solo di ricordare il passato o di pensare al futuro, il presente per lui non esiste, l'unica cosa certa, paradossalmente, è il dubbio, lo scetticismo. Uno scetticismo che può esser letto anche in chiave sociologica, il Demone rappresenterebbe anche il severo

²⁹ Vacuro parla di sette redazioni diverse del poema, nelle quali progressivamente si precisa e muta non solo la figura del Demone, ma anche quella della fanciulla, e viene definita l'ambientazione nel Caucaso che tanta importanza ha nell'opera del poeta nel suo complesso. La prima pubblicazione del testo integrale del poema avvenne nel 1859 nella cosiddetta edizione di Karlsruhe. Copie manoscritte avevano circolato anche in precedenza. Cfr. Vacuro, V. E., «Lermontov Michail Jurevič», in *Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'* [Scrittori russi. Dizionario biografico], Moskva, Bol'saja rossijskaja encyklopedija, 1994, t. 4, pp. 329-338.

³⁰ Tra i modelli letterari cui si ispira Lermontov citiamo il Satana del *Paradise Lost* di Milton, il *Caino* di Byron, il *Faust* di Goethe.

³¹ Pulchritudova, E., «*Demon kak filosofskaja poema*» [Il Demone come poema filosofico], in *Tvorčestvo M. Ju. Lermontova: 150 let so dnja roždenija, 1814-1964* [L'opera di M.Ju.L. a 150 anni dalla nascita], Moskva, Nauka, 1964, pp. 76-105, 79.

giudizio di Lermontov sulla sua epoca, condannata come fatua e stagnante; egli esprimerebbe in definitiva la condizione di sospensione e smarrimento della sua generazione (post-decabrista), la tragedia di quanti vedono naufragare le proprie nobili aspirazioni alla libertà.³² Il Demone infatti alla fine del poema torna sostanzialmente alla sua condizione iniziale, chiudendo così il cerchio «[...] vnov' ostalsja on, nadmennyj, / Odin, kak prežde, vo vselenoj / Bez upovan'ja i ljubvi!»³³

Nel poema troviamo due dimensioni, due mondi contrapposti: «la sfera della conoscenza pura, dell'astrazione e delle fredde vastità del cosmo, e il mondo di Tamara».³⁴ E proprio la divergenza di questi due mondi e il naufragio dell'illusione di poter catturare l'attimo della bellezza e dell'armonia, rappresentato simbolicamente da Tamara, porteranno alla catastrofe conclusiva. Vale la pena soffermarsi sull'aspetto esteriore del Demone, che non a caso ha poi ispirato l'opera di un pittore simbolista e visionario come Vrubel'. Lermontov sottolinea quanto sia astratto e vago l'aspetto del suo personaggio, che non assomiglia né alla tradizionale rappresentazione dell'angelo custode «v vence radužnych lučej» [coronato dai raggi dell'arcobaleno], né è «ada duch užasnyj, poročnyj mučenik» [spirito dell'Inferno, martire vizioso]. Ad esso si contrappone l'immagine gioiosa e colma di particolari lussureggianti della terra dove si svolge la vicenda di Tamara, presentata inizialmente come spensierata e innocente quando si reca ad attingere acqua alla fonte.

La critica non ha rilevato un nesso diretto tra il brano di Klopstock tradotto da Žukovskij e il poema di Lermontov, tuttavia una somiglianza emerge chiaramente se confrontiamo l'incipit dei due testi:

Žukovskij

Lermontov

“Sumračen, tich, odinok, na stupenjach Pečal'nyj Demon, duch izgnanija, / Letal nad podzemnogo trona / Zrelsja ot vsech udalen ser-grešnoju zemlej, / I lučšich dnej vospominan'ja / afin Abbadona. Pečal'noj / Mysl'ju brodil on v Pred nim tesnilisja tolpoj; / Tech dnej, kogda v minuvšem: grozno vdali pered vzorom, / žilišče sveta, / Blistal on, čisty cheruvim, / [...]”³⁵
Smutnym, potučšim ot tjažkija tajnyja skorbi, javljalis' / Muk na muke, temnaja večnosti bezdna. On vspomnil / Prežnee vremja, kogda on, nevinnyj, byl drug Abdiila, [...]”

³² Cfr. Pulchritudova, 1964.

³³ «e nuovamente restò egli, altezzoso, / Solo, come prima, nell'universo / Senza speme e amore!», Lermontov t. 2, p. 402. Una osservazione en passant: colpisce l'uso dell'espressione «upovan'e» [speme], che qui viene negata, mentre, come vedremo sotto, in *Peri i Angel*, la versione russa del poema di Thomas Moore, costituisce il punto focale nella ricerca di riscatto da parte della Peri.

³⁴ Pulchritudova, 1964, p. 83.

³⁵ «Il triste Demone, spirito dell'esilio, / Volava sulla terra peccatrice, / E i ricordi dei giorni migliori /

Si noti ad esempio l'uso dell'aggettivo «pečal'nyj» [triste] che compare in entrambi i testi. In Žukovskij lo troviamo in posizione marcata alla fine del secondo verso ed è riferito ai pensieri di Abbadona, in Lermontov è invece riferito al Demone e si trova all'inizio assoluto del poema, quindi in posizione ancor più marcata, dando per così dire la chiave musicale di tutto il poema. Abbadona è immobile, ma col pensiero vaga nel passato ricordando la propria innocenza primeva e il gemello Abdiel; il Demone vola sulla terra «peccaminosa» e i ricordi dei giorni migliori di quando era innocente cherubino gli si affollano davanti. I tratti che accomunano l'incipit dei due testi sono dunque più numerosi di quanti non li distinguano. Entrambi gli angeli caduti sono soli e isolati, entrambi ricordano il passato con rimpianto e dolore, entrambi aspirano ad avere qualcuno accanto. È interessante notare tuttavia che laddove Abbadona rivolge i suoi pensieri e le sue parole, inascoltate, al suo gemello che è restato fedele a Dio, il Demone riversa la propria attenzione su una fanciulla, Tamara, aggiungendo alla vicenda quell'elemento di erotismo che certo né Klopstock, né Žukovskij avrebbero ritenuto ammissibile, considerate le loro convinzioni religiose. Non a caso anche dalla ballata *Lenore* il pudico Žukovskij in tutte le sue versioni elimina ogni accenno al «letto nuziale» e all'amore carnale! Tuttavia, l'esito della vicenda in *Abbadona e Demone* è diametralmente opposto: mentre Abbadona viene alla fine riammesso al cospetto di Dio, il Demone distruggerà la sua amata quando si accosterà a lei per possederla e sarà così condannato ad una solitudine eterna.

Le suggestioni creative messe in moto dal poemetto lermontoviano sono molteplici e fare una rassegna di tutti gli effettivi sviluppi non è qui possibile,³⁶ basti citare l'opera omonima di Anton Rubiņštejn (1829-1894),³⁷ nella quale il compositore sottolinea con forza la complessità e contraddittorietà della figura del Demone e il suo tragico destino di solitudine. Di Tamara invece mostra la trasformazione da fanciulla pura e ingenua a donna che lotta con un sentimento travolgente e oscuro che la conduce all'annientamento.

Proprio dopo aver visto l'opera di Rubiņštejn il pittore Michail Vrubel' (1856-1910) iniziò a lavorare sulla figura del Demone che lo attirava per il suo dinamismo e l'incessante ricerca di conoscenza, ma anche per il suo ambiguo

Davanti a lui facevan ressa, / Di quei giorni, quando nella dimora della luce, / Splendeva egli, puro cherubino, [...]»

³⁶ Cfr. K.A. Groberg, «The Shade of Lucifer's Dark Wing», in B. Glatzer Rosenthal ed., *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, pp. 99-133.

³⁷ L'opera fu scritta nel 1871, la prima rappresentazione è del gennaio 1875 al teatro Mariinskij di San Pietroburgo.

rapporto con Tamara. Le prime raffigurazioni del Demone risalgono al 1885; nel 1890 disegnò le illustrazioni per una lussuosa edizione speciale del poema e tra il 1899 e il 1902 si dedicò intensamente a sviluppare ulteriormente l'immagine del suo Demone, spesso continuando ad apportare cambiamenti significativi alla sua effigie anche durante l'esposizione del quadro, come nel caso della memorabile e monumentale tela del 1902 *Demon poveržennyj* [L'angelo abbattuto].³⁸ Il formato inusuale del quadro, stretto e lungo, sottolinea una dimensione orizzontale in contrasto evidente con l'iconografia tradizionale, che solitamente sviluppa piuttosto una dimensione verticale, di caduta dall'alto verso il basso, dell'angelo caduto. Il corpo del demone, anche grazie ai suoi toni azzurrini, assume un carattere particolarmente spettrale e illusorio, in contrasto con l'estensione enorme delle ali, fatte di penne di pavone, che raggiungono le vette delle montagne e occupano tutta la base del dipinto. Negli occhi del demone c'è un livido bagliore di sfida, odio e ribellione nei confronti del creato. La prospettiva è annullata e appiattita sullo sfondo delle montagne, quasi a fissare nell'eternità l'inermità del volo. In un altro quadro famoso, *Demon sidjaščij* [Il demone seduto] il demone è rappresentato come un giovane a torso nudo, senza ali, seduto mentre contempla in atteggiamento pensoso un lontano orizzonte sullo sfondo del tramonto, in primo piano giganteschi fiori che paiono fatti di cristallo.³⁹ All'esposizione di Parigi del 1906 dedicata alla Russia, Djagilev presentò il celebre *Il serafino alato*. *Azrail* [Šestikrylyj serafim, Azrail]⁴⁰ nel quale Vrubel riesce a rappresentare il «diamante sfaccettato della vita» con una enigmatica ed eterea figura androgina in cui sono fusi l'Angelo, il Demone e la vittima, Tamara.

Il poeta simbolista Aleksandr Blok (1880-1921) fu profondamente influenzato dall'arte di Vrubel' e dal poema di Lermontov, che riprese nella sua lirica. Ad esempio ne *Il Demone* del 1910 Blok fonde il demonismo lermontoviano con elementi nietzschiani e una sorta di dandismo mistico, che insiste sulla «nuova bellezza» insita nel Demone, la bellezza di un'anima che ha smarrito i consueti parametri spirituali e morali, che si distacca dalla mediocrità borghese e arde degli ideali della modernità, pur non smarrendo la primigenia sete di bene e di luce.⁴¹ Nel suo discorso funebre in onore di Vrubel' Blok vedeva

³⁸ La tela è esposta alla Galleria Tredjakovskij di Mosca, le dimensioni sono 139cm x 387cm.

³⁹ La tela è del 1890, olio, 115 cm x 212,5cm, Galleria Tret'jakovskij, Mosca.

⁴⁰ La tela è del 1904, olio, 131cm x 155cm, Russkij muzej, Pietroburgo.

⁴¹ Pyman, A., «The Demon: The Mythopoetic World Model in the Art of Lermontov, Vrubel, Blok», in Davidson, P. ed., *Russian Literature and its Demons*, London, Berghahn books, 2000, pp. 333-370. Cfr. Anche la voce «Demon», in *Lermontovskaja Enciklopedija* [Enciclopedia lermontoviana], Moskva, Sovetskaja Encyklopedija, 1981, pp. 130-137.

nella sua ricerca di dar semblante al Demone il senso vero di tutta la sua opera di artista:

Il filo della vita di Vrubel'lo abbiamo smarrito non quando egli è "impazzito", ma molto prima: quando stava creando il sogno di tutta la sua vita: il Demone.

Un tramonto inusitato indorò i monti dall'inusitato colore turchino-lilla. È così che noi chiamiamo quei tre colori dominanti che "non hanno ancora nome" e servono solo da segno (da simbolo) di ciò che cela in sé il Caduto. «Il male gli venne a noia». La mole gigantesca del pensiero di Lermontov è racchiusa nella mole dei tre colori di Vrubel'. Il Caduto non ha più corpo, ma un tempo l'ha avuto, terribilmente splendido. [...] L'Angelo Caduto e l'artista-esorcista: è strano stare con lui, vedere mondi mai visti e sdraiarsi sui monti. Ma solo *da là* si misurano i tempi e le epoche, altro modo, tranne l'arte, per il momento non l'abbiamo. Gli artisti, come i messaggeri delle tragedie antiche, da là giungono qui, da noi nella vita misurata, con il marchio della follia e del fato sul volto. Vrubel'è giunto con il volto di un folle, ma di un santo folle. Egli è il messaggero, e il suo messaggio è che la notte turchino-lilla è screziata dell'oro dell'antica sera. Il suo Demone e il Demone di Lermontov sono simboli dei nostri tempi.⁴²

Al contrario di *Abbadona*, la traduzione di *Paradise and the Peri* ebbe grande successo e influenzò profondamente la rappresentazione della figura femminile, oltre a far entrare nel lessico letterario russo una nuova parola, «peri» appunto.

Nel febbraio del 1821 a Berlino Žukovskij assistette alla splendida festa basata sull'*Oriental Tale* di Thomas Moore *Lalla Rookh*,⁴³ un'opera che appare oggi alla critica «debole»,⁴⁴ «sentimentale e con sfumature di Kitsch»,⁴⁵ ma che all'epoca godette di estrema popolarità. Žukovskij in esso fu attratto sia dalla regale figura di Lalla Rookh come epifania della bellezza e della poesia,⁴⁶ sia dalla figura dolce e dolente della Peri, che in uno dei poemi inseriti dell'opera di Moore, *Paradise and the Peri*, viene presentata in piedi di fronte alle porte

⁴² Blok, A. *Pamjati Vrubelja* [In memoria di Vrubel'], rielaborazione del discorso pronunciato alle esequie di Vrubel' il 3 aprile 1910. in Blok, A., *Sobranie sočinenij* [Raccolta delle opere], Moskva-Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1960-63, vol. 5, p. 423.

⁴³ Vedi Alekseev 1982.

⁴⁴ DeFord, M.A., *Thomas Moore*, New York, Twayne Publishers, 1967, p. 43.

⁴⁵ Fischer, H., *Romantic Narrative. The History of a Genre*, transl. from the German by S. Bollans, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 201.

⁴⁶ Cfr. G. Imposti, «"Lalla Rookh": l'epifania della poesia nella ricezione russa di John Moore», in

del Paradiso da cui è stata esclusa a causa di una non meglio precisata "colpa" che deve espiare per esservi riammessa. Una vicenda, questa, che idealmente presenta molte analogie e parallelismi con quella dell'Angelo caduto, Abbandona. Žukovskij tradusse dall'originale inglese proprio questo poema che pubblicò quello stesso anno con il titolo *Peri i angel. Povest'* [La Peri e l'Angelo. Romance].⁴⁷

Nella definizione del termine «peri» data da John Richardson nel *Dictionary of Persian, Arabic and English* (1777) viene messo in evidenza il particolare della colpa della Peri

Those beings, who inhabited the globe immediately before the creation of man, they call *Peris* and *Dives* [...] The *Peris* are described as beautiful and benevolent; and though guilty of errors which had offended Onnipotence, they are supposed, in consequence of their penitence, still to enjoy distinguished marks of divine favour.⁴⁸

Nelle note esplicative della prima edizione della sua traduzione Žukovskij, con cui introdusse e consolidò nella lingua russa il termine «peri», tuttavia non si trova traccia di tale colpa:

Peri – esseri immaginari, inferiori agli angeli, ma più perfetti rispetto agli esseri umani, non vivono nel cielo, ma nei colori dell'arcobaleno [...] e sono soggetti al destino comune dei mortali.⁴⁹

Questa prima, autorevole, benché parziale, accezione si è mantenuta anche nella lingua russa attuale dove il significato è il seguente:

Poesia romantica in musica. Ricezione musicale di testi romantici tra Otto e Novecento, a cura di R. Caprioli, Bologna, BUB, 2005, pp. 163-176.

⁴⁷ Senza peraltro indicare il nome dell'autore inglese e soltanto con la sigla del traduttore: «s anglijskogo Ž.» (Dall'inglese, Ž.), in *Syn Otečestva* [Il Figlio della Patria] 1821, n. 20, pp. 243-265. Cfr. Alekseev 1982, pp. 663-664, 792-3.

⁴⁸ J. Richardson, *Dictionary of Persian, Arabic and English*, London, 1777, p. XXXV, cit. in *The Oxford English Dictionary*, II edition, Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. XI, p. 548.

⁴⁹ «*Peri* – voobražaemye suščestva, niže angelov, no prevoschodnee ljudej, ne živut na nebe, no v cve-tach radugi [...] i podverženy obščej učasti smertnyh.» [Žukovskij 1959-60, II, p. 475]. Noteremo che nell'originale inglese, pur sovrabbondante di note erudite, ne manca invece una relativa alla parola «peri», presente invece nella traduzione francese, su cui si basa probabilmente un'altra traduzione russa, in prosa, di K.P.B. pubblicata qualche tempo prima su un'altra rivista, il *Sorevnovatel' Prosvješčenija* [L'emulatore dell'istruzione] 1821, kn. 1, pp. 37-62. Nella lingua russa all'epoca il lessema «peri» veniva introdotto per la prima volta, per questo motivo, sia l'ignoto K.P.B. che Žukovskij ritennero utile fornirne una spiegazione. La nota di K.P.B. era peraltro molto più estesa e dettagliata. cfr. Alekseev 1982, pp. 675, 796.

Nella mitologia persiana un angelo caduto, un essere fatato benevolo col sembiante di una bellissima donna. [...] *transl. antiq. poet.* Di una donna di bellezza incantevole e fascino ammaliante.⁵⁰

Moore	Žukovskij	Traduzione letterale
One morn a Peri at the gate	Odnaždy Peri molodaja	Un tempo una giovane Peri
Of Eden stood disconsolate;	U vrat poterjannogo Raja	Alle porte del Paradiso perduto
And as she listened to the Springs	Stojala v grustnoj tišine;	Se ne stava in triste silenzio;
Of Life within like music flowing	Ej slyšalos': v toj storone,	udiva dall'altra parte
And caught the light upon her wings	za neprestupnymi vratami,	delle porte inaccessibili
Thro' the half-open portal glowing,	Živye rajskie ključī,	i vivi ruscelli paradisiaci,
She wept to think her recreant race	I neba rajskogo luči	e del cielo i raggi paradisiaci
Should e'er have lost that glorious	Lilis' v poluotverty dveri	fluivano dalla porta semiaperta
place!	Na kryl'ja odinokoj Peri;	sulle ali della solitaria Peri;
	I ticho plakala ona	e piano ella piangeva
	O tom, što raja lišena.	perché era stata privata del Paradiso.

Nella sua traduzione Žukovskij anticipa il concetto della perdita del Paradiso al secondo verso, mentre Moore lo pone nel verso 8, peraltro sottolineando il ruolo attivo della Peri e della sua «recreant race» nell'aver perso il diritto ad entrare nel Paradiso: «Should e'er have lost that glorious place!» Nella versione russa invece il dramma è presentato come squisitamente individuale e l'uso della forma passiva «lišena» [privata] in qualche modo attenua la colpevolezza della Peri, mentre si sottolinea la sua disperazione. Nella replica dell'angelo (v. 50) Žukovskij, peraltro, elimina del tutto l'accento di Moore al peccato della Peri: «Nymph of fair, but erring line!» (v. 36), iniziando invece subito con le parole di speranza: «Upovan'e!» [Abbi speranza!].⁵¹ Anche il lamento della Peri nella traduzione occupa più versi, 22 (dal 13 al 35), mentre in Moore sono 18 (dal 9 al 27).

Nel complesso, Žukovskij smussa i contrasti più accesi e più “gotici”, come

⁵⁰ «V persidskoj mifologii – padšij angel, dobroe volšebnoe suščestvo v obraze prekrasnoj ženščiny. [...] *peren. ustar. poet.* O ženščine plenitel'noj krasoty, čarujuščego obajanija.», *Slovar' sovremennogo ruskogo literaturnogo jazyka* [Dizionario della lingua russa contemporanea], Moskva-Leningrad, Izd. ANSS-SR, 1959, t. IX, col. 1024. Nella mitologia iraniana, in realtà, si trattava originariamente di uno spirito malevolo di sesso femminile che in seguito nella poesia persiana medievale assunse anche caratteristiche positive di spirito in forma di donna «assai bella»; proprio in questa accezione entrò nella letteratura europea. Cfr. anche la voce «Pari» in Tokarëv, S.A. *Mify narodov mira. Encyklopedija*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1982, vol. II, p. 287.

⁵¹ Moore non spiega in cosa consista la «colpa» della *peri*, da altre fonti apprendiamo che si tratta del suo amore per un mortale. Cfr. Alekseev 1982, p. 676.

ad esempio nella descrizione della peste, nella scena della fanciulla che sceglie di morire con l'amato. Introduce poi sfumature cristianeggianti, con l'accento all'oltretomba, assente nell'originale. La sua Peri in definitiva assomiglia più ad una versione femminile dell'angelo cristiano che ad una semidivinità persiana. Del resto, nella produzione poetica originale e nelle traduzioni di Žukovskij si osserva la tendenza costante ad attenuare i conflitti più aspri, come nell'esempio già citato della sua versione russa della *Lenore* di Bürger. All'iniziale furia di Lenore nei confronti del Creatore, che nella ballata originale evoca il ritorno dello spettro dell'innamorato, nella versione russa, *Ljudmila*, viene contrapposto l'atteggiamento elegiaco e malinconico della protagonista. E mentre in Bürger la folle corsa con lo spettro viene presentata come una punizione per la ribellione al volere divino, nella ballata russa viene vista essenzialmente come un (paradossale) atto di clemenza divino verso i desideri "dissennati" dei mortali.⁵²

La Peri viene definita da Žukovskij con epiteti fissi come «molodaja» [giovane], «sostradatel'naja» [compassionevole], «odinokaja» [solitaria], in quanto esclusa dal Paradiso e costretta a vivere sulla Terra che le è estranea; grazie alle sue ali che la avvicinano, anche esteriormente, ad una creatura angelica, ella «vola» [*letaet*] e «si libra» [*parit*] sulla terra. Se si confronta l'incipit di *Abbadona* con quello di *Peri i Angel* non sfuggirà come entrambi i protagonisti siano caratterizzati da una posa immobile, dalla solitudine e dalla disperata esclusione dal Paradiso. Dopo l'incoraggiamento dell'Angelo guardiano delle Porte del Paradiso la Peri spicca il volo alla ricerca del dono che potrà guadagnarle il perdono divino. Anche questo tratto, per così dire "drammaturgico", è condiviso dal brano di *Abbadona*. In contrasto con la vana ricerca di conoscenza e di amore del Demone lemontoviano, definito come «*duch izgnanija*» [spirito dell'esilio], la Peri, che è vista come un «*dobryj duch*» [spirito benigno], riuscirà a trovare l'oggetto della sua *quest* e grazie ad esso verrà riammessa nel Paradiso, come del resto *Abbadona*.

La parola «peri» entrò stabilmente nel vocabolario poetico russo e in particolare durante il Romanticismo ebbe ampio corso nella poesia, assumendo il significato prevalente di «*feja*» [fata], «donna dalla bellezza affascinante», «amata». In questo senso la usava ad esempio Aleksandr Griboedov (1795-1829) in un componimento dedicato alla ballerina E.A. Telešova di cui si era

⁵² Cfr. in merito G. Imposti, «Vasilij Žukovskij: tradurre la ballata», *Nuovi quaderni del CRIER*, anno II, 2005, pp. 101-115). ID, «Ljudmila e Lenora: V.A. Žukovskij traduttore della *Lenore* di Bürger», in *Da poeta a Poeta. Del tradurre la poesia*, a cura di Alicia Romanovic e Gloria Politi, Lecce, Pensa multimedia, 2007, pp. 385-415.

invaghito: «O, kto ona? – Ljubov', Charita, / Il' Peri, dlja strany inoj / Edem pokinula rodnoj, / Tončajšim oblakom obvita?»⁵³. Nikolaj Greč, pubblicando questi versi sulla rivista *Syn Otečestva*⁵⁴ in nota dava la seguente spiegazione, che richiama da vicino quella, già citata, di Žukovskij al suo componimento: «L'Eden di Zoroastro è la dimora delle Peri, esseri immaginati dai popoli orientali, che i Parsi e anche i musulmani rappresentano nei colori dell'arcobaleno, soffuse dal profumo di rose e gelsomini».⁵⁵

Lo stesso Lermontov ricorre alla figura della Peri nella «novella orientale» *Izmail Bej* (1832) quando al protagonista appare Zara come una visione simile ad una Peri:

Pred nim pod vidom devy gor, / Sozdanie zemli i raja, / Stojala peri molodaja! / [...] Nežna – kak peri molodaja, / Sozdanie zemli i raja, / Mila – kak nam v kraju čužom / Mež zvukov jazyka čužogo / Znakomyj zvuk, rodných dva slova!⁵⁶

Sulla scia della moda del “Poema orientale” alla *Lalla Rookh*, e indubbiamente sotto l’influsso (a volte anche letterale) della traduzione di Žukovskij, il giovane Andrej Podolinskij (1806-1886) nel 1827 pubblicò un poema orienteggiante dal titolo *Div i Peri* [Il Div e la Peri],⁵⁷ seguito a distanza di dieci anni (1837) da un altro poemetto *Smert' Peri* [La morte della Peri].⁵⁸ Entrambi i poemi vennero molto lodati dalla critica contemporanea, che probabilmente ne apprezzava il carattere marcatamente romantico e il lussureggiante orientalismo. Nel primo si prende spunto da una passo del già citato *Dizionario* di

⁵³ «Oh, chi è lei? Amore, Carite, / O una Peri, che per un altro paese / Ha abbandonato il natio Eden, / Avvolta d'una finissima nube?», Griboedov, A.S. «Telešovoj v balete ‘Ruslan i Ljudmila’» [Alla Telešova nel balletto ‘Ruslan e Ljudmila’], in ID, *Sočinenija v stichach* [Opere in versi], Leningrad, Sovetskij pisatel', 1987, p. 370.

⁵⁴ 1825, č. 99, n. 1, p. 106. Su questa stessa rivista peraltro era stato pubblicato cinque anni prima *Peri i Angel* di Žukovskij.

⁵⁵ Cfr. Alekseev 1982, cit.

⁵⁶ «Davanti a lui col sembiante di una fanciulla dei monti, / Creatura della terra e del Paradiso, / Stava una giovane peri! / [...] Soave, come una giovane peri, / Creatura della terra e del Paradiso, / Dolce, come lo è per noi in un paese straniero / Tra i suoni della favella straniera / Il noto suono di due parole natie!» *Izmail Bej*, in Lermontov, M.Ju., *Sobranie sočinenij v 4 t.* [Raccolta delle opere in 4 voll.], Leningrad, Nauka, 1979-81, t. 2, p. 148.

⁵⁷ A. Podolinskij, *Div i Peri: povest' v stichach*, Sankt-Peterburg, tip. Glav. Upr. Putej Soobščeniija, 1827. Nelle «note» alla fine del volumetto viene data la seguente spiegazione: «DIVY – demony persidskoj mifologii. PERI – duchi ne čistejšie, no dobre», «Divy – demoni della mitologia persiana. Peri – spiriti non purissimi, ma buoni», p. 39. Per una caratterizzazione del Div nella mitologia iranica, cfr. la voce «Dèvy» in Tokarëv, S.A. *Mify narodov mira. Encyklopedija*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1982, vol. I, pp. 417-18.

⁵⁸ Podolinskij, A., *Smert' Peri*, Sankt Peterburg, 1837.

Richardson, che evidentemente Podolinskij aveva trovato nella versione francese del Poema di Moore: «Nelle guerre dei Div con le Peri, quando i primi catturavano quest'ultime le rinchiudevano in gabbie di ferro che appendevano ad alti alberi. Le amiche delle prigioniere le visitavano e portavano loro le essenze migliori.»⁵⁹ Interessante notare come il Div descrive se stesso nel poema:

Večnyj mrak moja stichia; / Nedra gor, lesa gluchie – / Mne žilišče; noč' i den' / Ja skitajus' kak ten'! / Ja kljanu suščestvovan'e! / Mysl' odna, odno želan'e, / Čtob nezapno na menja / Grjanul grom neotrazimyj; / I kak vetrom dym nosimyj, / Tak razsejalsja i ja!⁶⁰

È evidente la somiglianza con l'Abbadona žukovskiano (il particolare del tuono che dovrebbe annientare il Div corrisponde alla cometa da cui Abbadona vorrebbe farsi colpire) e il Demone lermontoviano.⁶¹ Al contrario però di quest'ultimo il Div non è destinato alla rovina, anzi egli viene convinto dalla Peri, che gli prospetta le delizie del Paradiso, ad abbandonare la sua dimora del male per pentirsi «innanzi al creatore dei mondi»⁶² «[...] On ruku Peri / Žal goračeju rukoj; / I s raskajan'em, s mol'boj, / v prach čelom oni upali!»⁶³ I due vengono perdonati, ma debbono ancora per molti anni «volare [insieme] sulla Terra di paese in paese», alla fine però verranno riammessi alla «luce dell'Eden». ⁶⁴ L'Angelo caduto viene dunque salvato dalla Fanciulla/Peri condividendo con lei il lungo cammino di purificazione, scioglimento che evidentemente era consono allo spirito "conciliante" di uno Žukovskij, ma che non poteva soddisfare il Lermontov poeticamente maturo che, come abbiamo visto, avrebbe alla fine optato per un finale più tragico e pessimistico.

Il secondo poema, *Smert' Peri*, che presenta maggiore interesse estetico, ebbe tuttavia meno successo del primo, forse perché la moda orientaleggiante s'era nel frattempo affievolita. Gli eventi si svolgono in due mondi, quello cele-

⁵⁹ Citazione in exergo al libro; il testo originale è consultabile on line
<<http://leb.nlr.ru/edoc/331026/%D0%94%D0%B8%D0%B2-%D0%B8-%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B8>> [ultima consultazione novembre 2011]

⁶⁰ «L'eterna tenebra è il mio elemento, / Le viscere dei monti, le fitte foreste / Sono la mia dimora; notte e di / Vago come un'ombra! / Io maledico l'esistenza! / Un solo pensiero, un solo desiderio, / Che improvvisamente su di me / S'abbatta un tuono invincibile, / E come fumo portato dal vento, / Così mi dilegui anch'io!», p. 26.

⁶¹ La composizione di quest'ultimo, peraltro, all'epoca doveva ancora iniziare; forse la lettura del poema di Podolinskij svolse un ruolo non irrilevante nella concezione dell'opera di Lermontov.

⁶² P. 30.

⁶³ «Egli la mano della Peri / Con l'ardente mano strinse; / E con pentimento e preghiera / Caddero chinando la fronte nella polvere!», p. 32.

⁶⁴ P. 33.

ste, dove abita la Peri, e la Terra con le sue passioni ardenti e le sue privazioni. La Peri, volendo attenuare le sofferenze di un giovane innamorato la cui amata è morta, ne prende le sembianze. Ciò facendo la Peri contravviene alla propria natura celeste:

O Peri, Peri! Tščetno kryla / Ty vnov' chotela b razvernut'! / Tebja mučitel'no ste-
snila! / V kakuju bezdnu temnoty / Iz morja bleska pala ty!⁶⁵

La sua misericordia iniziale della Peri si trasforma nella travolgente passione della carne che la spinge a rivelare al giovane la sua vera identità. Il giovane, atterrito dal doppio dell'amata, muore. La Peri, tormentata dalla fame, giunge ad un passo dallo sperimentare persino il cannibalismo:

I suždeno ispit' do dna / Ej cašu, polnuju stradanij! / Vdrug boli čuvstvuet ona: /
Kakoj-to koršun ljutyj, gladnyj / Kogtjami vnutrennost' ej rvet, / Na mig zabit'sia ne
daet, / Ee terzaja bezpoščadno. / I, strašno molvit', možet byt', / Bluždaja strašnymi
očami, / Pir otvratitel'nyj s orlami, / Ona chotela b razdelit'!⁶⁶

Alla fine, dopo tante sofferenze, Dio perdona la Peri e la libera dalla prigione del corpo terreno permettendole di morire. Pur non raggiungendo le vette poetiche e le implicazioni filosofiche del poema di Lermontov, *Il Demone*, anche *La morte della Peri* tratta dunque il problema della trasformazione di un essere proveniente dalla sfera celeste, del bene, in uno terrestre esposto al male e della sua "redenzione". Interessante notare, peraltro, come tale tema si associasse in Russia in epoca romantica, all'orientalismo, che negli anni Venti e Trenta del XIX secolo toccò il culmine della popolarità.

