seco e sempre a vantaggio del pubblico beneficio, rifiutava, tuttavia, gli onori a questo collegati.



Considerata la figura della veneziana Signora del potere, confrontiamola ora con quella della Cortigiana onesta, Signora dell'amore.

"Onesta": parola che, in base all'etimo latino, non significava in questo caso "virtuosa", ma "dignitosa", ovvero arrivata, di successo, in grado di attirare non soltanto i Veneziani ma anche i visitatori stranieri

(questi venivano a Venezia, in una sorta di turismo sessuale, solo per vederla), e tanto ricca da pagare tasse elevatissime. Il francese Thomas Croyat scriverà che le imposte versate dalle prostitute veneziane in cambio della tolleranza sono in grado di mantenere una squadra navale. Pertanto, la Serenissima Repubblica non solo le tollerava ma, anzi, le incentivava. Alle cortigiane oneste ricche, ammirate e rispettate - si contrapponevano le "prostitute da lume" (così chiamate perché, per farsi riconoscere, accendevano una candela alla finestra) povere donne che praticavano tariffe decisamente più basse. La stessa differenza che ci può essere oggi tra una nigeriana che batte lungo un viale e una escort che si accompagna a un ricco imprenditore. Le cortigiane scelgono il cliente, non vengono scelte e in molti casi non sono obbligate a intraprendere quella strada per motivazioni puramente economiche, potendo esse provenire da una famiglia di buon livello e proprietaria di varie case. Fare la cortigiana significava prima di tutto poter disporre liberamente di sé, oltre che del proprio corpo, del proprio tempo, tutte cose negate alle gentildonne di rango più elevato, persino alle dogaresse. L'universo femminile veneziano era sdoppiato: da un lato le donne tappate in casa o in monastero (sposare una figlia era costosissimo e anche le famiglie più ricche difficilmente potevano permettersi più di una dote, quindi una sorella si sposava, le altre si monacavano), da un altro quelle che avevano visibilità e una maggior dose di libertà, ovvero le cortigiane. Nelle «cene eleganti», i mariti rinchiudevano le mogli e poi si intrattenevano nei loro palazzi con le cortigiane, come testimonia un cronista dell'epoca: il patrizio Leonardo Giustinian dà una festa «con cortigiane sumptuose, zerca quindici, le quali ballono e cenono lì». Erano donne erudite, cui era permesso di frequentare le biblioteche (cosa lecita solo per gli uomini), dotate di una cultura, in grado di avvicinare personaggi molto influenti e facoltosi, disposti per loro a pagare cifre elevatissime. Buona parte della loro giovinezza era così dedicata all'istruzione e all'apprendimento delle buone maniere, fondamentali per la futura scalata sociale. Avendo come fine il vivere in agiatezza, oltre alle tecniche dell'amore, imparavano ben presto a leggere con espressione e a scrivere in maniera forbita, ma anche a poetare, ad intrattenere con garbo; dovevano essere affascinanti, colte in molte discipline, dalla musica alle lettere, dalla danza alla politica; senza contare che molte di esse venivano immortalate in ritratti dipinti da grandi artisti. Queste donne, per via della loro scelta di vita, avevano una libertà che alle signore maritate di alto rango non era consigliato esibire. La loro era una vita sociale molto intensa, per cui curavano al massimo la propria immagine e il proprio corpo; senza "controindicazioni" potevano indossare vestiti scollati, sfoggiare tessuti sfarzosi bordati di zibellino e gioielli preziosissimi ed erano solite truccarsi e acconciarsi con estrema cura e potevano mostrare il seno (V. immagine di copertina, a dx.) nelle feste private, mentre invece le prostitute 'da lume' lo facevano dai davanzali dei ponti detti "delle tette", il che era tollerato dal governo della Serenissima, al fine di cercare di ridurre il fenomeno dilagante dell'omosessualità. Un caratteristico e ricercato segno di bellezza risiedeva, ai tempi, nell'avere pelle diafana e capelli del colore del miele o comunque abbastanza chiari, per cui molte donne applicavano sostante schiarenti o li sottoponevano a lunghi bagni di sole sulle altane, proteggendosi il volto sotto cappelli di paglia ad ampia tesa, ma forati in alto, senza cupola, per farne fuoriuscire la chioma. Alle donne maritate invece non era raccomandato esibire lunghe e folte chiome poiché esplicito richiamo di natura sessuale. Ad ogni modo, nel loro abbigliamento c'era sempre qualcosa che doveva distinguerle dalle dame della nobiltà: potevano mostrare in pubblico le braghesse, aprendo la gonna sul davanti, solitamente calzavano sandali altissimi (anche 20 cm.: specie di coturni), per cui s'accompagnavano a dei giovanetti al loro servizio, che le sorreggevano.

Le cortigiane 'oneste' vivevano nel lusso e grazie ai loro guadagni riuscivano ad elevarsi culturalmente leggendo, scrivendo, confrontandosi con uomini anche di grande cultura e famosi, cose che venivano considerate un ulteriore segno di nobilitazione da chi le frequentava e che finiva per aumentare il cachet per la loro compagnia e le loro prestazioni. Ma, quella di arricchirsi era anche una necessità in previsione del futuro, dal momento che, dopo aver condotto una intera vita nel fasto, trascorsa la giovinezza e sfiorita ogni bellezza, esse - era lo scotto da pagare - per quanto famose fossero state, venivano dimenticate o, peggio, terminavano la loro esistenza abbandonate da tutti perché ammalate d'ogni sorta di patologia venerea, la sifilide in particolare. Salvo poi i casi più fortunati: vi fu, infatti, una certa Giulia detta La Lombarda, che, grazie alle sue

relazioni con alti prelati, ebbe vita agiata sino alla fine, e venne tumulata (ancora oggi è lì) accanto all'altar maggiore in San Francesco della Vigna, a Castello.



ra le donne più libere e spregiudicate del XVI sec. va rammentata Gaspara Stampa (1523-1554), la voce più autentica e spontanea della poesia erotica italiana dell'epoca.



Essendo bellissima e conducendo un tipo di vita estremamente libero, appare evidente che fosse facile perdervisi ed è per questo che molti studiosi hanno avanzato la tesi che la Stampa praticasse il professionismo d'amore e che addirittura fosse iscritta in un vero e proprio catalogo pubblico con tariffario. Molti elementi inducono, infatti, a pensare che fosse una cortigiana onesta, vissuta in un ambiente raffinato, composto di nobili ed artisti che avevano il culto della poesia, della musica e delle arti in genere. La sua breve esistenza di donna libera e spregiudicata trascorse, dunque, intensa tra amori fugaci ed appassionati, tra i quali dominò la tormentosa relazione, poi troncata dall'amante, che la legò al conte Collaltino di Collalto.

Il d'Annunzio citò un suo verso in *Fuoco*, in cui il protagonista è forse il personaggio più autobiografico del Vate:

"Vivere ardendo e non sentire il male"

 $(\ldots)$ 

Le mie delizie son tutte e il mio gioco vivere ardendo e non sentire il male, e non curar ch'ei che m'induce a tale abbia di me pietà molto né poco.

 $(\ldots)$ 

Ed io d'arder amando non mi pento, purché chi m'ha di nuovo tolto il core resti de l'arder mio pago e contento.



ltra bellissima cortigiana fu Tullia d'Aragona (1510-1556).



Nata dalla relazione tra Giulia Campana, cortigiana romana conosciuta come La Ferrarese, forse perché nativa di Adria, e Luigi d'Aragona, di sangue reale e cardinale tra i più in vista durante il primo pontificato di Leone X, Tullia d'Aragona (1510 circa -1556) fu un'autentica figlia del Rinascimento, colto. Raccontano che nel suo primo soggiorno romano, durato sino al 1531, abbia distribuito largamente i piaceri della sua alcova con una particolare predilezione per gli intellettuali: il letterato Ludovico Martelli, il poeta Claudio Tolomei, il poeta latino e libertino impenitente Francesco Maria Molza, senza trascurare i ricchissimi e altrettanto prodigali aristocratici Filippo Strozzi e Paolo Emilio Orsini. Tullia, alta, bionda, due splendidi, grandi occhi non affidava le sue capacità di seduzione al solo aspetto fisico, ma a esso aggiungeva il dono di una voce morbida e ben intonata e la capacità di far versi: piuttosto convenzionali nel loro rigido modello di stampo petrarchesco secondo il parere dei critici, ma sempre tali da distinguerla dalle altre cortigiane concorrenti. Musa e insieme venditrice d'amore - una notte con lei poteva arrivare a costare l'iperbolica cifra di cento scudi! - Tullia seppe raccogliere il parere favorevole anche di una lingua tagliente e spietata come quella dell'Aretino che non poté esimersi dal giudicarla 'una vera regina'. Personaggio inquieto, espressione di un'epoca di difficile transizione, alla perenne ricerca di un prestigio sociale che le derivasse non solo dalla bellezza e dalle maniere seduttive, ma anche dall'abilità letteraria, questa cortigiana con né piccole né poche aspirazioni intellettuali, preferì spostare a Ferrara il proprio salotto, ben accolta in principio dall'ammirazione e dall'amicizia di poeti come Giulio Camillo, Girolamo Muzio, Ercole Bentivoglio e, soprattutto, Bernardo Tasso, il padre di Torquato, che non le lesinarono ammirazione e amicizia. Al suo fascino non rimase insensibile neppure Giambattista Giraldi Cinzio, interessante teorico del teatro dell'orrido e autore di testi cupi e truculenti conosciuti dallo stesso Shakespeare, che forse perché tenuto troppo a lungo in stand by finì per maturare un profondo astio nei confronti della donna. E, come si usava allora negli ambienti dotti, non esitò a porre mano alla penna per tentare di oscurare il mito di Tullia nella raffinata città di Ercole II d'Este e Renata di Francia. Non contento di averne messa in discussione la bellezza, Giraldi Cinzio ebbe buon gioco a gettare lunghe ombre sull'origine incerta e la discutibile moralità della donna: "Questa di casa d'Aragona si fa chiamare, quantunque io intenda che di madre vilissima e di quella medesima vita che ella è, in alcune paludi sia nata senza che la madre le abbia mai saputo dire chi suo padre si fosse. Venuta dunque nella nostra città, ove le pari a lei, per lo mal costume del nostro secolo, sono in più abbondanza che non si converrebbe, si dié a fare guadagno di sé disonestamente, allettando i giovani (...) E non pure traeva costei a sé i giovani con simili arti, i quali per lo più sono di poca levatura, ma così toglieva ella il senno ad alcuni uomini maturi e scienziati, che col promettere loro di lasciarli godere di lei, qualunque volta danzassero mentre ella toccava il leuto, facevano scalzi la rosina, o la pavana, o quale altra sorta di ballo più l'era grato e poscia beffandoli li lasciava del promesso scherniti." La partenza di Bernardo Tasso, il suo principale estimatore e protettore che andava a mettersi al servizio del principe Ferrante di Sanseverino, la sorda ostilità del Giraldi Cinzio e versi malevoli che circolavano per Ferrara e la presentavano esclusivamente come una prostituta d'alto bordo - Tullia de l'altre vuol esser maggiore / E vuol fantesche e paggi e nane, e sfoggia / E fa con tutti i giovani l'amore. - la amareggiarono al punto da convincerla a trasferirsi a Venezia.

Della Serenissima Repubblica l'attirava la fama di città splendida, galante e soprattutto tollerante nei confronti delle cortigiane attorno alle quali scorrevano fiumi di denaro. Ma, forse, proprio a causa di tale notorietà, l'offerta risultava di parecchio superiore alla domanda e, anche nei piani alti della prostituzione, la concorrenza era forte e non conosceva esclusione di colpi: per esempio, quella di Zufolina (un ermafrodito) o di Angela Zaffetta, circondata dallo splendore della prima giovinezza, mentre la nostra Tullia si avvicinava ormai ai trent'anni. Insomma, le sue rivali erano ben agguerrite e per niente disposte a farsi da parte per lasciare spazio a una venuta da fuori. In più, ci si mise anche quello spirito bizzarro di Lorenzo Venier, poeta amico dell'Aretino e autore di poemi osceni, che, in una sorta di guida in versi delle 'mamole' veneziane, indicate per nome e per prezzo - una vera e propria borsa valori cor-

tigianesca - assegnò a Tullia solo l'ottavo posto. E allora via, via da Venezia! Anche se il dottissimo letterato Sperone Speroni la riconobbe, unica donna tra tanti spiriti magni maschili, degna di essere citata nel suo Dialogo delle lingue e il pittore Moretto da Brescia la omaggiò con un ritratto arrivato sino ai nostri giorni, Tullia lasciò la città dei Dogi nella primavera del 1537 per non farvi mai più ritorno.

a, senz'ombra di dubbio, la più celebre e celebrata cortigiana onesta dell'epoca fu Veronica Franco (1546-1591).

Il suo talento letterario fu apprezzato da Benedetto Croce: «Veronica Franco merita un posto nella storia letteraria italiana, impersona veramente, in una sua particolare manifestazione, lo spirito del Rinascimento». Il filosofo liberale, proprietario di una rarissima edizione delle *Lettere* di Veronica Franco in originale, decise di ristamparle, nel 1949, sostenendo che vadano ribaltati i termini: non cortigiana che compone anche versi, ma autentica poetessa che incidentalmente è anche cortigiana. La sua bellezza la ritroviamo nel suo ritratto a seno nudo, dipinto dal Tintoretto.



Veronica è il top del top fra le cortigiane di Venezia. Ella, già legata all'aristocrazia, annoverò tra i suoi ospiti, nel 1574, niente meno che il re di Francia Enrico III di Valois, figlio di Caterina de' Medici, che, di ritorno dalla Polonia, soggiornò per qualche giorno nella città. Lo ricevette nel suo salotto e, benché l'incontro fosse coperto dal massimo riserbo, forse, proprio per questo, destò il massimo scalpore tra le dame della Serenissima, per cui trapelò che, a cena, ella gli si presentò 'imbandita' nuda su di un gran piatto d'argento. Lo intrattenne per una notte e, ringraziandolo della sua attenzione, gli donò, per ricordo di sé un suo ritratto a smalto e, nel modo che le era più congeniale,

tre sonetti composti in suo onore. Questo episodio fece schizzare la popolarità di Veronica alle stelle, anche perché il sovrano non mancò di compensare la Repubblica dei favori ricevuti, e tanto più che, pare, Veronica lo distolse, almeno per quella notte, da una certa 'tendenza' ch'egli aveva sin da ragazzo.

> Come talor dal cielo sotto umil tetto Giove tra noi qua giù benigno scende, e perché occhio terren dall'alt'oggetto non resti vinto umana forma prende;

così venne al mio povero ricetto, senza pompa real ch'abbaglia e splende, dal fato Enrico a tal dominio eletto, ch'un sol mondo nol cape e nol comprende.

Benché si sconosciuto, anc'al mio cuore tal raggio impresse del divin suo merto, che'n me s'estinse il natural vigore.

Di ch'ei di tant'affetto non incerto, l'imagin mia di smalto e di colore, prese al partir con grato animo aperto.

Nel maggio 1580 la Franco subì un furto nella propria casa; si rivolse allora all'autorità ecclesiastica per ottenere da parte del patriarca un'ingiunzione di consegna. Nell'ottobre, in due sole sedute (dell'8 e del 13), finì davanti al tribunale del Sant'Uffizio "Veronica Franca publica meretrice", con l'accusa di immoralità dei costumi e sospetta stregoneria, a seguito della denuncia di Ridolfo Vannitelli, che testimoniò di averla vista ricorrere a sortilegi e a invocazioni diaboliche per ritrovare gli oggetti che le erano stati trafugati. In particolare si parlava di una pratica molto in voga al tempo, quella detta dell'"inghistara", che si faceva con una brocca piena di acqua santa. La Franco si difese molto bene e si dichiarò innocente in quanto "la più timida dona del mondo de demonii et de morti". Il tribunale l'assolse, forse, anche per l'intervento di influenti uomini politici veneziani.



### **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**

A.Toso Fei, La Venezia segreta dei dogi, Newton Compton Editori, 2015

G.Bertolizio, Dogi: nullità al potere, Lit Edizioni, Roma, 2014

**A.Zorzi**, Venezia scomparsa. Una città, una Repubblica, un Impero, Mondadori, 2014

**A.Zorzi**, Belle, altere, invidiate: le mogli dei Dogi, in Ulisse 2000-Storia, dicembre 1996

P.Molmenti, Le dogaresse, De Bastiani Editore, 2011

A.Marzo Magno, Bastarde senza gloria, Castello Volante, 2011

C.Giorgio, Storia erotica d'Italia, Newton Compton Editori, 2014

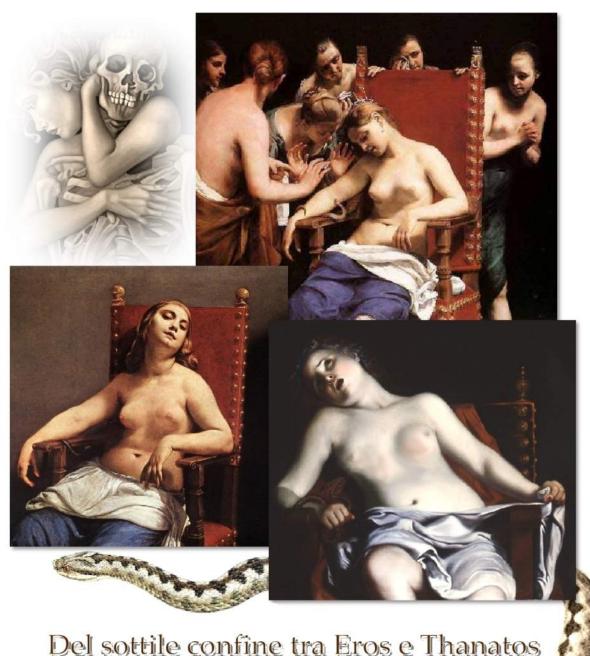
R.Casagrande di Villaviera, Le cortigiane veneziane nel Cinquecento, Longanesi, 1968

R. Ventrella, Honorata cortigiana, Arkadia, 2011

**S.Bianchi**, La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2013

**M.Antes**, *Tullia d'Aragona - Cortigiana e filosofa*, Mauro Pagliai Editore - Edizione Polistampa, Firenze 2011

G.Tassini, Curiosità Veneziane, Venezia, Filippi Editore, 2009



Del sottile confine tra Eros e Thanatos ne "La morte di Cleopatra" di Guido Cagnacci

## passa la bella donna, e par che dorma (T.Tasso, Gerusalemme Liberata, c. XII, str. 69)

Sembrerebbe proprio che il principio di piacere si ponga al servizio delle pulsioni di morte

(S.Freud, Al di là del principio di piacere)



### Immagini di copertina:

Collage: Guido Cagnacci (1601-1663)

- La morte di Cleopatra, Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum, Wien
- Cleopatra morente, Pinacoteca di Brera, Milano
- Morte di Cleopatra, Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum, Wien

dimensioni complementari di un'unica realtà, le due facce di una stessa medaglia, l'antica saggezza dei greci lo aveva ben compreso, mettendo Eros e Thànatos in costante relazione reciproca, sia nella poesia che nelle arti figurative. Achille che uccide Pentesilea, la regina delle Amazzoni, con un colpo di lancia, e che quasi nello stesso momento si commuove e s'innamora davanti al bel corpo morente, sintetizza questa fondamentale intuizione del pensiero classico.

Intuizione che non è mai andata smarrita e che ritroviamo costantemente nella storia dell'arte lungo il corso dei secoli, anche dopo il tramonto definitivo della civiltà antica. L'analogia tra estasi e morte costituisce una costante così ben definita nella storia dell'arte, che possiamo scorgerne i riverberi perfino nel confronto tra opere antiche e moderne.

Tra queste ultime (V. immagini all'interno di copertina) ben si pone la scultura di Woldemar Melnik *Estasi*, significativo esempio di simbolismo espressionista in Estonia del primo '900. La mistica e, al tempo stesso, pagana donna di Melnik si abbandona fiducio-samente al nulla che la sta per riempire, e stringe al seno le mani in un gesto di raccoglimento estatico in cui ella sembra la sacerdotessa di un rito insondabile. Non grida e non può gridare perché il suo rapimento è offerta sacrificale di sé medesima, autoannullamento coscientemente perseguito e gioiosamente voluto. Anche qui solo un soffio che esala, dunque; un lamento, forse, ma un lamento di trasporto ineffabile, di pace suprema di oblio senza tempo. Ma, tale opera s'accosta stupendamente alla *Niobe morente* del Museo Nazionale Romano, un (o da un) originale greco databile tra il 440 e il 430 a.C.

S.Freud, in Al di là del principio di piacere, afferma: "Sembrerebbe proprio che il principio di piacere si ponga al servizio delle pulsioni di morte".

E.A.Poe, in La Filosofia della Composizione: "La morte di una bella donna è, fuor di discussione, il più poetico argomento al mondo, come pure è fuor di dubbio che le labbra che più si adattano a sviluppare tale argomento sono quelle di un amante".

E G.Leopardi, nel suo Canto Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale,

sta, di memoria solo e di dolor custode, il simulacro della scorsa beltà. Quel dolce sguardo, che tremar fe, se, come or sembra, immoto in altrui s'affisò; quel labbro, ond'alto par, come d'urna piena, traboccare il piacer; quel collo, cinto già di desio; quell'amorosa mano, che spesso, ove fu porta, sentì gelida far la man che strinse; e il seno, onde la gente visibilmente di pallor si tinse, furo alcun tempo.

E che altro è l'orgasmo, la vetta più intensa del piacere fisico, se non una "piccola morte" e un'estasi al tempo stesso? Estasi come abbandono temporaneo della coscienza, morte come abbandono definitivo e irrimediabile.

proprio nell'ambito di tale intrapreso discorso che va inquadrata la rappresentazione de *La morte di Cleopatra* nella realizzazione pittorica di Guido Cagnacci, un protagonista del naturalismo europeo del '600, dipintore dei candidi seni femminili e della sensualità sacra e profana. Inquieto, litigioso, libertino e spregiudicato quasi come Caravaggio, a lungo dimenticato a causa della difficoltà di apprezzare gran parte delle sue opere, conservate in collezioni private.



**Guido Cagnacci** nacque a Santarcangelo di Romagna nel 1601. Ravvisando in lui una certa tendenza all'arte, il padre conciapelli e messo del comune di Casteldurante (l'odierna Urbania), lo mandò a studiare a Bologna presso il nobiluomo Girolamo Leoni e poi a Roma, dove risulta che egli abbia soggiornato per almeno due volte, in compagnia del Guercino: occasioni che egli mise a frutto nella successiva pittura sacra, segnata da una forte impronta caravaggesca.

Durante gli anni venti e trenta del Seicento risiede a Rimini, dove lavora per le chiese della città e del circondario, molto apprezzato per all'indiscusso fascino delle sue opere, intrise di naturalismo e di sentimento.

Nel 1640 Guido Cagnacci è a Bologna, dove entra in contatto con l'anziano pittore Guido Reni (1575-1642) e con i suoi allievi e ottiene una grossa committenza con la quale dà il via alla produzione di quadri "da stanza". Dati costanti per Guido saranno: un naturalismo caravaggesco in chiave di eleganza aulica e sensuale e la ricercata ambiguità tra sacro e profano.

A far da modelle alle figure femminili, sacre e profane, erano le compagne del pittore. Quella, ad esempio, che a Venezia nel 1649 si vestiva da uomo per non essere notata, mentre Cagnacci viveva in incognito col nome di Canlassi.

Nel 1642, anno della morte del Reni, il pittore si trova Forlì, dove prende accordi per due grandi quadri, eseguiti con notevole bravura: Gloria di S. Mercuriale e S. Valeriano (1643-44) destinati a decorare la cappella di Santa Maria del Fuoco nel duomo di Forlì e posti in loco nel 1644, e per gli affreschi della cupola, che non terminerà a causa delle sue disavventure sentimentali (saranno poi ultimati dal giovane Carlo Cignani (1628-1719)).

La causa dell'abbandono degli affreschi della cupola del Duomo di Forlì fu lo scandalo scoppiato a Rimini per la relazione alquanto chiacchierata del pittore con la ricca Teodora Stivivi vedova Battaglini, con la quale cercò di fuggire dopo aver segretamente stretto un patto di nozze, scandalo tanto grande che fu il padre stesso di Guido Cagnacci a denunciarlo: a quell'epoca i matrimoni tra ceti diversi non erano ammessi.

Quando furono scoperti, lui si rifugiò nella chiesa di S. Giovanni Battista, mentre lei fu rinchiusa nel convento delle convertite e processata dalla congregazione dei vescovi. Il Cagnacci venne bandito dal territorio di Rimini; glorificato dalle donne, rovinato da una donna. Morirà a Vienna nel 1663.

Amava ritrarre le belle donne nude, spesso sfruttando pretesti mitologici e persino biblici per metterne in scena i giovani corpi dalle forme statuarie, pervasi da un languore morbido e sensuale. Sua è, fra l'altro, quella splendida fanciulla che campeggia nel celebre *Ratto di Europa*; sua una improbabile versione profana dell'episodio evangelico di Marta e Maria: *Marta rimprovera Maria per la sua vanità*; sua una *Estasi di Maria Maddalena* che spinge

all'estremo limite il binomio Eros-Thanatos, con la giovane santa ignuda che si abbandona, stringendo un teschio nel grembo.







Sue, infine, una serie di variazioni sul tema del suicidio di Cleopatra, la celeberrima regina egiziana, dopo la sconfitta di Marco Antonio, per non dover subire l'umiliazione della cattura da parte di Ottaviano Augusto.

Le due versioni più famose (V. immagini a colori in copertina) la ritraggono ormai esanime, abbandonata su una imponente poltrona dall'alto schienale di legno imbottito: in una, la più nota (153 cm. x 168,5 cm.): La morte di Cleopatra, presso la Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum di Vienna, reclina il capo in avanti ed è circondata da uno stuolo di giovani ancelle come lei discinte, apparentemente commosse (le uniche due anziane, sono seminascoste dallo schienale, per cui se ne vedono solo i volti addolorati); nell'altra (120 cm. X 158 cm.): Cleopatra morente, alla Pinacoteca di Brera in Milano, ella piega lievemente la testa all'indietro e, gli occhi appena socchiusi nel sapiente gioco di ombra e luce, «passa la bella donna, e par che dorma», come dice Tasso di Clorinda morente (Gerusalemme Liberata, c. XII, str. 69): è da sola, e ciò sottolinea l'atmosfera non già drammatica, ma dolcemente abbandonata e quasi sognante della scena, quasi in uno sfinimento erotico.