Durante la cosiddetta "epoca d'argento" della letteratura russa ci fu un rinnovato interesse per la figura della Peri. La fiaba-pièce *Ditja Allacha. Arabskaja skazka* [La Figlia di Allah. Fiaba araba]⁶⁷ di Nikolaj Gumilëv (1917) è una sorta di apologo sulla Poesia e la Religione e sul Femminile, incarnato dalla Peri, che

⁶⁵ «O Peri, Peri! Vanamente / L'ala vorresti spiegare nuovamente! / Che tormentosa angoscia! / In che abisso di tenebra / Dal mare della luce sei caduta!»,

⁶⁶ «È destino ch'ella beva fino in fondo / Tutta la coppa colma di sofferenze! / Improvvisamente ella sente dolore: / Come se un nibbio feroce, famelico / Con gli artigli le strappasse le viscere, / Non le dà pace un momento, / Tormentandola implacabilmente. / E terribile a dirsi, forse, / Vagando con occhi spaventevoli, / Il fiero pasto con le aquile / Vorrebbe condividere!», Podolinskij, A., *Smert' Peri*, Sankt Peterburg, 1837, pp. 60-61. Cfr. anche Karpov, A.A., *Iz istorii odnogo "neistovogo" motiva*, [Sulla storia di un motivo "frenetico"], «Kafedra istorii ruskoj literatury Filologičeskogo fakul'teta SPGU», sul sito <http://lit.phil.pu.ru/article.php?id=26> [ultima consultazione novembre 2011]. Cfr. anche Kiseleva-Sergenina, V. S., «Biografičeskaja spravka o Podolinskom» [Nota biografica su Podolinskij], in *Poety 1820-1830-čh godov* [Poeti degli anni 1820-30], t. 2, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1972.

⁶⁷ *Apollon*, 1917, n. 6/7, pp. 17-57, Pubblicato in volume a Pietrogrado 1918, cfr. Gumilëv, N., *Zolotoe*

ottiene da Allah di scendere sulla terra in cerca del vero amore. Nel primo quadro ella incontra un derviscio che le dona, per guidarla nella scelta, un unicorno e l'anello di Salomone. La Peri si avvia alla ricerca del vero amore e incontra un Giovane, allegoria della Sensualità, un Beduino, allegoria della Forza e della Guerra e uno Sceicco, allegoria del Potere. Ciascuno è ammaliato dalla bellezza della Peri e vuole possederla, ma muore in circostanze diverse. La Peri sconsolata, ritenendosi colpevole della morte dei tre si reca a Bagdad dove incontrerà i parenti e i figli di ciascuno dei tre, ma con sorpresa scopre che gli uomini non solo non sanno amare, ma neanche odiare. Nel terzo quadro il derviscio porta la Peri nel giardino del poeta Hafiz, che prova compassione per lei e per consolarla evoca dai morti i tre personaggi della cui fine la Peri si ritiene colpevole. Li interroga per capire se serbino rancore verso di lei e se stiano soffrendo nell'Oltretomba. Essi tuttavia appaiono felici, hanno tutti ottenuto ciò che desideravano. La Peri si consola ed è nuovamente felice, ma Hafiz si è innamorato di lei e il Derviscio le ricorda che deve sottoporlo alla prova dell'unicorno e dell'anello. Ma gli uccelli annunciano ad Hafiz che il suo unicorno, scomparso da tempo è stato ritrovato e gli ha riportato anche l'anello di Salomone smarrito. Grazie al dono della Poesia Hafiz ha superato la prova, pur attratto dalla bellezza della Peri, non ha desiderato possederla, ma l'ha aiutata a superare la sua angoscia. La Poesia si rivela più forte della Religione, il Poeta grazie alla Parola è simile al Creatore, non ha bisogno d'altro. Solo così egli potrà davvero conquistare l'amore della Peri. «*La Figlia di Allah* è una coppa colma del lieve vino di letizia e ad un tempo di saggezza».⁶⁸

Nel ciclo poetico *Persidskie motivy* [Motivi persiani, 1925] Sergej Esenin si rivolge alla Persia e alla Peri, non a caso associate dal suono della sillaba iniziale, la Peri è il simbolo dell'Oriente, del suo fascino, del lungo viaggio ideale del Poeta:

V Korossane est' takie dveri, / Gde obsypan rozami porog. / Tam živet zadumčivaja peri. / V Khorossane est' takie dveri, / No otkryt' te dveri ja ne mog. // U menja v rukach dovol'no sily, / V volosach est' zoloto i med'. / Golos peri nežnyj i krasivyj, / U menja v rukach dovol'no sily, / No dvorej ne smog ja otperet'. // [...] Mne pora obratno echat' v Rus'. / Persija! Tebja li pokidaju? / [...] // Do svidan'ja, peri, do svidan'ja, / Pust' ne smog ja dveri otperet', / Ty dala krasivoe stradan'e, / Pro tebja na rodine mne pet'. / Do svidan'ja, peri, do svidan'ja.⁶⁹

serdce Rossii. Sočinenija [Il cuore d'oro della Russia. Opere], Kišinev, Literatura artistike, 1990, pp. 378-406. Consultabile on line all'indirizzo: < <http://gumilev.ru/plays/5/> > [ultima consultazione novembre 2011].

⁶⁸ Sudinova, E., «Ob orientalizme Nikolaja Gumil'eva» [L'orientalismo di N. Gumilev], *Filologičeskie nauki* [Scienze filologiche], 1988, n. 6, pp. 9-15.

⁶⁹ Esenin, S., *Stichotvorenija i poemy* [Poesie e poemi], Leningrad, Sovetskij pisatel', 1986, p. 241.

In questo ciclo non è più la Peri a scendere sulla terra in cerca dell'amore, ma è il Poeta che compie un viaggio verso la Persia e la Peri che lo chiamano e l'affascinano, promettendo delizie e oblio. Ma il Poeta, come un Angelo caduto, giunto di fronte alle porte del Paradiso, non riesce ad aprirle; non a caso alla Persia si associano parole come «porog» [soglia], «dveri» [porte], «kalitki» [cancelli], «čadra» [velo], che egli non può aprire o sollevare. Alla Persia si contrappone la Patria, perciò il Poeta deve rinunciare al Paradiso e dice addio alla bella, ma anche soave e pensosa Peri, per tornare nella sua Russia e compiere il suo tragico destino. Si suiciderà il 27 dicembre 1925.

Bibliografia

- Alekseev, M.P. «Tomas Mur i russkie pisateli devjattjadcatogo veka» [Thomas Moore e gli scrittori russi del XIX sec.], in *Russko-anglijskie literaturnye svjazi (XVII vek-pervaja polovina XIX veka)* [Rapporti letterari anglo-russi, XVII sec. Prima metà del XIX sec.], Literaturnoe Nasledstvo, t. 96, Moskva, Nauka, 1982, pp. 657-825.
- Bachtin, M., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednovekov'ja i Renesansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965; trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2011.
- Blok, A., *Sobranie sočinenij* [Raccolta delle opere], Moskva-Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1960-63.
- Boss, V., *Milton and the Rise of Russian Satanism*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.
- DeFord, M.A., *Thomas Moore*, New York, Twayne Publishers, 1967.
- Esenin, S., *Stichotvorenija i poemy* [Poesie e poemi], Leningrad, Sovetskij pisatel', 1986.
- Fischer, H., *Romantic Narrative. The History of a Genre*, transl. from the German by S. Bollans, Cambridge, Cambridge UP, 1991.
- Franklin, S., «Nostalgia for Hell: Russian Literary Demonism and Orthodox Tradition»,

«Nel Khorasan ci sono porte, / La cui soglia è cosparsa di rose. / Là vive la pensosa Peri. / Nel Khorasan ci sono porte, / Ma quelle porte aprire non potei. // Nelle mie mani c'è abbastanza forza, / Nei capelli ci sono oro e rame. / La voce della Peri è soave e bella, / Nelle mie mani c'è abbastanza forza, / Ma le porte aprire non potei. // [...] È ora che io me ne torni nella Rus'. / Persia! Io ti lascio? / [...] // Arrivederci, Peri, arrivederci, / Sia pure, le porte aprire non potei, / Tu hai donato una sofferenza bella, / Di te canterò in patria. / Arrivederci, Peri, arrivederci.»

- in Davidson, P. ed., *Russian Literature and its Demons*, London, Berghahn books, 2000, pp. 31-58.
- Griboedov, A.S., *Sočinenija v stichach* [Opere in versi], Leningrad, Sovetskij pisatel', 1987.
- Groberg, K.A., «The Shade of Lucifer's Dark Wing», in Glatzer Rosenthal, B. ed., *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, pp. 99-133.
- Gumilëv, N., *Ditja Allacha* [La Figlia di Allah], *Apollon*, 1917, n. 6/7, pp. 17-57, consultabile all'indirizzo: < <http://gumilev.ru/plays/5/>> [ultima consultazione novembre 2011].
- Imposti, G., La traduzione dell'Iliade di Gnedič: epos e identità nazionale, «*La questione romantica*», n. 5, 1998, pp. 193-207.
- Imposti, G., ««Lalla Rookh»: l'epifania della poesia nella ricezione russa di John Moore», in *Poesia romantica in musica. Ricezione musicale di testi romantici tra Otto e Novecento*, a cura di R. Caprioli, Bologna, BUB, 2005, pp. 163-176.
- Imposti, G., «Vasilij Žukovskij: tradurre la ballata», *Nuovi quaderni del CRIER*, anno II, 2005, pp. 101-115).
- Imposti, G., «Ljudmila e Lenora: V.A. Žukovskij traduttore della *Lenore* di Bürger», in *Da poeta a Poeta. Del tradurre la poesia*, a cura di Alicia Romanovic e Gloria Politi, Lecce, Pensa multimedia, 2007, pp. 385-415.
- Ivanits, L. J., *Russian Folk Belief*, Armonk, New York and London, Sharpe, 1989.
- Januškevič, A.S., *V mire Žukovskogo* [Nel mondo di Ž.], Moskva, Nauka, 2006.
- Karpov, A.A., *Iz istorii odnogo "neistovogo" motiva* [Sulla storia di un motivo "frenetico"], «Kafedra istorii ruskoj literatury Filologičeskogo fakul'teta SPGU» [Cattedra di storia della letteratura. Facoltà di Filologia dell'Università di Pietroburgo], sul <sito <http://lit.phil.pu.ru/article.php?id=26>> [ultima consultazione novembre 2011].
- Kiseleva-Sergenina, V. S., «Biografičeskaja spravka o Podolinskom» [Nota biografica su Podolinskij], in *Poety 1820-1830-ch godov* [Poeti degli anni 1820-30], t. 2, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1972.
- Klopstock, F.G., *Il Messia del signor Klopstock trasportato dal Tedesco in verso Italiano da Giacomo Zigno*, Vicenza, 1782.
- Leatherbarrow, W. J.: «Pechorin's Demons: Representations of The Demonic in Lermontov's A Hero of Our Time», *Modern Language Review*, (99:4), 2004 Oct, 999-1013.
- Lermontov, M.Ju., *Sobranie sočinenij v 4 t.* [Raccolta delle opere in 4 voll.], Leningrad, Nauka, 1979-81.
- Lermontovskaja Enciklopedija* [Enciclopedia lermontoviana], Moskva, Sovetskaja Encyklopedija, 1981.

- Mauri, A., *Klopstock*, «L'indicatore», febbraio, 1832, cit. in F. Cusani, «Discorso preliminare», a *Il Messia di Klopstock tradotto dal tedesco da Giuseppe Pensa*, Milano, Libreria Pirota, 1839.
- Pesenti, M.C. (a cura), *Il Lubok. Stampe russe tra Ottocento e Novecento*, Milano, Mazzotta, 2011.
- A. Podolinskij, *Div i Peri: povest' v stichach* [Il Div e la Peri: novella in versi], Sankt-Peterburg, tip. Glav. Upr. Putej Soobščeniija, 1827, < <http://leb.nlr.ru/edoc/331026/%D0%94%D0%B8%D0%B2-%D0%B8-%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B8> > [ultima consultazione novembre 2011].
- Podolinskij, A., *Smert' Peri* [La morte della Peri], Sankt Peterburg, 1837.
- Pulchritudova, E., «*Demon* kak filosofskaja poema» [Il Demone come poema filosofico], in *Tvorčestvo M. Ju: Lermontova: 150 let so dnja roždenija, 1814-1964* [L'opera di M.Ju.L. a 150 anni dalla nascita], Moskva, Nauka, 1964, pp. 76-105.
- Pyman, A., «The Demon: The Mythopoetic World Model in the Art of Lermontov, Vrubel, Blok», in Davidson, P. ed., *Russian Literature and its Demons*, London, Berghahn books, 2000, pp. 333-370.
- Reitz, L., *Translating the Hero: Mediums of Translation in Friedrich Klopstock's "Messias"*, 2010-2011 Penn Humanities Forum on Virtuality. Consultabile on line: <http://repository.upenn.edu/uhf_2011/10> [ultima consultazione novembre 2011].
- Rezanov, V.I., *Iz razyskanij o sočinenijach Žukovskogo* [Dalle ricerche sulle opere di Ž], vyp. 2, Petrograd, Senatskaja tipografija, 1916.
- Richardson, J., *Dictionary of Persian, Arabic and English*, London, 1777.
- Šakirova, D.R., «Leksema *Peri* v jazyke russoj poezii XIX-načala XX vekov» [Il lessema *Peri* nella lingua della poesia russa del XIX e inizio XX sec.], *Vestnik TGGPU*, 2009, n. 1 (16), consultabile all'indirizzo: < http://vestnik.tggpu.ru/system/files/23_16.pdf > [ultima consultazione novembre 2011]
- Sudinova, E., «Ob orientalizme Nikolaja Gumilëva» [L'orientalismo di N. Gumilëv], *Filologičeskie nauki* [Scienze filologiche], 1988, n. 6, pp. 9-15.
- Vacuro, V. E., «Lermontov Michail Jurevič», in *Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'* [Scrittori russi. Dizionario biografico], Moskva, Bol'shaja rossijskaja encyklopedija, 1994, t. 4, pp. 329-338.
- Žukovskij, V.A., *Estetika i kritika* [Estetica e critica], Moskva, Iskusstvo, 1985.
- Žukovskij, V.A., *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach* [Raccolta delle opere in 4 voll.], Moskva-Leningrad, Gos izd. Chudožestvennoj literatury, introduzione di I.M. Semenko, a cura di V.P. Petuškov, 1959-1960.

Sul topos dell'angelo caduto nella cultura musicale: Sergej Prokof'ev¹

di Elena Petrushanskaya

Questo breve saggio tratterà il tema della trasformazione del *positivo* in *negativo* nella sfera dell'immaginario musicale, cercando di fissare certe "oscillazioni" e interazioni tra queste due qualità, specialmente nella musica russa, soffermandosi in particolare su Sergej Prokof'ev. Tale metamorfosi si sono manifestate chiaramente fin dall'inizio del secolo XIX, come si vede dalle indicazioni dei compositori nei programmi letterari, nei titoli e nella semantica intonativa delle opere ("segni" del demoniaco continuavano ad essere l'intervallo del *tritono*, la *scala esatonale* e l'accumulo di *cromatismi*).

Una delle tappe fondamentali dell'inizio dell'Era dell'Ambivalenza è costituita dalla *Sinfonia fantastica* di Hector Berlioz (op. 14, 1830-1832). È sintomatico che questo "Episodio della vita di un artista" generato nel sogno dell'eroe della sinfonia, come indica il compositore, sotto l'influsso della droga, non sia semplicemente una auto-meta-descrizione del dramma personale del musicista stesso, ma rappresenti anche il manifesto musicale di un'epoca. Con la maniacalità che sarà in seguito tipica della maggior parte della musica romantica (quando la precisione della struttura architettonica classicista fu sostituita dal nesso delle intonazioni musicali di diversi poli "etici" che rappresentano convenzionalmente *il Bene* e *il Male*), la sinfonia è permeata dall'unica *idée fixe* (*Leitmotiv*, motivo conduttore) dell'amata. A quanto pare, qui per la prima volta il nucleo melodico si trasforma nel suo opposto semantico. Se nella prima parte (*Rêveries, passions*) il tema risuona elevato, come riflessi angelici su bianchi cirri, nel finale della sinfonia (*Songe d'une nuit du Sabbat*. Qui, come nei titoli delle altre parti, si ricorre ad un topos che diventerà tipicamente romantico), il *Leitmotiv* dell'amata viene radicalmente trasformato e si abbassa al farsesco, all'osceno della danza del sabba, coesistendo con l'apocalittico motivo, simbolo del *Dies Irae*.

¹ Trad. it. di Gabriella Imposti.

Senza soffermarci sulle diverse e varie incarnazioni musicali di quella forza che si concentra nella nozione di “angelo caduto”, citeremo un'altra geniale culminazione sonora dell'ambivalenza dell'*angelico* e del *dannato*. Si intende qui la *Sonata* di Franz Liszt (1852-1853), dove sia le immagini di luce, amore e bellezza, sia le allucinazioni sataniche e i cinici “ghigni” sonori sono basati essenzialmente su un unico materiale tematico che si modifica continuamente: da qui gli interminabili e affascinanti tentativi degli esecutori di interpretare un “bilanciamento” di mondi diversi di cui nessuno risulta alla fine vincitore. Tracce di tale percezione musicale del mondo si osservano non solo in Liszt, con il suo profondo interesse per i contatti tra i principi mefistofelico e faustiano; le possiamo ritrovare anche in tutto il percorso della musica europea, da Weber a Schumann, da Wagner a Mahler e Richard Strauss, fino all'invenzione della dodecafonia, il cui nesso con l'idea dell'“angelo caduto” è stato svelato in modo singolare da Thomas Mann.

Ma passiamo all'ambito russo. Ricordiamo la rievocazione del falso divino estraneo, nemico del cristiano, per quanto dotato di una bellezza abbagliante e seducente. Ad esempio la confusione di desideri lussuriosi dei protagonisti nell'opera di Glinka *Ruslan e Ljudmila* alla fine del terzo atto, la Marcia e la scala esatonale dello stregone Černomor; oppure i richiami tritonali della Zarina del mondo subacqueo, in cui si era trasformata nell'opera di Aleksandr Dargomyžskij la figlia del mugnaio Nataša (su soggetto del poemetto puškiniano incompiuto *Rusalka*); o ancora le reti di seduzione della regina di Šemachan nell'opera *Il galletto d'oro* di Nikolaj Rimskij-Korsakov.

Il filo della letteratura russa porta dall'alto dei cieli alla profondità delle acque con uno dei suoi temi principali e cioè quello dell'offuscarsi di ciò che inizialmente è puro e bello. Dalla *Povera Liza*, l'eroina della novella di Karamzin che si suicida annegandosi, alla funesta naiade-Nataša, alla Liza della *Donna di picche* di Puškin, trasformata nell'opera di Čajkovskij in “angelo caduto” che trova pace solo affogando in un canale pietroburchese. Il filo della trattazione russa del tema conduce ai personaggi di Dostoevskij, che possono anch'essi essere considerati anime cadute, ad esempio Nastas'ja Filippovna o Sonja Marmeladova... Di questo triste angelo, “Creatura caduta ma cara”, narra la romanza di Rachmaninov sui versi di Jakov Polonskij *Ieri c'incontrammo* (op. 26, № 13).

Ed eccoci alla lettura diretta del tema nell'opera *Il Demone* di Anton Rubinstein (1872). Come nel poema omonimo di Lermontov (1841), l'angelo caduto viene rappresentato in un'immagine vicina alla natura umana. Egli soffre, lotta con fierezza, ama, per lui prova compassione il lettore/spettatore. Anche le illustrazioni del poema ad opera di Michail Vrubeľ, a cominciare dalla grande tela “Il demone seduto” (1890), vogliono rappresentare, come afferma il pittore

stesso “non tanto uno spirito malvagio, quanto uno spirito sofferente e mesto, potente e maestoso”. È paradossale il fatto che qui “il nemico dell'uomo” abbia incarnato il dramma interiore autenticamente *umano* del dubbio, della ricerca della verità.

Lì per l'ascoltatore è evidente la seduzione delle ipostasi musicali del male fin qui enumerate. Invece, nelle opere e nella filosofia di Aleksander Skrjabin sono illuminate l'evoluzione, l'ambiguità e la “intercambiabilità” della forza creatrice e di quella distruttrice: nel *Poema divino*, nel *Poema del fuoco* e in *Al fuoco* e con il massimo della potenza nel *Prometeo*. L'eroe di questo affresco sinfonico può essere considerato il precursore nell'antichità dell'archetipo dell'*angelo caduto*.

Ahimé, le splendide imprese, le furibonde rivolte contro l'“inerzia” in Russia sono sempre condannate a cadere se non nell'abisso, almeno nella profondità di un *Male* ancor maggiore. Non perdono di attualità le profetiche, benché balzubienti, parole dell'ex primo ministro russo Černomyrdin “Volevamo il meglio e ci siamo ritrovati come sempre”. L'ancor oggi incomprensibile ambiguità nazionale dei processi sociali e culturali continua a dare nutrimento alla stratificata complessità del contenuto artistico.

Perciò a cavallo tra il XIX e il XX secolo dopo le sataniche “Danze Macabre” (di Liszt, e Saint-Saëns, ecc.) assistiamo all'evocazione di Satana nella “Notte sul Monte Calvo” di Musorgskij, al crescendo di angoscia nel quadro edificante de “L'apprendista stregone” di Paul Dukas,² che prefigura il son tuoso e terrificante sviluppo del “Bolero” di Maurice Ravel. Da una tenera ninnananna slava spiccano il volo gli ambigui ritratti musicali, ora malvagi, ora giocosi, ma che preludono ad un'espansione diabolica, della “Baba Jaga” e della “Kikimora” di Anatolij Ljadov.

Perciò anche in Rachmaninov, a cominciare dalla Prima sonata per pianoforte (ispirata dal *Faust* di Goethe) ora interagiscono, ora confliggono i segni sonori del *Dies Irae* e di un'antica monodia sacra russa, segni rispettivamente della civiltà europea (in quanto “caduta”) e di quella autenticamente russa (in quanto pura e “sedotta”). Per questo motivo nella musica russa del XX sec. si è tanto sviluppata la sfera della *licantropia*. Il suono cristallino del violino cela “l'anima del diavolo” (*Histoire du soldat* di Igor' Stravinskij, 1918). Le *intonazioni-licantropesche* (in Prokof'ev e Šostakovič) possono illuminarsi della luce della positività o assumere i lividi riflessi dell'aggressione diabolica.

² Non a caso nel 1912 Paul Dukas creò per la ballerina russa Natal'ja Truchanova il balletto “Peri”, incentrato anch'esso sul tema dell'“angelo caduto”.

Ma concentriamoci sul “caso Prokof’ev”, sulle protagoniste di tre delle sue opere liriche giovanili. La *Maddalena* (1911-1913) rivela già una qualità fondamentale della poetica del compositore e cioè “l’interesse per le manifestazioni estreme, ‘oscure’, esagerate dello spirito umano, per il rovescio, la parte nascosta della natura umana”.³ E il tema della Maddalena evolve, quando da “angelo” per il marito innamorato si trasforma in tentatrice, in vamp dalla bellezza devastatrice.

Anche altre eroine delle opere di Prokof’ev, essenzialmente pure, si rivelano eccezionali, capaci di atti d’audacia inattesa. Sono tuttavia morbosamente concentrate su un’unica idea, fino all’ossessione, fino ad avere visioni, attacchi d’isteria, fino a cadere in uno stato di furiosa possessione diabolica. Si possono cogliere qui dei tratti autobiografici, ma anche altrove prevale l’interesse del musicista per protagonisti dall’orientamento morale ambiguo, duplice, come ad esempio nelle opere *Il giocatore* (1919), basata sul celebre racconto dostoevskijano, e nell’*Angelo di fuoco* (1919-1927), tratta dall’omonimo romanzo di Valerij Brjusov,⁴ come pure nel balletto *Il figliol prodigo* (1929).

I soggetti prescelti esercitarono anche una particolare influenza sulla vita stessa del compositore, ad esempio dopo aver completato *Il Giocatore*, Prokof’ev, come Dostoevskij, diventò un giocatore di carte ancor più accanito. E negli anni in cui scriveva l’opera tratta dal romanzo di Brjusov, in cui predomina un’appassionata ricerca della fede e del suo idolo, Renata, l’“angelo caduto”, Prokof’ev si addentrò sempre di più nel nuovo sistema di concezioni religiose della *Christian Science*,⁵ giungendo alla conclusione: “Puoi essere legge per te stesso”.⁶ Una formula questa che richiama l’atto d’orgoglio dell’angelo insorto?

Anche il devastante “eterno femminino” divoratore di uomini si giustifica, come ad esempio la Maddalena, con la sete di “libertà” che poi si trasforma in devastazione. Notiamo come il nucleo del topos musicale-contenutistico dell’*angelo caduto* abbozzato nella *Maddalena* giunga a pieno sviluppo ne *Il*

³ Ljachovič A., *Priroda poetiki Prokof’eva v kontekste osobennostej ego muzykal’nogo teatra* [La natura della poetica di Prokof’ev nel contesto delle caratteristiche del suo teatro musicale], “Izrail’ XXI. Muzykal’nyj žurnal”, consultabile all’indirizzo <<http://www.21israel-music.com/Prokofiev.htm>>.

⁴ I libretti di tutte le opere di Prokof’ev citate furono scritti dal compositore stesso.

⁵ Rachmanova M., *Prokof’ev i Christian Science*, in *Prokof’ev. K 110-letiju so dnja roždenija. Pis’ma, vospominanija, stat’i* [P. in occasione dei 110 anni dalla nascita. Lettere, memorie, saggi, Moskva, 2007, pp. 258-267]. Tra le frasi annotate dal compositore da un libro della sua biblioteca personale, conservato anche durante l’epoca sovietica (Edward A. Kimball. *Lectures and Articles on Christian Science*. Indiana, 1921), citiamo le seguenti: *fear is devil* (p.183), *example of fear* (p. 191), *Death of Satan, not of God* (p. 192), *fear: indulgence* (p. 272), *love and hatred* (p. 468)

⁶ Citato da Rachmanova, ivi, p. 266.

Giocatore e ne *L'Angelo di Fuoco*. Quella tensione angelica verso Dio e il Cielo, il tema della sete d'amore, l'*ostinato* dell'ossessione fantasmagorica si trasforma poi nell'atto diabolico e fatale contro tutte le regole, che getta nell'abisso, nella morte; peraltro la caduta stessa libera le eroine dalla loro ambivalenza. I testi musicali citati sono caratterizzati dal metodo della *germinazione* intonativa e della trasformazione dei temi nel suo opposto emotivo e semantico. Prevalgono suoni in netto contrasto che rivelano i lati nascosti di questo "Giano bifronte".

Rispetto al romanzo di Dostoevskij, l'opera *Il giocatore* di Prokof'ev mette nettamente in rilievo quella componente di demoniaco e tormentoso nell'amore-odio dei due protagonisti, dei due "angeli caduti". Essi diventano l'uno per l'altro una suggestione diabolica e la musica rafforza la *possessione* del povero insegnante Aleksej da parte della inaccessibile, altezzosa e depravata Polina, che è posseduta a sua volta da una sete di autodistruzione e autoumiliazione "peggiore dell'orgoglio". È proprio la musica a portare questo tema alle "vette apocalittiche della caduta", a presagire la rovina dell'anima dei due protagonisti, inizialmente pura ed elevata.

Anche nell'opera *L'Angelo di Fuoco* il satanico trapela attraverso l'angelico. Il culmine dell'ossessione della protagonista è costituito da un affresco musicale che si accresce sempre di più: la scena finale dell'esorcismo che causa l'isterismo di massa e la condanna al rogo di Renata, la quale si trasforma così letteralmente nell'angelo caduto di fuoco.

Prokof'ev è particolarmente abile nel rendere con forza gli stati estremi ed eccessivi, il mondo degli *angeli caduti*. Questo tratto distintivo della sua poetica va ricondotto alle tradizioni esistenziali della cultura spirituale russa, alle fonti del comunismo patrio (secondo un'espressione del filosofo Berdjaev), e all'estetica del decadentismo e dell'Epoca d'argento della letteratura russa.

Tuttavia ne *L'angelo di fuoco*, accanto alle paurose ma ammalianti ossessioni musicali del *diabolico*, ci sono anche elementi di ironia, come ad esempio il divertente episodio del Faust in viaggio e di Mefistofele. Prokof'ev "rovescia" in modo clownesco la tradizione dando la parte del diavolo al tenore, che di solito fa l'eroe innamorato, e al "demoniaco" basso quella di Faust.

Del resto non solo l'arguzia e lo humor "diabolici", ma anche il topos dell'ossessione fantasmagorica sono cari al compositore fin da giovane, come dimostrano ad esempio le *pièces* del primo Prokof'ev: "Suggestions diaboliques", "Disperazione", "Toccata", il terzo dai Cinque *Sarcasmi*. Più tardi la drammaturgia intonativa della *palindrome* sarà presente nelle opere del compositore anche nel periodo sovietico, quando non potrà più ricorrere a temi misticheggianti. "Chi ha orecchie per intendere intenda", in numerosi pezzi strumentali senza programma letterario di Prokof'ev, anche non collegati con il teatro,

si possono intendere quegli svolgimenti polari del materiale sonoro che parlano di trasformazione in qualcosa di opposto, che rivelano il satanico sotto un'apparente bellezza. Ad esempio, nello scherzo della sua Quinta sinfonia (op. 100, 1944) il leggiadro tema di lieve danza muta in maniera irricognoscibile rivelando un lugubre rovescio, tipico della *dance macabre*. Mentre l'episodio centrale del finale della Ottava sonata per pianoforte (op. 84, 1939-1944) da lieve e giocoso valzerino cresce fino a raggiungere le risonanze di una enorme bestiale macchina di distruzione (simile all'episodio dell'"invasione" nella prima parte della Settima Sinfonia "Leningrado" di Šostakovič).

Passiamo ora ad alcune osservazioni conclusive. Se si ascolta attentamente come si trasforma in musica il topos dell'*angelo caduto*, scopriremo come a partire dal XX sec. non si possa parlare tanto di lotta, quanto di compenetrazione reciproca delle manifestazioni del *Bene* e del *Male*. Se prima, nell'epoca romantica, tali conglomerati potevano, anzi tendevano, a evolvere nel senso della positività, oggi è molto raro lo "schiarimento" di risonanze primordialmente "negative".

La dialettica dello sviluppo del linguaggio musicale, assieme al cambiamento del codice semantico segue questo andamento: i mezzi espressivi che si ritenevano estremi vengono assimilati in componimenti e stili nuovi, diventando norma, mentre vengono inventati altri effetti musicali ancora più forti. Gli "esploratori" sonori nell'ignoto e la scoperta di nuovi mezzi espressivi al di fuori della *norma*, cosa che richiede inventività e ricerca di talento, sono collegati nell'arte musicale con l'incarnazione del fantastico, del mistico, del minaccioso, dello spaventoso, e cioè con immagini del MALE.

Ma torniamo a Prokof'ev. La sua ultima opera lirica "Storia di un uomo vero", basata sul bestseller di Boris Polevoj, fu stroncata sia dai sostenitori del genio del grande musicista che dai suoi nemici (come aveva fatto con il suo feroce attacco nel 1948 T. Chrennikov, il capo dell'Unione dei Compositori dell'URSS). Con quest'opera il compositore era tornato in modo paradossale al tema dell'"angelo caduto".

Perché, da che punto di vista? Non da quello religioso e filosofico, ma da quello "meccanicistico".

Dopo aver rasserenato e rischiarato il linguaggio musicale fino a una trasparenza da castrato, Prokof'ev scrisse un'opera su un celebre eroe sovietico della seconda guerra mondiale. L'aereo del coraggioso pilota Aleksej Mares'ev era stato abbattuto dai nazisti, l'eroe ferito era caduto nel bosco innevato e aveva perduto l'uso delle gambe, ma, nonostante il gelo, era riuscito a trascinarsi fino a raggiungere i "suoi" e in seguito, dopo l'amputazione – non delle ali, ma dei piedi, – con eccezionale forza di volontà, ostinazione e coraggio era riuscito a rimettersi a camminare con le grucce e persino a pilotare l'aereo. L'aviatore era

diventato un eroe popolare ideale, aveva superato i suoi limiti, aveva spiccato il volo in cielo, nonostante la debolezza umana... Non si può non cogliere nella scelta di questo tema l'incarnazione nella mentalità sovietica dell'archetipo del topos dell'"angelo caduto".

Lo stesso Prokof'ev, pur avendo già ricevuto ben sei premi Stalin (più di qualsiasi altro dei suoi colleghi compositori), alla fine del 1948, dopo le repressioni ideologiche, era stato rovesciato dal suo piedistallo dalle infami accuse del regime.

Sul piano metaforico sperimentò dunque il penoso destino dell'"angelo caduto". E non a caso una recente messa in scena della sua ultima opera lirica è stata realizzata sotto il titolo di "Caduto dal cielo".