Certo non dovette sfuggire al Cagnacci - considerata la descrizione pittorica della morte nei due anzidetti dipinti - la lettura delle *Vite* di Plutarco, in cui, al *Tomo V*, viene narrato del suicidio di Cleopatra, con ricchezza di particolari a riguardo degli effetti che il morso dell'aspide (*ypnale*) induce e della tipologia di morte che il veleno di tale ofide produce:

«Procacciavasi intanto (Cleopatra) ogni specie di veleno mortale; e per rilevare qual si fosse quello che apportasse men di dolore, ne facea prove in que' prigioni che condannati erano a morte. (...) Sperimentati avendo quasi tutti gli animali venefici, trovò che il solo morso dell'aspide induceva, senza spasimo e senza gemito alcuno, un torpor sonnolento che giù depressi teneva i morsicati, ai quali usciva un sudor molle dal volto, e instupidivansi i sensi, e quindi eglino facilmente veniano meno e illanguidivano, e mal comportavano che altri li destasse e li sollevasse, come appunto quelli che dormono profondamente. (...) Raccontasi che portato le fosse un (cesto di fichi con un) aspide ricoperto al di sopra colle foglie; e che avesse ordinato ella stessa, acciocché una tal serpe le si avventasse al corpo, senza ch'ella il sapesse (...) nel levare i fichi (...) e che indi presentasse al morso il braccio ignudo» [Versione italiana (1832) di Girolamo Pompei].

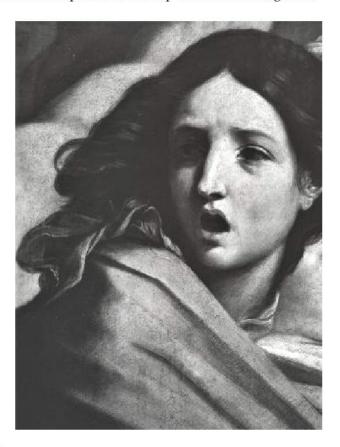
a un'altra versione (V. immagine a colori in copertina), più ridotta (93,5 cm. x 115 cm.), anch'essa, come la prima delle tre, custodita nella Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum, presenta caratteristiche diverse e più anticlassiche, più barocche nell'ideazione e nella composizione.



**Q**ui la regina del Nilo è colta non già nel sonno della morte, ma nell'istante drammatico che la precede: la bocca aperta come a gridare o a invocare aiuto; lo sguardo obliquo, diretto verso l'alto, quasi a strappare un ultimo raggio della "fuggente luce" (Foscolo), prima che il buio scenda sui suoi occhi e nasconda ogni cosa nella notte eterna; e il gesto convulso delle mani e delle braccia: nella destra stringe ancora l'aspide da cui si è fatta mordere, mentre con l'altra afferra il bordo della veste, come per aggrapparsi a qualcosa che la trattenga sul "limitar di Dite". E, di gran lunga, la versione più drammatica di tutte: lo sfondo nero che l'avvolge sottolinea la tragicità del trapasso, che non è composto e delicatamente rassegnato, come nelle altre due tele di analogo soggetto, ma che, per lo stacco violento fra la luce che illumina dal basso il bel corpo seminudo e l'ombra che avanza da ogni lato, esprime una estrema tensione e quasi un urlo di protesta contro la vita che fugge assieme all'amore, di cui quel corpo ha palpitato ed assaporato ogni ebbrezza, anch'esso, ormai, perduto per sempre. Quello che però colpisce maggiormente l'osservatore, in questa tela di Guido Cagnacci, non è la perfezione dell'anatomia (eppure si tratta certo di uno dei più bei nudi femminili della pittura italiana post-rinascimentale, con il seno piccolo ma perfetto e la linea morbidissima del fianco e delle braccia), bensì l'espressione del viso e, soprattutto, l'espressione degli occhi e il gesto di aprire la bocca: si direbbe proprio che a questa infelice regina manchi solo la parola per poter esprimere compiutamente il proprio dramma. Una maschera di tale inesprimibile intensità drammatica, raramente è stata eguagliata da altri artisti.

Schopenhauer si domandava, davanti al *Lacoonte* dei Musei Vaticani, perché lo sventurato sacerdote troiano non gridi, non possa gridare, mentre i due draghi usciti dal mare gli avviluppano le membra e straziano quelle, tenere e inermi, dei suoi due figlioletti; e così anche noi vogliamo domandarci perché questa Cleopatra, sventurata e bellissima, non gridi; perché nessun suono esca da quella gola protesa in una suprema invocazione alla vita fuggente.

Vien fatto di pensare che l'incontro fra la drammaticità della scena, dominata dal senso della morte, anzi, dalla fuga della vita, e l'ultimo anelito di vitalità della giovane donna spirante, quasi un grido di protesta contro il destino che la rapisce nel fiore degli anni e della bellezza, perviene ad esiti particolarmente suggestivi e quasi moderni, che non spiaceranno nel clima di primo '900 della cultura decadentista e simbolista. Se, invece, volessimo indicare un antecedente e, per così dire, un adeguato interlocutore alla Cleopatra della tela del Cagnacci, forse finiremmo per indicare una figura della *Strage degli innocenti* di Guido Reni destinata alla cappella Berò di San Domenico in Bologna (oggi alla Pinacoteca Nazionale). In quel viso e in quel grido muto si leggono una tale angoscia disperata e attonita e, per contrasto, una tale celestiale bellezza quali a stento si potrebbero immaginare.



**M**a un dato distintivo e costante che connota Guido è, nelle sue figure terrene e carnali, la ricercata ambiguità tra il sacro, qui rappresentato dal momento della morte (Thanatos) e la sensualità profana (Eros) che vi si legge nella morbidezza vellutata ed estenuata del colore e delle carni.

In altra chiave di lettura, al di fuori dal proposito descrittivo dello specifico episodio storico, ecco, forse, il pretesto - coerente con i motivi guida dell'opera del Cagnacci - per una emblematica rappresentazione dell'orgasmo che si fa morte: non è più possibile disgiungervi il piacere dalla frenesia sofferta come limite invalicabile se non in un annullamento di sé, né sciogliere, in tale annichilimento, il nodo che lega in un binomio Amore e Morte.

In artista, il Cagnacci, che ha saputo percorrere con grande coerenza e coraggio il suo iter solitario e "moderno", libero dai condizionamenti del suo secolo.

Rammento che, per il mio libro "PIANGETE, O GRAZIE, E VOI PIANGETE, O AMORI - CARLO GESUALDO DA VENOSA il principe madrigalista uxoricida a palazzo de' Sangro nella Napoli del tardo '500" (Edizioni Giuseppe Laterza, Bari, 2010), proprio attagliandomi al binomio Eros - Thanatos, scelsi, in conformità con il pathos della vicenda in argomento, per l'immagine di copertina, un dipinto del Cagnacci: "Tarquinio e Lucrezia", dell'Accademia Nazionale di San Luca - Roma, (secondo alcuni AA. di Felice Ficherelli, secondo altri da questi riproposto).



#### **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**

E.S.Storace, Eros e Thanatos, Albo Versorio, 2015

**S.Freud**, Al di là del principio di piacere (1920), in "Opere di Sigmund Freud" vol. 9, Torino, Bollati Boringhieri, 1986

E.A.Poe, La filosofia della composizione, Guerini E Associati, 1995

Plutarco, Vite parallele, UTET- Classici Greci, 2010

**D.Benati - B.Castellotti** (a cura di), *Guido Cagnacci - Catalogo della mostra*(*Rimini*), Milano, 1993

**D.Benati - A.Paolucci** (a cura di), Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni. Silvana Editoriale, Milano, 2007

**F.Giannini**, Passione e sensualità. La pittura di Guido Cagnacci, Boopen Editore, 2010

M.P.Fabbri, Guido Cagnacci. Il maestro del Barocco in Romagna, Edizioni Il Ponte Vecchio, 2008

**A.Morandotti**, Guido Cagnacci: Lucrezie, Cleopatre e Maddalene, tutte lascive e perverse, in "Il giornale dell'arte",10, 1993,113

P.G.Pasini, Guido Cagnacci pittore (1601-1663), Rimini, 1986

**P.G.Pasini**, *Le donne del Cagnacci*, in "Romagna arte e storia", n. 21, Rimini, 1987

**L.Muti - D.De Sarno Prignano**, *Guido Cagnacci*. *Hypostasis*, Faenza, 2010



Di Sandro Botticelli Storia d'un segreto amore

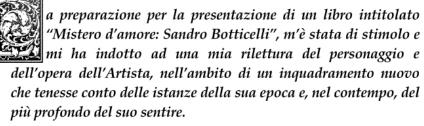


Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma, e che il tuo aspetto si insinua nella mia memoria grigia (Eugenio Montale)



### Immagini di copertina:

- Giuliano de'Medici come Mercurio ne la Primavera di Sandro Botticelli
- Dettaglio d'un ricamo della veste di Primavera





Se da una parte, nell'Umanesimo e nel Rinascimento, si esprime al massimo la concezione naturalistica dell'amore ispirandosi al modello boccacciano di Lorenzo il Magnifico che invita a cogliere la rosa, cioè a godere dei piaceri amorosi sinché dura giovinezza, dall'altra fioriscono tendenze idealizzanti che si rifanno al neoplatonismo. Vengono esaltati, pertanto, l'amore e la libertà come valori assoluti. Bembo, in pieno Rinascimento, dirà: "Perciò che è verissima openione, a noi dalle più approvate scuole dagli antichi diffinitori lasciata, null'altro essere lo buono amore che di bellezza disio". Questa frase sintetizza al meglio la concezione che i neoplatonici avevano dell'amore: deve essere puro e spirituale e solo basandosi sui sensi più elevati e sul pensiero si giunge alla contemplazione della bellezza ideale; il vero amore, quindi, non è l'esaltazione del corpo, ma dell'anima, dell'idea, e tende alla perfezione che va ricercata nella contemplazione dell'armonia che è nella bellezza; il vero amore è desiderio di bellezza. La concezione di armonia e perfezione non è esclusiva della letteratura e della filosofia, ma la si ritrova, forse con maggiore incisività nell'Arte; in essa troviamo i due massimi esponenti di tale corrente di pensiero: nella pittura il Botticelli e nella scultura Michelangelo. In questo contesto l'arte viene perciò intesa come forma di intuizione dell'assoluto che è pura bellezza.

Marsilio Ficino fu, assieme al Poliziano e a Pico della Mirandola, uno dei personaggi più eminenti dell'Accademia Platonica di Firenze che, sorta grazie alla protezione di Cosimo dei Medici, prima, e poi di Lorenzo il Magnifico, è stata uno dei centri più importanti del neoplatonismo. Sandro Botticelli (1445-1510) è il pittore più vicino agli ideali neoplatonici promossi dal circolo degli intellettuali e filosofi che prese vita presso la Corte medicea, per opera del Ficino. Secondo i Neoplatonici fiorentini, l'universo è dominato da due estremi: il trascendente e la materia; all'anima dell'uomo è affidata la funzione mediatrice, ad essa spetta avvicinare l'umano al divino e, per compiere questo cammino, deve essere guidata, attraverso la contemplazione della bellezza, dalla forza naturale dell'amore.

E il Botticelli, che fu partecipe di quel Giardino Platonico, rappresentò ciò che va al di là della realtà, la bellezza ideale e perfetta, tramite forme che sono materializzazione simbolica dell'idea, di ciò che è più prossimo al puro pensiero, sublimando la realtà stessa. Egli può essere considerato come il simbolo stesso degli ideali di grazia e di armonia del Rinascimento per il suo uso elegante della linea e la preziosità della sua materia pittorica.

Nella filosofia rinascimentale, in gran parte di ispirazione neoplatonica, l'eros spinge l'uomo a superare i propri limiti, fino a divenire simile a Dio, a "indiarsi", come dice Marsilio Ficino. Egli, cui si deve la prima traduzione integrale in latino delle opere di Platone, considera l'anima, e quindi l'uomo, come punto di unione dell'universo, congiunzione della materia e dello spirito, di Dio e del mondo. Grazie alla presenza in sé di questo principio divino, l'uomo, in virtù della tensione amorosa che è appunto unione e congiunzione, può farsi Dio.

V'è, però, un "varco" da superare.