La caduta degli angeli ovvero “la signoria della propria Grazia” nel pensiero teologico contemporaneo

di Silvano Zucal

Premessa

È indubbio che la figura di un protagonista, di un vero e proprio principe del male, designato con il nome di Satana o con una miriade di altri nomi, si è imposta in contesti culturali e religiosi tra loro molto lontani e diversi. L'Angelo malvagio, orrendo e insieme seducente, appare come un elemento caratteristico in molteplici e varie forme di esperienza religiosa¹. Con il nome di Satana – o altro di eguale valenza semantica – si allude sia ad un essere invisibile totalmente negativo e malvagio sia ad un'orda di esseri di tal genere. Nella sua versione singolare così come in quella collettiva ha sempre esercitato sull'umanità in generale e anche sui cristiani (della cui tradizione mi occupo in questo mio contributo) un vero e proprio terrore ma anche uno strano fascino. In particolare, in ambito cristiano, «vescovi e teologi ne parlano già nei primi secoli della Chiesa. Gli attribuiscono una parte non indifferente nella tentazione e, per la legge del contrappasso, nel dramma della redenzione dove è vinto dal Salvatore. I martiri avevano coscienza di lottare con lui nell'arena. Con lo sviluppo della dottrina del peccato originale, l'umanità senza Cristo era vista come sottoposta alla dominazione di Satana, nel regno delle tenebre. E la liturgia del battesimo comprendeva esorcismi per scacciare il diavolo»².

Nel periodo carolingio e nel Medioevo latino il rapporto col diavolo è duplice: ci si beffa di lui e insieme lo si prende terribilmente sul serio. Abbiamo così il teatro agiografico o anche le chiese romaniche e gotiche, in cui il diavolo è rappresentato come essere ridicolo e spaventoso insieme. La fine del Medioevo è a tal punto sedotta e affascinata dal diavolo che lo vede presente nel mondo

¹ Ho affrontato compiutamente la tematica angelologica entro cui si inserisce anche la problematica relativa alla caduta degli angeli nella mia monografia: *Ali dell'invisibile. L'Angelo in Guardini e nel '900*, Morcelliana, Brescia 1998.

² Georges Tavard, *Satan*, Desclee, Paris 1988, tr. it., *Satana*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (Mi) 1990, p. 8.

evocato dalla magia nera e da qui si muove la ricerca di streghe e stregoni da bruciare sui roghi. Anche personaggi còlti come Lutero vedono nel diavolo l'ispiratore di papa Leone X, così come l'Inquisizione romana e, ancor più, quella spagnola credono di combattere il diavolo perseguitando eretici e streghe. È solo con il razionalismo tra Settecento e Ottocento che l'umanità in Occidente si distanzia da quest'immagine dominante di Satana, anche se non riesce di certo a sopprimere e annullare la corrente opposta. Oggi – nel mentre la riflessione teologica e la speculazione filosofica sono attanagliate da dubbi in merito a Satana fino a giungere talora ad un'esplicita negazione – il demonio è più che mai “popolare” in sette, in testi esoterici, in film di grande successo come, ad esempio, *L'esorcista (The Exorcist)*, film horror del lontano 1973 (ma sempre replicato) diretto da William Friedkin che si ispira all'egualmente famoso libro di William Peter Blatty o in testi letterari di straordinario impatto come la saga di Joanne “Kathleen” Rowling (e poi tradotta in film) *Harry Potter* dove egualmente agiscono figure magiche di chiara ascendenza demoniaca come nel caso del malvagio mago oscuro Lord Voldemort.

Per questo l'interrogativo su Satana inevitabilmente ritorna. L'umanità non ha ancora trovato una risposta razionale e soddisfacente al problema del male, soprattutto quando si presenta nelle forme atroci e nelle proporzioni incredibili con cui si è manifestato nel secolo scorso – dai lager hitleriani con la *Shoah* del popolo ebraico ai *gulag* sovietici, dallo sterminio cambogiano realizzato ad opera dei Khmer rossi alle violenze terribili operate nella ex Jugoslavia o al genocidio del Ruanda... Gli uomini dinanzi a tali eventi non sono appagati né soddisfatti dalle spiegazioni meramente filosofiche e razionali del male. Di qui la genesi della figura di Satana e finalmente «il nemico prende allora un volto. [...] “Satana” dona al male un volto. [...] Esso lo rende più sopportabile. Conoscendo il volto del Nemico, si può meglio determinare la propria strategia, moltiplicare gli sforzi, accettare il male con pazienza»³.

Purtuttavia, spiegata la genesi, si affollano le domande sulla realtà effettiva o meramente umano-proiettiva di Satana. Il contesto culturale odierno è, in tal senso, davvero paradossale. Da un lato si può parlare (e si parla) di “morte di Satana”, di “seconda caduta di Satana”, di definitiva liquidazione della dottrina dell'Angelo caduto, di residualità se non di insignificanza della sua presenza per l'uomo e per il mondo contemporanei, di mera configurazione mitologica della sua esistenza all'interno della tradizione giudaico-cristiana, dall'altro si è giunti addirittura a parlare di una “seconda venuta di Satana” proprio per lo

³ *Ivi*, pp. 29-30.

straordinario risveglio di interesse intorno alla sua figura che i mass-media quotidianamente ci comunicano e per i gruppi o “chiese” sataniche che catalizzano un numero sempre crescente di aderenti.

Per quanto riguarda le principali obiezioni alla credenza-fede nell'esistenza del diavolo, così come si è tradizionalmente proposta in ambito cristiano, esse vengono ben sintetizzate da Jeffrey Burton Russel in sette: «La prima nasce dal generale rifiuto della teologia e della metafisica, in genere (ma non sempre) da posizioni positivistiche, dall'idea che solo la conoscenza scientifica sia vera conoscenza. [...] La seconda è che la credenza nel Diavolo non è progressista o aggiornata. Questa è probabilmente l'obiezione più comune, e assolutamente senza valore, perché frutto di impressioni e mode, non d'un pensiero attento e coerente. [...] Una terza nasce da un punto di vista teologico estraneo alla tradizione [ebraico-cristiana]: ad esempio dal buddismo. Quasi tutti i punti di vista religiosi hanno a che fare, in un modo o nell'altro, col problema del male, ma molti mancano d'una figura accostabile al diavolo cristiano. [...] Chi adotti una prospettiva cristiana, o qualcosa di simile, sulla natura del Diavolo, può sollevare altre obiezioni. Ad esempio – ed è la quarta – che la credenza nel diavolo sia incompatibile con le linee principali della tradizione cristiana. [...] Una quinta obiezione è che è incompatibile con le Scritture, in particolare con il Nuovo Testamento. [...] Una sesta è che è incompatibile con l'esperienza. [...] La settima obiezione è che la demonologia è incoerente»⁴. Obiezioni che possono ovviamente essere tutte discusse, contestate e rovesciate, ma che forniscono comunque un quadro abbastanza indicativo dei problemi con cui la demonologia cristiana deve oggi confrontarsi.

Sul terreno opposto a questa messa in discussione della credenza nell'Angelo caduto, si assiste invece a un eccesso di spazio concesso al diavolo. Nonostante l'opposizione di molti filosofi e teologi il concetto dell'Angelo caduto è oggi vivissimo. Le tragedie del ventesimo secolo hanno rivelato in modo plastico l'esistenza di un *male radicale* che sembra trascendere la stessa capacità meramente umana di compierlo o che comunque la sa potenziare fino a farle raggiungere livelli inimmaginabili. Per cui dinanzi a questa comune percezione molti sembrano sempre più ipotizzare che dietro a questa presenza straordinaria del male e anzi alla sua testa vi sia una realtà potente e transumana, il diavolo appunto.

Dinanzi ad una tale situazione, davvero dialettica, i pensatori cristiani, pur

⁴ Jeffrey Burton Russell, *Satan. The Early Christian Tradition*, Cornell University Press, New York 1981, tr.it. di Massimo Parizzi, *Satana. Il diavolo e l'inferno tra il primo e il quinto secolo*, Mondadori, Milano 1986, pp. 202-203.

con sfumature e varianti personali, si dividono fondamentalmente in tre gruppi. Tre strade diverse, tre itinerari teoretici, tre prospettive ermeneutiche che si rapportano in modo radicalmente differente alla realtà dell'Angelo caduto.

Un primo gruppo rifiuta totalmente la dottrina demonologica, ritenendola non solo come residuale e appartenente ad una cultura del passato, ma, soprattutto, come il tradimento della genuina fede cristiana inquinata da credenze che ne annullerebbero il senso più profondo. Un secondo gruppo mette in discussione l'esistenza di Satana come realtà personale pur cercando di recuperare la dimensione demonologica in chiave simbolica. C'è, infine, un terzo gruppo di pensatori che ripropone la demonologia in senso classico, anche se – almeno nei più avvertiti – con l'attenzione di sfrondare tutto quello che d'improprio e di puramente immaginario o fantasioso s'è sovrapposto nei secoli all'autentica demonologia cristiana. Una ricerca dunque di fedeltà e sobrietà demonologica. Cercherò di proporre soprattutto questa terza prospettiva sulla caduta degli angeli (anche se nel confronto con le altre due).

1. *L'Angelo messo alla prova e la sua caduta*

Se leggiamo con vera apertura e senza pregiudizi i testi biblici – «dal contesto della Rivelazione desumiamo che prima della creazione del mondo visibile vi sia stata una creazione del mondo puramente spirituale, cioè degli angeli. Quelli che furono allora creati, non sono soltanto forze o rapporti, ma esseri, persone dotate di intelligenza, libertà e responsabilità. Così anche nella loro esistenza vi è una scelta morale. [...] Gli angeli furono messi alla prova, riguardo alla santa sovranità di Dio, che potevano o no riconoscere. Questa è stata la prima scelta fra il bene e il male. Per la prima volta fu fatta la volontà di Dio. Che questa volontà sia fatta è Regno di Dio; – così ha avuto inizio il “Regno di Dio”. Ma allo stesso tempo è iniziata anche l'opposizione alla volontà di Dio. Esseri dotati della massima forza della conoscenza, della volontà, della libertà e della capacità di responsabilità si sono ribellati contro il dominio di Dio [...]. Perciò hanno scelto il male: sono divenuti esseri satanici»⁵. Angeli, dunque, che non hanno superato quella prova cui li chiamava il loro essere creature libere. Di qui la loro caduta. Il diavolo è allora un essere creato come spirito, come persona dotata di intelligenza, volontà e coscienza, che si ribella in un determi-

⁵ Romano Guardini, *Die Engel*, in Id., *Wahrheit und Ordnung. Universitätspredigten* (Heft 27), Werkbund, Würzburg 1959, pp. 642-652, tr.it. di Clara Di Zoppola, *L'Angelo tra religioni e Bibbia*, in Id., *L'Angelo. Cinque meditazioni*, Morcelliana, Brescia 1994, pp. 59-74, qui pp. 66-67.

nato momento all'ordine delle cose voluto da Dio e – in tal modo – a Dio stesso, disconoscendone la sovranità. La malvagità degli angeli caduti non può allora trovare la propria causa in Dio, ma unicamente in una scelta pienamente libera che essi stessi hanno posto in atto. Certamente un'opzione, quella degli angeli, carica del peso di una libertà “assoluta” nel senso letterale del termine, ovvero sciolta e slegata da ogni condizionamento quale si dà invece per la libertà umana. Tutto il loro essere era in gioco: «Gli angeli sono infatti puri spiriti e perciò semplici; in ciascuno dei loro atti si esprime la totalità del loro essere. Così fu già nel loro primo momento di vita, che fu perciò un momento di chiarissima consapevolezza, di tremenda libertà, di attuazione piena di sé, senza residui. Atto terribile, dal quale solo uscì l'Angelo vero e proprio – e il diavolo che è l'essere veramente perduto, il nemico di Dio e non soltanto il “demone”»⁶.

Una “prova” dunque che non prevede possibili ravvedimenti, ritorni sui propri passi, reversibilità, proprio perché la totalità dell'essere dell'Angelo è coinvolta. L'evento della prova rappresenta per l'Angelo il «crepuscolo della seduzione»⁷. Con questa splendida immagine del “crepuscolo della seduzione”, Romano Guardini allude all'illusione pervicace di una luce propria, totalmente autonoma dalla Luce divina. Luce “propria” ricercata da questi angeli sedotti da un proprio autocompiacimento ontologico e che invece può condurli, appunto, solo al “crepuscolo”, ad una luce che permane sì ma debole e morente, priva ormai dell'alimentazione del sole divino. Nel divorzio deliberato con la pienezza della Luce divina ne derivano così esseri spirituali, creati buoni da Dio e caduti lontano da Lui: esseri che si sono decisi per il male ed ora sono risolti a rovinare la creazione divina.

Relativamente alla “colpa” degli angeli che ne ha determinato la rovinosa caduta sono abbondantemente fiorite le speculazioni apocriefe. Basti pensare in modo particolare al libro di *Enoc Etiopico* citato con molta frequenza dai Padri e addirittura considerato ispirato da alcuni di essi. È indubbio del resto che la stessa visione cristiana del demonio ha proprio nel libro di *Enoc* un antecedente determinante nel mondo giudaico. Ebbene, nel *Libro dei vigilanti*, che è una delle cinque opere che compongono *Enoc Etiopico*, la caduta degli angeli è descritta come la colpa derivante dalla loro unione sessuale con le figlie degli

⁶ Romano Guardini, *Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie*, *Dantestudien* (Erster Band), Hegner, Leipzig 1937, tr. it. di Maria Luisa Maraschini e Anna Sacchi Balestrieri, *L'Angelo nella Divina Commedia*, in Id., *Dante*, Morcelliana, Brescia 1999⁵, pp. 7-130, qui p. 90.

⁷ Romano Guardini, *Die Existenz des Christen*, Schönningh Verlag, Paderborn 1976, tr. it. di Raffaele Forni, *L'esistenza del cristiano*, Vita e Pensiero, Milano 1985, p. 453.

uomini da cui poi nacquero i giganti, esseri violenti e malvagi. Si tratterebbe quindi della conseguenza di una volontaria e libera rinuncia al loro stato da parte di angeli innamorati della donna. *Enoc*, nel sostenere questa tesi, riprende un passo della Genesi (6, 1-4) che allude ai titani, nati dall'unione tra donne mortali ed esseri celesti, tra "figlie degli uomini" e "figli di Dio". Se il Giudaismo posteriore e molti tra i primi scrittori ecclesiastici hanno identificato gli angeli in questi "figli di Dio", a partire dal IV° secolo, i Padri, sulla base di una concezione più spirituale degli angeli hanno per lo più interpretato i "figli di Dio" come la discendenza di Set e le "figlie degli uomini" come la discendenza di Caino. Del resto già in un'altra delle opere contenute nel libro di *Enoc*, il *Libro delle parabole*, detto anche *Enoc slavo*, il peccato degli angeli che ne determina la caduta non è più quello carnale, ma piuttosto un peccato di "apostasia", poiché gli angeli non hanno ascoltato la voce e l'imperativo divini optando, invece, per la propria volontà d'autonomia in un atteggiamento interiore di opposizione e di disobbedienza. Si assiste quindi al passaggio in direzione di una dimensione di interiorizzazione e di spiritualizzazione del peccato degli angeli⁸.

Al di là di questa variante fabulistica dell'unione carnale degli angeli con le donne, molto articolato è il quadro che ci si presenta sul terreno ermeneutico della tipologia e della modalità della "colpa" angelica. I pensatori cristiani si sono davvero sbizzarriti nel voler assolutamente precisare e definire le peculiarità di un tale peccato.

C'è una lettura di una tale colpa legata all'evento cristologico. Ad esempio, secondo Ignazio, vescovo di Antiochia, la caduta angelica è dovuta alla loro mancanza di fede nella missione redentrice di Cristo: «Anche gli esseri celesti, la gloria degli angeli, i principi visibili e invisibili se non credono nel sangue di Cristo hanno la loro condanna»⁹. La ribellione degli angeli, sempre in chiave cristologica, è invece talora colta nel fatto che alcuni di essi non sopporterebbero l'imperscrutabile disegno che ha visto Dio-Padre amare a tal punto gli uomini da inviare suo Figlio a incarnarsi e a umiliarsi fino a morire in croce per la loro salvezza. Quest'amore straordinario per gli uomini da parte divina – anche al di là della dimensione cristologica – è comunque per molti la vera causa della ribellione. Già Ireneo vedeva nella colpa di Satana un peccato d'invidia e di gelosia nei confronti dell'umanità¹⁰. Nella stessa linea di Ireneo, per quanto riguarda l'invidia del diavolo in rapporto all'uomo, si pongono Giustino, Ate-

⁸ Cfr. Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario*, Adelphi, Milano 1992³, pp. 43-44.

⁹ *Ad. Smir*, 6.1.

¹⁰ *Adv. Haer.* IV, 40, 3 e V, 24, 4.

nagora, Tertulliano, Cipriano e, più tardi, anche Gregorio di Nissa e Atanasio. Per fondare una tale interpretazione ci si basava in particolare sul testo biblico di Sap 2, 24 dove appunto si parla di “invidia del diavolo” nei confronti dell’uomo, creato a immagine di Dio. Ma *all’invidia* già il Vangelo apocrifo di Bartolomeo del III° secolo, in una triplice declinazione della colpa satanica, collega la *disobbedienza* all’ordine divino e *l’orgoglio* di chi si voleva porre alla pari con Dio. Se la loro colpa costituì una disobbedienza semmai «fu una “disobbedienza” in un senso molto più profondo che la infrazione ad un *precetto* determinato: consistette nel rifiuto d’entrare nell’*ordine* superiore al quale erano chiamati. Dio non intimava loro alcun precetto. Il loro: “Non serviremo!” non ebbe neppure bisogno d’essere formulato così; consisteva nel rifiuto dell’amore che solo avrebbe supplito all’insufficiente comprensione del Mistero: tale Mistero è interamente richiesto da questa realtà: Dio è Amore. È l’ordine della carità. [...] È dunque, in fondo, di mancanza d’amore che furono colpevoli. Alla chiamata di Dio, avrebbero dovuto emettere questo atto di pura e piena carità, di cui la grazia li rendeva capaci, e che li avrebbe subito introdotti nella gloria»¹¹.

Per quanto riguarda invece la tesi che vedrebbe Satana e tutta la schiera degli angeli caduti peccatori per *orgoglio*, essa presenta diverse e sottili sfumature. In particolare, i pensatori cristiani si dividono circa le cause di un tale orgoglio anche se in termini generali concordano sul fatto che il primo Angelo, Lucifero, volesse diventare come Dio e che gli altri angeli lo abbiano in certo qual modo imitato¹². Lucifero, presuntuoso per la sua straordinaria bellezza, avrebbe desiderato ciò che era al di sopra di lui e a cui non poteva pervenire. L’orgoglio l’avrebbe dunque spinto a provare un desiderio inammissibile e indebito di dignità, a desiderare ciò a cui sarebbe pervenuto solo in virtù della grazia divina. Un’ulteriore interpretazione del peccato d’orgoglio è quella che concepisce la colpa di Lucifero come il desiderio disordinato di un’unione ipostatica del Verbo di Dio con la sua natura angelica allo stesso modo di ciò che avviene nell’incarnazione di Cristo, reputandola a lui assolutamente dovuta e ingiustamente rifiutata per essere invece assurdamente accordata alla natura umana. In definitiva questo peccato d’orgoglio, al di là delle diverse letture, è la malizia assoluta che rifiuta di fatto la piena trascendenza divina nell’ordine dei

¹¹ Pie-Raymond Régamey, *Les anges au ciel et parmi nous*, Éditions Fayard, Paris 1959, tr. it. di Carmine Butticci, *Gli Angeli*, Edizioni Paoline, Catania 1960, p. 77.

¹² Cfr. Ildeberto di Mans, *Sermo IX de tempore*: PL 171, 387; Pietro di Poitiers, *Sentenze*, lib. II, c. II: PL 211, 942; Bernardo, *Sermo I de tempore*, n. 3: PL 183, 36; Pietro Lombardo, *Sentenze*, lib. II, dist. VI, l: PL 192, 662-663.

rapporti personali con Lui, nella pretesa, usando le parole di Isaia, di «farsi uguale all'Altissimo» (Is 14, 14).

Oltre che nell'orgoglio, il peccato degli angeli è stato tradizionalmente identificato in modo particolare nella *superbia*. Una vera e propria *hybris*, volendo Satana essere signore del creato come Dio.

Quest'atto di superbia ha in tal modo condotti gli angeli caduti ad una "non adesione" a Dio, a una vera e propria separazione da Lui. La superbia è determinata anche da un altro fatto, dalla pretesa di conoscere esclusivamente con i propri mezzi il mistero divino e infatti «il pericolo che correvano questi puri spiriti era che il mistero fosse per loro uno scandalo. Ecco precisamente il punto dove certuni caddero [...]. Lo spirito è fatto per comprendere ciò che concepisce e se stesso. Quando si tratta di dedicarsi all'azione, non si applica che con *cognizione di causa*. [...] La sua tentazione è dunque la *superbia*. La prova di tutte le prove per lui è di *darsi* al di là di ciò che *vede*, di riferirsi a un ordine di cui non può *rendersi ragione da se stesso*. Riguardo all'ordine soprannaturale dove Dio chiamava i puri spiriti, questi dovevano *riferirsi a Lui*. [...] Accettare di gettarsi negli abissi della vita personale di Dio e delle operazioni della sua grazia, era abdicare alla loro sufficienza, perdersi in un movimento di confidenza pura e semplice»¹³. La loro superbia fu dunque la pura volontà d'essere totalmente legge a se stessi, il rigetto – per presuntuosa autosufficienza – di quell'abbandono fiduciale, di quella piena confidenza in Dio come puro Mistero, al di là di ciò che se ne afferra e conosce.

A causa dell'orgoglio e della superbia l'Angelo, dunque, apostatò da Dio per cui verrà definito da Giustino e da Ireneo come "serpente apostata". Al di là dell'invidia, dell'orgoglio e della superbia c'è chi come Anselmo d'Aosta nel suo *De casu diaboli* cerca di cogliere più in profondità il senso ultimo di quella "colpa" e di quella tragica caduta. Per Anselmo «Satana ha voluto qualche cosa che egli conosceva senza averla. Ora, egli conosceva Dio. In particolare, egli sapeva che Dio è totalmente autonomo e ha voluto a sua volta essere totalmente autonomo, come Dio: ha voluto agire *propria voluntate*, senza riferimento al suo Creatore»¹⁴. Nel peccato di Satana, per Anselmo, non c'è dunque né l'indignazione per la creazione di Adamo né il risentimento per l'incarnazione del Verbo. Il suo peccato è dovuto soltanto ad una volontà d'assoluta autonomia e non è la conseguenza della conoscenza di determinati eventi. In direzione analoga a quella di Anselmo si pone Tommaso d'Aquino quando sostiene che Satana per ottenere la beatitudine soprannaturale della piena visione di Dio non

¹³ Pie-Raymond Régamey, *Gli Angeli*, cit., p. 75.

¹⁴ Georges Tavard, *Satana*, cit., pp. 91-92.

si è proteso verso Dio desiderando con gli angeli santi la sua perfezione finale per grazia. Ha voluto ottenerla con le sue proprie forze naturali. Anche qui è dunque in gioco una volontà radicale di autonomia, una sorta di “pelagianesimo sfrenato”¹⁵ applicato all’Angelo. Anche Massimo Cacciari si impegna in modo particolare nel tentativo di ricostruire il significato culturale, così come si è sedimentato nella tradizione, dell’origine di Satana, della prova dell’Angelo e della sua caduta, evidenziando il rapporto con l’uomo di un tale evento. In tal senso la comparsa dell’uomo, come documenta il *Vangelo apocrifo di Bartolomeo*, è davvero «un bivio, un passo carraio per l’Angelo: l’ordine originario della Corte celeste ne è da subito sconvolto. Il primo Angelo ad essere creato (prima dello stesso Michele, “ut Deus”), capo dei dodici Angeli difensori del Trono, non può piegarsi – lui, fatto di fuoco – ad adorare quel grumo di polvere e terra, che il Signore ha impastato. Questa decisione, questo “maladetto superbir” lacerano per sempre la precedente armonia. Tragica appare la divisione irreversibile del coro angelico, non tanto il destino di quel singolo principe e del suo seguito»¹⁶. Il senso della ribellione angelica è quindi una sorta di vendetta per la lacerazione dell’ordito celeste che la creazione (intrusione) dell’uomo ha provocato. Tutte «le seduzioni che operano l’Iblīs islamico, il Samael talmudico, Angelo della morte, capo dei Satanim, sono perciò riflesso e supplizium dello *scandalo* che l’uomo ha rappresentato per l’intera corte del Cielo»¹. Scandalo che ha lasciato evidenti tracce anche negli angeli fedeli, che non sono esenti ma anzi percorsi da un angoscioso dubbio di fronte alla “novitas dell’uomo”, come appare ad esempio in un altro apocrifo, *l’Apocalisse di Paolo*. La presenza dell’uomo tormenterebbe quindi sia l’Angelo buono, messaggero e custode, sia l’Angelo caduto.

La caduta degli angeli è però soprattutto il frutto di un’opzione, di una scelta libera. Cacciari illumina su questo terreno la fondamentale dialettica grazia-libertà nel destino angelico: «Tutti gli angeli sono creati nella grazia, ma la grazia non violenta la libera volontà [...]. Alla mozione generale verso il Bene, propria di ogni creatura, subentra il momento dell’opzione, che Dio vuole inalienabile: come se Egli potesse regnare soltanto su una civitas di liberi voleri. Un bivio, un tremendo passo carraio si presenta, allora, sulla strada dell’Angelo, ed egli deve affrontarlo; non gli è concesso di rimanere nella naturale mozione d’amore verso il suo Fattore [...]. *Qui* egli deve *decidersi* d’amare per poter amare *totaliter* alla fine. Il suo amore è soltanto *in via* finché non ha pronunciato questo pieno Sì. Ma la possibilità del Sì implica quella della negazione

¹⁵ Cfr. *S.Th.* I, q. 63, a. 3, resp. e *S.Th.* I, q. 63, a. 8, resp., ad II^{um}.

¹⁶ Massimo Cacciari, *L’Angelo necessario*, cit., p. 41.

– cioè dell'affermazione di un amore non rivolto al suo proprio Principio»¹⁸.

La natura del peccato degli angeli è tutta in questa mancata decisione d'abbandonarsi all'Amore, ha in sé i tratti di un «isolante assoluto» come lo definì Kierkegaard¹⁹. L'Angelo è ormai vittima di una «*desperatio*»²⁰ nei confronti di ogni rapporto con l'Altro, preda, secondo la splendida definizione di tale peccato proposta da Florenskij, di un' "autoaffermazione inospitale": «Quando si dice che "nella persona ogni cosa è al suo posto", che "in lei tutto è in ordine" significa che in lei tutto avviene secondo la legge di Dio, che essa è un microcosmo, il quale nel macrocosmo occupa il posto destinatole *ab aeterno*, che non abbandona la via per lei predisposta [...]. Come la bellezza della creatura sta proprio nel "rimanere nell'ordine" così anche la sua bontà e verità. Invece la deviazione dall'ordine è bruttezza, male, menzogna. Tutto è bello e buono e vero quando è "secondo l'ordine"; tutto è brutto, male e falso quando è arbitrario, autonomo, autocefalo: "di testa propria". Il peccato è esattamente un'azione "a modo suo" e Satana è l'*a modo Suo* per eccellenza. Il peccato consiste nel non voler uscire dalla condizione dell'autoidentità [...]. L'affermazione di se stesso che non si mette in rapporto con l'altro, cioè con Dio e con tutto il creato, l'insistenza nel non uscire da se stessi è il peccato radicale»²¹. Anche l'uomo può peccare auto-amandosi, ma una tale scelta sarà comunque il frutto d'una decisione incerta, nebbiosa, compromissoria, sfuggente all'irreparabile *aut-aut* cui è invece sottoposto l'Angelo: «L'angelologia ortodossa cattolica insiste, con segno pressoché univoco, sull'irreversibilità della decisione angelica. L'Angelo non potrebbe ravvedersi, poiché tutto ha visto con perfetta chiarezza. [...] L'Angelo è altresì creato d'un solo colpo, perfettamente compos sui [...] e come la sua natura non conosce evoluzione, divenire, così la sua conoscenza non è costretta al faticoso itinerario dell'umana. Dio concede il tempo all'uomo, perché per sua natura diveniente, affinché possa ri-vedere le proprie scelte, ma costringe l'Angelo ad un solo, irreversibile aut aut. Dopo quell'istante la figura dell'Angelo sembra decisa in eterno: decisa l'azione che l'Angelo caduto o demone dovrà compiere fino al Giudizio – decisa l'orbita degli Angeli "felici", del Coro celeste. Deciso il "rumore" infernale; decisa la polifonia paradisi-

¹⁷ *Ivi*, pp. 42-43.

¹⁸ *Ivi*, pp. 101-102.

¹⁹ Søren Aabye Kierkegaard, *Diario*, a cura di Cornelio Fabro, Morcelliana, Brescia 1963, vol. II, p. 618.

²⁰ Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario*, cit., p. 103.

²¹ Pavel Aleksandrovič Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, nuova ed. it. a cura di Natalino Valentini, tr. it. di Pietro Modesto (riv. da Rossella Zupan e Natalino Valentini), San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 2010, p. 193.

siaca»²². All'uomo è offerta la possibilità di pentirsi, all'Angelo è dato solo quell'istante da cui verrà una decisione che non ammette ripensamenti o pentimenti. L'uomo dispone di un'intera vita per variare peccato e pentimento, la libertà dell'Angelo è assolutamente spietata, conosce una sola parola e dura solo un istante: «Da quell'istante, la figura dell'Angelo non può più variare; gli Angeli cessano di potersi volgere [...], come invece continuano ad essere le altre creature. E al non potersi più pentire corrisponde simmetricamente, in Cielo, il non poter più essere sedotti. Il corso dell'Angelo diviene fermo e sicuro come quello delle stelle, certissimo come quell'argine che lo zodiaco forma intorno alla Terra abitata»²³.

Come abbiamo visto nella ricostruzione di Cacciari ma anche nei molteplici apporti cui ci siamo riferiti in precedenza, l'origine di Satana, la modalità della prova, hanno trovato diverse letture, talora fantasiose, talaltra basate su apocrifi, solo parzialmente fondate sulle Scritture. Permane alla fine il senso di qualcosa che sfugge e ciò proprio quando si vuol puntualmente afferrare e definire. Ogni presunzione interpretativa va a cozzare inevitabilmente contro un muro di ambiguità.

2. *L'Angelo caduto: una realtà personale?*

Gli angeli caduti, i ribelli contro il dominio divino, sono – per taluni pensatori come Romano Guardini – «*persone* dotate di intelligenza, libertà e responsabilità. [...] L'opposizione alla volontà di Dio [viene dunque da] esseri dotati della massima forza della conoscenza, della volontà, della libertà e della capacità di responsabilità»²⁴, da creature pienamente personali appunto. È questa una posizione netta che non solo si pone contro tutte le visioni che negano totalmente la realtà demoniaca, ma anche contro quelle che la colgono come simbolo, metafora, allegoria, cifra ... Una posizione condivisa ma anche avvertata. L'interrogativo e lo scetticismo su Satana quale realtà personale hanno i loro antecedenti storici e culturali soprattutto nel contesto filosofico del razionalismo in età illuministica, quando si tende a contestare la personificazione del male. Nessuno può ovviamente negare l'esistenza del male anche nei suoi tratti più terrificanti, ma la ragione stenta ad accettare un principio compiutamente personale che stia all'origine del male e vada al di là della nostra esperienza

²² Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario*, cit., p. 104.

²³ *Ivi*, p. 106.

²⁴ Romano Guardini, *L'Angelo tra religioni e Bibbia*, cit., pp. 66-67.

sensibile. Satana non cade sotto il dominio percettivo dei nostri sensi né, tanto meno, può essere razionalmente dimostrato. Il diavolo quindi come entità personale – in tale ottica – non può che essere liquidato. Ben esprimendo la mentalità razionalista e scienziata dell'Ottocento, cui sempre più letterati e filosofi aderirono, Arturo Graf nella sua opera edita nel 1889 parlerà di “fine del diavolo”: «Il diavolo è morto, o sta per morire e morendo egli non rientrerà nel regno dei cieli, ma rientrerà e si dissolverà nell'umana fantasia, nella stessa matrice ond'è uscito. [...] La civiltà ha debellato l'inferno e ci ha per sempre redenti dal diavolo»²⁵.

Una tale tendenza troverà una sua recezione anche nell'ambito del pensiero cristiano (soprattutto nella teologia liberale). Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher proporrà la sua visione soprattutto nelle tesi 44 e 45 della sua opera *La dottrina della fede*. Tesi 44: «L'idea del diavolo, così come si è configurata tra di noi, è così inconsistente che non si può pretendere da nessuno di avere una convinzione della sua verità; però la nostra chiesa [protestante] non ne ha mai fatto un uso dottrinale. I nodi salienti dell'idea sono questi: esseri spirituali di elevata perfezione, i quali vivevano in stretto legame con Dio, volonariamente sono passati da questo stato ad uno stato di opposizione e di rivolta contro Dio. Ora però non si può esigere da nessuno che appunti gli occhi su questa dottrina, se non gli si può venire incontro su una serie di aporie»²⁶, aporie di fatto insuperabili. La tesi 45, piuttosto articolata, dice in sostanza due cose: da un lato, il Nuovo Testamento utilizza l'idea del diavolo come mera categoria culturale e non a titolo d'insegnamento, dall'altro «in nessun modo la fede nel diavolo può essere presentata come una condizione della fede in Dio o in Cristo, né si può parlare di un suo influsso all'interno del Regno di Dio. [...] Infatti in Cristo e nei suoi discepoli l'idea non sussisteva come se fosse derivata dai libri sacri dell'Antica Alleanza, e neppure come se fosse acquisita per una via qualsiasi dalla rivelazione divina, bensì proveniva dalla vita comune di allora, dunque allo stesso modo in cui più o meno sussiste tuttora in noi, a prescindere dalla nostra assoluta nescienza sull'esistenza di un essere siffatto. [...] La domanda sull'esistenza del diavolo non è affatto una domanda della teologia cristiana,

²⁵ Arturo Graf, *Il diavolo*, Salerno Editrice, Roma 1980, pp. 274 e 287 (Fratelli Treves Editori, Milano 1889¹).