Il vero amore, per Marsilio (come del resto per Platone) è rigorosamente omofilo. Col nome di amor socraticus o verus amor ("vero amore"), infatti, Ficino intendeva, coerentemente con i presupposti platonici, un modello d'amore profondo ed altamente spiritualizzato fra due uomini, legati da vincoli di comune amore per il sapere. Secondo quanto affermato dall'autore nel Commentarium in Platonis convivium questo amore è acceso, seguendo la formulazione di Platone, dalla visione della bellezza dell'anima dell'altro individuo, bellezza che è specchio della Beltà di Dio. Ficino riafferma il concetto platonico che le donne sono inadatte a causare questo tipo di trasporto e più indicate a stimolare nell'uomo il desiderio, al fine della riproduzione della specie. Non esiste la possibilità di pervenire alla Venere Urania per loro tramite: l'eros eterosessuale è inevitabilmente viziato dall'attrazione sessuale e porta quindi verso il basso, verso la Venere Pandemia. E' dunque esclusivamente attraverso la bellezza fisica di un giovane uomo che il saggio risale alla Bellezza che fu Idea (in senso platonico) di quella bellezza, cioè a Dio stesso. Contemplare la bellezza (fisica e spirituale) di un giovane attraverso l'amore, dunque, è un modo per contemplare almeno un frammento della Bellezza di Dio, modello d'ogni bellezza terrena. Questo ideale amoroso fu praticato da Ficino nei riguardi di Giovanni Cavalcanti, di cui egli fece il personaggio principale del suo commento del Convivio, e a cui scrisse ardenti lettere d'amore in latino (pubblicate nel 1492 fra le sue *Epi*stulæ); anche se Giovanni rispose sempre, a detta dello stesso Ficino, in modo freddo e distaccato, avanzando pesanti riserve sul suo amor socraticus.

Ora, a prescindere dalle teorizzazioni filosofiche neoplatoniche del Ficino e indipendentemente dall'eventuale aspetto pulsionale inconfessato e/o malcelato, è chiaro, a questo punto, come con il Rinascimento italiano - e così accadde, d'altronde, anche nel resto d'Europa - si sia verificato un paradosso, ossia che, da un lato, la riscoperta dell'arte classica greca e romana portò all'imitazione delle più pure forme di bellezza, ma che, nel contempo, si propose un revival dell''amore greco" (quello di Achille per Patroclo, di Apollo per Giacinto, per intenderci) il quale influenzò notevolmente tutte le arti italiane, e che, dall'altro lato, come termine contrapposto del paradosso, ciò abbia provocato una repressione organizzata dell'omofilia ad un livello mai visto prima, tant'è che, ad esempio, a Venezia, il governo della Serenissima acconsenti, come rimedio al dilagante "vizio fiorentino", che venisse incentivata la prostituzione femminile.

Vi furono, all'epoca, raggruppamenti più o meno organizzati, i quali, e questo è l'aspetto più scabroso e meno ... filosofico, con il pretesto di creare associazioni di interesse culturale comune, potevano dare una maggior libera espressione ai loro sentimenti omosociali, a condizione che ci si presentasse perfettamente in linea con il dogma cristiano e a favore del governo di turno. Senza contare che molti artisti del Rinascimento, sia sposati che celibi spesso si ritrovavano a vivere in una struttura comunitaria ed ambientale ampiamente intrisa di omosocialità, in cui l'insegnante accoglieva sotto il proprio tetto un certo numero di giovani discepoli e l'insegnante e gli studenti del suo "laboratorio di lavoro" condividevano in tal modo la vita.

Questo tipo di struttura organizzativa, in cui il favorito non era necessariamente quello che si dimostrava essere il più talentuoso, veniva perpetuata nel tempo, quando uno dei discepoli ereditava il negozio del maestro, formando a seguire un nuovo gruppo di discepoli intorno a lui. A Firenze è possibile nominare i seguenti esempi: Lorenzo Ghiberti - Donatello - Bertoldo di Giovanni; Filippo Lippi - Sandro Botticelli - Filippino Lippi; Andrea del Verrocchio - Leonardo da Vinci - Salai. Quanto a Michelangelo, tanto geniale quanto irrequieto, non terminò il triennio formativo a bottega dal Ghirlandaio, fece parte del Giardino neoplatonico dei Medici e non pare abbia avuto allievi, preferendo la sua solitudine d'artista.

In ciascuno dei grandi menzionati il conflitto tra le suaccennate pulsioni più profonde e l'anelito ad elevarsi verso l'ideale puro di bellezza, viepiù spesso raggiunto tra sofferenze interiori che le loro opere certo non mascherano, venne affrontato e in certo qual modo superato, in maniera tutta propria e peculiare, esprimendosi, ad esempio, in Leonardo, tramite una femminilizzazione del soggetto maschile, in Michelangelo, invece, nel contrario sul femminile. E' noto, peraltro, che Leonardo, da giovane, subì un processo a causa della sua tendenza particolare e che non prese mai moglie. Neppure Michelangelo si legò ad alcuna donna, ove si escluda un legame di tipo 'platonico' con la poetessa Vittoria Colonna.



E veniamo, dunque, a Sandro Botticelli. Di lui il Poliziano riferisce quanto segue:

"Sandro di Botticello fu stretto da messer Tomaso Soderini a tor moglie. Risposegli così: - Messer, i' vi vo' dire quello che m'intervenne una notte. Sognavo aver tolto moglie, e fu tanto el dolore che io n'ebbi nel sogno, che io mi destai; et ebbi tanta la paura di non lo risognare, che io andai tutta notte per Firenze com'un pazzo, per non avere cagione di radormentarmi. - Intese messer che non era terreno da porvi vigna".

Genio e sregolatezza, era questo Botticelli nel periodo laurenziano e le fonti ci tramandano che anch'egli, come il da Vinci, subì almeno un processo, per pratica d'omofilia, nel 1502.

Per lui non vi fu una Vittoria Colonna, come per il Buonarroti con cui scambiarsi rime e lettere. Simonetta Vespucci fu per l'Artista l'ideale di una bellezza sognata ma forse mai davvero agognata, se è vero ch'ella non seppe del trasporto che Sandro provava per lei; non glielo palesò per tutta la durata della breve vita di questa donna che, ai suoi tempi, era detta *la Senza Pari* ed alla cui avvenenza s'ispirarono anche altri pittori, come Piero di Cosimo e poeti come il Poliziano.

Simonetta Cattaneo, nata, nel 1453 da una nobile coppia genovese, era andata sposa, ad appena 16 anni, a Marco Vespucci, cugino alla lontana del navigatore Amerigo, e, dopo il matrimonio, la coppia s'era stabilita a Firenze, città dei Vespucci. L'arrivo degli sposi coincise con l'assunzione di Lorenzo il Magnifico a capo della Repubblica. I due fratelli Lorenzo e Giuliano accolsero gli sposi nell'entourage della loro raffinatissima Corte. Nel torneo cavalleresco svoltosi nella piazza di Santa Croce nel 1475, Giuliano de' Medici, secondo quanto immortalato dal poemetto Stanze per la giostra di Agnolo Poliziano, vinse un ritratto di Simonetta messo in lizza, sul quale v'era l'iscrizione La Sans Par, sottolineando la sua grande bellezza. Simonetta fu la trionfatrice e venne proclamata regina del torneo. La sua grazia aveva ormai conquistato tutta Firenze, Giuliano in particolare, ammirato anche lui per il suo aspetto aitante ed il suo coraggio. Era ormai noto ch'egli si fosse invaghito di Simonetta più di quanto le regole del gioco amoroso prevedessero, tant'è che frequentava assiduamente la sua casa e quando, nel 1476, a soli 23 anni, Simonetta morì di tisi, chiese al marito alcuni suoi vestiti e il suo ritratto. Anche Giuliano sarebbe morto, di lì a poco, appena due anni appresso, nel 1478, assassinato in duomo nella congiura dei Pazzi e, per ironia del destino, nello stesso giorno della morte di lei, il 26 aprile.

Simonetta non abitava distante dalla bottega d'artista del Botticelli, ed egli di frequente la vedeva passare; come poteva non ammirar-la? Perché mai, allora, non palesarle il suo sentimento? E quale sentimento le avrebbe palesato: quello dell'idealizzazione di lei ch'egli aveva sviluppato nel più profondo mistero della propria anima? E cos'altro mai le avrebbe offerto di sé?... Ne fece la sua Musa, rendendola eterna nei suoi più famosi dipinti: la Nascita di Venere, la Primavera, e tanti ritratti postumi alla prematura dipartita di lei; la sua immagine gli si era a tal punto impressa nella mente, che non aveva ormai alcuna necessità di avere davanti a gli occhi la sua figura fisica per ritrarla, anzi, molto verosimilmente, non vi fu mai l'occasione che Simonetta posasse per lui.

Ma egli la ritrae sempre pensosa, con il volto velato di tristezza o di una fissità che nel mentre incanta, al contempo inquieta. Forse che, inconsapevolmente, il pittore comunica alla sua musa le proprie inquietudini? E quali mai potrebbero essere? Vogliamo provare ad intuirle psicanalizzando l'Artista? Quali consapevolezze lo rendono inquieto?

Il desiderio che non desidera l'altra ma la idealizza è un desiderio che non diventa veicolo di trascendenza, ma oggetto della propria immanenza. La sessualità non è semplicisticamente carne, è desiderio. Ciò a cui tende è l'incontro con l'altra, perché solo desiderando l'altra e/o sentendosi oggetto di desiderio da parte di lei ci si scopre sessuato. Il corpo di lei è desiderabile non per la sua carne immediatamente presente, ma perché nella sua carne si manifestano una vita e un'offerta a parteciparvi (basta infatti che la carne neghi questo sfondo e si raccolga nell'immobilità del rifiuto che il desiderio si estingue). E ogni amore che si vive senza reciprocità, quindi senza la possibilità per il corpo di trascendersi in un altro corpo, è generato e contraddetto da una "passione inutile". L'idealizzazione, in amore è una regressione infantile. E se l'altra non è posta in grado di ricambiare l'idealizzazione di cui è stata investita, se quanto è stato trasferito in lei non ritorna, allora non resta che precipitare nel rifiuto di sé stesso, svuotato di ogni valore profondo che, nella idealizzazione, si è trasferito all'altra. E allora non resta che attonita e inconsolabile tristezza.

Ma v'è un altro aspetto da considerare e per il quale val la pena di tentare una spiegazione.

L'idillio tra Simonetta e Giuliano, come s'è detto, era sotto gli occhi di tutti. Tanto considerato, è indubbio che Sandro Botticelli ne soffrisse. Da sempre la gelosia è un sentimento connesso con il trasporto amoroso e ugualmente lo è l'astio nei riguardi del rivale. Ma, nel nostro Artista, inconcepibilmente, la figura di Giuliano appare addirittura 'celebrata' in due dipinti - ancorché destinati ad altra coppia, quella di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici e Semiramide Appiani - ossia: nella *Primavera* (1481-'82) sotto l'aspetto gagliardo di un adonico Mercurio che una delle tre Grazie - quella, ritratta di spalle, che rappresenta la pura Bellezza e che ha il profilo di Simonetta - guarda fissamente, mentre Eros scaglia verso di lei una delle sue frecce infuocate; e in Venere e Marte (1483), dove, invece, la dea, col sembiante della Vespucci, osserva il dio guerriero che, con le fattezze di Giuliano, giace seminudo in un abbandono sognante che allude, senza mezzi termini, al riposo dopo l'amore, mentre l'immagine onirica di lei gli 'ronza' ancora per il capo, così come fanno quelle piccole vespe - verosimilmente alludono a 'Vespucci' - che attorniano i suoi riccioli scomposti. Ed è da dire che anche le fattezze di Giuliano - ormai egli non è più - così come quelle di Simonetta, sono ancora ben presenti alla mente del Pittore, quasi potesse ancora vederlo come quando lo ritraeva, in tutta la sua virile baldanza, nell' Adorazione dei Magi del 1475.

Ordunque, escludendo un atteggiamento masochistico da parte dell'Artista, e considerando questa inspiegabile idealizzazione celebrativa della figura di Giuliano, a quale altra spiegazione nel merito si potrebbe dar credito?...

Escogitiamo, ancora una volta, di analizzare idealmente il nostro pittore.

L'immedesimazione nell'altro amante rivale, è, per chi ama, una manifestazione esplicita di inibizione della propria capacità d'amare a pieno. In realtà, immedesimandosi nell'altro, chi ama in questo modo, non è dell'altro che si sta occupando, ma, sotto la più falsa delle apparenze, si sta occupando di sé, attraverso la rimozione della propria identità e l'assunzione di quella nuova che, ammirata nell'altro, si vorrebbe per sé.

Autodistruzione, dunque, della propria rifiutata identità e autocelebrazione di sé nella nuova identità rubata all'altro e vissuta come propria e che corrisponde a quell'ideale dell'Io, che il proprio Io reale insegue affannosamente tra mille inciampi. E siccome l'altro, cui si rapisce la perfezione, non è poi detto che la possegga davvero, in tal caso viene in soccorso quella idealizzazione che lo divinizza: dipingendolo, nella fattispecie, come Mercurio o Marte. Rinuncia a sé, dunque, collocando il fondamento di sé fuori di sé nell'altro. Ed è questo il momento più terribile, è qui che l'immedesimazione corre il suo massimo rischio, quello della solitudine della depersonalizzazione: nella *Primavera* il Mercurio tradisce la propria identità, standosene in un canto e rivelando in sé, negli occhi lucidi come di pianto, quella di colui che vi si è immedesimato: il Botticelli (V. immagine di copertina).