²⁶ Friedrich Schleiermacher, *Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhang dargestellt*, 2 voll., Berlin 1821-1822 (1830-1831²), tr. it. di Sergio Sorrentino, *La dottrina della fede esposta sistematicamente secondo i principi fondamentali della chiesa evangelica*, 2 voll., Paideia, Brescia 1982, vol. I., pp. 350-351. La tematizzazione sul diavolo in Schleiermacher nei § 44 e 45 va da p. 350 a p. 363.

bensi è solo una domanda cosmologica nel senso più ampio della parola, del tutto simile a quella sulla natura del firmamento e dei corpi celesti»²⁷.

Su posizioni ancor più drastiche si colloca Adolf von Harnack che in una famosa lettera alla figlia scrive: «Quanto alla tua domanda riguardo al diavolo, non può esserci alcun dubbio che la Scrittura intenda parlare di un diavolo personale [...]. Ma la Bibbia deve avere l'ultima parola, è infallibile? Tu sai che questa non è la mia opinione. [...] In particolare riguardo a Satana, si può provare che essa è stata concepita e sviluppata progressivamente ed è connessa con idee di altri tempi, che noi non condividiamo più»²⁸.

Un altro duro colpo inferto alla concezione personale del diavolo verrà indubbiamente dall'area delle scienze psicologiche, in particolare le tesi di Freud e di Jung, che tendono a riportare tutto entro una conflittualità insita nella stessa persona umana. Non ha quindi senso alcuno spiegare il male morale con l'influsso di Satana e non esiste più una realtà oggettiva personale e malefica al di fuori dell'uomo come appare chiaramente da questo passaggio di Jung: «Un'altra figura, non meno importante e ben definita, è quella dell'Ombra che si manifesta o proiettata su persone adeguate o, variamente personificata, nei sogni. L'Ombra coincide con l'inconscio "personale" (corrispondente al concetto freudiano d'inconscio). [...] L'ombra è stata spesso descritta dai poeti. Ricorderò il rapporto tra Faust e Mefistofele e gli *Elisir del diavolo* di Hoffman, per citare due descrizioni particolarmente tipiche. La figura dell'Ombra personifica tutto ciò che il soggetto non riconosce e che pur tuttavia, in maniera diretta o indiretta, instancabilmente lo perseguita: per esempio tratti del carattere poco apprezzabili o altre tendenze incompatibili»²⁹. Importante è che l'uomo accetti il suo elemento demonico, la sua "ombra". Tutto ciò non è privo di influenze sulla teologia cristiana contemporanea, se – ad esempio – un teologo tedesco, Jürgen Werbick, sostiene che molte espressioni vanno «sdemonizzate» poiché gli esseri demoniaci sono semplici *metafore* di quelle forze mondane che attanagliano l'uomo e lo rendono schiavo³⁰.

Nella stessa linea di Guardini (ovvero nell'attribuzione di una dimensione personale agli angeli caduti), pur con accenti e toni originali, si pongono invece Karl Rahner e Hans Urs von Balthasar. Per Rahner, certamente «pur presupp-

²⁷ *Ivi*, pp. 354 e 359.

²⁸ Agnes von Zahn-Harnack, *Adolf von Harnack*, W. de Gruyter, Berlin 1951 (1936¹), pp. 211-212.

²⁹ Carl Gustav Jung, *Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation*, in «Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete», 11, 5 (1938), 1939, pp. 257-270 tr. it. di Lisa Baruffi, *Coscienza inconscio e individuazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1985, p. 27.

³⁰ Cfr. Jürgen Werbick, *Soteriologie*, Patmos Verlag, Düsseldorf 1990, tr. it. di Giacomo Canobbio, *Soteriologia*, Queriniana, Brescia 1993.

nendo e salvaguardando l'esistenza dei demoni, occorre procedere a una decisa demitizzazione delle rappresentazioni concrete che di essi si fa una teologia volgare e soprattutto la pietà comune dei cristiani cattolici. [...] Secondo la rappresentazione volgare i demoni sono esseri che non consistono più in altro se non nella loro contraddizione a Dio, esseri fatti di odio e di negazione. Tale rappresentazione volgare scambia l'esser diventato cattivo con la malvagità, un "malum" reale con la "malitia" in quanto tale, pensa i malvagi come l'essenza pura della malvagità, la quale non è altro che malvagità. Invece, di malvagi simili, non ne esistono e non ne possono esistere. Quando i demoni dicono un no contro Dio, lo dicono come un modo deficiente della loro essenza ancor sempre positiva e della sua attuazione, che continua ad avere un senso positivo»³¹. In loro permane comunque intatto il bene della creaturalità e della personalità germinale, sia pure rinnegate. Per Rahner occorre piuttosto evitare ogni forma di rappresentazione mitologica che vede negli angeli caduti degli «spiriti funesti simili a coboldi» tutti presi soltanto dal distruggere realtà positive. Egualmente mitologica sarebbe poi quella visione per cui questi spiriti cattivi avrebbero bisogno di una specie di "permesso" di Dio, concepito in termini giuridico-legali, che qui concede loro di recar danno, là invece lo proibisce. Proprio se si coglie negli angeli caduti un'intelligenza e una potenza sovrumane non si può vederli all'opera in «manifestazioni infantilmente ridicole», non possiamo «presumere un loro intervento là dove un santo scivola per una scala o una povera ragazza manifesta una sindrome schizofrenica o epilettica, che in altri casi ha sicuramente una causa naturale e non viene interpretata demonologicamente»³². Solo con queste avvertenze, per Rahner, possiamo cogliere l'esistenza degli angeli caduti come quella di «persone spirituali extraumane [...], realtà create personali e sovrumane»³³.

Anche von Balthasar ritiene che esistano "poteri e potenze" ostili a Dio, dunque Satana, demoni, Beelzebùl..., tutti nomi che comunque alludono a delle realtà personali, appunto agli angeli caduti, anche se è tutt'altro che semplice riunire alla maniera di un puzzle in una demonologia sistematica le affermazioni scritturali, consapevolmente frammentarie³⁴. Ciò che però emerge con chiarezza è che gli angeli sono «"persone" certamente, dato che non è possibile

³¹ Karl Rahner, *Über Engel*, in Id., *Schriften zur Theologie*, Bd. XIII (*Gott und Offenbarung*), Benziger, Einsiedeln 1978, tr.it. di Carlo Danna, *Sugli Angeli*, Edizioni Paoline, Roma 1981, pp. 501 e 502-503.

³² *Ivi*, pp. 504-505.

³³ *Ivi*, p. 505.

³⁴ Cfr. Hans Urs von Balthasar, *Angeli e demoni*, in *Theodramatik*, II/2: *Die Personen des Spiels. Die Personen in Christus*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1978, tr. it. di Guido Somavilla, *Teodrammatica*, III, *Le persone del dramma. L'uomo in Cristo*, Jaca Book, Milano 1983, p. 428.

negare ad essi la libertà di decisione, libertà mediante cui essi sono pervenuti a una relazione indistruttibile con il loro fine ultimo e in tal modo pure con la loro definitiva missione così come da Dio intesa»³⁵ oppure in virtù del loro rifiuto sono divenuti angeli caduti, demoni. La personalità di Satana, l'essere i demoni in quanto angeli «persone teologiche» che però non si sono decise per Dio, determina, per Balthasar, una sorta di entropia del loro essere «persone teologiche», giacché la pienezza della dimensione personale per l'Angelo (come per l'uomo) consiste nella relazione positiva del soggetto con la propria destinazione e missione voluta da Dio. Così l'Angelo caduto è sì creatura personale, ma è ormai soltanto un «relitto» di persona. Dal momento che come Angelo era nelle condizioni di «cogliere il suo ultimo fine con un unico atto indivisibile onniapprensivo, così con la sua totale negazione di esso perde conseguentemente la sua personalità, e neppure in seguito esso può ricuperarsi come intatto o quasi intatto soggetto spirituale. [...] Il relitto di soggetto persistente nella caduta della sua verità personale, però, non può che essere una totale interna contraddizione: perversione, menzogna, assenza di comunicazione, e istinto di distruggere tutto ciò che potrebbe essere verità e comunicazione»³⁶. In questo senso il suo è un operare “impersonale”, di fatto una disgregazione della persona e in quest'ottica – secondo Balthasar a ragione -, Joseph Ratzinger lo ha definito come «la non-persona», la «dissoluzione, lo sfascio dell'essere personale»³⁷ nonostante permangano intatte le stimmate della sua origine come creatura personale.

Gli angeli caduti come libertà create, come esseri dotati di conoscenza spirituale e di volere responsabile, posseggono delle qualità che appartengono indubbiamente all'essenza della persona. Sono sì potenze malvagie ma strutturate in modo personale, poiché dotate di intelligenza e in grado di affermarsi tramite la loro volontà. Nel loro caso l'uso del termine “persona” va però sottoposto – secondo i pensatori più avvertiti – a un processo di decantamento critico, irriducibile al modo di esistere proprio dell'uomo. Se già gli angeli rispetto agli uomini sono persone in senso analogico, per il diavolo si deve parlare di un' “analogia inversa”, poiché di per sé “persona” vuol dire un soggetto unico e irripetibile, dotato sì di conoscenza e di volontà, ma anche e soprattutto inserito in un ricco tessuto di relazioni intersoggettive. In tal senso – soprattutto per il personalismo dialogico contemporaneo di Ferdinand Ebner, Martin Buber e

³⁵ *Ivi*, p. 451.

³⁶ *Ivi*, pp. 457-458.

³⁷ Joseph Ratzinger, *Abschied vom Teufel?*, in Id., *Dogma und Verkündigung*, Erichewel Verlag, München-Freiburg i.Br. 1973, pp. 225-234, qui p. 233.

Franz Rosenzweig – persona sta per dialogo, apertura, comunicazione, esigenza d’amore e di autentico incontro. Le due accezioni di “persona” (quella classica e quella dialogico-contemporanea) sono, a ben vedere, tra loro interconnesse: strutturata gratuitamente come persona, la creatura personale può diventare pienamente tale solo tramite l’assenso della propria libertà alla struttura che la definisce. La conoscenza e il volere esistono per l’amore. L’irripetibilità matura solo nella comunione dei diversi. Dunque il diavolo è assieme persona e non persona. Posto all’esistenza gratuitamente come persona dall’amore creatore di Dio, non cesserà mai di essere tale perché quell’amore non conosce pentimenti. Chiamato a diventare in totalità quel che era germinalmente, ha rifiutato l’appello e perciò ha impregnato per sempre il dato nativo della sua personalità col veleno autodistruttivo della “non personalità”. Di qui i suoi caratteri di perenne ambiguità, di indeterminatezza, di spinta all’odio ed alla distruzione anziché all’amore ed alla comunione. Satana è persona in modo inverso a quello di Dio, degli angeli beati, e dei santi: lo è nel modo del fallimento, dell’odio e della voglia di morte anziché della riuscita, dell’amore e della voglia di vita³⁸. Come sostiene Ratzinger, è appunto la “non-persona”, la disgregazione e il dissolvimento dell’“essere persona”, per cui costituisce la sua peculiarità il fatto di presentarsi “senza volto”.

Sempre nell’ottica di una chiara ammissione del carattere personale di Satana e dei demoni si pone un intellettuale laico come Egon von Petersdorff (1892-1963), figura di primo piano nella storia della demonologia, esperto in occultismo e parapsicologo che poi si convertì al cattolicesimo. Von Petersdorff pubblicherà un imponente trattato di demonologia in due volumi³⁹. Nella stessa direzione di von Petersdorff un teologo come Heinrich Schlier tenta di spiegare cosa si intenda nel Nuovo Testamento per “potenze” e quale realtà intenzionano sostenendo che esse «provengono tutte da un unico potere fondamentale che ha nome Satana» e che sono appunto «una sorta di esseri personali» spiegando che per essere personale si deve intendere che «le potenze sono esseri che sono percepiti dall’intelligenza e dalla volontà come interlocutori, che ci si presentano come un interlocutore intenzionale, razionale e dotato di volontà»⁴⁰.

Una sorta di bilancio, in un’ottica – per così dire – “personalista”, è quello

³⁸ Cfr. Giorgio Gozzellino, *Vocazione e destino dell'uomo in Cristo. Saggio di antropologia teologica fondamentale (Protologia)*, Elledici, Leumann (Torino) 1985, p. 414.

³⁹ Cfr. Egon von Petersdorff, *Dämonologie*, vol. I, *Dämonen im Weltenplan*; vol. II, *Dämonen am Werk*, Christiana Verlag, Stein a. Rhein 1995.

⁴⁰ Heinrich Schlier, *Mächte und Gewalten im Neuen Testament*, Freiburg i. B., Herder 1958, tr.it. di Felice Montagnini, *Principati e potestà nel Nuovo Testamento*, Morcelliana, Brescia 1967, pp. 16-17.

tracciato da Karl Lehmann. Indubbiamente nel dibattito contemporaneo relativo all'Angelo caduto il problema del suo modo d'essere si pone tra le questioni più discusse e complesse. Anzitutto perché esso si colloca in un contesto in cui si tende a parlare del male "al neutro" e ciò fa sì che diavolo e demoni siano concepiti come mere "personificazioni" del male. Per Lehmann occorre evitare un *aut-aut* quando si pone la questione del diavolo come essere personale, cioè o l'affermare che il diavolo e i demoni sono «persone singole, dotate di libero volere che impiegano per fare il male» oppure che «l'enunciato sul diavolo e sui demoni non è altro che una raffigurazione concreta che ci permette soltanto di presagire ciò che essa effettivamente intende»⁴¹. Si deve poi tener conto dell'evoluzione del concetto di persona nella tradizione classica e nel linguaggio contemporaneo influenzato dal *personalismo dialogico*. Se si considera la definizione scolastica di *persona* come sostanza spirituale individuale e autonoma «anche un puro spirito» è persona. Se invece il termine persona e la sua valenza semantica hanno «colorito a tal punto» il nostro modo di utilizzarlo includendovi non solo la dimensione della capacità conoscitivo-volitiva ma anche quelle dialogico-relazionali, della responsabilità e infine dell'amore, è indubbio allora che quello stesso diavolo che possiede una dimensione personale «nel senso che egli, essendo natura spirituale, è pure dotato delle forze del conoscere e del volere» è inevitabilmente destinato a perderla⁴². Se si impiega invece il concetto attuale di persona, il diabolico, nella sua essenza, non potrà che manifestare delle strutture tipicamente a-personali: «nel problema dell'"essenza" del diavolo si riflette al tempo stesso anche l'intera storia problematica e concettuale di "persona"»⁴³. Lo sbocco, a questo punto, consisterebbe nell'eliminare dal nostro linguaggio il termine "essere personale" attribuito all'Angelo caduto? Per Lehmann questa è una scorciatoia che dimentica di considerare il diavolo come creatura angelica in origine buona e che la realtà del male ha la sua origine nella libertà dell'essere creaturale. Tutto ciò impedisce l'annullamento di tutti i tratti personali in Satana. Certo si tratta di una dimensione personale deficitaria poiché se «è la comunione con Dio che in definitiva costituisce il senso pieno di "personalità"»⁴⁴, basandosi sulla loro libertà gli angeli caduti hanno rifiutato la pienezza, il proprio compimento personale autentico e in tal senso

⁴¹ Walter Kasper – Karl Lehmann (Hg.), *Teufel – Dämonen – Besessenheit. Zur Wirklichkeit des Bösen*, Grünewald, Mainz 1978, tr. it. di Dino Pezzetta, *Diavolo-demoni-possessione. Sulla realtà del male*, Queriniana, Brescia 2005³, p. 83.

⁴² *Ivi*, p. 103.

⁴³ *Ivi*, p. 107.

⁴⁴ *Ivi*, p. 108.

non possiamo considerarli compiutamente “persone” nel senso oggi prevalente del termine.

3. *L'Angelo caduto: una realtà esistente o meramente simbolica?*

Le tesi *personaliste*, di cui abbiamo visto alcune declinazioni particolari, si troveranno contro, da un lato i negatori di qualsiasi esistenza reale di Satana, dall'altro i simbolisti.

Capofila nel primo gruppo è Rudolf Bultmann che, oltre a negare l'esistenza degli angeli e ad avviare una radicale demitizzazione su quel terreno, propone, ovviamente, con più radicalità un analogo processo per quanto riguarda gli angeli caduti, evidente residuo – a suo dire – di una mentalità prescientifica e assolutamente da rigettare. Per Bultmann la conoscenza delle forze e delle leggi della natura non può che liquidare definitivamente come residuo superstizioso di una mentalità sacrale e oscurantista la fede nei demoni. Gesù, e più ancora i suoi discepoli e agiografi, erano semplicemente prigionieri di una superstizione condizionata dall'ambiente. Mitologica è dunque per Bultmann «la teoria secondo cui il mondo, benché creato da Dio, venga retto dal maligno, da Satana, e che l'esercito di Satana, i demoni, sia fondamento di ogni male, causa di peccato e malattia. [...] Mitologica è l'idea che l'uomo possa essere tentato e corrotto dal diavolo e posseduto da spiriti cattivi»⁴⁵. I demoni sono quindi il residuo superstizioso di una mentalità infantile di altri tempi, favole da smascherare e liquidare.

Un passo ulteriore nella radicale contestazione dell'esistenza del diavolo trova i suoi protagonisti in Henry Ansgar Kelly e in Herbert Haag. Kelly pubblica un celebre volume, *La morte di Satana*⁴⁶, in cui afferma che la concezione biblica di Satana deriva e dipende totalmente dalle culture vicine al Giudaismo e dalle mitologie antiche. Ma la soteriologia biblica è cosa troppo seria, sostiene, per screditarsi accettando l'esistenza di spiriti negativi che si aggirerebbero per il mondo. Per questo propone di porre in dubbio la loro esistenza e comunque di agire come se non ci fossero. La fede cristiana ne guadagnerà indubbiamente: «Anche se è possibile che gli spiriti cattivi esistano, oggi non sembra

⁴⁵ Rudolf Bultmann, *Jesus Christus und die Mythologie Das Neue Testament im Licht der Bibelkritik*, Gütersloh, Hamburg 1964⁶, pp. 11-12.

⁴⁶ Henry Ansgar Kelly, *The Devil, Demonology and Witchcraft: The Development of Christian Belief in Evil Spirits*, Doubleday & Company, New York 1968, tr. it. di Lucia Pigni Maccia, *La morte di Satana, Sviluppo e declino della demonologia cristiana*, Bompiani, Milano 1969.

probabile; ma che essi esistano o meno, non occorre a quanto pare credere in loro per affrontare i problemi della vita umana»⁴⁷.

Certo il pensatore più radicale ed impegnato nella “liquidazione” della credenza negli angeli caduti e nel loro influsso è indubbiamente Herbert Haag. Nel suo testo più famoso, così come in quello redatto successivamente con i suoi collaboratori⁴⁸, egli sostiene che le affermazioni neo-testamentarie su Satana non possono appartenere al messaggio normativo ma solo alla *Weltanschauung* biblica (interconnessa con le coeve *Weltanschauungen*) che non è affatto normativa e che soprattutto non può in alcun modo conciliarsi con la nostra attuale visione del mondo. Tutte le dichiarazioni bibliche sul diavolo proprio perché sono strettamente legate alla visione antica del mondo di derivazione extrabiblica fanno parte della sovrastruttura culturale della rivelazione cristiana e non dei contenuti vincolanti per la fede del credente: «Il problema dell’esistenza del diavolo – sostiene Haag – può essere formulato in questi termini: le espressioni della Bibbia in cui si parla di Satana, del diavolo, dei demoni e degli spiriti cattivi, sono dichiarazioni impegnative per quanto riguarda la fede, in modo tale da sentirsi obbligati a credere a potenze cattive personali e soprannaturali? A questa precisa domanda l’autore di questo libro risponde in modo preciso: no [...]. Ciò che si crede di spiegare richiamandosi al diavolo, si può spiegare e altrettanto bene senza il diavolo»⁴⁹. Infatti il “Satana” biblico non è null’altro che la personificazione letteraria del male e «ovunque leggiamo *diavolo* o *satana*, noi possiamo tranquillamente leggere al loro posto *peccato*»⁵⁰. Del resto, a suo avviso, le asserzioni relative a Satana non appartengono al tempo della predicazione di Gesù, ma solo a concezioni e tradizioni sopravvenute dopo la sua morte e rappresentano se non qualcosa di pagano certamente «qualcosa di profondamente anticristiano»⁵¹.

Un apporto singolare sul nostro tema è quello di Jean-Pierre Jossua⁵² che sostiene che la domanda relativa alla realtà personale o meno di Satana è insie-

⁴⁷ *Ivi*, p. 165.

⁴⁸ Cfr. Herbert Haag (ed.), *Teufelsglaube*. Mit Beiträgen von Katharina Elliger, Bernhard Lang und Meinrad Limbeck, Verlag Katzmann, Tübingen 1974, tr.it., *La credenza nel diavolo. Idea e realtà del mondo demoniaco*, Mondadori, Milano 1976; Id., *Abschied vom Teufel*, Benziger Verlag, Einsiedeln 1969, tr. it., *La liquidazione del diavolo?*, Queriniana, Brescia 1970. Vi è anche un saggio con alcune puntualizzazioni: *Das Böse oder der Böse. Die Frage nach dem Teufel als theologische Frage*, in «Zeitvende» 46 (1975), pp. 156-157.

⁴⁹ Herbert Haag, *La credenza nel diavolo. Idea e realtà del mondo demoniaco*, cit., p. 18.

⁵⁰ Herbert Haag, *La liquidazione del diavolo?*, cit., p. 58.

⁵¹ Herbert Haag, *La credenza nel diavolo. Idea e realtà del mondo demoniaco*, cit., p. 270.

⁵² Cfr. Jean-Pierre Jossua, *L’antico serpente fu precipitato sulla terra (Apoc. 12,9)*, in «Concilium» 11 (1975), n. 3, pp. 146-161.

me insolubile e futile e porla al centro della ricerca «significa fare del giornalismo teologico piuttosto superficiale»⁵³. È futile perché la questione su Satana non è decisiva per l'esistenza. Affermare che Satana è una semplice raffigurazione dell'esperienza del male oppure un dato rivelato sull'origine del male, non cambia assolutamente nulla. Il male resta là e rappresenta una questione insolubile che non troverà mai una definitiva spiegazione né in Satana né nel peccato dell'uomo e questo è il vero azzardo della fede «di cui questo dubbio è la misura. Non si può sfuggire, non si può spiegare – si può credere. Non è possibile alcuna teodicea: né il peccato, né il diavolo forniranno le armi»⁵⁴. Affermare l'esistenza del diavolo è in fondo una fuga dal “rischio” della fede.

Anche Eugen Drewermann, che pur ripropone la concezione di Satana come principe della frantumazione, la legge e la interpreta però soltanto sul terreno psicologico come una mera proiezione dello stato di sofferenza, di angoscia e di disperazione in cui vive l'uomo: «Ma, allora, gli spiriti “diabolici” non sono che spiriti umani – forze dell'anima che l'angoscia ha sospinto nell'Orco dell'inconscio? A questa domanda bisogna rispondere di sì, senza esitazione. Tutto ciò che è nell'anima umana è umano, non diabolico, e perciò deve essere compreso secondo le leggi della psiche umana»⁵⁵.

In una posizione intermedia e davvero unica, tra i negatori dell'esistenza della dimensione personale di Satana e i lettori in chiave simbolica del demoniaco, si colloca Karl Barth⁵⁶. Egli nega anzitutto, alla radice, un qualsiasi comune denominatore tra angelologia e demonologia. Il demoniaco è, per Barth, l'antitesi assoluta, il puro negativo, il “nullitario” (*das Nichtige*), ciò che è stato escluso e rifiutato da Dio, affidato alla distruzione. Esso trascina lungo la storia della creazione il suo “non-essere” (*Unwesen*). Non è dunque assolutamente una creatura in senso personale, un Angelo caduto, ma un *non-Angelo*, molto più vicino al nulla che all'essere, all'ombra piuttosto che alla luce, è la creazione còlta nella sua forma negativa. Il diavolo è “il nulla” respinto da Dio. È dunque, in estrema sintesi, l'effetto della volontà negativa o della ripugnanza di Dio verso l'incompletezza delle creature. Esso è destinato a scomparire quando la creazione raggiungerà la propria perfezione e il compimento alla fine della storia, con l'avvento del Regno di Dio. Satana rappresenta la “non-perfe-

⁵³ *Ivi*, p. 148.

⁵⁴ *Ivi*, p. 160.

⁵⁵ Eugen Drewermann, *Das Markusevangelium. Bilder von Erlösung*, 2 Bände, Walter Verlag, Düsseldorf 1988, ed. it. a cura di Gianni Francesconi, *Il Vangelo di Marco. Immagini di redenzione*, Queriniana, Brescia 2007⁵, p. 30.

⁵⁶ Per la demonologia di Karl Barth cfr. *Dogmatique*, vol. III/3, Labor et Fides, Genève 1963, pp.13, 18, 113, 236-238, 243-249.

zione”, la “nonrealtà”: esso è semplicemente la negatività dell’Essere, del Bene e del Vero. È la versione negativa di tutto ciò che è positivo nella creazione. Fa parte del creato solo come risvolto negativo, non nella partecipazione all’esistenza o sussistenza, ma solo come elemento di non-posizione, non-ordine. Barth rifiuta ogni speculazione sulla natura degli angeli caduti e sulla loro colpa, poiché Satana è “non-persona”, “non-libertà”, “non-ente”.

Questo puro negativo (*das Nichtige*) è dunque il rovescio della posizione posta in essere da Dio con la creazione del mondo, è allora tutto ciò che di tale posizione vien negato, respinto, rigettato, condannato, è *il negativo del positivo*. Non esistono angeli caduti perché la libertà degli angeli, per Barth, è una singolare libertà, un consumarsi totalmente nell’obbedienza. Esiste, invece, ciò che Dio *non* voleva, *non* vuole e *non* vorrà e che solo l’incarnazione del Figlio (e il successivo ritorno del Figlio) potrà ricomporre. La ripugnanza di Dio è infatti pur sempre una sua volontà negativa e quindi efficace al pari della sua volontà positiva. Satana è dunque solo il “non ancora” della creazione in cammino verso il “già” dei cieli nuovi e della terra nuova di cui l’*Apocalisse* offre una splendida evocazione. Una demonologia indubbiamente sofisticata quella di Barth, anche se, nel contempo, problematica e discutibile. Per Barth occorre liberarsi di tutto un linguaggio consegnatoci dalla tradizione che ha riconosciuto a Satana degli attributi, gli ha assegnato dei nomi e riconosciuto una storia. No, i demoni o angeli caduti, non sono altro che la *fascinazione del nulla*, il nulla che ossessiona la creatura, e verso la quale questa tende – spesso – il più possibile. Ora, però, il nulla non è né un essere né un’apparenza d’essere. L’Angelo delle tenebre non è dunque l’Angelo della luce caduto, ma è solo non-essere, non esistenza, non sapere e tutto ciò che è positivo nella buona creazione divina è negativo in Satana. Per Barth non bisogna mai parlare di Satana come se esistesse realmente. Nella realtà non esiste, esiste solo nell’irrealtà. Non è una persona. Egli è non-persona, vuoto, menzogna. Se egli è un’ombra, è un’ombra senza alcuna consistenza. Questo linguaggio barthiano è paradossale. Ma nella buona creazione, il peccato è un paradosso incomprensibile, un mistero. Proprio perché Satana non esiste, il peccato non ha privato Dio della bontà e della pienezza della sua opera, non l’ha ceduta ai suoi oppositori.

I grandi sostenitori del simbolismo demonologico sono invece Paul Johannes Tillich e Paul Ricoeur. Le loro tesi, per molti aspetti, sono state in fondo anticipate diversi secoli prima da Scoto Eriugena e da Pietro Abelardo. Scoto Eriugena, tra gli scrittori ecclesiastici antichi, ha infatti sostenuto una prospettiva di simbolismo demonologico, sottacendo l’esistenza reale e, soprattutto, la dimensione personale di Satana affermando che in realtà il male è insito e sedimentato nell’umana concupiscenza. E Abelardo, analizzando il nome *diavolo*, affermava che esso non è solo una parola vuota, come pensavano i nominalisti,

né all'opposto rinvia ad un essere che esiste in sé in modo oggettivo, come pensavano i realisti. Si tratta piuttosto di un vocabolo, la cui effettiva valenza è quella di indicare il significato contenuto nella parola "diavolo", che vuol dire un modo di essere deficitario di bene e perciò malvagio. Anche nell'impostazione di Abelardo la demonologia sfocia dunque verso l'espressione simbolica di una realtà malefica, piuttosto che nell'affermazione in positivo dell'esistenza personale di Satana.

Tillich, nella sua *Teologia sistematica*⁵⁷ affronta spesso il problema e il tema del "demoniaco", colto come una potenza negativa che opprime l'uomo, lo possiede, si insedia nella storia e si oppone all'affermazione del Regno di Dio. Con questo, per Tillich, non esistono affatto angeli caduti che posseggano la dimensione di esseri personali e autonomi. Essi sono invece simboli poetico-storici dell'immane presenza del male nel mondo. Un potere "demoniaco" che può inserirsi anche nella realtà delle chiese. Il demoniaco è poi, per Tillich, il simbolo di una rottura deliberata di un corretto equilibrio ontologico, descrive l'autoesaltazione del finito che vuole infinitizzarsi. Il rifiuto da parte di Tillich di un principio personale del male è motivato col fatto che esso, a suo dire, si avvicinerebbe troppo al dualismo di tipo gnostico-manicheo. Semmai si può parlare di una polarità che l'uomo si trova dinanzi, e i cui due poli sono il santo e il demoniaco. Il male morale non è null'altro che l'opzione per il polo demoniaco a scapito del polo santo. Questi poli esistono nell'uomo e solo in Cristo questa polarità è completamente tolta e superata, la frantumazione e la dualità è riassorbita in unità. Il linguaggio cristiano deve quindi conservare la valenza e il potere simbolici del demoniaco, senza però leggerli e interpretarli in modo letterale. Gli angeli caduti sono dunque forme della categoria del demoniaco, immagini e figure comunque valide in quanto questi simboli esprimono pur sempre l'esperienza di reali dimensioni e virtualità dell'essere dinanzi alle quali l'uomo si trova per le sue opzioni. In definitiva, quella di Tillich, è una dimensione simbolica forte, che intenziona dimensioni e strutture dell'essere: «Dire "angeli" e "demoni" equivale ad evocare la dialettica dell'essere, caratterizzato dalla lotta tra forze costruttive e forze distruttive; e ciò sia nell'ambito della persona che della società e della storia»⁵⁸.

Per Ricoeur il diavolo è invece un'espressione simbolica necessaria per cogliere l'autentica esperienza della colpa, nell'ottica kantiana del "male radicale" nell'uomo da accentuare e radicalizzare ulteriormente. L'Angelo caduto è

⁵⁷ Cfr. Paul Tillich, *Systematic Theology*, 3 vol., The University of Chicago Press, vol. I, Chicago 1950, p. 260 e *passim*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 260.

dunque, per Ricoeur, la figura simbolica del male che ciascuno introduce e rende presente nel mondo con le proprie colpe. Satana è come il «sempre-già-là» del male, un carico negativo di cui l'umanità, dalle origini ad oggi, è in diversi modi corresponsabile⁵⁹.