Nel 1492, mentre le navi di Cristoforo Colombo raggiungevano il Nuovo Mondo a Firenze era morto Lorenzo il Magnifico ed era ormai il tempo del Savonarola, che dall'alto del pergamo di San Marco tuonava contro la depravazione e la lussuria della città. Botticelli, travagliato dai contrasti di coscienza, e forse lui stesso seguace del monaco, s'era ritirato nella villa di Castello di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici ed è qui che illustrò la Divina Commedia, che approfondì la lettura di Dante, che influì, sostenne Argan, "non già sulla tematica, ma nello stile, nel suo modo di formulare l'immagine", che diviene spigolosa e tragicamente pervasa da un'inquietudine sottile che vien di dentro. Non più la dolcezza quasi, a volte, leziosa delle sue donne, Madonne ed angeli, ma, nell'ultima sua produzione, l'affranto Compianto su Cristo morto e lo zigzagare incoerente della linea compositiva di quel sentiero della Natività mistica, che diviene semanticamente leggibile come un arrovellarsi nei propri pensieri, avvertendo tutta la difficoltà - e, chissà mai, in ciò disperando - di una rinascita interiore su di una retta via.





cco dunque come il Botticelli - secondo la mia lettura della vicenda umana del grande pittore, colta attraverso la sua opera - partendo dal sentimento d'amore e pur sotto la

sferza del dolore di non poterlo esprimere, abbia trovato modo di rialzarsi approdando alla Bellezza e come, infine, anche il sentimento struggente dell'inquietudine esistenziale, inermemente superandosi, si sia sublimato in lui in nuove espressioni della sua vena artistica, e sempre, in un caso e nell'altro, estrinsecandosi nelle manifestazioni altissime della sua profonda sensibilità.

### **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**

**G.Jouravleva**, Mistero d'amore: Sandro Botticelli, Ed.Verba Manent, Torremaggiore, 2016

C.Acidini Luchinat, Botticelli nel suo tempo, Electa, 2009

G.C.Argan, Botticelli, Fabbri-Skira, 1965

M.Vannucci, Le donne di casa Medici, Newton Compton Ed., 1999

J.R.Hale, Firenze e i Medici, Mursia, Milano, 1980

P.O.Kristeller, Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino, Sansoni, 1953

M.Rocke, Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in

Renaissance Florence. New York, Oxford, 1996

U.Galimberti, Le cose dell'amore, Feltrinelli, 2005



# Di un'epigrafe di Via Nicola Fiani in Torremaggiore

Divagazioni storico-semantiche tra grafemi ed ..."abbagli" ... gli "abbagli" rappresentino un'evenienza tutt'altro che rara, viepiù quando ci si 'appoggi' ciecamente, e senza ulteriormente indagare, a quanto riportato da Autori del passato i quali, ancorché da considerarsi inconfutabilmente e ben a ragione Maestri, potrebbero anche loro, sia pure per una sola volta nella loro produzione, essere stati soggetti, ahinoi, ad un "abbaglio".

(Walter Scudero - dal testo)

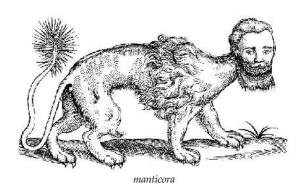


Immagine di copertina:

L'epigrafe di Via Nicola Fiani in Torremaggiore Il presente quaderno è mutuato dal mio articolo apparso in "Studi sulla Capitanata - Rassegna annuale di ricerche" (n.I, Anno 2017), edito a cura della 'Società di Storia Patria per la Puglia Sezione di San Severo e Alta Capitanata' e si ricollega al contenuto delle pp. 51-52 del mio libro Antiche cantine di Torremaggiore. Con accenni alla storia del vino e generalità su le cantine, la viticoltura e la vinificazione della tradizione (2016).

🕻 'argomento in esame è quello relativo ad un'antica epigrafe, sita in Torremaggiore, in Via Nicola Fiani. Tale iscrizione, riportata, come si vedrà, da Matteo Fraccacreta nel suo celebre *Teatro*, in ogni sua successiva riproposizione, fu sempre rappresentata così come detto Autore l'aveva, per primo in letteratura storiografica, tramandata. Cosicché la traduzione della stessa che, come si dirà, venne avanzata nello scorso secolo, si conformò alla versione epigrafica riportata dal Fraccacreta. A tale iscrizione, peraltro, tra gli storiografi locali s'è sempre fatto cenno, sebbene, per vero, essa non fosse ormai più leggibile o, forse, neppure più reperibile, tant'è che, per alcuni, divenne un mero fatto storiografico da tramandarsi come di un'incisione scomparsa, per altri un manufatto ancora esistente, ma quasi una 'chicca' da proteggere gelosamente da occhi indiscreti, col proposito - si spera! - di approfondirne il contenuto a proprio agio e tempo. In pratica, un'araba fenice, di cui, com'è ben noto, si suole dire: "che vi sia ciascun lo dice/ dove sia nessun lo sa".

E, dunque, innanzitutto col proposito di chiarire una volta per tutte come realmente siano andate e stiano le cose e quale sia il reale contenuto della nostra epigrafe, ne seguiremo il destino e le versioni nel tempo, al fine anche di prendere coscienza - se mai una volta di più - di come in storiografia gli "abbagli" rappresentino un'evenienza tutt'altro che rara, viepiù quando ci si 'appoggi' ciecamente, e senza ulteriormente indagare, a quanto riportato da Autori del passato i quali, ancorché da considerarsi inconfutabilmente e ben a ragione Maestri, potrebbero anche loro, sia pure per una sola volta nella loro produzione, essere stati soggetti, ahinoi, ad un "abbaglio".

Ciò premesso, entriamo in argomento.

La dimora di via Nicola Fiani, n.c. 20, ad angolo col II Vico Codacchio, cui appartiene la sottostante cantina ben riconoscibile dal vetusto ingresso (n.c.18) con 'para-acqua', è ottocentesca. Ad essa, originariamente estesa il

doppio (dal II al III Vico), fa riferimento il Fraccacreta (1772-1857) nel suo Teatro topografico storico-poetico della Capitanata (...) (1), in cui, nel proposito della chiesa di S.ta Sofia, si legge: "... fu nel largo al Sud tra questa Matrice (San Nicola) ed il Seggio [...], dove oggi è l'abitazione con balconi di D. Pasquale Santoro; ed in una lapide architrave di un sottano leggesi: H II IO CIO W CO IO III ". E, dunque, la chiesa ortodossa greca arbëreshë di S.ta Sofia, riconoscibile oggi dai resti (una mensola lapidea con 'occhi' per campana) al III Vico, essendo un tempo ben più vasta (dice il Fraccacreta: "un casalone"), prospettando in origine ad Ovest sul II Vico ed avendo il campaniletto ad Est nel III, fiancheggiava il largo (l'antica piazza del borgo) che in seguito fu occupato dal prefato palazzo. Lo stabile appartenne, nel tempo, a proprietari diversi: l'anzidetto don Santoro, i facoltosi Verdilacchio ed in seguito, come attualmente, i Matarese.

Quanto all'epigrafe di cui sopra, essa trovasi sul lato sn. (guardando) dell'architrave dell'ingresso al dismesso locale del palmento della cantina, al n.c.16 di via Fiani, e, essendo stata la pietra su cui è scolpita, materiale di recupero riutilizzato, i caratteri incisi, verso la parte terminale dx. che segue l'apice, appaiono sbrecciati. Dopo il Fraccacreta, essa venne sempre, come s'è detto, da altri AA. che se ne interessarono, riprodotta come sopra. Lo storico sanseverese la pose in relazione originaria con la ormai scomparsa chiesa di S.ta Sofia, costruita dagli Arbëreshë greco-ortodossi immigrati presso di noi nella seconda metà del 1500. Ma, il Fraccacreta non tradusse l'epigrafe. Mario A. Fiore (2), nel 1966, la interpretò come segue:

### → H 1502 W 1503

[secondo l'epigrafia romana, CID e CD = M = 1000; ID = D = 500]. L'A. considerò H come  $\dot{\eta}$  maiuscola = 'H''Ayı $\alpha$   $\Sigma o \phi i \alpha$  (sottinteso) e W come un' $\omega$  schematica.

E, in effetti - è questa una mia annotazione - la croce patente indica l'edificio sacro e l'  $\mathbf{H}$ , corrispondendo all' $8^a$  lettera dell'alfabeto greco (v. prec. Nota b e Tab. seg.) e simbolicamente al giorno della risurrezione, poteva essere letta (v. prec. nota c) come un' $\alpha$ .

Così interpretata, l'epigrafe avrebbe indicato - in caratteri specularmente incisi - gli anni dell'inizio e del termine della costruzione della chiesa e sarebbe stata scritta in parte in lingua latina ed in parte in greco (verosimilmente come segno dell'integrazione arbëreshë presso di noi).

Sennonché, preparando la stesura del mio nuovo libro sulle antiche cantine di Torremaggiore (3), nel mio ormai consueto "andar per cantine", colsi l'occasione per osservare de visu l'epigrafe che, sulla scorta delle notizie attinte dal Fraccacreta, doveva trovarsi, dunque, incisa "in una lapide architrave di un sottano", ossia quello dell'attuale cantina Matarese; e, in effetti, la reperivo collocata nella sopra meglio indicata (cioè, sul lato dell'architrave e per metà sbrecciata). Nel contempo, però, trovandola illeggibile, in quanto ricoperta da una spessa coltre di calcina che ne colmava l'incavo dei caratteri grafici, mi rendevo ben conto del fatto, in premessa accennato, che, secondo alcuni, essa fosse da ritenersi scomparsa. Cosicché, dopo aver provveduto alla sua pulitura con una spazzola d'acciaio, il testo dell'incisione risultava come nell'immagine che segue può apprezzarsi (V. anche immagine di copertina):

Ecco, duque, una antica cantina che diviene occasione culturale e non solo ... enoica.



Ciò considerato, ne conseguivano ben differenti deduzioni.

I grafemi sono diversi da quelli riportati dal Fraccacreta. Pertanto, volendo ancora sostenere l'ipotesi che il testo si riferisca a S.ta Sofia e che sia espresso in latino ed in greco, esso poteva essere interpretato come segue:

### +ANNO:DNI:ΦΜΘ: ossia: + ANNO:DOMINI:549:

[E ciò in quanto, in base alla numerazione greca (V. Tab. seg.),  $\Phi$  = 500, M = 40 (ove, però, qui fosse in causa una M anziché una  $W=\omega$  che, letta numericamente, non sarebbe proponibile, in quanto = 800) ed il grafema assai sbrecciato null'atro potendo essere che  $\Theta$  = 9 (infatti, ove fosse O = 70, non avrebbe senso)].

Sta di fatto, però, che la data del '549, non essendo preceduta dall'**A** (in greco = 1000), non può corrispondere all'epoca della immigrazione arbëreshë (2ª metà del 1500); se mai, avrebbe dovuto essere 1549), e non era, pertanto, proponibile; e, fra l'altro, occorreva considerare anche l'apice ('), dettaglio ben evidente e prima non rilevato, il quale sta ad indicare il termine della frase.

E, dunque, l'ipotesi accettabile, secondo una nuova lettura in concordanza con il Fiore (che rivedeva la prima traduzione avanzata sulla scorta dell'iscrizione proposta dal Fraccacreta), è quella che l'epigrafe, scritta per intero in gotico maiuscolo, sia espressa nel solo latino e che - interpretando come L I quanto prima lo era stato come W o M - essa vada intesa nella maniera seguente:

# + FIDDO: DDI . DLI' ossia:

# +ANNO:DNI:1051'

Quanto al rimanente carattere, l'interpretazione è ostica: **C** od **O** oppure **Q** ?... Qualunque sia la lettera, essa si trova a livello della sbrecciatura ed è, pertanto, illegibile.

Resta da concludere che l'epigrafe non vada più messa in relazione con le origini della chiesa di S.ta Sofia, perché di molto antecedente ad essa. Si può congetturare che, nella ricostruzione di Torremaggiore, dopo il terremoto del 1627, si sia riutilizzato materiale lapideo antico proveniente da altri siti ed anche da edifici sacri, stante la presenza sul manufatto, della croce patente (ai de' Sangro, che curarono la riedificazione del loro feudo, non mancava certo occasione e facoltà di provvedervi), passando, poi, il materiale recuperato, da costruzione a costruzione, e giungendo, dagli anni della riedificazione dopo il 1627, sino al 1800, e, pertanto, nel nostro caso, sino a palazzo Santoro.

D'altronde, qualora si volesse immaginare che all'epoca del Fraccacreta l'epigrafe potesse essere completa ed ancora non sbrecciata, questa ipotesi non escluderebbe comunque il fatto che, almeno per quel che riguarda la prima parte (H II I), ormai resa facilmente leggibile come ANNO D(OMI)NI egli l'abbia mal riportata (oltreché non tradotta) e, pertanto, anche la seconda parte (CI) W C) I) (III), ove mai la si volesse prendere in considerazione così come l'Autore la trascrisse, sarebbe, a questo punto, inficiata dal dubbio che si tratti di una riproposizione

anch'essa improbabile ed assai discutibile dell'originale e, pertanto, da non sottoporre ad interpretazione.

A questo punto, come poscritto in riscontro al mio preambolo, potrei concludere con un'antica e simpatica storia.

Ordunque, una leggenda narra che, per la costruzione della loro cattedrale, al fine di portare in città delle travi di legno, gli abitanti di Ulm, avessero disposto le stesse di traverso su di un gran carro. Essendo, la porta nelle mura, più stretta del carro acconcio in siffatta maniera, lo stesso non poteva avervi accesso; cosicché si era arrivati alla conclusione che fosse impossibile continuare nella costruzione, quand'ecco che l'attenzione di qualcuno fu attratta da un passero che, svolazzando con un fuscello tenuto per lungo nel becco, aveva imboccato agilmente una nicchia della torre campanaria da poco tempo iniziata. Fu così che anche le travi furono disposte sul carro ad imitazione di quanto aveva fatto il passero e, con un po' di fortuna, un minimo di attenzione, e tramite un semplice espediente, Ulm, nel Sec. XIV, ebbe la sua celebre torre.