A cavallo tra la prospettiva simbolica e quella personalistica si pone infine Walter Kasper⁶⁰. Nei suoi due lavori, ben articolati, egli si chiede se il diavolo sia davvero una persona o sia soltanto una semplice *cifra* per designare certe strutture della realtà o taluni fenomeni psichici o parapsichici di livello naturale. È indubbio che dalla Scrittura Satana emerge con tratti personali, ma Kasper si chiede se tali affermazioni di carattere indiscutibilmente personalistico debbano essere intese come enunciati di fede vincolanti o non piuttosto come semplici asseriti di una visione del mondo legata ad un'epoca lontana dalla nostra. Da un lato egli si ricollega all'interpretazione simbolica di Ricoeur sostenendo che Satana e gli angeli caduti rappresentano «la resistenza e ribellione del mondo a Dio e al suo ordine, al tempo stesso il carattere profondamente anti-umano di molte sfere della realtà. Incarnano la dimensione del male presente nell'uomo, quella che per lui diventa tentazione e che se accettata può acquistare potere su di lui e sul mondo»⁶¹. Con questo, per Kasper, il diavolo sarebbe soltanto una «rappresentazione» del male e non un essere personale? Donde verrebbe però questa «ribellione del mondo», di cui non può certo essere soltanto l'uomo il responsabile? La risposta di Kasper è che è di fatto impossibile fare a meno «di enunciati di tipo personale» per quanto riguarda il diavolo, ma che in tal caso non si deve assolutamente sopravvalutare il concetto di persona. Esso non solo va usato in modo del tutto analogico per quanto riguarda il diavolo, ma va ulteriormente ridimensionato e chiarito. L'Angelo caduto «è quella creatura dotata di libertà che non riconosce il senso del suo essere-creata e vuole essere essa stessa pari a Dio. [...] Cercando il senso del proprio essere contro Dio, lo potrà trovare soltanto nel nulla, per cui essa stessa dovrà diventare niente. È un niente che si distingue dal nulla: il male è niente (*das Nichtige*), non però nulla (*das Nichts*)»⁶². Solo in tal senso il diavolo è personale, poiché «una simile perversione di posizione e negazione può derivare soltanto da un essere

⁵⁹ Cfr. Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, Tome II: *La symbolique du mal*, Éditions Aubier-Montaigne Paris 1968, pp. 242-243.

⁶⁰ Cfr. Walter Kasper, *Il problema teologico del male*, in Walter Kasper – Karl Lehmann (edd.), *Diavolo-demoni-possessione. Sulla realtà del male*, cit., pp. 45-78 e Id., *Die Lehre der Kirche vom Bösen*, in «Stimmen der Zeit» 196 (1978), pp. 507-522.

⁶¹ Walter Kasper, *Il problema teologico del male*, cit., p. 66.

⁶² *Ivi*, p. 70.

dotato di conoscenza spirituale e di libero volere. Ed entrambi appartengono all'essenza della persona. Questa si distingue da altri esistenti per il fatto che l'essere le è stato affidato in coscienza e libertà. Soltanto la persona, quindi, potrà realizzare o pervertire il senso del proprio essere. Se s'intende il concetto di persona in questo senso formale non ancora riempito di un più preciso contenuto, non si potrà fare a meno di caratterizzare le potenze malvagie come esseri strutturati in modo personale, cioè come entità fornite di intelligenza e capaci di affermarsi attraverso la volontà»⁶³. Detto ciò, Kasper ribadisce con forza che nel caso del diavolo il concetto di persona può essere usato solo in modo straordinariamente «analogico» e, riprendendo un'espressione di Ratzinger, precisa che «il diavolo non è una figura personale bensì una non-figura che si dissolve in qualcosa di anonimo e senza volto, un essere che si perverte nel non-essere: è persona nel modo della non-persona»⁶⁴. Per questo Kasper si ricollega alla prospettiva simbolica, per questa dimensione *impersonale* e anonima che Satana assume, per quel suo essere appunto *persona al modo della non persona*.

Per Georges Tavard, infine, dimensione simbolica e dimensione reale-personale di Satana possono star benissimo insieme: «Mi sembra che queste due posizioni non si escludano l'un l'altra. Se il Porta-Luce (Lucifero) ha scelto di diventare Satana, l'Angelo delle tenebre, è caduto in contraddizione. Allora dev'essere pensato in maniera interamente negativa. Non si può dire che egli sia essere, che abbia forma, figura, o presenza, che egli si dia un progetto, che goda di potenza»⁶⁵. Satana non è più *symbolon*, realtà che *syn*, unisce a Dio, ma è divenuto *diábolon*, che, secondo il senso di *diá*, separa. Il diavolo è quindi ormai un "simbolo", che, totalmente racchiuso su se stesso, non unisce più a nulla, perdendo così scopo e ragion d'essere. Per Tavard sia la concezione realista sia quella simbolista sono paradossali: «La concezione realista di Satana situa nell'essere ciò che si può concepire solo paradossalmente, il mistero. La concezione simbolista situa nel pensiero e nel linguaggio un simbolo il cui senso – il male – è un non-senso. Un tale simbolo non è più simbolo, è "diabolico", è ciò che non è. Le due concezioni si ricongiungono in un medesimo paradosso. Si potrebbe paragonare Satana a un'eco che ripete delle parole senza comprenderle e che, ripetendole, le priva del loro contesto e senso»⁶⁶. Non è quindi necessario optare, a suo avviso, per una interpretazione realistico-personale o per un'interpretazione simbolica dell'Angelo caduto. Né occorre oppor-

⁶³ *Ivi*, p. 71.

⁶⁴ *Ivi*, p. 72.

⁶⁵ Georges Tavard, *Satana*, cit., p. 170.

⁶⁶ *Ivi*, p. 171.

le. Satana è in realtà una persona ormai completamente oscurata dall'abisso affascinante della menzogna.

In conclusione, confrontando la posizione di chi qualifica l'Angelo caduto come un essere personale non solo con quella di chi nega addirittura l'esistenza del diavolo ma anche con le più stimolanti interpretazioni di carattere simbolico, vien da dire che la sua presenza tenebrosa ha un tale spessore nella Bibbia che volerla cancellare o ridurla solo a simbolo o a una semplice proiezione umana dell'oscuro male del mondo, appare come una tesi difficilmente sostenibile se non travisando completamente lo stesso messaggio biblico. Da questo appare infatti con sufficiente evidenza che gli angeli caduti non sono entità astratte o eoni stratosferici o forze misteriosamente incognite o simboli o metafore o allegorie, ma che possiedono invece lo spirito come tratto distintivo della loro identità e sono quindi esseri personali. Certo Satana sarà una persona *sui generis*, un soggetto profondamente indeterminato e disorientato, che mente a se stesso, che è preda di un orgoglio indomabile, di un'ottusa vanità, di una chiusura interiore che ne determinano l'isolamento completo e l'impotenza comunicativa. Si potrebbe definire la sua sagoma come *anti-icona* o deformazione in negativo dell'essere creato inteso come similitudine e partecipazione dell'assoluto Essere divino. Se in Dio-Trinità risplende la pienezza dell'"essere in comunione", Satana, all'opposto, è l'espressione dell'impossibilità di comunione nella indeterminatezza della sua soggettività, che non è mai autenticamente se stessa né relazionata fecondamente ad altro, ma si confonde e si dilania in molteplici forme insieme inconsistenti e vanitose. Satana è appunto la negazione di ogni gratuità, di ogni donazione e di ogni accoglienza d'amore, è "l'antidono" per eccellenza. Può, in definitiva, essere considerato ancora persona? Sì, perché è un soggetto che pensa e vuole. No, se invece si intendono come elementi qualificanti per la persona l'interiorizzazione e la dimensione dialogico-relazionale. L'Angelo caduto li ha entrambi smarriti ed è in tal senso una persona in perenne movimento centrifugo, del tutto impotente nel cogliere la propria identità interiore e a relazionarsi a partire da questa. È, essenzialmente e costitutivamente, negazione e in tal senso smarrimento dell'originaria identità personale, come ben s'esprime Mefistofele in un passaggio letterario di Goethe: «*Ich bin der Geist, der stets verneint!* (Io sono lo spirito che nega sempre!)»⁶⁷.

⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Faust-Urfaust*, a cura di Andrea Casalegno, testo originale a fronte, Garzanti Milano 1990, p. 99.

4. Il «*mysterium iniquitatis*»: la signoria della propria grazia

Se volessimo proporre una sorta di bilancio sulle ragioni ultime della caduta dell'Angelo rimane indubbiamente un orientamento luminoso ma nel contesto di una grande oscurità. E occorre dunque una duplice fedeltà, a quella poca luce che non va rigettata e a quella grande oscurità che non va mai rimossa o negata. Ogni sfondamento, nell'una o nell'altra direzione, troppa luce o troppa oscurità, si pone al di fuori di un'autentica fedeltà al messaggio biblico che «in proposito, non ci dice nulla di particolare, poiché anche le parole: “Vedevo Satana cadere dal cielo come folgore” (Lc 10, 18), vanno intese come un'umiliazione dell'avversario per opera della Redenzione»⁶⁸ e nulla più. Per quanto attiene l'opzione negativa, quella terribile scelta delle creature angeliche che le porterà a divenire angeli caduti ed esseri satanici, quella loro inconsulta ribellione al dominio divino, l'oscurità sembra prevalere davvero sulla luce. Solo uno spiraglio ci fa dire che il senso ultimo della loro colpa e della conseguente caduta consiste nel fatto – secondo una splendida definizione di Romano Guardini – che gli angeli «hanno voluto essere dominatori della propria grazia (*Herren von eigenen Gnaden sein wollen*)». Purtuttavia, a questo barlume di luce occorre subito accostare l'ombra cupa di ciò che rimane comunque e per molteplici aspetti assolutamente non intelligibile: «hanno scelto il male: sono divenuti esseri satanici. Come ciò sia possibile sarà sempre incomprensibile; è il *mysterium iniquitatis*, il mistero del male»⁶⁹ che non è assolutamente possibile eludere o attenuare. Satana era buono ed è divenuto malvagio allorché si è posto contro Dio, ma come ciò sia davvero potuto accadere, rimane – in ultima analisi incomprensibile. È il mistero estremo della libertà che qui si converte nel “*mysterium iniquitatis*”.

Massimo Cacciari legge, in una direzione analoga, il misterioso peccato degli angeli, come un «amare la propria luce creaturale così assolutamente da non poterla in alcun modo donare. [...] Su quel bivio, in quell'istante decisivo, cui viene chiamato, l'Angelo è libero anche di scegliersi, di amare se stesso indipendentemente da Dio. Da un lato, gli Angeli che si elevano alla visione del loro autore totaliter; dall'altro, quelli che rimangono abbagliati dalla propria stessa luce»⁷⁰.

Sulla stessa linea anche Karl Rahner vede nella colpa angelica una sorta di usurpazione della *grazia*, un'indebita “signoria della propria grazia”: «È ragio-

⁶⁸ Romano Guardini, *L'Angelo tra religioni e Bibbia*, cit., p. 66.

⁶⁹ *Ivi*, p. 67.

⁷⁰ Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario*, cit., pp. 103 e 102.

nevole concepire una colpa radicale definitiva solo sotto forma di un voler-essere-come-Dio, che è il rifiuto di venir-divinizzati per mezzo della *grazia*» anche se comunque quel «male liberamente posto è certamente un mistero»⁷¹. Un mistero razionalmente non illuminabile: una tentazione, quella di razionalizzare e in tal modo dissolvere un tale mistero, che, secondo Kasper, prese invece Schelling. Infatti egli ritenne che «l'astuzia della ragione possa "superare" infine anche il famoso *mysterium iniquitatis*»⁷².

Affrontando la questione dell'Angelo caduto, in prospettiva cristiana, occorre quindi mantenere una sorta di "pudore speculativo". Occorre rispettare la spessa ombra in cui è immersa l'origine dell'Angelo caduto e, soprattutto, la ragione ultima del suo decadimento, per cui ogni pensatore che volesse speculare su questo punto deve ben custodire in sé una viva coscienza del mistero d'oscurità in cui immerge il proprio sguardo. Proprio nella colpa e nella caduta degli angeli è all'opera quel *mysterium iniquitatis* di cui si parla nella seconda Lettera ai Tessalonicesi (2 Ts 2, 7): un trionfo del male che non è spiegabile e razionalmente deducibile. Ma anche nei Vangeli, soprattutto in Marco e in Luca, c'è l'attenzione a sottolineare che non solo l'origine e la colpa, ma anche l'azione attuale di Satana oltrepassa le capacità dei sensi e dell'umana comprensione: rimane appunto totalmente avvolta nel *mysterium iniquitatis*. Ciò all'opposto dei Vangeli apocriefi, dove c'è il tentativo di una rimozione del *mysterium iniquitatis* per cui non dovrebbe rimanere più nulla o quasi di velato e misterioso.

Semmai è soltanto in chiave cristologica che il *mysterium iniquitatis* in qualche modo e entro certi limiti si disvela, mostrandoci i tratti dell'*Anti-Cristo* e dei suoi seguaci. All'inizio, durante, nel mezzo e al termine della sua missione, Cristo si trova di fronte il nemico (e la sua schiera fedele) che lo contrasta, lo accusa di falsità e lo combatte cercando di falsarne il messaggio e di annientarne la potenza. Questo nemico assume i lineamenti di un essere contro Cristo, *anti-Cristo*, nel senso che si oppone e rifiuta totalmente la sua verità, la sua parola, il suo amore, tutto il suo essere. In tal modo Satana si mostra come colui che sta all'opposto di dove sta Cristo. Egli possiede uno spirito del tutto contrario a quello di Cristo, compie azioni agli antipodi di quelle di Cristo (cfr. I Gv 2, 22). La rivelazione di Cristo corrisponde dunque – per contrasto – anche alla rivelazione di Satana: il *mysterium salutis* illumina il *mysterium iniquitatis*.

⁷¹ Karl Rahner, *Sugli angeli*, cit., pp. 506, 501.

⁷² Walter Kasper, *Das Absolute in der Geschichte: Philosophie und Theologie der Geschichte in der Spätphilosophie Schellings*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1965, tr.it. di Massimo Marassi e Achille Zoerle, *L'Assoluto nella storia nell'ultima filosofia di Schelling*, Jaca Book, Milano 1986, p. 385.

Non a caso l'autore della Lettera ai Tessalonicesi (2 Ts 2-12) indica in chiave escatologica due "parusie" opposte e parallele, quella dell'*Anti-Cristo* e quella di Cristo. In tutta la tradizione cristiana, fin dalle origini, verrà da molti ripreso il tema di questa lotta che avrà infine nel Cristo il Vincitore. Dalla *Didaché* a Ireneo, da Cipriano a Cirillo di Gerusalemme, da Gregorio Magno a Isidoro di Siviglia, da Giovanni Damasceno ad Asone abate con il suo trattatello sull'*Anticristo*, da Ugo di san Vittore ad Alessandro di Hales. L'ultimo atto della storia della salvezza si consumerebbe in questo estremo conflitto che vedrebbe infine nella vittoria di Cristo la definitiva sconfitta degli angeli caduti, protagonisti del *mysterium iniquitatis*.

5. Il congedo impossibile dall'Angelo caduto

La lotta, il conflitto tra Cristo e l'Anti-Cristo, più in generale l'opposizione tra Dio e Satana, non può però prestarsi alla tentazione di eludere il mistero d'iniquità, a dissolverlo razionalmente. In tutta la storia ebraico-cristiana – è sempre riemersa questa tentazione di "eluderlo". Per affermarsi ha attinto spesso anche a concezioni religiose extra-bibliche nell'incessante tentativo «di interpretare il mondo in senso dualistico, supponendo in esso due potenze originarie, una buona e una cattiva, la cui lotta costituirebbe la storia»⁷³ e chiarirebbe definitivamente la genesi del male. Tutto allora sarebbe limpido, chiaro, tutto davvero spiegato. Chi è Satana? Il dualismo risponde che egli è il "principio cattivo". Non è però questa la lezione biblica. Dio che è innanzi tutto il creatore non crea, Egli, il Puro e il Santo, nulla di malvagio. Satana non è, come afferma il dualismo, un principio di male, che assieme al bene ha costruito il mondo. È creatura di Dio, che in origine era buona e, nella caduta rovinosa, è divenuta malvagia. C'è dunque e permane in larga misura tutto il "mistero" di quella caduta. Le due vie, storicamente abbracciate, per trovare invece una risposta il più possibile "razionale" alla questione dell'origine effettiva del male, sono il far rientrare e ricadere il male stesso in Dio (la via del *monismo*) o, ed è questa la strada più seguita, affermare l'esistenza di un principio originario contrapposto a Dio: appunto la proposta del *dualismo*. Il *dualismo* ha conosciuto molteplici declinazioni e sarebbe interessante (ma non c'è lo spazio) ricostruirne una sorta di morfologia. Se infatti leggiamo la *Regola della comunità*, il più antico dei manoscritti di Qumran (150-140 a.C.), vi troviamo esposta la dottrina duali-

⁷³ Romano Guardini, *L'Angelo ta religioni e Bibbia*, cit., p. 67.

stica dei due *Spiriti*, l'uno buono, Michele, il «principe delle luci», l'altro cattivo, *Belian*, l'«Angelo delle tenebre», entrambi alla guida di un esercito di angeli inferiori⁷⁴. Tutti e due creati da Dio con funzioni però completamente opposte, le ispirazioni buone per il “principe delle luci”, le tentazioni per l'“Angelo delle tenebre”. Il conflitto tra i due capi e le loro opposte fazioni durerà fino alla fine dei tempi, quando Dio distruggerà gli angeli perversi. Se lo spirito del male con la sua schiera di adepti è stato creato da Dio, Dio stesso diviene allora la causa ultima del male. Con una tale ottica si introduce una variante in rapporto, ad esempio, al *dualismo* iraniano poiché non si afferma più in tal caso l'esistenza di due principi divini, ma la provenienza dello spirito malvagio da Dio stesso. Si ammette, di fatto, un dualismo interno alla divinità stessa.

Karl Rahner – con lucidità teorica – sostiene che occorre assolutamente evitare la permanente tentazione del *dualismo*, che al di là delle modalità affermatesi storicamente in forme ora attenuate ora radicali, sempre riaffiora e si ripresenta come una prigionia da cui non è semplice uscire: «Se non si vuole essere manichei e concepire il male e il bene secondo un dualismo assoluto fatto di due potenze di egual valore, bisogna attenersi sempre e dappertutto all'idea che pure il male vive del bene e realizza ancor sempre del bene; che un male, il quale fosse una rovina assoluta pura e semplice, eliminerebbe semplicemente l'esistente divenuto cattivo in quanto esistente. Tutto questo vale chiaramente anche nel caso dei diavoli e dei demoni [...]. Essi posseggono un'essenza buona creata da Dio, essenza che non viene eliminata dalla loro decisione libera e definitiva contro Dio bensì ancora una volta confermata. Non possiamo certo concepire la decisione definitiva dei demoni contro Dio come una patina superficiale [...]. La malvagità libera è certamente una qualità che intacca fin nel suo nucleo più intimo la realtà personale creata da Dio. Però è una qualità che intacca la sostanza e l'utorealizzazione di questa realtà *creata da Dio*, la quale dunque è buona e permane sempre buona»⁷⁵. Per Rahner occorre evitare ogni forma di manicheismo consapevole o inconscio che rappresenta «una lotta e un contrasto tra Dio e i demoni, in cui Dio e il diavolo diventano i partner di un antagonismo assoluto, che si combattono reciprocamente e reciprocamente si limitano nella loro potenza. I demoni dipendono radicalmente da Dio, sono completamente sorretti nella loro azione da una cooperazione positiva di questi, sono pianificati in partenza nella loro attività – unitamente al male ad essa inerente – dalla provvidenza divina che non dipende da altro; in un senso propria-

⁷⁴ Cfr. la traduzione a cura di Luigi Moraldi, *I manoscritti di Qumrân*, Utet, Torino 1986², p. 143.

⁷⁵ Karl Rahner, *Sugli Angeli*, cit., p. 502.

mente metafisico non può esistere alcuna lotta tra Dio e il diavolo, perché questi dipende completamente dal primo in partenza, sempre, in ogni istante, nonché in tutte le sue forze e in tutto il suo agire. La distinzione e la dipendenza dei demoni da Dio sono in ogni caso grandi come le nostre, cioè infinite. Tra noi e loro possono esistere notevoli differenze quanto a capacità di conoscenza e potenza. Tale diversità non pone però il demonio nel ruolo di un antidio»⁷⁶.

Il dualismo in tutte le sue forme rappresenta una delle strategie teoriche per prender commiato dalla tragedia della caduta degli angeli. In realtà, come giustamente sosteneva Italo Mancini, il commiato dall'Angelo caduto è davvero difficile. A meno che non si banalizzi la realtà del male. Siamo dinanzi all'alternativa «tra autonoma produzione del male da una parte, e dall'altra trascendente influsso di potenze diaboliche che, pur non potendo determinare meccanicamente o possessivamente, inclinano in modo tale che il puro fare umano non basta a salvare senza un più potente aiuto di Altri»⁷⁷. Ebbene se si opta per il primo corno del dilemma il male cessa di essere preso sul serio: «È questa una espressione di Ernst Bloch, e fa parte di un episodio che lui stesso mi ha raccontato in un suggestivo incontro poco prima della morte. C'era stata qualche tempo prima una delle periodiche riunioni delle facoltà teologiche tubinghesi, e vi era stato relatore Herbert Haag, noto autore di *Abschied vom Teufel* (1969), che ora presentava la sua opera maggiore di demonologia, *La credenza nel diavolo*. Di fronte alle attenuazioni, demitizzazioni, secolarizzazioni che riducevano quasi a nulla la portata biblica e dogmatica sul diavolo, Bloch si sentì tradito nella animazione agonica e profonda del suo filosofare, sì che, spazientito, si alzò di scatto e, barcollando per la quasi cecità totale, uscì dalla sala apostrofando l'oratore con la dura invettiva: "Qui il male non è preso sul serio"»⁷⁸. Si può certo congedarsi da Satana, abbandonare ogni credenza nella caduta degli angeli, ma con questo non si è risolto affatto il problema del male, che potente incombe con tutta la sua dimensione misteriosa e tragica insieme.

⁷⁶ *Ivi*, p. 504.

⁷⁷ Italo Mancini, *Congedo dal diavolo?*, in Leszek Kolakowski, *La chiave del cielo. Conversazioni con il diavolo*, Queriniana, Brescia 1982, p. 36.

⁷⁸ *Ivi*, p. 40.

UNA LETTURA TRA ORIENTE E OCCIDENTE

L'eterna lotta fra *Deva* e *Asura* e l'origine del teatro

Alessandro Grossato

Prologo in cielo

Diversamente dalle cosmogonie delle religioni abramiche, secondo l'Induismo non esiste una 'creazione del mondo' *ex nihilo* ed una volta per tutte, bensì un ciclo ininterrotto e senza inizio né fine, di mondi sempre diversi, prima prodotti e poi dissolti. Gli stessi dèi (*Deva*), tutti gli dèi costituenti il pantheon di un dato mondo vengono ogni volta 'accesi' e 'spenti' dal *Brahman* infinito e impersonale. Persino il sommo fra essi, Brahmā, il 'creatore' di ogni nuovo mondo, viene freddamente decapitato da Śiva, il 'Distruttore'¹, che inanella quindi la sua testa, assieme ai teschi di tutte quelle precedenti, nella collana indefinita di teste-mondo che decora il suo collo nero-bluastrò. Ma, diversamente da tutti gli altri esseri ed enti manifestati, i *Deva* non muoiono mai veramente. Continuano a sussistere in un'altra forma, che splende ancora di una 'luce oscura', quella appunto degli *Asura*². Che dunque non sono 'Angeli ribelli', bensì gli Dèi antichi di quei mondi che furono, e che non sussistono più.

Teatro e cosmogonia

L'idea che sta alla base di tutte le diverse forme teatrali dell'Eurasia è sempre ed ovunque la stessa: la stretta corrispondenza mitica, simbolica e rituale stabilita in senso spaziale fra la cosmologia e la forma del teatro, effimero o stabile ch'esso sia, ed in senso logico-temporale fra la cosmogonia e qualunque azione teatrale³. Infatti da un punto di vista dinamico l'azione teatrale corri-

¹ In tal caso non si tratta di Śiva inteso come semplice *Deva* fra gli altri, bensì di un aspetto-funzione dello stesso *Brahman*.

² Secondo una delle ipotesi etimologiche, questo nome, scomposto in *a-sura*, potrebbe significare 'senza-luce'.

³ Sulla strettissima relazione simbolica esistente tra la cosmogonia e qualunque forma di narrazione tradizionale sia scritta che verbale (mito, leggenda, dramma teatrale, fiaba, favola, etc.), in particolare nell'Induismo, vedi GROSSATO 1999a.

sponde all'atto cosmogonico, mentre da un punto di vista statico la struttura architettonica dei diversi teatri occidentali ed orientali quasi sempre riflette i diversi schemi tradizionalmente accettati del Cosmo. Financo il notissimo *Globe Theater* di Shakespeare, oltre all'emblematico nome, manteneva e mantiene nella sua ricostruzione odierna lo schema tripartito del trimundio sferico medievale⁴, che è appunto un Globo, composto dai tre piani (Cielo, Terra ed Inferi) gerarchicamente sovrapposti ma comunicanti. Stessa concezione per gli Hindu, secondo i quali, citiamo direttamente dal *Bhāratīya Nāṭyaśāstra* I, 105, "Il Teatro non rappresenta esclusivamente la vostra natura né quella degli Dei; esso descrive invece le manifestazioni di questo Triplo mondo nella sua completezza.", compreso dunque i mondi inferi degli *Asura*. Anche se il teatro hindu più che all'idea inanimata di 'Globo' si ispira maggiormente a quella organica di *Aṇḍa*, che in sanscrito significa sì 'Sfera' ma anche 'Uovo', l'Uovo cosmogonico di *Brahmā*, detto *Brahmāṇḍa*⁵. Ridotto inoltre ad uno solo dei tre piani ideali, il palcoscenico hindu, in sanscrito *raṅga*, significa soprattutto questo nostro presente mondo umano, che, secondo l'Induismo, è solo uno fra gli indefiniti 'mondi' intermedi, in sanscrito *loka*, racchiusi nel Cosmo su diversi piani orizzontali sovrapposti. Ad essi dà ogni volta nascita *Brahmā*, 'irradiandoli' con i suoi quattro volti che rimirano da quel loto centrale in cui siede, e che è sia il 'tuorlo' dell'Uovo cosmico che l'ombelico di ciascun mondo⁶. E gli Inferi? "E gli abitanti dell'Abisso, Spettri, Gnomi, Draghi, furono posti come guardiani al di sotto della scena.", come attesta puntualmente il *Bhāratīya Nāṭyaśāstra*, I, 94⁷, proprio come nei nostri teatrini medievali ambulanti. Tutti dettagli, questi ed altri, direttamente confrontabili ed interpretabili pur nella loro apparente diversità e marginalità, ma solo se si mantiene presente la comune premessa cosmologica da cui traggono originario sviluppo.

Non ci addentreremo qui, ovviamente, nelle enormi complessità, specialmente concettuali, che riguardano il teatro tradizionale indiano o *Nāṭya* già nella sua formulazione canonica, espressa nel famoso *Bhāratīya Nāṭyaśāstra*. Ci basterà considerare più da vicino quel momento della consacrazione del palcoscenico che, per il suo precedere ritualmente la rappresentazione vera e propria, viene in genere ignorato o comunque trascurato dagli studiosi del teatro,

⁴ Uno schema in realtà già greco-romano.

⁵ Sul Globo e l'Uovo di luce nelle diverse tradizioni dell'Eurasia vedi GROSSATO 1999b.

⁶ Vedi GROSSATO 1978, e più avanti la nota 7.

⁷ Ricordiamo, *en passant*, che il terzo piano inferiore, detto anche 'Bocca dell'Inferno', dal quale nel teatro medievale uscivano i diavoli, nel teatro moderno e contemporaneo diviene e rimane quel 'golfo mistico', ove tuttora risiedono gli orchestranti.

causa l'indubbio pregiudizio estetico dato dal considerare qualunque opera teatrale, sia pure orientale, come un'opera essenzialmente *letteraria*. Tale consacrazione è invece considerata necessaria proprio a trasmutare un luogo altrimenti qualsiasi nientemeno che nel 'teatro del mondo'. Direbbe Mircea Eliade, in un 'centro del mondo'.

È giusto aggiungere che oggi tale pratica tradizionale, già attestata nel *Nāṭyaśāstra*, e alcuni dettagli esecutivi della quale si son probabilmente persi nel tempo, viene eseguita sempre più raramente, spesso sostituita da una più semplice *pūjā* rivolta ad un'immagine posta a lato della scena del dio Gaṇeśa, il protettore di tutti gli inizi. Infatti, a parte certi spettacoli teatrali più popolari come la *Rāmāṭīlā* e la *Kṛṣṇāṭīlā*, la cui continuità storica è pressoché ininterrotta, il recupero della più antica, parzialmente perduta, tradizione teatrale dell'India, è stato operato solo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo scorso, sull'onda del montante nazionalismo culturale.

Il teatro quale 'Quinto Veda'

Il teatro rappresenta per gli Hindu il cosiddetto 'Quinto Veda', sia per il fatto che esso si costituisce prendendo l'essenza di ciascuno dei Quattro Veda⁸, sia perché, analogamente al corpus extravedico delle scritture tantriche, esso costituisce un insegnamento adatto a tutti, specie nelle condizioni della presente quarta ed ultima età, nella quale, secondo l'Induismo, ogni comprensione puramente intellettuale della verità diviene particolarmente difficile se non impossibile, e dev'esser quindi mediata da espressioni appartenenti all'ordine sia sensibile che emozionale, il che è appunto il campo proprio dell'estetica artistica in generale, e più particolarmente di quella teatrale⁹. In sanscrito teatro si dice *Nāṭya*, da una radice *nrt*, intendendolo ad un tempo sia come il luogo delle espressioni mimico-rituali corporee, che come 'Luogo della danza', con impli-

⁸ In particolare le 'parole' (*pathya*) dal *Rgveda*, l' 'azione' (*abhinaya*) dallo *Yajurveda*, il 'canto' (*gīta*) dal *Sāmaveda* e le 'emozioni' (*rasa*) dall'*Atharvaveda* (*Nāṭyaśāstra* I, 17-18). Com'è noto secondo gli Hindu l'essenza del teatro, così come della poesia, è infatti costituita dal sapore, *rasa*. Tale sapore, che è in realtà una più o meno profonda sensazione emotiva, varia a seconda degli stati d'animo o *bhāva*. I sapori sono otto o dieci a seconda dei testi: erotico, comico, patetico, furioso, eroico, terrificante, ripugnante, meraviglioso, ai quali talora si aggiungono quelli placido e familiare.

⁹ Nel *Bhāratīya Nāṭyaśāstra* (I, 12) è detto: "Non si può far comprendere alle generazioni servili il commercio col Sapere sacro. Devi trarne dunque un nuovo e quinto Sapere per le genti di ogni casta."; "la sostanza di tutte le scienze, la messa in pratica di tutti i mestieri, di tutto ciò, aggiungendovi i Miti, faccio il Quinto Sapere che si chiamerà Teatro." (*ibid.* I, 15). Va inoltre ricordato che il mestiere di attore viene considerato alla stregua d'una via realizzativa completa, cioè di un vero e proprio *yoga*.

cita allusione alla danza cosmogonica della divinità, che si esplica sia all'atto della produzione d'un mondo, che in quello della sua successiva distruzione¹⁰. Secondo la tradizione il teatro fu voluto da Brahmā in risposta ad una richiesta proveniente dai Deva, con Indra in testa, dai *gandharva* e dagli *yakṣa*, i quali chiedevano tutti insieme un oggetto di distrazione che fosse ad un tempo sia udibile che visibile (*Nāṭyaśāstra* I, 13). Allora Brahmā si dispose in uno stato di concentrazione yogica, assorbendo tutti i suoi sensi nella sua visione interiore del mondo, il teatro appunto, che avrebbe così compreso dentro di sé il cielo, la terra con tutte le sue regioni e fino all'ultimo elemento, cioè l'intero Universo. Nasce sempre in quella circostanza, secondo il mito per trasmissione diretta da Brahmā a Bharata, anche il Canone classico del teatro, il *Bhāratīya Nāṭyaśāstra*, letteralmente il 'trattato sul teatro di Bharata'. Ove Bharata significa alla lettera semplicemente 'Autore', ma con la 'A' maiuscola, nel senso di quell'autorità tradizionale sostanzialmente anonima e senza tempo, così cara agli Hindu. Ma, cosa assai più interessante ai nostri fini, Bharata è in realtà soprattutto un appellativo del Dio Agni, personificazione del fuoco sacrificale. Con questo riferimento il significato esatto della parola diviene più precisamente quello di 'portatore', intendendosi il fuoco sacro quale 'portatore' dell'offerta che in esso viene versata¹¹. Il che ci conduce direttamente alla vera scaturigine del teatro hindu, quel rito vedico di cui Bharata è assai verosimilmente una personificazione.

Altare vedico, tempio e teatro

Vale la pena ricordare che nella civiltà indiana vi è solo un altro analogo del teatro quale sintesi del macrocosmo divino e del microcosmo umano, ed è il tempio hindu, che è stato ed è tuttora spesso un perfetto palcoscenico sia per le danze rituali che per altre sacre pubbliche rappresentazioni¹². Del resto, senza

¹⁰ È il tema che diverrà classico, com'è noto, soprattutto nello shivaismo con la danza di Śiva, il Natarāja 'Re della Danza' cosmica, e quindi di tutte le danze. Ma all'inizio del nostro mondo umano, la prima danza in assoluto è quella compiuta da Sarasvatī girando in cerchio attorno al suo sposo Brahmā, per indurlo a manifestare il nuovo piano dell'essere con il solo sguardo dei suoi quattro volti, scaturiti per il desiderio (v. GROSSATO 1978). È lei dunque il prototipo della *devadāsī* templare e teatrale che danza attorno al centro del palcoscenico, punto in cui, come vedremo, risiede simbolicamente Brahmā. Per chi ha reminiscenze bibliche, sarà facile ricordare quanto è detto nell'Antico Testamento del Re Davide, che danza dinanzi all'altare dei sacrifici.