Ebbene, nel nostro caso, c'è voluto molto meno: con un po' di fortuna ed un minimo di attenzione, tramite una semplice spazzola da muratore ed un po' di buona volontà, un'epigrafe che sembrava perduta, riaffacciandosi dal passato alla nostra contemporaneità, ci ha rivelato un fortuito "abbaglio" storiografico e ... tutta un'altra storia.



#### NOTE BIBLIOGRAFICHE

- M. Fraccacreta, Teatro topografico storico-poetico della Capitanata e degli altri luoghi più memorabili e limitrofi della Puglia ..., Napoli, 1828-37 / Vedasi: Tomo IV, Parafrasi 55 alla Rapsodia VIII
- M.A. Fiore, Le associazioni laicali nella chiesa cattolica La Confraternita del SS. Rosario di Torremaggiore, 1966, pp.32-33
- 3) **W. Scudero**, Antiche cantine di Torremaggiore. Con accenni alla storia del vino e generalità su le cantine, la viticoltura e la vinificazione della tradizione, Ed. Centro Grafico Borrelli, Torremaggiore, 2016, pp.51-52



De "La belle dame sans merci" di J.Keats e de "La leggenda valacca" di M.Marcello

Dall'Irlanda alla Transilvania tra amore e morte



La "Belle dame"... Bella come terra in fiore, dolce come brezza di mare, pura come sorgente, ardente come fiamma che consuma, tenebrosa come baratro tra i monti, impetuosa come uragano, infida come gorgo d'acqua scura.



(da un dipinto di Carlo Maria Mariani)

Non è mortal la musica/ che ascolto, o madre mia:/ essa mi sembra d'angeli/ festosa melodia./ Ov'essi son?.../ Mi chiamano./ O mamma/ io seguo il suon...

(da La leggenda valacca di M.Marcello)

## Immagini di copertina:

La belle dame sans merci - di Rose Cecil O'Neill (1905), Valeria (della leggenda di Poenari) [v.testo]

Nei romanzi noir si parla spesso di dark lady, di femme fatale. Una loro antenata 'celtica' è "La belle dame sans merci" (La bella dama senza pietà) ritratta dal poeta inglese John Keats nell'omonima ballata. O what can ail thee, knight-at-arms, "Che cosa t'affligge, cavaliere d'armi Alone and palely loitering? Che solo vaghi e pallido? The sedge has withered from the lake, La carice dal lago è sfiorita And no bird sing. E nessun uccello canta. O what can ail thee, knight-at-arms, Che cosa t'affligge, cavaliere d'armi So haggard and so woe-begone? Così addolorato e sofferente? The squirrel's granary is full, Pieno è il granaio dello scoiattolo And the harvest's done. E la messe è stata raccolta. I see a lily on thy brow, Vedo un giglio sulla tua fronte With anguish moist and fever-dew, Madida d'angoscia e di sudore, And on thy cheeks a fading rose E sulla tua guancia una rosa Fast withereth too. Sfiorita anch'essa troppo in fretta." IV I met a lady in the meads, "Ho incontrato una dama nei prati Full beautiful - a faery's child, Bellissima, figlia di fata; 14 Her hair was long, her foot was light, Lunghi aveva i capelli, il passo leggero And her eyes were wild. E selvaggio lo sguardo. V V I made a garland for her head, Feci un serto per la sua fronte And bracelets too, and fragrant zone; e braccialetti e profumato un cinto: She looked at me as she did love, Mi guardò come se amasse And made sweet moan. E dolce emise un gemito. VI I set her on my pacing steed, Sul mio destriero al passo la posi 21 And nothing else saw all day long, E altro non vidi quel giorno For sidelong would she bend, and sing Perché si sporgeva e cantava A faery's song. Una canzone fatata. 24 VII VII She found me roots of relish sweet, Per me trovò radici dolci e miele, And honey wild, and manna-dew, La manna come rugiada scese, And sure in language strange she said -E certamente mi disse ti amo "I love thee true." In un linguaggio strano. She took me to her elfin grot, Mi portò alla sua grotta fatata 29 And there she wept and sighed full sore, E là pianse e triste sospirò, And there I shut her wild eyes Ed io le chiusi gli occhi selvaggi With kisses four. Con quattro baci. IX IX And there she lullèd me asleep Lei poi mi addormentò cullandomi And there I dreamed - Ah! woe betide!-Ed io - sciagurato - sognai The latest dream I ever dreamt L'ultimo sogno sul fianco On the cold hill side. Della collina fredda. I saw pale kings and princes too, Vidi re pallidi e principi 37 Pale warriors, death-pale were they all; e guerrieri bianchi di morte; 38 They cried- "La Belle Dame sans Merci Gridavano tutti 'La Bella Dama senza Pietà Thee hath in thrall!" Ti ha in suo potere.'

XI

I saw their starved lips in the gloam,
With horrid warning gapèd wide,
And I awoke and found me here,
On the cold hill's side.
XII
And this is why I sojourn here
Alone and palely loitering,
Though the sedge is withered from the lake,
And no bird sing.

XI

Vidi le loro labbra scarne nella sera Aperte orribilmente per il grido, E qui sveglio mi ritrovai sul fianco Della collina fredda.

XII

Ecco perché adesso sto qui A vagare pallido e solo, Anche se la carice dal lago è sfiorita E nessun uccello canta."



La ballata narra dell'incontro, in una landa desolata e silente, tra un cavaliere ed una misteriosa dama che, con i suoi malefici poteri d'incantatrice, fatalmente lo condurrà alla dannazione: egli vagherà in eterno, morto tra i morti, stregato da un amore impossibile e crudele.

John Keats scrisse *La belle dame sans merci* nella primavera del 1819. Era stato da poco colpito da un grave lutto famigliare: nell'inverno 1818 il fratello Tom, a soli 19 anni, era morto di tubercolosi, malattia che aveva già colpito la madre e che avrebbe colpito lo stesso Keats tre anni dopo.

Il titolo - che con il tempo sarebbe diventato un appellativo impiegato per indicare la donna seduttrice incapace di sentimenti per l'uomo che la ama - fu tratto da un poemetto del quindicesimo secolo, del francese *Alain Chartier*, che s'impernia su di un dialogo tra un amante respinto e una dama senza pietà.

La ballata è poesia complessa ed enigmatica, in cui, tuttavia, si possono ritrovare alcune delle tematiche centrali di John Keats. Una di queste è la visione fugace della bellezza che rimane eternamente fonte di ispirazione e tormento per il poeta. Altro tema centrale e fondamentale è quello del connubio amoremorte. E infine, come terzo tema, si può evidenziare quello della sofferenza che, per il poeta inglese, destinato a una fine pre-

matura, è l'unico universo possibile all'uomo, ma anche ciò che permette allo spirito di orientarsi a ciò che sarà oltre la vita.

Un aiuto all'interpretazione potrebbe venire dalla presenza di elementi legati alla mitologia celtica d'Irlanda e delle saghe nordiche, che parlano di fate. Infatti la belle dame è definita figlia di fata (v. 14). Ella canta una canzone fatata (v. 24) e, come narrano le leggende della tradizione celtica, le melodie cantate dalle fate possono risultare mortali per gli uomini: un'aria elfica può cullare l'ascoltatore in un sonno infausto - e qui, l'analogia con la mitologia greca che parla delle Sirene è palese - o trascinarlo in un triste oblio in cui egli udrà per sempre il motivo struggente come costante presenza dell'irraggiungibile. La belle dame offre al cavaliere cibo: radici dolci e miele (v. 25). Non si deve mangiare il cibo offerto dalle fate - raccomandano le leggende nordiche - perché ciò ridurrebbe in eterna schiavitù ed indurrebbe a vagare senza fine. Sebbene in apparenza allettante, infatti, quel cibo porta all'imprigionamento eterno nella landa sperduta ed irraggiungibile del mistero. E a questo proposito si può ravvisare un altro interessante parallelismo tra il Regno delle Fate e l'Ade della mitologia classica: negli Inferi della mitologia latina e greca, il cibarsi del frutto del melograno, sacro a Persefone, rende incapaci di fuggire dal regno dei morti, che, nella ballata, si configura con la grotta incantata (v. 29). Il paesaggio della poesia è il lago ove non v'è canto d'uccelli e le piante sfioriscono; scelta non casuale: nella mitologia delle fate l'acqua è da sempre stata elemento importante, poiché unisce in sé le caratteristiche della bellezza e dell'inganno. Il cavaliere, ormai pallido come un giglio, è preda dell'incantesimo e, tra incubo e realtà, vede (vv.37-38) attorno a sé re pallidi e principi e guerrieri bianchi anch'essi di morte: sono stati anche loro vittime dell'incantesimo della fata, e gli dicono che la dame sans merci lo ha in suo potere (v. 40). Il cavaliere è solo e condannato a vagare sulla fredda e brumosa collina, luogo di silenzi e di morte.

Avvertendo come il senso profondo di questa ballata vada bel oltre i confini del fiabesco, alcuni studiosi hanno recentemente spiegato il mistero insito in questa poesia con un segreto gelosamente custodito dal poeta: la sua dipendenza dall'atropa belladonna, droga che egli assumeva per alimentare di sogni e allucinazioni la sua produzione poetica. Alla luce di tale interpretazione, ciascun verso della ballata acquista un nuovo e inatteso significato.

Due decenni più tardi, la corrente artistica dei pittori preraffaelliti predilesse questa leggenda. Tali artisti, infatti, si ispiravano spesso nelle loro opere a materiali storici, mescolati ad emozioni romantiche, adoravano i miti, le antiche leggende, le ambientazioni medievali, la natura e il mondo del mistero. Non potevano non restare affascinati dai temi della poesia romantica di Keats,e fu così che *''La belle dame sans merci''* ispirò i dipinti di almeno una dozzina di pittori di detta corrente artistica.

L'aspetto erotico e sensuale della poesia è quello maggiormente enfatizzato nell'opera di *J-W.Waterhouse*. Il cavaliere è ritratto



nel momento in cui sta per essere sopraffatto dal fascino della dama, tutta la sua persona mostra la sconfitta imminente: è sbilanciato in avanti e i capelli di lei lo stringono come un cappio. La dama, pur vestita, ha un atteggiamento vagamente discinto, scalza e coi capelli sciolti sta per sedurlo. Waterhouse ci parla del soccombere dell'uomo davanti alla seduzione.

Il dipinto di A. Hughes ritrae il cavaliere che ha fatto montare



la dama sul suo cavallo (v.21). La natura circostante è ancora fresca e gioiosa, l'espressione del cavaliere è quella di un uomo già perdutamente infatuato, mentre quella della donna mostra uno studiato abbandono e una tristezza alla quale nessun cavaliere potrebbe restare indifferente. Soltanto sullo sfondo, a destra, appaiono confusamente i fantasmi, che il cavaliere ancora non vede, i quali inutilmente tentano di porlo in guardia in vista del triste destino cui sta andando incontro. L'intero dipinto simboleggia l'inganno dell'incantesimo.

Nella medesima versione di *F. Dicksee*, l'infatuazione del cavaliere è posta ancor più in risalto dall'espressione attonita, estatica e sognante che gli si legge sul volto e dalla sua andatura a



braccia aperte, che ne fa quasi un automa.

Nel dipinto di *H. Meynell Rheam* il cavaliere è già caduto nel suo sogno incantato. Indossa ancora l'armatura, ma la spada è messa da parte. Misteriose volute di nebbia salgono dal terreno



e lo avvolgono come in una prigione. In mezzo alla nebbia vede i fantasmi che gli raccontano del loro terribile destino. La dama invece, si erge al di sopra della nebbia, sembra anzi averla evocata, con quel braccio sollevato; il suo viso mostra indifferenza e disprezzo, è bella ma "senza pietà". La natura circostante è fatta di sterpi e alberi spogli. La donna sembra quasi sul punto di voltarsi indietro, pronta ad andare in cerca di una nuova vittima, lasciando il cavaliere intrappolato in questo limbo per l'eternità. Meynell Rheam ci mostra come, di fronte alla crudele indifferenza della donna amata, all'uomo non resti che la sconfitta.

Il primo a musicare la ballata di Keats fu, nell'Ottocento, Charlse Villiers Stanford. Motivo dominante della composizione: il triste oblio in cui si ripropone la musica struggente che si fa interprete della costante presenza dell'irraggiungibile in un oscuro tessuto d'amore, morte e mistero. In seguito, più recenti compositori se ne interessarono; tra questi: Angelo Branduardi, Giordano Dall'Armellina, Joe Wilson ed altri. La leggenda è anche divenuta soggetto cinematografico di cortometraggi come nella poetica, seduttiva e ad un tempo inquietante versione di Hidetoshi Oneda, fedelmente sceneggiata sulla componente magica del clima fantastico e denso di mistero creato dai versi di Keats [V.: La Belle Dame Sans Merci - Directed by Hidetoshi Oneda - YouTube = https://www.youtube.com/watch?v=Xza6Xx73Gvc].





Ho più volte scritto altrove, in passato, del conte Dracula (figg. A e B), voivoda valacco della Transilvania nel XV sec. e della sua vicenda storica (libera dalle in-

fluenze nefaste esercitate sul personaggio dal ben noto libro di Bram Stoker, *Dracula il vampiro*), della leggenda del suicidio della prima moglie [V. bibliografia: 1, 2, 3, 4], nonché del misterioso sito della di lui sepoltura [V. bib.: 5].

In questa sede mi soffermerò sul secondo punto testé accennato, ossia quello della tragica morte di sua moglie (Valeria) e prenderò in esame - avversando alcune tesi sostenute dal libro "La Leggenda svelata" [V. bibl. 6] - le presumibili implicazioni che tale circostanza ebbe sui versi de La leggenda Valacca, composti da M.Marcello e musicati da G.Braga ne La serenata dell'Angelo.



- A) L'unico vero ritratto (di autore ignoto) di Vlad Ţepeş (1431-1476 o 1477), voivoda di Valacchia, nella Camera delle arti e delle curiosità del Castello di Ambras, nel Tirolo austriaco: Ferdinando II d'Asburgo, eccentrico principe seicentesco, aveva la bizzarria di collezionare ritratti di personaggi cui, fisicamente o moralmente, si addicesse la qualifica di "mostri". La stella aurea della corona celebra l'inizio del suo regno (1456) di Transilvania che coincise con il passaggio della cometa di Halley.
- B) Il ritratto di *Vlad III Dracula* conservato presso il Castello di Forchtenstein risale alla seconda metà del XVII secolo. Fu commissionato a un pittore anonimo dal Principe Paul Esterházy (1631-1690) per la sua *Galleria degli Antenati*. Alla destra del viso compare un testo in latino che cita: "Dracula Principe e Voivoda della Valacchia transalpina, ostile nemico dei turchi 1466". Identificato in accezione positiva con il soprannome patronimico di "Dracula", dal suo matrimonio con la seconda moglie, Ilona Szilagy, parente di re Mattia Corvino d'Ungheria, derivò la discendenza che legherebbe la famiglia Esterházy a quella di Dracula. Tra i prestigiosi discendenti che Paul Esterházy volle includere nel suo artificioso albero genealogico, il Conte Dracula, all'epoca, era considerato in Ungheria un vero eroe nazionale per via del suo ruolo fondamentale nella guerra contro i Turchi.

Ordunque, in un mio scritto (V. bib.1 e 2), affermavo che la celeberrima e bellissima *Serenata dell'Angelo*, musicata a fine '800 dal violoncellista italiano *Gaetano Braga* (1829-1907) di Giulianova (TE), rappresenta, a mio parere, il *leitmotiv* più idoneo per un viaggio in Transilvania, e collegavo i versi della *Serenata* alla leggenda del suicidio della prima moglie di Vlad III Dracul Ţepeş.

Bene, ciò che non precisai nel mio scritto - e lo avrei chiarito meglio in uno successivo (V.bib.3) - fu che le parole della *Serenata* musicata da Braga, erano state scritte da un librettistatraduttore, tale *Michele Marco Marcelliano Marcello* (1818-1865), dal nome assai supponente ma, assai verosimilmente, un plagiatore d'opere altrui. In effetti il Marcello, in calce ai versi dell'edizione della *Serenata*, aveva aggiunto: «Tradotta dal Valacco», senza, però, chiarire da quale testo, autore o da cos'altro egli li avesse desunti. Cosicché il componimento, che fu poi musicato dal Braga, divenne celebre, oltreché come *Serenata dell'Angelo*, come *Serenata Valacca* o *Leggenda Valacca*,

Sta di fatto che, nel 2014, un ricercatore di Giulianova, *Giovanni Di Leonardo*, autore in collaborazione di un libro dal titolo "La Leggenda svelata" (V. bib. 6), chiarisce di aver individuato il plagio del Marcello: La Serenata Valacca ripropone il contenuto dei versi di Ständchen del poeta tedesco Ludwig Uhland (1812-1874). Ed ecco, allora che il Di Leonardo, avendo letto su Internet, in "Orizzonti culturali I-R"(V. bibl. 2) il mio articolo, si mette in contatto telefonico con me (che non lo conoscevo, così come non conoscevo il suo libro), per comunicarmi che Vlad III non c'entra nulla, e, a convalida, mi invia uno scritto del musicologo *Giovanni Piana*, che qui di seguito cito testualmente:

«In ogni caso io credo che il richiamo ad una leggenda valacca non comporti alcun riferimento a Vlad Ţepeş (Dracula) o comunque a storie vampiresche di cui non v'è proprio la minima traccia».

E, questo, il Piana, lo dice non certo a me (ché neppure sa che esisto), ma a tutti i realizzatori di siti internet (tantissimi!) che mettono in relazione la Leggenda Valacca di Braga con la vicenda di Vlad e della sua prima moglie Valeria, la quale, come la fanciulla dei versi di Braga, si precipita dal verone del suo castello. Piana dice pure che non ha trovato poesie romene antecedenti all'epoca di Marcelliano Marcello, che parlino della leggenda di Vlad e di Valeria (ammesso - aggiungo qui io - che quest'ultima avesse tale nome; altri, infatti, vogliono si nomasse Elisabetta), né ve n'è alcuna traccia neppure in "Walachische Märchen" (Racconti Valacchi) del 1845.

Prima di proseguire, riporto quanto avevo scritto nel mio articolo "LA SERENATA DELL'ANGELO, UN LEITMOTIV PER LA TRANSILVANIA" relativamente alla leggenda del suicidio della Contessa moglie di Dracul:

«La di lui moglie fu una sedicenne transilvana, comprata per cento sacchetti d'oro, che egli amò d'amore tenerissimo e dalla quale ebbe due figli. Poi la donna, essendole giunta la falsa notizia che il consorte fosse morto in battaglia contro i Turchi, impazzita dal dolore e per non cadere in mano nemica, si suicidò gettandosi dalle mura del castello. Con molta probabilità la *Leggenda Valacca*, che ispirò la *Serenata dell'Angelo*, fa riferimento a questa triste storia. Al suo ritorno il *voivoda*, disperato, si dannò per sempre, maledicendo Dio. E' robabile questo sia alla base della leggenda nera nata sul suo personaggio».

Aggiungerei che Valeria apparteneva ad una nobile genia tzigana ebrea-ungherese e che l'acquisto d'una moglie era consuetudine nel regno magiaro dell'epoca. Quanto poi al nome della donna, come già detto, altri riportano che si chiamasse Erzsébet o Cnaejna e appartenesse al clan dei Bathory. E' altresì da precisare che l'altra Elisabetta Bathory, nota come 'la Contessa sanguinaria', a motivo della sua crudeltà e degli episodi di 'vampirismo' che la riguardarono, non ha nulla a che fare con le vicende storiche né leggendarie che riguardano Vlad III e, verosimilmente fu solo legata da parentela con la prima moglie di Dracula. Fra l'altro, la storia della 'Blood Countess' ci porterebbe troppo fuori argomento.

Aggiungerei anche, per un utile raffronto, il testo della *Leggenda Valacca* di M.Marcello e quello di *Ständchen* di L.Uhland.

## Il primo:

Oh quali mi risvegliano dolcissimi concenti!
Non li odi, o mamma, giungere coll'alitar de' venti?
Fatti al veron, t'en supplico; e dimmi donde parte questo suon.

Io nulla veggo, calmati; non odo voce alcuna, fuor che il fuggente zefiro, nel raggio della luna. D'una canzon, o povera ammalata, chi vuoi che t'erga il suon?



No! ... No!...
Non è mortal la musica
che ascolto, o madre mia:
essa mi sembra...
mi sembra d'angeli
festosa melodia.
Ov'essi son?...
Mi chiamano.
O mamma,
buona notte!
Io seguo il suon,

io seguo il suon...





Was wecken aus dem Schlummer mich Für süsse Klänge doch?
O Mutter, sieh! Wer mag es sein In später Stunde noch?
"Ich hore nichts, ich sehe nichts,
O schlummre fort so lind!
Man bringt dir keine Städchen jetzt,
Du armes, krankes Kind!"
Es ist nicht irdische Musik,
Was mich so freudig macht;
Mich rufen Engel mit Gesang,
O Mutter, gute Nacht!

Quali mai dolci suoni
mi ridestano dal sonno
Oh, madre, guarda!
Chi può essere ad un'ora così tarda?
"Nulla io odo, nulla io vedo,
continua il tuo così dolce sonno!
Nessuno ormai ti porge una serenata
Mia povera bimba malata!"
Non è musica terrena
Quella che mi dà tanta gioia;
Sono angeli che mi chiamano cantando,
o madre, buona notte!

E, tornerei ora al discorso prima interrotto. In risposta, a Giovanni di Leonardo,così, fra l'altro, gli scrivevo:

"Appare fin troppo chiaro, nei riguardi di Uhland di 'Ständchen', il plagio operato da Michele Marco Marcelliano Marcello. D'altra parte, per uno che, come lui, dal 1859 in poi si trasferisce a Milano e collabora con la "Rivista Contemporanea" dedicandosi interamente, oltre che alla librettistica, alla traduzione di opere di autori stranieri, poteva anche apparire credibile, da parte dei contemporanei, che avesse tradotto dal valacco la Leggenda, così com'egli annota in calce alla stessa. Ed è assai verosimile che egli abbia speculato su questo, proprio perché, come sappiamo, non palesa la fonte della sua ipotetica traduzione. In effetti, nella coeva poesia romena, una Serenata o Leggenda o quant'altro, non pare sia ravvisabile; e poi, accostando il testo di Uhland a quello di Marcello, le analogie sono fin troppo evidenti.

Appare anche, ad ogni modo, strano che Marcelliano Marcello non abbia minimamente supposto che nell'ambiente dei librettisti, poeti, traduttori, musicologi e musicisti del suo tempo, potesse esservene qualcuno in grado di accorgersi del plagio: se non altri, il Negrelli, che aveva già operato una traduzione della *Serenata* di Uhland nel 1836; senza contare, poi, che Ludwig Uhland scriveva le sue poesie proprio in quegli anni e 'Ständchen' doveva essere ben nota ...

Non m'è riuscito di trovare l'altra versione de *La Leggenda Valacca*, cui allude Giovanni Piana, quando, fra l'altro precisa:

"... mi piace ricordare che nel corso della mia ricerca mi sono imbattuto nella Leggenda Valacca scritta da Francesco Spadaro Ferlito di Passanitello (1900 - 1983), un'opera poetica inedita, scritta all'età di 19 anni e pubblicata nel sito familiare dal figlio Vittorio (...). L'indirizzo del sito è il seguente: http://www.spadarodipassanitello.it; ho solo, di tale autore, individuato una lirica che non ha nulla a che vedere con i contenuti di quella del Marcello

(in:http://www.spadarodipassanitello.it/poesiegiovanili/manoscritti/LA%20LEGGENDA%20VALACCA.htm).

Del resto, poco importa, considerato che, quando scriveva Francesco Spadaro, Marcelliano Marcello era già morto e sepolto da un pezzo. Così pure mi torna un po' come troppo arbitraria l'affermazione di Piana:

"In ogni caso io credo che il richiamo ad una leggenda valacca non comporti alcun riferimento a Vlad III Tepes (Dracula) o comunque a storie vampiresche di cui qui non v'è proprio la minima traccia", ed una forzatura ritengo anche l'altra affermazione del Piana:

"A me invece questo brano fa venire in mente la ballata goethiana 'Il re degli elfi", e ciò perché, a prescindere dall'atmosfera e dalla 'germanicità' della stessa, personalmente ritengo sia più calzante - quanto a dark atmosfera - La Belle Dame Sans Merci di John Keats (1795 - 1821) che molto più s'accosta al contesto evocativo - dallo stesso Piana preso in esame - delle fiabe e leggende che alludono ai temi associati "musica, seduzione e morte".

La questione è che Piana vorrebbe, ahilui, trovare a tutti i costima non vi riesce - un'esplicita "trama di senso" e neppure la trova nella raccolta di fiabe valacche Walachische Märchen del 1845. Ora, se questa 'affannosa' ricerca del Piana ha portato, come eccellente conseguenza, gli AA. de "La leggenda svelata" a riscoprire Ständchen di Ludwig Uhland e a 'smascherare', sia pure bonariamente, Marcello, questo è l'aspetto più importante della vicenda, ma, a mio parere, non può essere definitivamente sepolta, solo perché lo afferma Piana, l'eventualità che, alla base della Serenata o Leggenda, possa esservi una qualche antica storia 'valacca' - ancorché non "vampiresca" - d'amore e morte. E, sotto questo aspetto, è encomiabile che gli AA. de "La leggenda svelata", abbiano tentato di estendere le loro ricerche all'ambito storico-letterario in cui l'Uhland poetò.

Orbene, è, per me, seducente un passaggio del libro in cui vien detto: "Anita Osima afferma che, nelle sue poesie, Ludwig Uhland lascia intuire le circostanze che determinano una situazione senza descriverle". Ciò, naturalmente, è riferito al contesto della stesura delle sue poesie e non a quello della provenienza dei motivi ispiratori, ma - penso - a voler ampliare il raggio, cosa ne sappiamo noi delle ipotetiche relazioni che Uhland possa aver avuto, anche se non con la letteratura (la poesia di Mihai Eminescu (1849-1899) ad esempio), con le tradizioni verbali moldave? O, se non lui, lo stesso Marcelliano Marcello?... Su questo punto occorrerebbe, io penso, continuare con le ricerche.