¹¹ Cfr. DAUMAL 1968: p. 122.

¹² E a sua volta, anche il teatro come il tempio è innanzitutto un'opera d'arte architettonica. Così il capo della compagnia degli attori viene tradizionalmente assimilato ad un architetto, prendendo anch'egli il titolo di *sūtradhāra*, che letteralmente significa 'porta cordone'.

poter qui scendere nei dettagli, sia il teatro che il tempio hindu hanno in comune letteralmente la stessa 'base', costituita dallo schema sia costruttivo che operativo dell'altare vedico (*mahāvedi*)¹³. Infatti tutte le procedure che concernono la costruzione di un teatro ricordano strettamente da vicino le prescrizioni riguardanti la scelta del sito, la consacrazione del terreno e la scelta del momento propizio per la costruzione di un altare qual è descritta nei *Brāhmaṇa*¹⁴. Ed è ancora lo stesso Bharata (*Nāṭyaśāstra* I, 125-127) ad identificare esplicitamente la rappresentazione teatrale con uno *yajña*, un sacrificio.

Senza soffermarci sui dettagli, ricorderemo che la selezione del sito e la sua consacrazione è seguita innanzitutto dall'erezione di una colonna centrale, simbolo dell'*axis mundi*, avente lo stesso ruolo simbolico che ha il palo sacrificale o *yūpa* nel rito vedico. Vengono quindi innalzati altri quattro pali, destinati a dividere il teatro in quattro ambienti, uno per ciascuna delle quattro caste di spettatori (*Nāṭyaśāstra* II, 52-56a). La forma del teatro, sempre con l'ingresso rivolto ad est, può essere triangolare, rettangolare o più spesso quadrata, nel qual caso la sua superficie può essere divisa in una scacchiera di sessantaquattro riquadri, otto per lato¹⁵. Si delimitano essenzialmente due grandi aree, una comprendente il palcoscenico e il camerino degli attori, e l'altra l'*auditorium*. La parte propriamente destinata alla rappresentazione scenica è costituita a sua volta da uno spazio rettangolare diviso in due sezioni, il *raṅgapīṭha* e il *raṅgaśīrṣa*. È detto che i *Deva* e gli *Asura* patrocinano rispettivamente il lato destro e sinistro del palcoscenico¹⁶, mentre la posizione costituita dal riquadro centrale è dominata da *Brahmā* e da *Viṣṇu*.

Com'è ricordato nel primo capitolo del *Nāṭyaśāstra*, sono gli stessi Dei a mettere in scena la prima opera teatrale in assoluto, celebrando tutti insieme il

¹³ Come ricorda infatti il saggio vedico Śāṭayajñi: "Verily, this whole earth is divine: on whatever part thereof one may sacrifice (for anyone), after enclosing (and consecrating) it with a sacrificial formula, there is a place of worship" (*Śatapatha Brāhmaṇa* III, 1.1.4).

¹⁴ Esistono ovviamente dei teatri effimeri, talora costituiti solo da un riparo di foglie, ma anche questi rispettano sia l'orientamento che lo schema rituali.

¹⁵ La griglia quadrata, che identifica ciascuna minima porzione del palcoscenico, consentirà in seguito di posizionare su di essa esattamente, secondo un preciso codice simbolico-spaziale, qualunque parte del cosmo: una casa, una città, un fiume, una foresta, l'intera terra, così come addirittura i tre mondi e i sette cieli. Essa consente inoltre di svolgere contemporaneamente molteplici azioni teatrali in diverse aree del palcoscenico, che vengono così a costituire un più vasto quadro simultaneo di insieme. Del resto anche nell'area sacrificale vedica si svolgevano contemporaneamente diverse azioni rituali. Tutto ciò presenta inoltre un'impressionante analogia con il codice compositivo che ha consentito negli affreschi delle grotte di Ajanta di rappresentare simultaneamente su di una stessa parete diversi episodi della tradizione buddhista.

¹⁶ Una dualità che è ben manifesta anche nel teatro greco-romano, con la contrapposizione emblematica fra maschera comica e maschera tragica. Alla divinità centrale corrisponderà allora la maschera impassibile di Dioniso, che nessun attore umano può indossare (cfr. GROSSATO 1999b: pp. 30-33).

vessillo (*dhvaja*) vittorioso del dio Indra, folgoratore del Serpente cosmico *Vṛtra*, l'*Asura* per eccellenza, e di tutte le altre forze oscure. Ma tale 'recita' viene interrotta dall'azione magica degli *Asura* che, invidiosi del teatro, bloccano e privano della parola e della memoria tutti i divini attori. Tutti, tranne Indra, il quale "Si leva con un balzo furioso, afferra il suo stendardo celeste – tutte le gemme fiammeggiano sull'asta, – per un istante il suo sguardo si alza, sugli Impeditori e i Titani che invadono la scena egli si slancia, Re degli Dei, e a colpi di lancia trafigge loro tutto il corpo. Poi che ebbe fatto scempio degli Impeditori e dei Figli di Separazione gli ospiti del cielo scoppiarono a ridere tutti insieme (...)" (*Bhāratīya Nāṭyaśāstra* I, 67-69)¹⁷. Viene dunque riproposta anche sul palcoscenico, e dagli stessi protagonisti, la stessa perenne lotta degli Dei contro gli *Asura*, quasi a ribadire, fin dalla prima rappresentazione, la stretta relazione esistente fra realtà mitica e finzione scenica, entrambe in fondo appartenenti allo stesso ordine di realtà. La festa di *Indradhvaja* o *Indra Maha* viene ancor oggi celebrata in India, innalzando un grande palo, lo *dhvaja* appunto, quale simbolo del fulmine (*vajra*) cosmogonico di Indra, considerato nel suo significato di locale *axis mundi* che trapassa il locale *Nāga*, *genius loci* d'ogni porzione della terra secondo la geografia sacra hindu, che è altrimenti causa di terremoti. Tale palo è normalmente un gigantesco bambù, ed è comunque vuoto al suo interno, e per questo è detto anche *jarjara* 'perforato, trafitto'. Inoltre esso è diviso dai suoi nodi in cinque sezioni che vengono differenziate fra loro colorandole, dall'alto in basso, rispettivamente di bianco, di blu, di giallo, di rosso, e d'una tinta screziata. Ma torniamo alla divina *performance* delle origini. Alla sua conclusione avviene un fatto estremamente significativo, quello che ancor oggi fra le giovani leve militari si chiamerebbe 'il passaggio della stecca'. Infatti Indra consegna il suo *dhvaja* agli attori, che da quel momento sono autorizzati a detenerlo, in formato ovviamente ridotto, come *jarjara* (*Nāṭyaśāstra* I, 69), cioè come una canna cava di bambù a cinque nodi¹⁸. È esattamente questo il momento del passaggio della tradizione teatrale dall'ambito divino a quello umano, una realtà condivisa da tutte le istituzioni dell'Induismo, e non solo.

¹⁷ Da notare, come ha già osservato giustamente Kuiper, che già nel loro primo combattimento mitico, in occasione del celebre episodio del cosiddetto 'frullamento dell'Oceano di Latte', i *Deva* e gli *Asura* si lanciavano fra di loro non solo delle armi, ma anche pesanti scambi verbali, stabilendo così un preciso precedente *in divinis* dell'azione teatrale.

¹⁸ Come scrive Kuiper, "The only thing that is of immediate importance in the context (...) is the fact that Indra is said to have given, after the performance, his *dhvaja* to the actors. In so far as this *dhvaja* is used in connection with dramatic performances it is called *jarjara*. Since there is no reason to question this tradition about the fundamental identity of *jarjara* and *indradhvaja*" (KUIPER 1983: p. 237).

La consacrazione del palcoscenico

La consacrazione del palcoscenico è un complesso rituale detto in sanscrito *pūrvarāṅga*, *raṅgapūjana* o *raṅgapūjā*. Esso consiste sostanzialmente in una ripetizione del rito che viene compiuto per consacrare il teatro subito dopo la sua costruzione. Nei preliminari ci si rivolge alle divinità tutelari delle diverse direzioni dello spazio più il centro, ovvero rispettivamente ad Indra ad est, a Varuṇa ad ovest, a Kubera a nord, e a Yama a sud. Ciascuna direzione riceve inoltre un'offerta alimentare, che consiste in cibi aventi il colore cosmologicamente corrispondente a ciascun quadrante, ovvero bianco ad est, blu ad ovest, giallo a sud e rosso a nord¹⁹. Più in generale va notato che il nord e l'est sono qui associati con i *Deva*, mentre l'ovest e il sud lo sono con gli *Asura*. È soprattutto questa parte del rito che è ancor oggi frequente osservare, particolarmente a Bali.

Giustamente Eliade (1968) sosteneva che, in generale, tutti i riti religiosi e tradizionali, pur nella loro apparente diversità, rappresentano e significano una ripetizione della cosmogonia. Se dunque il teatro è propriamente un simbolo del Cosmo, è ovvio che, in un'ottica tradizionale, sia all'atto della sua costruzione, così come all'inizio di ciascun dramma in esso successivamente rappresentato, è in qualche modo indispensabile ripetere ritualmente sul palcoscenico l'atto cosmogonico. E della reiterazione ciclica della cosmogonia mediante il rito è un ottimo esempio soprattutto il momento culminante della riconsacrazione del palcoscenico, detto *jarjaraprayoga*, fase sulla quale è necessario soffermarsi con attenzione. L'azione è compiuta dal *sūtradhāra*, 'colui che reca ciò che congiunge', che entra in scena recando dei fiori, accompagnato da due assistenti, detti *pāripārśvika*, uno dei quali reca l'asta detta *jarjara*²⁰, solitamente di bambù, e della quale abbiamo detto sopra, mentre l'altro regge una brocca d'oro detta *bhṛṅgāra*. L'ingresso in scena e i successivi movimenti danzanti del terzetto deve compiersi con precisi e complessi passi rituali, arrivando dalla porta a destra, rispetto al punto d'osservazione dello spettatore, e uscendo alla fine da quella a sinistra. Sparsi i fiori al centro in corrispondenza di quello che convenzionalmente è il *Brahmā maṇḍala*, il 'quadrato' consacrato a Brahmā, Dio che 'nasce' all'inizio d'ogni nuovo mondo seduto sul loto sorto dall'ombelico di Viṣṇu dormiente sulle acque cosmiche²¹, il *sūtradhāra* compie una *pradakṣiṇā*

¹⁹ Merita notare che le sei direzioni dello spazio più il centro, oltre a costituire un settenario cosmogonico riconoscibile in molte tradizioni, è anche esattamente lo schema del *vajra* di Indra.

²⁰ Probabilmente qui rivestendo il ruolo di Vajrapāṇi *ante litteram*, cioè di alter ego di Indra.

²¹ Come ricorda Kuiper, Brahmā "is the creator of dramatic art and to him," as a god of the totality, the

o circumambulazione rituale attorno al *Brahmā maṇḍala*, quindi una purificazione dello stesso mediante l'acqua lustrale contenuta nel vaso d'oro, ed infine vi configge verticalmente il *jarjara*, l'asta di bambù. A parte i più ampi riferimenti cosmogonici, è evidente il rinvio simbolico sia all'erezione del pilastro centrale o *skambha* nella fase iniziale di fondazione di tutto il teatro, che a quella dell'*Indradhvaja* nella festa omonima²².

Come dimostrano puntualmente significativi passaggi delle scritture sacre e rituali dell'Induismo, che abbiamo qui citato solo in limitatissima parte, asse cosmico, fulmine, albero del mondo, palo sacrificale, vessillo, colonna centrale e canna cerimoniale da teatro, son tutti simboli essenzialmente equivalenti²³. Dal Cosmo all'ambito atmosferico, dalla vessillologia divina all'ambito sacrificale ed infine al teatro, siamo dinnanzi a passaggi estremamente sfumati fra diversi livelli di realtà, da quelli più universali via via sino a quelli più contingenti. Da divino strumento di produzione e sostegno del Cosmo, che illumina le tenebre primeve abbattendo i démoni inferi, prototipo d'ogni mezzo sacrificale sia esso arma o semplicemente palo cui legare la vittima designata, l'asse luminoso che collega tutti i mondi come altrettanti 'nodi' d'una canna di bambù diviene semplice strumento di scena. Che ai nodi della canna di bambù corrispondano i diversi mondi non lo diciamo noi sulla base d'un verosimile simbolismo, ma lo dice lo stesso *Bhāratīya Nāṭyaśāstra* (I, 90-92): "Allo stendardo forato fu affidato il fulmine massacratore dei Figli di Finita, e ai nodi della sua asta i Principi celesti dalle forze illimitate: in cima all'asta *Brahmā*, al secondo nodo il Pacificatore [Śaṅkara, che è un appellativo di Śiva], al terzo il Beato Viṣṇu, al quarto il Balzante [Skanda, il figlio di Śiva]; al quinto i tre Mahānāga: Śeṣa, Vāsuki, Takṣaka²⁴. Così, per la rovina degli Impeditori [*Vighnas*, una classe di *Asura*], gli Dei furono posti nello stendardo forato."²⁵

maṇḍala in the centre of the stage is dedicated. This cosmic centre, however, is also the place where the world tree was believed to be standing." (KUIPER 1983: p. 241).

²² "Just as Indra's banner was supposed to be standing in the centre, so the only appropriate place for the *jarjara* would have been in the *brahmā maṇḍala*." (KUIPER 1983: p. 242). Aggiungeremmo che l'uso, pressoché universale, di piantare armi o stendardi su di un territorio spiritualmente consacrato o militarmente conquistato ha esattamente sempre il senso, più o meno consapevole, d'un rituale rinnovamento della cosmogonia in rapporto ad una porzione più o meno ristretta di territorio (cfr. ELIADE 1968: pp. 35-38).

²³ Come sottolinea Kuiper, "the *vajra* is among the powers and deities that are said to reside in the *jarjara* (NÇ. 1.91, 3.78), just as the *yūpa*, the sacrificial stake, is said to be a *vajra*, e.g. ŚB. IV. 4.2 *vajro vai yūpo*, IV. 4.10, etc." (KUIPER 1983: p. 237, n. 42); "Besides, the gods that are supposed to reside in the *jarjara* characterize it as a replica of the cosmic tree." (*ibid.*: p. 237).

²⁴ Osserva ancora Kuiper riguardo al *jarjara*: "Its cosmic character is accordingly, beyond doubt. The deities mentioned personify in different ways the totality of the Cosmos, which is symbolized by the centre. (...) The *jarjara* represents the world tree, which is rooted in the nether world (the *Nāgas*) and reaches into heaven (*Brahmā*)" (KUIPER 1983: p. 241). Ci sembra invece meno condivisibile la sua valutazione sull'as-

Concluderemo dunque con le stesse parole che, secondo la tradizione, Brahmā avrebbe rivolto prima agli Dei, e quindi a Bharata:

“Andando nel mondo dei mortali, tutti riceverete un culto luminoso; ma che nessuno organizzi degli spettacoli senza aver celebrato la consacrazione del palcoscenico. Per chiunque organizzerà uno spettacolo senza aver celebrato la consacrazione del palcoscenico, il sapere resterà senza frutti ed egli andrà nella matrice di una bestia. Questa consacrazione resa alle divinità del palcoscenico vale un sacrificio. Così deve essere celebrato con dedizione totale da tutti coloro che fanno funzionare il Teatro. L'attore o il capo della compagnia che non celebrerà questa consacrazione o che non la farà celebrare dai suoi dipendenti, non otterrà che avvilitamento. Ma colui che celebrerà la consacrazione secondo il rito e secondo la giusta vista otterrà tesori di luce e andrà nel mondo della Via Solare.” Avendo così parlato agli Dei e a tutte le potenze celesti il Percotitore [Brahmā] mi diede questo ordine: “Celebra [dunque] il culto del Teatro.” (*Bhārātīya Nāṭyaśāstra* I, 122-127).

Riferimenti bibliografici

- BHARATA (1988), *Bhārātīya Nāṭyaśāstra, Traité de Bharata sur le théâtre*, édition critique par J. Grosset, Paris, Ernest Leroux.
- DAUMAL, R. (1968) “L'origine del teatro di Bhārata”, in *I poteri della parola*, Milano, Adelphi, pp. 119-154.
- ELIADE, M. (1968) *Il mito dell'eterno ritorno (Archetipi e ripetizione)*, Torino, Borla.
- GROSSATO, A. (1978) “Significato della quadricefalia di Brahmā ed altri aspetti del suo simbolismo nel mito e nell'arte hindu”, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, Volume XC (1977-78), Parte III, pp. 107-116.
- GROSSATO, A. (1982) Recensione a Françoise L'Hernault, *L'Iconographie de Su-*

senza di Indra da questo elenco, che sarebbe dovuta allo “Indra's character of a seasonal god” (*ibidem*). Secondo noi Indra è infatti in questo caso rappresentato aniconicamente dall'intero *jarjara* nel suo insieme, inteso dunque alla stregua d'un *ayudhadeva*, un dio-arma, come avviene del resto per il *vajra* (sugli *ayudhadeva* o *astradeva* in generale cfr. GROSSATO 1994; più in particolare sul *vajra* come *ayudhadeva* v. ancora Grossato 1982). Il che, del resto, ci sembra del tutto analogo a quanto avviene anche in occasione della festa di *Indradhvaja*: “As long as the banner festival lasted, the *dhwaja* was actually believed to be identical with Indra but after the removal of the pole the god's role had temporarily ended and he reassumed his more modest task of *dikpāla* of the East. During the rest of the year the pillar belonged to the gods of the totality, in particular to Brahmā, Viṣṇu and the *Nāgas*.” (*ibidem*).

²⁵ La canna di bambù è oltretutto cava, fatto che allude simbolicamente a quel ‘soffio divino’ o *Sūtrāṭman*, che attraversa invisibilmente tutti i mondi vivificandoli (cfr. GUÉNON 1975: pp. 317-325; 350-352).

- brahmanya au Tamilnad*, Pondichéry, 1978, in *East and West*, Vol. 32, Nos. 1-4, dicembre, pp. 191-194.
- GROSSATO, A. (1984) Recensione a F. B. J. Kuiper, *Ancient Indian Cosmogony (Essays selected and introduced by John Irwin)*, New Delhi, 1983, in *East and West*, Vol. 34, Nos. 1-3, settembre, pp. 371-376.
- GROSSATO, A. (1994) “Hindu, iconografia”, voce per il Secondo Supplemento dell’*Enciclopedia dell’Arte Antica Classica e Orientale*, edito dall’Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, T.II, pp. 53-60.
- GROSSATO, A. (1999a) “The Structure of Narrative Cycles in Hindu Myth and Iconography”, nel volume miscelaneo *India, Tibet, China: Genesis and Aspects of Traditional Narrative*, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 87-101.
- GROSSATO, A. (1999b) *Il libro dei simboli. Metamorfosi dell’umano tra Oriente e Occidente*, Milano, Mondadori.
- GUÉNON, R. (1975) “La Catena dei mondi”, in *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, pp. 317-325.
- KUIPER, F.B.J. (1975) “The Worship of the Jarjara on the Stage”, in *Indo-Iranian Journal*, Mouton, The Hague, vol. XVI, no. 4, 1975. ripreso in F.B.J. Kuiper, *Ancient Indian Cosmogony (Essays selected and introduced by John Irwin)*, New Delhi, 1983.
- KUIPER, F.B.J. (1983) *Ancient Indian Cosmogony (Essays selected and introduced by John Irwin)*, New Delhi, Munshiram Manoharlal.
- STAAL, F. (1983) *Agni. The vedic ritual of the fire altar*, 2 voll., New Delhi, Motilal Banarsidass.
- LÉVI, S. (1890) *Le Théâtre Indien*, 2 voll., Paris, Émile Bouillou.
- VARENNE, J. (1982) *Cosmogonies Védiques*, Milano-Paris, Archè-Les Belles Lettres.
- VATSYAYAN, K. (1983) “The Nāṭyaśāstra”, in *The Square and the Circle of the Indian Arts*, New Delhi, Roli Books International, pp. 37-70.

RECENSIONI

Mehr Ali Nevid, *Aromata in der iranischen Kultur – Unter besonderer Berücksichtigung der persischen Dichtung*. Iran – Turan Bd. 11, Reichert Verlag, Wiesbaden 2010

Wohlgeruch gehört zur Kulturgeschichte des Menschen. N. bringt im Bildteil seines Buches ein Relief aus der 5. Dynastie des alten Ägypten (ca. 2680-2540), auf dem ein tragbares, mit einem durchbrochenen Deckel versehenes Räuchergefäß dargestellt ist. Wohlgerüche kannte man im alten Orient ebenso wie im alten Indien. Der Gewürzhandel verband, z.B. über die Seidenstraße, Länder, Reiche und Kontinente. Versprühter Wohlgeruch, Räucherwerk gehört zu höfischen Zeremonien ebenso wie zu kultischen Ritualen. Man denke nur an die immer noch andauernde Rolle des Weihrauchs in der katholischen Messe.

Der Islam knüpfte an die großen vorislamischen Kulturen an, vor allem an den Höfen. Kein Wunder also, dass die höfische Lyrik und Epik Irans voll sind von Wohlgerüchen, was gleichermaßen auch für die in den betreffenden Handschriften in reicher Fülle anzutreffenden Miniaturen gilt. N. hat die vorislamischen Ursprünge der Aromata sachkundig beleuchtet. Herodot und Plutarch, Dioskurides und Theophrast finden ebenso Erwähnung wie altindische und altpersische Quellen. Vor allem aber geht es ihm um die Aromata im islamisierten Iran, und hier schöpft er vor allem aus der klassischen persischen Belletristik, die er in- und auswendig kennt. Daneben aber hat er zahlreiche wissenschaftliche Traktate des islamischen Mittelalters, wie auch eine Fülle von modernen Untersuchungen herangezogen.

Zu ergänzen wären zwei Aspekte, zwei Katalysatoren, die gleich zu Beginn des Islam den Düften Eingang in die alt-neue Kultur verschaffen. Da ist einmal der Duft als Liebesbote auf den Zeltplätzen der Beduinen, – ein Windstoß, ein Hauch, eine Brise trägt ihn vom Zelt der Geliebten zum Zelt des Dichters – ein Motiv, das sich durch die Jahrhunderte fortsetzt, bis in Zeiten, wo die höfische Poesie das Beduinenleben längs hinter sich gelassen hat. Und da ist zum anderen das religiöse Element. Bei kulturhistorischen Studien innerhalb der islamischen Welt muss – oder sollte – ja der Forscher immer mit der Frage beginnen, ob das von ihm untersuchte Objekt in den Heiligen Schriften, also Koran und Hadith, erwähnt wird. Denn jede solche Erwähnung bedeutet nicht nur Legitimation, sondern oft auch darüber hinaus Förderung des Gedachten. Im Koran sind zwei Stellen von Bedeutung, eine für die Wichtigkeit des Duftes im Allgemeinen, die andere für ein bestimmtes Aroma, den Moschus. In der zwölften Sure wird berichtet, wie der aus Gram über Josephs Verschwinden erblindete Jakob seine Sehkraft wieder erlangt durch das Hemd des noch in

Ägypten weilenden Joseph, das ihm die Söhne auf Josephs Geheiß auf das Gesicht legen, das er aber schon vorher am Geruch (riḥ) erkannt hat (12,94).

Dass es zudem gerade der Moschus ist, der mehr als alle anderen Aromen beliebt und in Gebrauch war, dazu mag seine einmalige Erwähnung im Koran beigetragen haben: in einer Paradiesbeschreibung wird den Erlösten mit Moschus versiegelter Wein in Aussicht gestellt :

Siehe, die Frommen sind fürwahr in Freudenfülle
auf Ruhebetten liegend schauen sie umher,
Du siehst auf ihrem Antlitz Wonneglanz,
Erlesener Wein wird ihnen ausgeschenkt,
dessen Siegel Moschus ist..“ (Sure 83,23-26 Übs. Bobzin).

Bedeutsamer noch als diese koranischen Belegstellen erscheint mir das bekannte Hadith:

„Von eurer Welt wurde mir Dreierlei lieb gemacht: die Frauen, der Wohlgeruch – und meine Herzensfreude ist das Gebet.“ (*hubbiba ilayya min dunyâkum thalâth: an-nisâ‘ at-tîb wa-ju‘ilat qurrata ‘ainî as-salât*, Ibn ‘Arabî: *Fusûs al-hikam*, ed. Abu-l ‘Alâ ‘Affî, S. 214).

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass dieses Hadith dem Gebrauch von Moschus – und von Aromen im Allgemeinen – im Leben des Hofes und der gehobenen Schichten des Islam Auftrieb verliehen hat.

Auch in der mystischen Dichtung wurde N. fündig; er bringt zahlreiche Zitate aus der Dichtung Dschalaladdin Rumis, sowie aus einer persischen Übersetzung des arabischen Mystikers Halladsch. Zentral ist hier u.a. der Gedanke, dass Räucherwerk erst verbrennen, also vergehen muss, um seinen Duft zu entwickeln, so wie die Kerze sich verzehren muss, um Licht zu spenden, was wiederum eine häufige Metapher ist für das mystische Vergehen, die Vorbedingung für die unio mystica. N. zitiert u.a. den Rumi-Vers:

Erst wenn das Räuchermittel verbrennt, entfaltet es seinen Duft (S. 164).

Ein anderes besonders schönes und sinngesättigtes Ghasel von Rumi beginnt mit den Versen:

Jüngst raunte verstohlen dem Rauche
die Flamme im Räuchergerät:
Die Aloe mag mich nicht missen:
bei mir ihr’s nach Wunsche ergeht.
Sie kennt meine hohe Bedeutung

und dankt mir für das, was ich tu:
 Sie weiß, dass sie Sinn und Gewinn erst
 erwirbt, wenn sie stirbt und vergeht.

(JCB: Rumi – Gedichte aus dem Diwan, München 2003, S. 111).

So ist es denn kein Wunder, dass die persische Poesie voll ist von Wohlgerüchen aller Art.

N.s Buch umfasst vier Teile:

- I. Duftstoffe tierischer Herkunft
- II. Duftstoffe pflanzlicher Herkunft
- III. Gemischte Düfte
- IV. Aromatische Harze, Öle, Balsame und Mannas

Hinzu kommt u. a. ein ausführlicher Bildteil, wo nicht nur Potwal und Moschusreh, Biber (von dem das Bibergeil stammt) und Zibetkatze, sondern auch Weihrauch, Myrrhe und Kampfer, sowie zahlreiche Duftbehälter, Räuchergefäße, Rosenwasserzerstäuber u. a. m. zu sehen sind, – die Gefäße meist aus Kupfer, aus diversen Epochen der islamischer Ära; die Darstellungen höfischer Szenen mit mächtigen Räuchergefäßen aus achämenidischer und sasanidischer Zeit. Zu bedauern ist, dass der Autor nicht auch einige Miniaturen von Thronszenen oder höfischen Liebespaaren einbezogen hat; auf solchen Blättern sind ja in der Regel auch immer kostbare Räuchergefäße dargestellt.

Jeder einzelne Duft ist nach einem bestimmten, im Prinzip beibehaltenen, aber nach Bedarf auch abgewandelten und verkürzten Schema behandelt, das bei Moschus z.B. 30 Abteilungen umfasst, bei Ambra 26. Es beginnt jeweils mit „Gewinnung“, „Beschaffenheit und Herkunftsländer“, dann folgen Kapitel über „Moschus als Metapher in der Dichtung“, „Farbsymbolik“ und – besonders interessant – den „Duft der Heiligkeit“. Die folgenden Kapiteln handeln von allen möglichen Aspekten des praktischen Gebrauchs, z.B. „Moschus und Schmuck“, „Moschus und Wein“ und besonders ergiebig „Moschus und Hofsitte“ (Unterkapitel zu „Moschus und Räucherung“, „Empfangsriten“, „Königsschätze“, „Kriegsbeute“, „Königliche Geschenke“). Am Schluss werden „Hochzeitsriten“, „religiöse Riten“ und „Bestattungsriten“ behandelt. Der Autor verfügt über eine bewundernswerte, ja stupende Quellenkenntnis, die neben der laut Titel ja im Zentrum stehenden persischen Dichtung auch griechische, indische, arabische Texte umfasst. So wird z.B. häufig aus al-Mas`ûdîs arabischen „Goldwiesen“ zitiert. Manche bekannte arabische Quelle wird allerdings aus einer persischen Übersetzung zitiert, so etwa Tabaris große Weltgeschichte, Ibn Sinas „Kanon“ oder das faszinierende, aus dem 5. Jh. der Hidschra stammende Werk über „Die Zeremonien des Kalifenpalastes“ (*Rusûm dâr al-khiâfa*) von dem Sabier Hilâl b. al-Muhassin. Zahllose gelehrte und

erhellende Informationen sind in die Fußnoten verbannt, die oft mehr als eine halbe Seite bedecken. Manchmal sind es nur linguistische Exkurse, oft aber auch kulturhistorisch relevante Winkel, die von N. ausgeleuchtet werden. Der Umfang dieser hauptsächlich in den Fußnoten ausgebreiteten Gelehrsamkeit zeigt sich schon darin, dass allein Teil I (S. 12-105), wo – neben zwei unwichtigen, auf wenigen Seiten behandelten Aromen – lediglich Ambra und Moschus untersucht werden, über 1000 Anmerkungen aufweist.

In Teil II werden 7 pflanzliche Duftstoffe behandelt, darunter, Kampfer, Aloe und Safran; In Teil III 11 gemischte Düfte, darunter das in der persischen Dichtung häufig genannte ghâliya, und in Teil IV 12 aromatische Harze, darunter Weihrauch, Myrrhe und arabischer Gummi.

Der Text ist in einem flüssigen, klaren und sehr gut lesbaren Deutsch verfasst. Sogar an der Übersetzung der zahlreichen persischen Verse hat der in Afghanistan aufgewachsene Autor seine brillanten Deutschkenntnisse durchaus mit Erfolg erprobt. Er verzichtet weise auf Reime, tut aber der Satzstellung offenbar aus rhythmischen Gründen doch manchmal zu viel Gewalt an. Aber weiter als bei Rückert geht das nie, und was bei Rückert oft irritiert, weckt hier doch eher Bewunderung.

Das bei Arbeiten dieser Art immer besonders heikle Transkriptionsproblem hat N. souverän gemeistert, indem er für die arabischen Wörter die Umschrift der DMG, für die persischen jene der Encyclopedia Iranica benutzt hat. Nur ganz selten unterlaufen ihm kleine Irrtümer.¹ Aber das sind Lappalien. Sie werfen keinen trübenden Schatten auf dieses meisterhafte Pionierwerk.

Zum Abschluss noch zwei bibliographische Ergänzungen:

- Die Ghaselen des Hafiz. Neu in deutsche Prosa übersetzt, mit Einleitung und Lesehilfen von Joachim Wohlleben. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Christine van Ruymbeke: Science and Poetry in Medieval Persia. The Botany of Nizami's Khamsa. University of Cambridge. Oriental Publications 65. Cambridge 2007.

Nevid hat die Wissenschaft um ein wahres Juwel bereichert. Was er uns vorlegt, ist eine Art Kulturgeschichte des Islam durch das Medium der Düfte, ein Duftmuseum.

Johann Christoph Bürgel

¹ Moschus heißt auf Arabisch misk (mit sîn, nicht mit shîn). Das zentrale arabisch-persische Wort für Duft lautet in beiden Sprachen `itr, nicht `atr, obwohl es im heutigen gesprochenen Persisch vermutlich tatsächlich `atr lautet. Schließlich ist anzumerken, dass das Wort *adwiya*, der arabische Plural von *dawâ'* = Heilmittel nach der Form af ila gebildet ist, also kein langes î hat.

Pormann, Peter E. (ed.) 2008. *Rufus of Ephesus: On Melancholy*. (SAPERE: Scripta Antiquitatis Posterioris ad Ethicam Religionemque pertinentia, 12.) Tübingen: Mohr Siebeck.

Rufus of Ephesus is, in a sense, the great absent, among the ancient authors about melancholia. In his preface, Pormann points out that “in a nutshell”, “the standard narrative of melancholy’s pre-history and history” has it that the three authors, Hippocrates, Aristotle, and Galen “influenced the coming generations of physicians and philosophers”, “with little reference to the man who ‘composed the best work’ on the subject, Rufus of Ephesus” (ix). “In a quotation preserved in Ishāq ibn ‘Imrān (F7 §9), Rufus mentions the hypochondriac type of melancholy ‘and the remaining two types (*aṣ-ṣinfāni l-bāqiyāni*)’”. It was on this basis that the German classicist Hellmut Flashar assumed already in 1966 that Galen’s tripartite division of melancholy goes back to Rufus” (5), and Pormann finds further confirmation. “Rufus remains an elusive figure. He probably lived during the age of the Roman emperor Trajan (r. 98-117), although scholars have proposed earlier and later dates” (4). A Hippocratic physician, he authored many treatises, in which “he appears as a thoroughly pragmatic practitioner” (4).

He wrote a monograph *On Melancholy* which by common acclaim constituted an unsurpassed masterpiece, a model for many in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance. Yet, although it enjoyed great popularity not only in the Latin West and the Greek East, but also in the Arabic-speaking world, it was lost: neither the Greek original nor its Arabic translation have come down to us. The present book attempts for the first time to collect all the known fragments in Arabic, Greek, and Latin. Through the efforts of painstaking philology, much of Rufus’ *On Melancholy* can be recovered and presented in a fashion easily accessible to the general reader. (ix)

Pormann acknowledges a precedent: “previous collection [article missing] of fragments of Rufus, that of Daremberg and Ruelle, is both too comprehensive and too narrow. Daremberg and Ruelle included all works by Rufus known to them” (10). The reference is to C. Daremberg and C.E. Ruelle, *Œuvres de Rufus d’Éphèse* (Paris 1879; repr. Amsterdam 1963). Nutton’s essay avers that “Rufus has fallen prey also to the suffocating friendship of Galen” (140), who cited Rufus approvingly without acknowledging his debt to him, and rarely to others. “In his turn, the eirenic Rufus rarely mentions his predecessors, either for praise or blame. Rufus’ place as a distinguished medical man of Antiquity is assured, but what precisely that place was remains obscure” (140).

Pormann suggests that the reason for not a single copy of either the Greek

original or its Arabic version surviving “may be that Rufus’ resounding success was also his undoing. Galen adopted and adapted Rufus, so as to overshadow and eclipse him completely. Consequently, Rufus’ *On melancholy* ceased to be copied” (9). And yet: “Galen’s testimony (F1) documents that Rufus’ treatise must have had some success in the second century AD. And still, neither Galen nor the later Oribasius quoted from *On Melancholy* with acknowledgment” (12). Oribasius was personal physician to Julian the Apostate, and albeit he “did not mention Rufus by name in the chapter on melancholy” in his *Abridgment for Eustathius*, Daremberg and Ruelle claimed: “On peut considérer ce texte d’Oribase comme extrait, ou tout de moins, comme inspiré de Rufus” (in their fr. 127, n. 1). Pormann not only provides a facing English translation for all fragments; he even quoted that French sentence in both the original, and in English translation. It’s a low expectation of readers, yet a realistic and useful one.

Reconstruction is only part of what Pormann’s book is about. Pormann’s Introduction appears on pp. 3-23; Fragments: Text and Translation (from Arabic authors, with the Arabic text and an English translation on facing pages), on pp. 25-79. Pormann’s Commentary follows, on pp. 81-110. Then the book includes seven essays by various authors, about Rufus’ legacy up to the early modern period. Those papers are followed by three appendices, with original texts and an English translation from Galen (Greek and Arabic), Ishāq ibn ‘Imrān (Arabic), and other Arabic authors. A consolidated bibliography, then indices, complete the volume.

Pormann explains that he was faced with the dilemma “whether to favour the context in which the fragment originally appeared in Rufus, or the context of the text in which the fragment is quoted” (10), and Pormann chose to break up long passages from the tradents (e.g., ar-Rāzī and al-Kaskarī) in order “to group thematically connected fragments together” (10-11). Pormann recognises that the ambition “to recover the very words of the author”, Rufus’ *ipsissima verba*, is unachievable: “we are probably two and three times removed from the Greek, since the Arabic text may well have been translated via Syriac, and the Latin is a translation of the Arabic”. Therefore, the distinction between testimonia and fragments has been abandoned here” (11). “In line with the convention of the series SAPERE, the text of fragments is not a philologically critical one” (11), with the exception of Appendix 1, i.e., Philip J. van der Eijk and Pormann’s ‘Greek Text, and Arabic and English Translations of Galen’s *On the Affected Parts* iii.9-10’.

Following Pormann’s commentary, the paper collection within the book under review begins with a chapter by Simon Swain, ‘Social Stress and Political pressure: *On Melancholy* in Context’, which discusses melancholy

and moral conduct, Rufus' case histories, Rufus and Plutarch, and melancholy and the society around Rufus, as reflected in the case histories. "The health of philosophers, the social pressures of eating out, and the appropriate intellectual activity for evening time and evening dining are topics addressed in Plutarch's *Advice on Health* [...] No other non-medical author of Rufus' period is as interested in medicine as Plutarch" (128-129). The second essay is by Vivian Nutton, 'Ruphus of Ephesus in the Medical Context of his Time', and it discusses the medical places in places where Rufus was formed, Ephesus and Alexandria. "[U]nlike Galen and two Ephesian near-contemporaries, Lucius Fonteius and Claudius Zosimus, he does not seem to have come to Rome" (141). Ephesus' assembled doctors had to look "after the tombs of deceased members" (143), whereas the tomb "of Julius, a civic doctor, was looked after by the Jewish community of Ephesus, a hint that he was himself a Jewish immigrant" (143). I may add: or a Jew born locally. Nutton discusses the different schools of medical thought at Rufus' times.

The third essay is by Philip J. van der Eijk, 'Rufus' *On Melancholy* and Its Philosophical background'. Pormann's own essay comes next, 'Melancholy in the Medieval World: The Christian, Jewish, and Muslim Traditions'. Its epigraphs come from *Hosea* 9:7 ("Crazy is the man of spirit", note however that the original context is: "whether the prophet [is/was] silly and the man of spirit a madman", as the forthcoming events are going to prove them right, sane, and wise) and *Corinthians I* 4:10. The scope is broad: Rufus and melancholy in Chaucer; melancholy and monasticism; Hildegard of Bingen's linking of melancholy to the fall of man; some of Maimonides' statements about melancholia (given in both Arabic and English, 185-188); and several sections about Arabic authors. Next, a dense and original essay by Peter-Klaus Schuster and Jörg Völlnagel, 'Dürer and Rufus: *Melencolia I* in the Medical Tradition', is followed in turn by Peter Toohey's 'Rufus of Ephesus and the Tradition of the Melancholy Thinker'. "We see the geometer again most powerfully in Albrecht Dürer's *Melencolia I* (1514). But the emphasis does seem to shift in the early Renaissance. Instead of the geometer, we now have the depressive scholar. This is the tradition exemplified by Marsilio Ficino (1433-99) and then by Robert Burton (1577-1640)" (221). One of Rufus' case studies is about a melancholy man, the reason for whose illness was stated to be "the constant contemplation of geometrical sciences" (224). Toohey points out: "One of the most interesting surveys of the link between creative genius and the bipolarity of manic-depressive illness is *Touched by Fire*, by the well known psychologist Kay Redfield Jamison. She links genius and bipolarity, [...] It is very important to be clear about the distinction between Redfield Jamison's tradition and that of Rufus. The Aristotelian tradition links genius with manic depression (but with a stress

on mania). The Rufus tradition links thinking and scholarship with depression” (224). Toohey also discusses melancholy in novels such as George Eliot’s *Middlemarch* (of 1871), and Orhan Pamuk’s recent *Istanbul*. The last essay before the appendices is Thomas Rütten’s ‘Rufus’ Legacy in the Psychopathological Literature of the (Early) Modern Period’. It comprises sections about the Heidelberg psychiatrist and philosopher Hubertus Tellenbach (1914-94) and how Flashar cited him when discussing melancholy in antiquity; about the 1765 study, *De melancholia et morbis melancholicis*, by Anne Charles Lorry (1726-83); and about Robert Burton’s 1621 classic, *The Anatomy of Melancholy*. “Many of Rufus’ achievements in the area of melancholy have been buried in the vast array of authors who copied him without acknowledgement. Moreover, his ideas tended simply to be subsumed under the Hippocrates heading” (262).

Orhan Pamuk’s *Istanbul* should not, of course, reinforce early modern myths about supposedly melancholy nations. Charles Lamb (1818) aetiologised, tongue in cheek, the melancholy of the Turks from their sitting cross-legged, “among the ancients a posture of malediction”, this also being the reason for tailors’ melancholy. See on this on p. 100 in my ‘Saturnine Traits, Melancholia, [etc.]’, in *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, 3.

As to intellectual melancholy, consider what Richard Burton stated, in relation to the Turks, in the text near the reference to n. 1977 in the Project Gutenberg’s online, Web-accessible version (based on a 19th-century edition with modernised spelling) of the 1652 sixth edition of his 1621 *Anatomy of Melancholy*, the one published by Hen. Crips & Lodo Lloyd at their shop in Popes-head Alley: “The Turks abdicated Cornutus the next heir from the empire, because he was so much given to his book: and ’tis the common tenet of the world, that learning dulls and diminisheth the spirits, and so *per consequens* produceth melancholy.” For the onomastics, cf. in the text near ref. to n. 6001: “Selimus killed Kornutus his youngest brother”. (Burton also mentions Publius Cornutus. Is Cornutus as a name for two Turkish princes an adaptation of *Iskandar*, because of Alexander the Great’s epithet *dhu l-Qarnayn*?)

Burton however believed that different nations respond differently to drugs: “Opium in Turkey doth scarce offend, with us in a small quantity it stupefies; cicuta or hemlock is a strong poison in Greece, but with us it hath no such violent effects”, *ibid.*, near ref. to n. 4116.

Concerning the “Turks” attitude to insanity, cf. near ref. to n. 6753: “If a man put desperate hands upon himself, by occasion of madness or melancholy, if he have given testimony before of his regeneration, in regard he doth this not so much out of his will, as *ex vi morbi*, we must make the best construction of it, as Turks do, that think all fools and madmen go directly to heaven.” Burton

relied upon the *Turcica* literature, such as Busbequius' account.

A few parting remarks. On the facing pp. 66-67, top paragraph, in Pormann's fine volume, the Arabic has *al-laban* (usually = 'yoghurt'), whereas the English has "milk". There is a typo on p. 295: "Twice a months". In Swain's essay, I found "physicians" (129). A section in Nutton's essay is entitled "The Dogmatist[s] and Rationalists" (152). Of course, none of these quite minor defects detracts from the value of this book. It is in a constructive spirit, that I find myself in disagreement with Pormann's fn. 11 on pp. 181-182. Hebrew *qeteb*, according to *Psalms* 90 (91):6, "devastates/strikes (*yāšūd*) at noon", may perhaps be rendered as 'destruction' (which is how Pormann translates it), but note that it's arguably a personification or hypostasis, or at any rate, it is amenable to it (cf. *rēšep* and *dēber*). Therefore, *contra* Pormann, it is by far too costly and unwarranted to suggest that there was a "different underlying original which the Septuagint appears to render [and which] is probably [...] *wē-šēd*: lit. 'and demon'". The real motivation for translating *δαίμονίου μεσημβρινοῦ* or *daemonio meridiano* ("[by] the noonday demon") is there under your nose in the Hebrew: it is the verb *yāšūd*, which was interpreted as though as it had to do with *šēd* ('demon'). This is an example of homiletical etymology instantiated in the Septuagint: what does a *šēd* do? It *yāšūd*, "does what a *šēd* does".

Cf. the Italian proverb: *Marzo marzeggia* ("March behaves like March", about the weather; cf. *Marzo pazzo*, lit. "crazy March", which is unlike the English *he is as mad as a March hare*). Actually a Baghdadi Judaeo-Arabic proverb is the perfect illustration of a verb that looks similar, and yet was not historically derived in relation to a month-name: *Šbāt, yišābbḥat uylabbḥat, u-riht aš-šēf bīnū*, i.e., "Shevat punches and kicks (acts wildly), but the smell of summer is in it". The Hebrew month of *Shēbāt* partly overlaps with January. A Tuscan proverb puns about the latter month-name: "*Gennaio ingenera, febbraio intenera, marzo imboccia, aprile apre, e maggio fa la foglia*" (i.e., "January generates, February softens, March buds, April opens, and May makes the leave"). Reflections of this kind of (folk-)etymological perceptions are pervasive across cultures (see e.g. my 'Asia at Both Ends', Chapter 7 in *Afro-Asiatic Languages and Cultures*, ed. Ghil'ad Zuckermann, Newcastle, U.K.: Cambridge Scholars Publishing, 2012).

At any rate, whatever the context, Pormann is not alone when making an unwarranted assumption about *šēd*. Take for example the Arabic noun *šādī* for 'monkey'; it is accepted that the etymology is from a Persian term for 'merry', and we would probably be wrong if we were to assume that it is from Akkadian *šēdu* ('demon', cf. Hebrew *šēd*), and probably even more wrong if we were to propose the unlikely hypothesis that the hairy *gorillai* found on the coast in front of the volcano "Chariot [or Support?] of the Gods" (Mt. Cameroon?) by

the Carthaginian Hanno when he tried to circumnavigate Africa were so called from some conjectural genitival compound in Northwest Semitic, *gur 'illā'ē, 'child of the High Ones' (but then, the ancient Romans and apparently other, later cultures used to ascribe a supernatural nature to the hairy wildmen supposed to live in the forests; cf. R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages*, Harvard University Press, 1952). But also consider what Martin Schwartz at Berkeley wrote in the Skjærvø *Festschrift* (on p. 145 in 'Apollo and Khshathrapati, the Median Nergal, at Xanthos') about a wrong etymology of an Old Iranian divine epithet:

Two other seeming corroborations of the Khshathrapati = Mithra theory were noted with the publication of the stela [i.e., the trilingual stela erected at the Letoön of Xanthos, Lycia, by Pixodaros, the last Achaemenid satrap of Caria and Lycia]. The identification of Khshathrapati with Mithra appeared to have an auspicious precedent in R. Dussaud's view [...] that the ancient Levantine god named **šdrp**, later called Σατράπης at Elis in the Peloponnese, is of Iranian origin, and represents Mithra as "Satrap." This opinion, as, [sic: delete comma] we shall see, was more recently taken up by A. D. H. Bivar as part of the evidence for Khshathrapati = Mithra. In fact, the attestation of **šdrp** is limited to the greater Phoenician area. His name is now known to consist of the Semitic **rp** 'healing, the healer' added to Egyptian **šd** "the savior" or "the enchanter", a form of Horus who repels vermin, who was brought by Semitic workmen to the Levant from Egypt, a provenience confirmed by the Egyptian traits of the earliest statues of the god from Lebanon dating perhaps as early as the 9th to 7th cent. B.C.E. The Hellenized form Σατράπης, attested in the Phoenician territory (whence the form in Elis), is but a popular etymology for **šdrp**. [...] This Phoenician divinity is thus irrelevant for both Mithra and Khshathrapati (<xšaθra-pati-, in which the element *-pati- "lord" differs from the -pā- "protector" of *xšaθrapā- "satrap").

As mentioned, philological discussions beyond the strict minimum are admittedly not expected in the series SAPERE, which caters to a public of readers across an array of disciplines; it is nevertheless rigorous, in the tradition of this publishing house. Pormann's preface acknowledges the support of many institutions, but the dedication is for London's Warburg Institute, which originally was the Warburg library in Hamburg, and had to move in 1933. "Its founder, Aby Warburg [(d. 1929)], and its first director, Fritz Saxl [(d. 1948)], studied the art historical aspects of melancholy in their larger context of cultural and intellectual history, focusing on Dürer's *Melencolia I*" (xi). Indeed, both Saxl and Erwin Panofsky (d. 1968) were among Aby Warburg's pupils, and with Raymond Klibansky, they are authors of the classic *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (London 1964).

Ephraim Nissan

Al-Ghazali, *Le perle del Corano*, a cura di M. Campanini con testo arabo a fronte, Rizzoli-BUR, Milano 2008, pp. 205

“Il Corano è un mare profondo e contiene ogni genere di perle e di pietre preziose [...] è come un immenso oceano da cui proviene tutto il sapere degli antichi e dei moderni [...] Ti guiderò allora a cagione della fratellanza sincera che ci lega... a bagnarti e tuffarti [in esso]” (p. 79). Questo il proposito della breve ma densa operetta qui presentata, seconda edizione di un volume originariamente uscito da Rizzoli nel 2002. Di Abu Hamid al-Ghazali (m. 1111), il “S. Tommaso dell’islam”, l’editoria italiana aveva anni addietro già proposto larghe parti e spesso interi libri della monumentale *Ihya’ ‘ulum al-din* (Il ravvivamento delle scienze religiose), una vera summa del sapere teologico del medioevo islamico in cui l’Autore riesce a “ravvivare” la talora arida materia dell’immenso trattato con il soffio ardente del suo misticismo. Di origini iraniche, Abu Hamid al-Ghazali (l’Algazel delle traduzioni latine medievali) diventa ben presto nella Baghdad del XI-XII secolo un rinomato professore di diritto (*fiqh*) e teologia (*kalam*) islamiche presso la Nizamiyya, una celebre università religiosa che il mondo musulmano rivendica orgogliosamente come la prima istituzione universitaria della storia umana. Fondata dal potente visir selgiuchide Nizam al-Mulk, autore di un trattato sull’arte della politica che “pianifica” la difesa dell’ortodossia sunnita contro gli attacchi di eretici e nemici del califfato (gli sciiti estremisti in primis, e in particolare la setta degli Ismailiti), questo genere di istituzione sarà presto replicata altrove, andando a formare l’ossatura istituzionale del sistema formativo superiore nelle scienze religiose e filosofiche dell’epoca. Qui insegnerà appunto al-Ghazali fino al momento in cui, intorno al 1095 – non si sa se colto da una crisi mistica o disgustato dalle mene di corte o timoroso forse dei nemici personali (forse in realtà un po’ per tutte queste ragioni) – abbandonerà la cattedra per affrontare un periodo di viaggi e pellegrinaggi (anche alla Mecca) e probabilmente per trarre un bilancio della propria esistenza e della propria opera. Ritornato all’insegnamento per poco tempo nella Nizamiyya di Nishapur (nell’attuale Iran nord-orientale), al-Ghazali completa il suo capolavoro, la summa citata, e muore nel 1111. L’ottimo Curatore ci informa abbondantemente sui momenti cruciali della terrena biografia dell’A., certamente un “intellettuale organico” al potere del sultanato selgiuchide e uno dei protagonisti della lucida politica di “difesa sunnita” del predetto energico visir che, particolare non secondario, perirà in un attentato organizzato proprio dai menzionati “eretici” Ismailiti. Opportunamente viene ricordato nell’introduzione che, al contrario di quanto si potrebbe dedurre da certe stereotipate rappresentazioni del sufismo, Abu Hamid al-Ghazali è un ortodosso, un

sunnita convinto, per il quale il sufismo rappresenta una sensibilità particolare attraverso cui interpretare la Legge e il messaggio del profeta, non certo una visione alternativa dell'Islam. Smentendo nella sua stessa biografia il pregiudizio della reciproca insanabile ostilità tra sufi e dottori (ulema), Abu Hamid al-Ghazali si presenta proprio come un *dottore* che ha pienamente accolto alcune istanze di rinnovamento spirituale e di approfondimento o interiorizzazione della Legge poste dal sufismo, facendone in sostanza uno strumento di rafforzamento o meglio "ravvivamento" (ma il termine originale si può rendere anche con "rinascita") della esperienza religiosa, oltre che delle *'ulum al-din* ("scienze religiose") nel loro complesso. La formazione da giurista di al-Ghazali emerge da quasi ogni pagina anche del presente piccolo trattato, in cui il gusto di distinguere e sceverare, di ordinare e classificare e a volte magari di cavillare, rivelano l'imprinting dottorale tradizionale della sua formazione. La via maestra della salvezza passa sempre e comunque attraverso la scrupolosa osservanza dei precetti e dei divieti posti dalla Legge, pur se questa non si riduce mai a vieto formalismo o ad arido o ipocrita iper-legalismo (le tipiche accuse che certi sufi facevano agli ulema) ma si coniuga sempre, in al-Ghazali, con la profonda e intima gioia di colui che nell'osservare scrupolosamente la Legge sa e sente di conformarsi alla volontà dell'Amato, ai desideri di Dio. L'amore di Dio è notoriamente un altro grande tema posto dal sufismo – sin dai detti di sufi famosi come Rabi'a e Hallaj, devotamente tramandati dai discepoli – che, invece di un Dio signore e padrone che si rivolge imperioso ai suoi servi, preferisce parlare di un Dio-Amato che si offre all'amore dei suoi mistici *amanti*. E non a caso al-Ghazali dedica uno dei libri più densi della citata "summa" proprio all'amore di Dio, senza il quale la Legge gli doveva apparire uno strumento insufficiente. Forse non è stato mai adeguatamente indagato il rapporto di Abu Hamid al-Ghazali con il fratello minore, Ahmad Ghazali (m. 1126), un mistico e predicatore ammiratissimo, ma anche un carattere completamente diverso: portato all'intuizione brillante, piuttosto che all'argomentazione sistematica, versato più per gli aforismi e i detti fulminanti che non per i trattati e i cavilli giuridici. Mentre Abu Hamid componeva un trattato dietro l'altro sulla *shari'a* e la retta via dei credenti o su Dio e i suoi attributi, il fratello Ahmad magnificava in prediche infuocate Iblis (il Satana coranico) indicandolo inopinatamente quanto scandalosamente come modello dell'amore mistico... Mentre Abu Hamid magnificava le "perle del Corano", ossia i suoi versetti sulla cui meditazione si formeranno tutte le generazioni dei pii musulmani sino a nostri giorni, Ahmad volgeva la sua attenzione al tema dell'amore disquisendo brillantemente a proposito "Delle occasioni amorose" (tr. it., Carocci, Roma 2007), titolo di una celeberrima operetta che è un po' il manifesto di tutta una corrente "ebbra" del misticismo islamico che si svilupperà anche in India (confraternita *chistiyya*).

Sappiamo che Ahmad successe a Abu Hamid, dopo l'abbandono, nella cattedra a Baghdad e sappiamo pure che rese (o riassunse) in prosa persiana alcune opere dell'augusto fratello redatte in arabo: insomma Ahmad Ghazali fu certamente vicino per larghi tratti dell'esistenza al più celebre fratello e teologo, i due condivisero verosimilmente la frequentazione delle alte sfere della Baghdad califfale e godettero entrambi della protezione del menzionato gran visir. Difficile pensare che Ahmad "il mistico" non abbia giocato un ruolo significativo nell'evoluzione di Abu Hamid "il teologo", se non nell'innescare forse quantomeno nell'accelerare la crisi spirituale di cui s'è detto che porterà al suo successivo vistoso accostamento alla mistica sufi.

Il volumetto qui presentato rivela certo, quasi a ogni pagina, la persistenza del giurista-teologo ma la sensibilità non è quella del dottore più tradizionale, quanto piuttosto dell'uomo spirituale per il quale la parola *shari'a*, prima che "legge" ovvero complesso di norme, ha il significato profondo (che corrisponde peraltro al suo etimo) di "strada" o "via" che porta a Dio. Ovvero la norma, il precetto, sono parte essenziale della "via" (*shari'a*), ma non la esauriscono affatto. Lo stesso Corano, per usare la metafora che dà il titolo al trattatello, appare ad al-Ghazali un libro di parabole, ma l'uomo di fede si accorge che esse sono solo "scorza esteriore e conchiglia dei significati spirituali" (p. 135) ossia un involucro che racchiude le "perle" autentiche che non tutti però sanno cogliere. È questo un punto centrale della ermeneutica di al-Ghazali: a un livello esteriore del dettato divino (la conchiglia), corrisponde sempre un livello interno o interiore (le perle). Il fondamentalista – volendo un po' attualizzare il suo discorso, si ferma alla conchiglia, pretendendo l'interpretazione letterale della parola coranica, l'applicazione inflessibile delle sue talora severissime norme, di precetti e divieti; l'uomo di fede sincera, risponderebbe al-Ghazali, si sforza di vedere la *perla* nascosta nella conchiglia... Più in generale, questa ermeneutica che si basa su una dialettica dei significati esteriori/interiori (*zahir/batin*), si allarga in al-Ghazali – che in questo è erede della tipica sensibilità dell'Islam gnostico ovvero del c.d. *'irfan* – all'intero "libro del Mondo", perché esiste "una relazione segreta tra il mondo sensibile e il mondo celeste", che si esprime attraverso simboli e metafore. Sottostante è l'idea che occorra, per l'uomo di fede, saper decifrare correttamente i "segni di Dio" (*ayat Allah*) sparsi ovunque – come insiste a più riprese il Corano (XLV, 3-8 e *passim*) volgendosi all'uomo "che sano ragiona" – nel creato e nella storia. Questa doppia ermeneutica, del libro sacro e del mondo, non è concessa a chicchessia. E qui emerge un altro aspetto tipico dello stile intellettuale di al-Ghazali che lo avvicina molto al clima esoterizzante della mistica sufi: le scienze religiose (*'ulum al-din*) non sono per tutti, e anzi si legge la (per noi) sorprendente dichiarazione: "Faccio perciò divieto a chi prende in mano il mio libro [sulla *Rinascita*

delle scienze religiose] di propalarlo, eccetto a chi possiede le buone qualità che ho elencato” (p. 119). Se andiamo poi a vedere queste *qualità* scopriamo che identificano qualcuno che non solo ha un buon curriculum studiorum nelle “scienze esteriori”, ma soprattutto “si sforza di mortificare le qualità negative dell’anima, percorre la strada della lotta interiore (*jihad*) fino a che l’anima non sia ben esercitata, e persevera sulla medesima strada; a costui nulla resta di legame con il mondo, né altro desiderio che la verità” (*ibidem*). È, come si vede, il ritratto di qualcuno che somiglia molto a un asceta, a un sufi, insomma di qualcuno che unisce alla ricerca della verità una lotta estenuante per la propria mortificazione e la purificazione interiore. Sarà appena il caso di osservare che, in questo, al-Ghazali come del resto altri innumerevoli “sapianti” dell’Islam medievale, si rivela degnissimo erede dell’ideale ascetico della filosofia classica che – da Platone agli stoici e oltre- non concepisce l’esercizio della filosofia separato da una ricerca morale, da una condotta rigorosamente ispirata alla purificazione dai vizi e dalle passioni.

Ma il vero argomento di questo trattatello è una vasta riflessione sullo statuto delle *‘ulum al-din*, ovvero il complesso delle “scienze religiose” cui al-Ghazali darà la definitiva organica sistemazione nell’*opus magnum* sopra citato. Questa vena classificatoria, tassonomica, interessantissima per chi si accinga a studiare la struttura dell’episteme dell’Islam medievale, riemerge prepotente già all’inizio di questo trattatello. La citazione iniziale, che invitiamo a rileggere, sembra porre il Corano alle origini non solo di ogni scienza religiosa ma, si direbbe, di ogni scienza tout-court. Con scrupolo tassonomico, nel cap. IV, al-Ghazali pone una prima fondamentale suddivisione tra le “scienze della conchiglia” (o anche della “scorza”, o della “buccia”) e le “scienze del nocciolo”. Le prime vengono così elencate: la scienza della lingua araba (la lingua del Corano, ovvero della parola stessa di Allah) che comprende la grammatica, l’etimologia e la lessicografia; la scienza della recitazione/salmodiazione (*tartil*, che avviene secondo regole e tecniche complesse, che richiedono la frequentazione di un corso paragonabile a una nostrana scuola di canto presso un conservatorio musicale); la scienza dell’interpretazione letterale (*tafsir*) del Corano, ovvero del commentario alle scritture sacre; la scienza dei trasmettitori di tradizioni profetiche (*hadith*), che costituiscono il fondamento dello stesso *tafsir* in quanto nel *hadith* è la parola del profeta stesso che si fa primo commento alla parola di Allah contenuta nel Corano; la scienza della biografia, che indaga “storicamente” sulla vita e le qualità morali dei trasmettitori di *hadith* per stabilirne il grado di serietà e attendibilità. Come si vede, dallo studio del Corano si diramano scienze linguistiche, ermeneutiche, storiche e persino musicali ovvero le “scienze esteriori”. Passando alle “scienze del nocciolo”, esse comprendono almeno tre livelli. Al primo livello si situa la “conoscenza dei racconti del

Corano e delle storie che riguardano i Profeti, i negatori e i nemici di Dio. Narratori (*qussas*), Predicatori (*wu‘az*) e Trasmittitori di tradizioni (*muhaddithin*) se ne sono fatti garanti” (p.109). Il livello successivo, sempre delle “scienze del nocciolo”, è quello costituito dal *Kalam* (la teologia) che consiste nella “disputa e nella contestazione dei miscredenti” e il cui fine è “la difesa delle opinioni religiose ortodosse dalle insinuazioni degli eretici innovatori” (*ibidem*) benché di per sé questa scienza” -precisazione importantissima, come vedremo più avanti – “non ha alcuna attitudine a svelare le verità più segrete” del Corano. Allo stesso livello si pone la scienza del *Fiqh* (diritto) ovvero lo studio della Legge che si interessa soprattutto dei “problemi che riguardano la proprietà e le donne, onde servir a preservare l’individuo e la prole, e questa è la scienza di cui si occupano i giurisperiti”; e ancora: “la necessità di questa scienza è universale in relazione in primo luogo al bene del mondo terreno e, in secondo luogo, a quello del mondo ultraterreno”(p. 111). Segue una osservazione autocritica, quasi una presa di distanza in cui si coglie forse già un sintomo chiaro di quella crisi spirituale e professionale di cui s’è detto perché al-Ghazali, il gran dottore della Legge, non esita ad ammettere che “questa scienza s’è nutrita di un numero infinito di inutili ricerche e di prolisse disquisizioni, cosicché le opere di diritto si sono moltiplicate, in specie sui cavilli più controversi. In realtà le differenze poi sono minime e l’errore si distingue di un pelo dalla verità” e “in esse abbiamo ecceduto anche troppo nelle distinzioni e nelle sottigliezze...” (pp. 111-113).

Si sarà osservato che fin qui la tassonomia ha evidenziato precise figure professionali nelle “scienze del nocciolo”: i narratori, predicatori, i trasmettitori di tradizioni (primo livello), i teologi e i giurisperiti (secondo livello), che nel loro complesso formano anche una gerarchia in ordine crescente di importanza, in cui risulta caratteristica – e tipica dell’Islam medievale – una certa implicita preminenza assegnata ai giurisperiti ovvero ai dottori della Legge perché, se è vero che “i livelli del giurista e del teologo sono pressoché identici tra loro”, occorre però ammettere che “il ruolo del giurista sia comunemente più necessario e quello del teologo più complesso e difficile”. Infine, il terzo e più elevato livello delle “scienze del nocciolo” comprende pur esso due dimensioni o livelli: “la scienza di Dio e dell’Ultimo Giorno, che è la scienza di ciò che è il fine, al di sotto della quale vi è la scienza della retta via (*sirat mustaqim*) e del modo di percorrerla (*tariqat al-suluk*)” (p. 115). Si tratta qui di una definizione di portata capitale per comprendere l’orizzonte epistemologico di al-Ghazali. Questo terzo livello delle “scienze del nocciolo” comprende apparentemente materia da teologi (Dio e l’Ultimo Giorno), che viene ulteriormente specificata in quattro grandi temi: l’“essenza” (*dhat*) di Dio, i suoi “attributi” (*sifat*), i suoi “atti” (*af‘al*), cui si aggiunge la scienza dell’Ultimo Giorno (resurrezione, giudizio e

retribuzioni ultraterrene). Ma come s'è visto poc'anzi i teologi, per al-Ghazali, si occupano di dispute con gli eretici e di contestazioni dei miscredenti in chiave apologetica, non molto di più, si situano insomma nella piramide delle scienze religiose a un livello inferiore, in compagnia dei giurisperiti. Fondamentale diviene allora comprendere il senso della seconda parte dell'ultima citazione che qui il Curatore, se m'è consentita una critica, ha tradotto in modo corretto ma non così trasparente da rendere la pregnanza semantica dell'originale. L'espressione originale *tariqat al-suluk* è formata in effetti da due termini centrali nell'esperienza e nel gergo dei sufi: *tariqa* (via, strada, modo/modalità, ma anche più tardi: confraternita) e il quasi sinonimo *suluk* con significati analoghi. Qui, attraverso questo gergo, al-Ghazali ci rivela che le “scienze del nocciolo” al più alto grado non appartengono ai teologi bensì ai mistici “viandanti” (*salik*, participio attivo con la stessa radice di *suluk*), ossia coloro che si sono avviati lungo la via spirituale (*tariqa* o *suluk*) e che s'impegnano strenuamente nel ricercare e percorrere la “retta via” (*sirat mustaqim*). E infatti, passando a spiegare che cosa significhi percorrere la via della conoscenza di Dio, egli spiega: “La conoscenza più alta e più nobile è quella di Dio Altissimo, e tutte le altre scienze sono ricercate per essa e a causa sua, mentre la conoscenza di Dio non è voluta che per se stessa. Il modo di progredire è di elevarsi dagli *atti* (af'al) agli *attributi* (sifat), quindi dagli attributi all'*essenza* (dhat)[di Dio]. Dunque tre livelli, il più sublime dei quali è l'*essenza*, un livello di cui poco si può comprendere. Perciò è stato detto agli uomini: “Riflettete sulla creazione di Dio, non sull'*essenza* di Dio”. (p. 117). Sono -si badi bene- *non* i teologi (men che mai i dottori della legge o giurisperiti) coloro che attingono questi sommi gradi delle scienze religiose, bensì quell'elite spirituale che accompagna alle “scienze esteriori” quella condotta informata alla mortificazione e all'autopurificazione costanti -ovvero alle “buone qualità” su accennate- che si identifica proprio con i seguaci della *tariqat al-suluk*, insomma della mistica sufi, cui al-Ghazali stesso doveva come abbiamo visto approdare. Ma l'ultima citazione si presta anche ad altre considerazioni che ci riportano ancora all'episteme dell'Islam medievale, per un verso, e al mondo contemporaneo per un altro. Essa ci fa comprendere fra l'altro una delle ragioni profonde della legittimazione delle scienze in generale, e di quelle naturali in particolare, nel mondo islamico medievale: il loro dichiarato e direi costitutivo “statuto teologico”. Studiare la natura significava studiare la creazione di Dio, ovvero i suoi *atti* (af'al), cosparsa dei suoi infiniti *signa Dei* (ayat allah, v. sopra), per cui lo scienziato naturale era (si sentiva) in fondo un “teologo”! Le scienze naturali (la “filosofia” in senso lato) sono considerabili, in questo Islam, una branca speciale della teologia e non a caso fanno parte dei *curricula studiorum* delle università religiose; esse non si pongono strutturalmente in un rapporto antagonistico o concorrenziale con la

teologia o la fede, bensì, anche in omaggio al precetto coranico di “ragionare” sui “segni di Dio” sparsi nel creato (v. sopra, peraltro rafforzato da un celebre *hadith* in cui Maometto dice: “Cercate la scienza, doveste recarvi anche in Cina!”), sono percepite come opera di somma *pietas*, di obbedienza a un precetto divino. Diremo di più, le scienze naturali, in quanto studio degli *atti* del Dio Creatore, sembrerebbero quasi situarsi nella piramide delle scienze disegnata da al-Ghazali al disopra delle stesse scienze dei teologi e dei dottori della Legge! Per altro aspetto, il detto profetico sopra ricordato da al-Ghazali (“Riflettete sulla creazione di Dio, non sull’essenza di Dio”) verrà non a caso ripreso e sbandierato come uno slogan dai riformisti e modernisti musulmani a cavallo tra ’800 e ’900, nella loro lotta per promuovere lo studio delle moderne scienze e delle tecniche importate dall’Occidente “infedele e colonialista”, studio che era fortemente osteggiato dagli ulema più conservatori che vi vedevano una minaccia alla cultura e alla stessa identità islamica. Questo e un altro loro slogan famoso (“Il Corano non contraddice la scienza”) diverranno le parole d’ordine di un vasto profondo processo di rinnovamento delle strutture educative e degli orizzonti culturali, dai territori dell’impero ottomano fino a quelli dell’India moghul e poi britannica. Processo che, pur contrastato da forze retrograde, è ancora vigorosamente in atto nonostante debba fare i conti oggi con il fondamentalismo di marca più recente impegnato nella sua sanguinosa “romantica” battaglia di retroguardia; e che ci mostra, per altro verso, come l’insegnamento di al-Ghazali sia ancora vivo e capace, se rettamente interpretato e attualizzato, di “ravvivare” e promuovere un rinnovamento del mondo musulmano.