Perché a Marcelliano Marcello sarebbe 'saltata in testa' proprio l'idea della Valacchia? Solo per mascherare un plagio, con lo scoop di una lingua strana e poco accessibile? Solo per questo?... E' vero, in Eminescu, citato come esempio tra i poeti valacchi, c'è un riferimento a Vlad Tepeş in *Scrisorea* (*Epistola*) *III*:

"Cum nu vii tu, Ţepeş doamne (ecc.)"

"Ergiti ancora una volta, o Țepeș, signore, Prendi e separa questi uomini tra folli e farabutti in due grandi tribù, Poi vigorosamente, accoppia con la forza entrambe le tribù, E in un'unica fascina, prigione e manicomio, dai alle fiamme!"

ma è un po' poco e, poi, Vlad fu un personaggio storico, un eroe di carne e sangue, non solo una *leggenda* ...



Vediamo, invece, cosa si narra ancora oggi nell'hinterland del castello di Poenari, della cittadella omonima (Cetatea Poenari), presso i monti Făgăras, nella contea di Argeș; un castello posto ad altezza vertiginosa a guardia di un profondissimo canyon in fondo al quale scorre il fiume Arges. Il castello si trova su di una rupe alla destra di una precaria strada, la Transfăgărăsan che sale, impervia, tra i monti. Eretto all'inizio del 13° Sec., tra i primi della Valacchia, attorno al 14° fu dominio dei Basarab (la genia di Vlad II e III Dracul). Poi il castello, abbandonato, divenne un rudere. Nel Sec.15°, Vlad III (Dracul) ne consolidò la struttura e ne fece la sua fortezza. Egli costrinse alcuni Boeri, nel periodo pasquale del 1459, pena l'impalamento, ancorché fosse difficile una ristrutturazione di Poenari, a portarla a termine in breve tempo. I Rumeni indicavano il castello come Citatea Lui Negru Voda (Cittadella del Principe Oscuro). Oggi lo si raggiunge salendo 1480 gradini.

Ma, c'è di più. Un affluente dell'Argeş, che vi si immette proprio sotto Poenari, ancora oggi viene chiamato *Râul Doamnei*, che, in romeno, significa "Il fiume della Signora" o "Il fiume della Principessa": *râul* significa "il fiume", mentre *doamnei* è il genitivo di *doamnă* (dal latino *domina*, signora). Ed ecco, dunque, la storia di amore e morte, che non è mai stata dimenticata, di Vlad e della sua sventurata prima moglie.

Secondo questa antica leggenda locale, la prima sposa del voivoda Vlad III di Valacchia, come già accennato, morì suicida nel 1462 durante l'assedio del castello di Poenari. Infatti, dopo la cattura di Vlad III, un suo servitore inviò un messaggio con una freccia per informare la contessa che all'indomani le armate ottomane avrebbero invaso il castello. La moglie di Vlad, allora, disperata sino ad impazzire, e non ascoltando le suppliche della propria madre, si gettò dalla torre del castello nel fiume sottostante, preferendo la morte alla prigionia turca. In seguito il fiume fu ribattezzato col suo attuale nome in onore della contessa.

E dunque, vampirismo a parte, Bram Stoker (1847-1912), almeno dei luoghi della vicenda di Dracula, non avrebbe, nel 1897, inventato molto.

Ma, già molto tempo prima di Stoker, la vicenda di Poenari, peraltro, non romanzata, era stata narrata, in Germania, nel 1488 a Norimberga, in un manoscritto stranamente intitolato "Storie tedesche del voievoda Dracula"; in seguito, Constantin Cantacuzino (1639-1716), scrittore e umanista romeno, ottimo conoscitore della cultura italiana, e che nel 1667 fu a Padova, dà volto di scrittura a molte storie valacche sino ad allora tramandate solo verbalmente, compresa la leggenda-storia di Poenari.



Che dire? Poenari e la storia triste della sua contessa furono note ad Uhland? Ed egli, nella sua *Serenata*, non ne fece menzione forse per restare fedele, anche nel primo movente dell'ispirazione poetica, a quel suo 'lasciare intuire le circostanze che determinano una situazione senza descriverle' di cui parla, come s'è visto, Anita Osima? Potrebbe anche darsi.

E, se non Uhland, Marcelliano Marcello - questi sia pure per celare il suo plagio - avrà chissà mai rammentato, magari essendogli nota, questa antica leggenda valacca? Chissà!

Perché, dunque, scomodare, con Piana, *Il re degli elfi*, nella cui storia non v'è proprio alcuna fanciulla che, impazzita, si precipiti, per fedeltà e per amore al suo uomo, da un verone?

Infine, perché ostinasi a cercare una poesia valacca - che potrebbe, su tale vicenda, non essere mai stata scritta - quando una leggenda esiste ed è già così poetica di per sé? E perché, in tanti - nei siti Internet, dice Piana - avrebbero richiamato alla mente l'antica storia di Poenari? Solo perché si parla di Valacchia? O piuttosto perché calza a pennello? Ed ancora, perché si dovrebbe cancellare la leggenda-storia di Poenari? Solo per non incorrere nel passo falso di parlare - come paventa Piana - di vampiri? Escludiamo pure i vampiri, allora, ma salviamo la storia d'amore!

E, dunque, la "Leggenda svelata", ha riportato in giusta luce Uhland, ed ha aggiunto una perla in più alla collana delle opere che parlano di Braga, ma io vorrei tenere ancora cara e protetta la leggenda d'amore e morte dell'infelice Valeria».

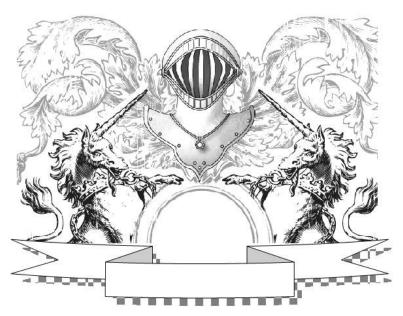
#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- W.Scudero; "EMOZIONI DI VIAGGIO" Genesi Editrice Torino; 2008; pp. 108-110
- 2. W.Scudero; "LA SERENATA DELL'ANGELO, UN LEITMOTIV PER LA TRANSILVANIA" in «ORIZONTURI CULTURALE ITALO-ROMÂNE Rivista interculturale bilingue» n.7 luglio 2013 Anno III ISSN 2240-9645
- 3. W.Scudero; "PAGINE RITROVATE Narrativa, poesia, arte e musica in 12 quaderni" edizione e-book in CD-Rom by Pegaso Service San Severo; 2012; 6°quaderno
- 4. W.Scudero; "IL MIO TEATRO IN RETROSPETTIVA ... VE LO RACCONTO (2012-2016) Vol.2°- Ed.Borrelli Centro Grafico Torremaggiore; 2016; pp. 43-44
- 5. W.Scudero; "OSSIMORO NAPOLI Tra storia e leggende 'UN PARADISO ABITATO DA DEMONI' " (DILOGIA:"NEL SOLE OSCURO DI NAPOLI" 2° QUADERNO) Ed. Verba manent sas Torremaggiore; 2016; pp. 10-12
- Giovanni Di Leonardo & Galileo Di Ilio; "LA LEGGENDA SVELATA (...)"; Bongiovanni Editore; Bologna; 2012



Contarini e de Sangro

Di una fortuita osservazione araldica e di una sostenibile tesi di comune origine



L'araldica, è una delle scienze ausiliarie della storia, la scienza del blasone, cioè lo studio degli stemmi. Essi sono detti anche armi o scudi. In altre parole, è quel settore del sapere che ha lo scopo di individuare, riconoscere, descrivere e catalogare gli elementi grafici utilizzati, nel loro insieme, per identificare in modo certo una persona, una famiglia, l'unione di due casate, un gruppo di persone o una istituzione.

## Immagini di copertina:

Arme e colori dei Contarini, patrizi veneziani dei de'Sangro, duchi di Torremaggiore e del Ducato di Borgogna [in basso]



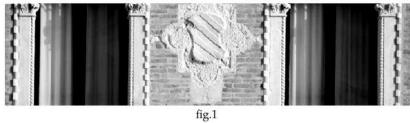
uando, a Venezia, me ne vado in giro per calli, calleselle, salizade, rughe, campi, campieli, corti, fondamenta, sotoporteghi, ponti, rii, rieli e canali, osservando, col naso all'insù, parte degli infiniti 'monili di pietra' che ornano le pareti

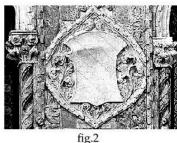
delle case e dei palazzi, scoprendone ogni volta di più belli ed anche misteriosi, penso che la Serenissima non esaurirà mai le sue sorprese, aprendomi, tra pàtere, clipei policromi in pregiate pietre dure, fioroni apicali gotici delle finestre archiacute, mascaroni di chiave d'arco, epigrafi e blasoni, sempre nuovi e colmi 'forzieri' dei suoi antichi gioielli lapidei in pietra d'Istria, tenera di Vicenza, marmo rosso di Verona e proconnesiaco del mar di Marmara. Molti sono gli angoli di Venezia nei quali, presso una bottega di pistòr o un'altra di caleghèr, tra una calle di piovàn ed un sottoportego drio una chiesa o altrove, può accaderci di scorgere, solo se un buon motivo ci obbliga a farvi caso, questo o quel particolare che fino a quel momento non avevamo ancora visto, ma che era lì, proprio lì davanti ai nostri occhi da sempre, pronto a far mostra di sé non appena ce ne fossimo accorti.



osì, fortuitamente, nell'estate del 2014, transitando in Canal Grande sulla linea lenta del traghetto, con direzione San Marco-Santa Lucia, m'è capitato di osservare due armi araldiche (blasoni) simili: una (fig.1) sul prospetto in canale del palazzo Contarini-Fasan - sito sulla sponda op-

posta a quella della Basilica della Salute - e l'altra (fig.2) sull'ingresso d'acqua della Ca'd'Oro; in quest'ultimo edificio l'arma, sorretta da un angelo, è riproposta (fig.3) al di sopra dell'entrata da terra nella calletta omonima che, da Strada Nova, conduce all'imbarcadero.







E tale stemma del casato patrizio dei Contarini di Venezia, com'è deducibile da documenti d'epoca [1], è araldicamente descritto come: *D'oro alle tre bande d'azzurro* (v. immag. di copertina, in alto al centro).

Nell'VIII secolo, dodici famiglie patrizie veneziane elessero il primo doge. Da quel momento, quelle dodici famiglie diventarono le più in vista della città; la casata dei Contarini era una di loro. Attraverso i secoli la famiglia, tenne, fra l'altro, la podestaria del castello di Noale (v. immag. di copertina, a sn: stemma Contarini della Porta Trevigiana di Noale) e diede numerosi dogi alla Serenissima; tra i più noti: Domenico I, 30° doge (1043-1071); Andrea, 60° (1368-1382); Francesco, 95° (1623-1624) e Nicolò, 97° doge, famoso per aver avviato, in adempimento ad un voto alla S.ta Vergine, la costruzione Basilica della Salute, dopo la peste del 1630; ecc. Nel tempo, la Casata si divise in molti rami, tant'è che, nel 1500, quasi il 10% della nobiltà veneziana aveva cognome Contarini. Così, la gente iniziò ad inventarsi dei soprannomi per identificare i detti diversi rami. Tali soprannomi, non derivando da virtù o qualità morali ma dall'inventiva dei Veneziani, individuarono, tanto per citarne alcuni, i Contarini dal Naso, quelli dalla Porta di Ferro, i dagli Scrigni, i dal Zaffo e i dal Bovolo (così detti, questi ultimi, dalla famosa ed elegantissima scala a chiocciola [bovolo, in venez.= chiocciola] del loro palazzo tardo gotico, ubicato nel sestiere di San Marco, in prossimità di campo Manin, e affacciato sul rio di San Luca.). Il Contarini del citato palazzo Fasan in Canal Grande, fu così soprannominato per via della sua passione per la caccia al fagiano [fasan, in venez.= fagiano]. Secondo una tradizione veneziana, in tale palazzo, passato ai Lezze, avrebbe abitato, attorno al 1515, la Desdemona sakespeariana, in realtà una figlia di Donato Lezze, soprannominta dai Veneziani 'Demonio Bianco', che andò sposa a Cristoforo Moro, luogotenente della Serenissima a Cipro. Sono chiari, a questo punto i riferimenti che indussero il famoso drammaturgo inglese a coniare nuovi nome e colore di pelle per la sua tragedia "Otello, il moro di Venezia" [2].



rbene, tornando a considerare l'*arme* dei Contarini, innanzitutto va rammentato che l'araldica (v. apoftegma in 2ª di copertina), è la scienza che, tramite lo studio degli stemmi, ha lo scopo di individuare, riconoscere, descrivere e catalogare gli elementi grafici utilizzati, nel loro

insieme, per identificare in modo certo una persona, una famiglia, l'unione di due casate, un gruppo di persone o una istituzione.

E va rammentato altresì