Carlo Saccone

G. Kepel, *Il profeta e il faraone. I Fratelli Musulmani alle origini del movimento islamista*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 244

Con la consueta brillante e piacevole scrittura, e la grande capacità di leggere i documenti e interpretare le fonti, Gilles Kepel (di cui mi sono occupato ancora a proposito di *Fitna. Guerra santa nel cuore dell'Islam*, Laterza, Bari 2004, "Studia Patavina", 2005/3) ci dona con questo volume una penetrante e illuminante analisi del periodo 1950-1980, ossia del trentennio decisivo per la formazione del movimento islamista in Egitto e nel mondo musulmano contemporaneo. Come evidenzia il sottotitolo, al centro del suo saggio è il rapporto tra i Fratelli Musulmani e il movimento islamista più recente. I primi nascono nel 1928 in Egitto intorno alla predicazione di Hasan al-Banna' e rapidamente organizzano un movimento politico-religioso dai caratteri fortemente moderni. È un movimento di massa, in perfetta consonanza con i movimenti di massa che si andavano sviluppando in quegli stessi anni nell'Europa divisa tra le due grandi "chiese", quella nazional-fascista/nazista e quella social-comunista. E questo movimento assume subito nel suo linguaggio, nell'ideologia e nell'organizzazione alcuni stilemi tipici dei movimenti di massa europei. Il "partito di Dio" dei Fratelli Musulmani si autorappresenta innanzitutto come una "avanguardia" delle masse musulmane, che vanno redente dal loro asservimento al potere dei nuovi faraoni, ossia i capi politici dell'Egitto coevo, supposti fedeli a parole all'Islam ma in realtà lontani dai suoi principi e dalle sue pratiche, tesi solo a utilizzarlo cinicamente come *instrumentum regni*. Alla V Conferenza Generale del movimento (Cairo 1939), si stabiliscono i principi guida: L'Islam è un sistema perfetto (*kamil*) che si fonda interamente su se stesso, basandosi sulla Sunna del profeta e sul Corano, elevati a uniche fonti giuridiche riconosciute; l'Islam è quindi definito un sistema valido in ogni tempo e in ogni luogo, che richiede ai suoi credenti non una "quieta" adesione, bensì molto di più: lottare attivamente per affermarlo e estenderlo nella società, in primis nelle stesse società musulmane corrotte dalla Modernità e ormai considerate troppo tiepide verso il messaggio di Maometto. C'è poi – altro elemento di forte modernità – la organizzazione scientifica della propaganda a mezzo stampa e attraverso le "cellule del partito" che operano reticularmente all'interno della società egiziana tra le due guerre in tutti i settori: tra i lavoratori, gli intellettuali, gli insegnanti, i giornalisti ecc., e che organizzano strutture di solidarietà nelle periferie degradate del Cairo e delle altre grandi città. I Fratelli Musulmani insomma si propongono come una sorta di stato nello Stato, che costruisce la "rivoluzione dal basso". Si costituiscono ovunque "comitati degli studenti", "comitati dei contadini", "comitati degli operai", "comitati dei lavoratori intellettuali"; il movimento giungerà negli anni '40 a contare su 500.000 attivisti e una bacino di simpatizzanti e fiancheggiatori di vari milioni di egiziani. Il movi-

mento dovrà vedersela con i nazionalisti del partito Wafd che – informati a un vago liberalismo d'importazione occidentale – sono impegnati in quegli anni a realizzare la piena indipendenza dell'Egitto dal protettorato britannico; ma esso si opporrà soprattutto ai musulmani modernisti, che hanno in quegli anni una sorta di egemonia sull'intelligenza musulmana, partendo dall'idea che occorra riformare e “modernizzare l'Islam” piuttosto che “islamizzare la Modernità”.

Il potere non resterà inerte di fronte alla sfida: la storia dei Fratelli Musulmani è punteggiata da una serie di date sinistre, quelle in cui si scatena la repressione poliziesca più spietata con il seguito di sparizioni, torture, campi di concentramento, processi-farsa e impiccagioni di leader e militanti. Lo stesso Hasan al-Banna' sparisce in circostanze non chiare, ma probabilmente “soppresso” dai servizi segreti nel 1949 a seguito della vasta repressione scatenata da un attentato al primo ministro egiziano nel 1948.

Ma questo è solo il “primo tempo” o l'antefatto della storia narrata nel libro di Kepel. Dopo Hasan, emerge la straordinaria figura di Sayyid Qutb, il maggiore ideologo del movimento a cui darà una sterzata in senso se possibile ancor più estremista. Qutb, che trascorre buona parte della sua vita nei campi di concentramento di Nasser, elabora una teoria che inquadra la società egiziana attraverso la categoria di *jahiliyya*, termine che storicamente definisce il “paganesimo” pre-islamico. Ora, secondo Qutb, non solo quella egiziana, ma in realtà tutte le società musulmane attuali hanno nei fatti abbandonato l'Islam, sono di fatto “apostate”. Occorre ri-convertirle alla vera fede, occorre re-islamizzarle. Viene spontaneo trarre un parallelo con la storia del cristianesimo europeo: questa *re-islamizzazione* non può non farci pensare alla *rievangelizzazione* che è tuttora la parola d'ordine di settori del mondo cristiano che vivono drammaticamente lo status di minoranza dei credenti nella società moderna. Solo che Qutb, a partire dal suo libro più noto ossia *Pietre miliari* – alla cui attenta analisi è dedicato il cap. II del volume di Kepel- si stacca dalla matrice relativamente “moderata” di Hasan al.-Banna' che aveva fatto della *da'wa* (=predicazione) il perno della prassi politica del movimento, per affiancarvi il principio della *haraka* (=movimento). Quest'ultimo contempla esplicitamente la presa del potere attraverso la rivoluzione armata: il potere del novello Faraone è ritenuto intimamente e inemendabilmente *jahil*, ossia “pagano” dunque empio, e contro di esso è lecita e persino doverosa l'insurrezione armata. Siamo alla preconizzazione di quello che sarà il verbo dei movimenti “jihadisti” più recenti: la *jihad*, che nel diritto islamico classico è prescritta solo contro i *kafiruna* ovvero i non-musulmani, con Qutb e i suoi emuli diventa lecita contro gli stessi sedicenti musulmani che opprimono e “sviano” il popolo, che ne favoriscono la “alienazione”. È in realtà una vera e propria rivoluzione giuridica, quella promossa da Qutb, guardata con orrore dal corpo degli ulema di al-Azhar (la più celebre università religiosa del mondo sunnita).

‘Abd al-Salam Faraj, un epigono di Qutb, giungerà a parlare della *jihad* in un celebre libello definendola il “dovere occultato”, ovvero dimenticato e rimosso dalla coscienza dei musulmani. E sarà proprio un gruppo che si ispira a questa idea della liceità del *jihad* contro un potere musulmano a parole, ma corrotto e “apostata” nei fatti, a organizzare l’attentato in cui perirà nel 1981 il presidente egiziano Sadat, identificato come il “novello Faraone”.

L’originalità e l’interesse del libro di Kepel sta nell’analisi attenta delle diverse correnti islamiste che sono sorte dalla meditazione sul verbo rivoluzionario di Qutb. Questi fu fatto impiccare da Nasser nel 1966 al termine di un processo di regime che doveva – nelle intenzioni del governo egiziano – portare alla fine del movimento. Accadde naturalmente il contrario. Qutb è da allora il “martire” per antonomasia e molto di più: una icona di tutto il movimento islamista egiziano e mondiale. Ma assai varia fu la ricezione del suo messaggio. Una parte consistente del movimento, che si stringe intorno al suo organo di stampa ufficiale *Da’wa* (=predicazione), si indurrà a trovare un utile compromesso con il potere, smussando le posizioni più estremiste espresse da Qutb e tornando in sostanza all’ispirazione originaria di al-Banna’ (cap.IV del libro di Kepel). Questa posizione moderata viene espressa nel titolo di un altro celebre libello dei Fratelli Musulmani di questa seconda fase: “*Du’a... , la quda*” (=predicatori..., non giudici); ovvero si lascia cadere la pretesa, che tanto aveva scandalizzato, di “giudicare” la società egiziana non più musulmana o peggio “apostata”. Ed è proprio a questa corrente che si legherà la vasta ripresa della propaganda del movimento nelle università islamiche (v. cap. V) che prenderà quota soprattutto nel periodo della presidenza Sadat, il quale cinicamente utilizzò gli islamisti per sbarazzarsi dei comunisti e dei nasseriani di sinistra. Nelle università i Fratelli Musulmani giungeranno ad assumere una incontrastata egemonia nell’ambiente studentesco: la “polizia islamica” degli studenti del movimento imporrà ad esempio il velo alle donne, la proibizione di spettacoli e intrattenimenti che “inducono alla corruzione” ecc. Un’altra interessante lettura del messaggio di Qutb è espresso dal movimento che fu battezzato “*Takfir wa hijra*” (=scomunica e ritiro), egemonizzato da tale Shukri (cap.III). Quest’ultimo in sostanza “scomunica” l’intera società egiziana, in quanto sarebbe ricaduta nella *jahiliyya* (=paganesimo) ma, constatato che il movimento si trova in una fase di debolezza, predica – in attesa di tempi migliori – la costituzione di piccole comunità che si “ritirano” o “separano” dal resto della società, ossia che fanno *hijra* (=egira), a imitazione della famosa egira di Maometto che si separò dalla “corrotta” Mecca per ritirarsi appunto a Medina dove avrebbe gettato le basi della futura società islamica. Nascono così nelle periferie della grandi città egiziane vere e proprie “comuni” di giovani che vivono, ostentatamente separati dal resto della società “apostata” disprezzata senza remore, secondo i più rigidi dettami della morale islamica, facendo cassa co-

mune e sposandosi solo all'interno del gruppo. Anche qui non si può che rimarcare la "modernità" di questo esito che – pur nella diversa genesi e nelle diverse modalità di sviluppo- risulta parallelo a quei movimenti di "contestazione globale" della società e delle sue istituzioni che si sviluppano proprio in quegli anni nell'Occidente euro-americano portando numerosi giovani alla fondazioni di "comuni". Infine, c'è l'orientamento del gruppo che porterà a termine con successo l'attentato a Sadat (v. cap VII). Quest'ultimo parte dai medesimi presupposti: il *takfir* ossia la "scomunica" della società sedicente musulmana dell'Egitto, ma invece della *hijra* (ritiro/separazione) sceglie la lotta armata, ovvero il *jihad* di cui riattualizza i contenuti.

Il volume di Kepel, pubblicato nel 1984, costituisce in definitiva una eccellente introduzione alla storia e al linguaggio del moderno estremismo religioso di marca islamica e si raccomanda come lettura utilissima anche per l'analisi degli sviluppi di questi ultimi decenni. Di più, esso ci fa comprendere come non solo non esista *un unico* Islam, assolutamente monolitico e tutto schiacciato su quella deriva estremista che monopolizza oggi giorno l'attenzione dei media. Kepel ci mostra piuttosto come l'estremismo fondamentalista abbia sempre trovato il suo primo e durissimo avversario già *all'interno* degli stessi stati musulmani e delle istituzioni religiose ufficiali (tipo al-Azhar), che lo hanno combattuto e tuttora lo combattono con ogni mezzo – anche i più brutali – per estirparlo: i massacri di Fratelli Musulmani e movimenti similari si ebbero non solo in Egitto, ma anche nella Siria degli anni '80, dove interi villaggi supposti "covi" di estremisti islamici furono rasi al suolo dall'aviazione militare; nell'Asia Centrale dell'epoca post-sovietica, dove l'islamismo estremista dagli anni '90 in poi è spesso stato in guerra aperta con gli ulema e le forze dell'ordine. Ma il libro di Kepel ci fa comprendere come lo stesso Islam estremista sia tutt'altro che monolitico: correnti quietiste e correnti movimentiste vi si fronteggiano, le une predicando la riforma della società "apostata" attraverso la predicazione e l'educazione, secondo uno schema "riformista-democratico" che sembra anche essere l'approdo convinto dei Fratelli Musulmani dei nostri giorni, all'indomani della caduta di Mubarak; le altre attraverso metodi più aggressivi o apertamente "massimalisti-rivoluzionari"; le une cercando con vario successo forme di integrazione nella società politica, le altre ponendosi in vario grado e misura in antagonismo con essa.

Il libro di Kepel insomma è un invito a non fare di ogni erba un fascio, è un invito a studiare, a informarsi, a cercare di capire il fenomeno Islam e i suoi sviluppi "moderni" (figli, per molti aspetti, della nostra stessa Modernità!) esercitando appieno il pensiero critico, prima di emettere troppo facili sentenze.

Carlo Saccone

BIOGRAFIE E ABSTRACTS

Biografie e Abstracts

Roberto Adinolfi graduated in *Languages and Cultures* of Eastern Europe at Istituto Universitario Orientale (Naples) in 2001. In 2006 he got his PhD degree in Slavic Studies at Rome University “La Sapienza”. He has written articles and taken part in several international conferences concerning the Slavic or East European Cultures. Besides, he translated some books of contemporary Bulgarian authors into Italian.

Abstract

In this paper I will focus on the ways of Diabolic rebellion in some of the main Apocryphal Cathar and *Bogomil texts*. The status and *hierarchical position* of Devil before his fall, the reasons for his rebellion, the ways he corrupts the Angels are variable issues. Further details are analyzed throughout this essay.

Lucia Baroncini ha ottenuto nel 2011 il titolo di Dottore di ricerca in “Filologia romanza e cultura medioevale” presso l’Università di Bologna con una tesi su una raccolta toscana di miracoli della Vergine risalente al XV sec. (*Il Libro del Naufragio. Edizione e commento*). Ha all’attivo diversi contributi sulla letteratura e sulla cultura medievale, religiosa e folklorica in particolare.

Abstract

Il contributo analizza le modalità con cui la storia della caduta degli angeli ribelli, taciuta o appena adombrata nelle Scritture, viene portata sulle scene nel periodo tardomedievale, in particolare in Francia e in Italia: le variazioni sul tema non pregiudicano la sostanziale uniformità del racconto, archetipo di superbia punita inscenato con una sempre più esibita spettacolarità.

Johann Christoph Bürgel. Borne 1931 in Silesia (now Poland), Abitur 1952 in Frankfurt/Main. 1954-60 Islamic Studies in Frankfurt, Ankara, Göttingen. PhD 1960 in Göttingen, 1960-69 Assistant at the Seminar of Arabic studies at the University of Göttingen. 1969 Habilitation, *venia legendi* for “Islamwissenschaft”. 1970 appointed full professor at the recently founded chair of Islamic Studies at the University of Bern. 1995 retirement. During these 25 years organization of several international symposia, lectures in vari-

ous languages at many European, American and Oriental universities. 2002 6 months in Princeton as member of the Institute for Advanced Study. Many books and articles, mainly concerned with medieval Arabic and Persian belles-lettres. Translator of literary works (poetry) from Arabic, Persian and Urdu. Friedrich Rückert award (1983). Translation Award of the Town of Bern (1993).

Abstract

The essay investigates two autobiographical poems, in which a mighty demon in Paradise boasts of his sinful deeds before his conversion and of his meritorious actions after that turn. At a closer analysis it turns out that there is hardly a decisive difference between the two periods. The two poems can be read as subversive, critical mockery of so many Islamic features, e. g. the use of violence. The two poems belong in the realm of “heretic” utterances, which are so typical a mark of the author, Abu l-`Alâ` al-Ma`arrî (regarded already in his lifetime as one of the great heretics in Islam), particularly in his book *The “Epistle of Pardon”* (*Risâlat al-ghufrân*), in which these poems appear.

Erica Maria Cefalo teaches French language and culture at the University of Maryland, College Park. She is currently preparing a doctoral thesis on religion and literature in nineteenth century France from Mme de Staël to Emile Zola.

Abstract

Alfred de Vigny’s 1824 poem, *Éloa*; Edgar Quinet’s 1833 drama *Ahasvérus*; and Alphonse de Lamartine’s 1838 poem *La Chute d’un ange* each depict the fall of an angel who connects with another non-angelic being through the temptation of sentiment. The three works use the figure of the fallen angel as a means for reintroducing the concept of compassion towards humanity in a Christian society that has traditionally favored judgment over justice.

Carla Corradi Musi, full professor of Finno-Ugric Philology at the University of Bologna, has published numerous studies on the Finno-Ugric peoples. She has been concerned, in particular, with the shamanic system of beliefs in the ancient Euro-Asiatic cultures from an interdisciplinary comparative-contrastive point of view. Among her books are: *Vampiri europei e vampiri dell’area sciamanica* (1995). Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino; *Shamanism from East to West* (1997). Budapest: Akadémiai Kiadó; *Sciamanesimo in Eurasia. Dal mito alla tradizione* (2008). Roma: Aracne.

Abstract

The fall of the angel is equivalent, in the North Euro-Asiatic shamanic area, to the fall of the totemic bear from the constellation Ursa Major. His descent to Earth, due to disobedience or transgression, according to the mythical variants, was for him not the reason for the final break with his father, the “God of Heaven”, but for the loss of the heavenly divine condition, which condemned him to a painful initiatory existence. The bear “rebel”, assuming the role of ancestor, became a sharer in the creation of humanity and of the human destiny of renewal through death.

Carmelina Imbroscio è docente di Letteratura francese presso l’università di Bologna. Studia da anni le utopie letterarie, alle quali ha dedicato numerosi scritti critici. Altre sue aree di ricerca sono la letteratura medica del Settecento francese e la narrativa fantastica ottocentesca (su quest’ultimo tema si segnala *L’île dans la littérature fantastique. Présence et signification de l’insolite*, in *Des îles en archipel*, a cura di C. Imbroscio, N. Minerva, P. Oppici, 2008). Attualmente si occupa della scrittura della Shoah negli autori francesi di seconda generazione.

Abstract

La letteratura fantastica francese dell’Ottocento ha come illustre antecedente *Le diable amoureux* di Cazotte (1772), racconto dai risvolti magico/onirico/cabalistici nel quale il diavolo seduce il protagonista assumendo l’identità di una giovane donna, Biondetta. Il *topos* della donna/demone, alla quale la nostalgia della natura angelica offre un’identità inquietante e seducente, ritorna frequentemente nel sovrannaturale di cui si nutre la letteratura fantastica, intrecciandosi col tema del doppio e costituendo un elemento perturbante dalla forte valenza erotica.

Gabriella Elina Imposti is Associate Professor of Russian Literature in the Department of Foreign Languages at Bologna University. She has published: several articles on Russian and Italian Futurism, a book on a major Russian philologist, linguist, and scholar of versification: Alexander Vostokov (*Aleksandr Christoforovič Vostokov. Dalla pratica poetica agli studi metrico-filologici*, Bologna, CLUEB, 2000), various articles on Russian Romanticism and its reception of British and German literature, articles on contemporary Russian women writers and the development of gender studies in Russia. She is also interested in Andrzej Wajda and has published several articles on his film production.

Abstract

With his translations from Klopstock's *Messia* and Thomas Moore's *Lalla Rookh* the Russian Romantic poet Vasilij Žukovskij launched the figures respectively of the Fallen Angel and of the Peri in Russian literature. Žukovskij was particularly attracted towards these two figures, who are connected by their having sinned against God and being therefore banned from the Heaven. This article provides a brief outline of the further evolution of these two key figures in Russian literature and also figurative art.

Elena Petrushanskaya. Musicologa, la dottoressa Elena Petrushanskaya (Avernakh) è ricercatrice maggiore nell'Istituto degli Studi sull'Arte (Mosca), dopo aver conseguito una Laurea di ricerca (PHD, 1986); tra i suoi libri: "Il mondo musicale di Josef Brodskij" (2004, 2007) e "Michail Glinka e l'Italia" (2009). Tra i suoi articoli spazio importante occupano i lavori dedicati a Shostakovic, e al nesso musica-letteratura-società.

Abstract

Il saggio è dedicato all'analisi dei significati e mezzi espressivi sonori specifici del suddetto tema nella musica europea e russa, dove l'"angelo caduto" si riferisce spesso all'individuo che si è smarrito o travolto per le vicissitudini dell'esistenza, come ad esempio accade ai personaggi femminili di Dostoevskij. Il topos si riflette in modo particolare nei testi operistici e strumentali del primo Prokof'ev, sino alla trasformazione totale nel realismo socialista.

Aurélie Renault, professeur de Lettres Modernes, docteur de Lettres de l'Université de Provence, s'est spécialisée dans la littérature du Mal en consacrant sa thèse aux "Paradoxes du Mal" dans une perspective comparatiste. Ses articles tournent essentiellement autour de Günter Grass, Jonathan Littell, Milton et Chateaubriand.

Abstract

Quelle dimension symbolique revêt la chute de Lucifer – devenu Satan – de Milton à Camus? Dans *Paradise Lost* de Milton, le narrateur prend acte de la transformation physique et morale de Satan et de ses troupes, déterminés à lutter contre le despote qu'est Dieu. Satan figure alors le révolutionnaire qui cherche à détrôner son Roi. Aussi les anges rebelles ne sont-ils pas perçus comme foncièrement mauvais puisqu'ils véhiculent un concept positif, celui de la liberté.

Au 19^{ème} siècle, Hugo écrit « La fin de Satan ». Le personnage s'assombrit

et devient incarnation de l'homme lui-même. L'analyse proposée par Camus, dans *L'Homme révolté*, semble alors s'appliquer parfaitement au personnage: la révolte langagière a conduit Satan à nier l'omnipotence divine, cette négation a conduit à « l'empire des hommes », ou, devrait-on dire, du Mal, comme l'atteste l'Histoire du XXème siècle.

Gino Scatasta insegna Letteratura Inglese presso la facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bologna. Si è occupato di studi irlandesi, in particolare di W.B. Yeats, e di letteratura tardo-vittoriana. Al momento sta lavorando sulle rappresentazioni di Londra in letteratura fra XIX e XX secolo e sulla cultura inglese novecentesca fra le due guerre mondiali.

Abstract

Esiste evidentemente un legame fra gli angeli caduti e gli angeli neutrali che non presero posizione nella guerra nei cieli, ma qual è il rapporto degli uni e degli altri con il popolo fatato? Seguendo una linea che si snoda dalle leggende ebraiche a Dante e la *Navigatio Sancti Brandani*, fino alle storie sulle fate nelle isole britanniche, si vedrà come sia stata spiegata l'anomala condizione delle fate, identificate di volta in volta con gli angeli caduti o con quelli neutrali.

Alessandro Zironi is associated professor in Germanic Philology at the University of Bologna. He investigates the Middle High German literature, into which he principally analysed the complex of poetic texts called *Wartburgkrieg* and texts connected with Theoderic the Great's poetic cycle. His research fields cover also the Gothic language and literature (with a particular attention to the codicological approach to texts), and the literary and intersemiotic reception of the Germanic medieval past in the nineteenth and twentieth century. Among his recent publications, the volume *L'eredità dei Goti. Testi barbarici in età carolingia* (Spoleto 2009) and *Elaborazione del mito nibelungico e creazione dell'identità tedesca nel cinema di Fritz Lang: Die Nibelungen (1924)*, in *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, ed. by G. P. Brunetta, (Bologna 2011).

Abstract

The essay takes into consideration the Middle High German poetic production connected with *ars occulta* during the thirteenth century. In that context a particular role is played by the poet Wolfram von Eschenbach, author of *Parzival*, whose knowledge of astronomy and other obscure arts was consid-

ered suspected in many cultural circles. Consequently, the poetic reception of Wolfram's works was matter of debate and enquires about the orthodoxy or heterodoxy of some of his assertions. In that context, Wolfram appeared as character in other poetic works, in which the debate connected to the nature of the Grail is expanded to the supposed crown of the fallen angel Lucifer. The motif of the crown of Lucifer and its precious gem is peculiar of the German literary tradition, which connected the theme with the Virgin Mary's cults and at the same time with the Grail. The role of mendicant orders is substantial in this poetic characterization of the literary motif and is also joint to Wolfram von Eschenbach's biographical experience.

Silvano Zucal, nato nel 1956, dissertazione in filosofia presso l'Università di Bologna nel 1980 (*La teologia della morte in Karl Rahner*, EDB, Bologna 1982), ricercatore universitario nel 1987. Dal 2001 professore di filosofia teoretica e di filosofia della religione all'Università di Trento. È curatore (con Michele Nicoletti) dell'"Opera Omnia" di Romano Guardini. Ambiti di ricerca fondamentali: Rahner, Guardini, Balthasar, Bonhoeffer, Ebner, Buber, Zambrano, Landsberg, Dallago, Picard, "Brenner-Kreis", filosofia del silenzio, pensiero dialogico, angelologia filosofica, cristologia filosofica. Pubblicazioni più importanti: *L'interpretazione teologica di Hegel nel primo Balthasar*, Studio editoriale di cultura, Genova 1985; *Romano Guardini e la metamorfosi del "religioso" tra moderno e post-moderno. Un approccio ermeneutico a Hölderlin, Dostoevskij e Nietzsche*, Quattroventi, Urbino 1990; *Romano Guardini, filosofo del silenzio*, Borla, Roma 1992; *Ali dell'invisibile. L'Angelo in Guardini e nel '900*, Morcelliana, Brescia 1998; *Ferdinand Ebner. La nostalgia della parola*, Morcelliana, Brescia 1999; *Lineamenti di pensiero dialogico*, Morcelliana, Brescia 2004; *Maria Zambrano. Il dono della parola*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

Abstract

L'Angelo malvagio, orrendo e insieme seducente, appare come un elemento caratteristico in molteplici e varie forme di esperienza religiosa. Nella sua dimensione individuale o collettiva ha sempre esercitato anche sui cristiani (della cui tradizione ci si occupa nel saggio) un vero e proprio terrore ma anche uno strano fascino. I pensatori cristiani, pur con sfumature e varianti, si dividono fondamentalmente in tre gruppi che si rapportano in modo radicalmente differente alla realtà dell'Angelo caduto: chi rifiuta completamente la dottrina demonologica, còlta come un tradimento e un inquinamento della genuina fede cristiana; chi mette in discussione l'esistenza di Satana come realtà personale

ma ne recupera la dimensione simbolica; infine, c'è chi ripropone la demonologia in senso classico, anche se – almeno nei più avvertiti – con l'attenzione di sfrondare tutto quello che d'improprio, di puramente immaginario o fantasioso s'è sovrapposto nei secoli all'autentica demonologia cristiana. Nel contributo si analizza soprattutto questa terza prospettiva sulla caduta degli angeli (anche se nel confronto con le altre due).

Carlo Saccone è docente di “Lingua e letteratura persiana” all'Università di Bologna e di “Storia dei paesi islamici” preso l'Università di Padova. Si è interessato soprattutto della relazione tra poesia persiana medievale e mistica islamica, producendo monografie per una “Storia tematica della letteratura persiana classica” (vol. 1. *Viaggi e visioni di re, sufi, profeti*, Luni, Trento-Milano 1999; vol. II. *Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale*, Carocci, Roma 2005) e traduzioni (di ‘Attar, Sana’i, Naser-e Khosrow, Nezami, Hafez, Ahmad Ghazali, Ansari Herawi). È autore anche del manuale: *I percorsi dell'islam. Dall'esilio di Ismaele alla rivolta dei nostri giorni* (EMP, Padova 2003) e di una introduzione tematica al Corano: *Allah, il Dio del Terzo Testamento* (Medusa, Milano 2005).

Abstract

Partendo dalla storia coranica (2, 101-103) dei due angeli caduti, Harut e Marut, si evidenzia la problematica teologica sottostante (giustificazione del male, “contaminazione” di Dio) anche attraverso i commenti (*tafsir*) che hanno variamente ripreso e analizzato il tema e soprattutto attraverso il confronto con le fonti antico-testamentarie e rabbiniche. Nell'ultima parte si passa in rassegna alcuni esempi del motivo di Harut e Marut nella poesia classica persiana, da ‘Attar a Rumi e fino a Hafez di Shiraz.

Alessandro Grossato orientalista, storico delle religioni e geopolitico, è attualmente professore a contratto di Pensiero islamico presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento e insegna Spiritualità Islamica presso la Facoltà Teologica del Triveneto. Nel periodo 1984-89 ha partecipato alla Missione Archeologica Italiana in Nepal. Dal 1998 al 2002 ha tenuto la cattedra di Storia e Istituzioni dell'Asia Meridionale presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Gorizia. Dal 2002 al 2010 ha insegnato Storia dell'Islam Indiano al Master in Studi Interculturali e Mediazione Sociale della Facoltà di Lettere dell'Università di Padova. Ha fondato e dirige assieme a Francesco Zambon la Collana *Viridarium* della Fondazione Cini di Venezia. È

socio dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (Is.I.A.O.) e dell'Associazione Italiana per gli Studi Cinesi (AISC). Dal 2011 è Senior Fellow dell'*Istituto di Politica* diretto da Alessandro Campi, e membro del comitato di redazione della *Rivista di Politica* edita da Rubbettino. Fra le sue opere, *Il libro dei simboli. Metamorfosi dell'umano tra Oriente e Occidente*, Mondadori, Milano 1999, tradotto in francese e spagnolo e *Il mito della Fenice in Oriente e in Occidente*, Marsilio, Venezia 2004. Sua ultima cura, il volume *La Montagna cosmica*, Medusa, Milano 2010.

Quaderni di Studi Indo-Mediterranei

Alessandro / Dhù 1-Qarnayn in viaggio tra i due mari, a cura di Carlo SACCONI, 2008, pp. X-374, € 20,00.

[ISBN 978-88-6274-057-9]

Sogni e visioni nel mondo indo-mediterraneo, a cura di Daniela BOCCASSINI, 2009, pp. 420, € 30,00. [ISBN

978-88-6274-171-2]

Umana, divina malinconia, a cura di Alessandro Grossato, 2010, pp. 370, € 25. [ISBN 978-88-6274-254-2]

Finito di stampare nel dicembre 2011
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso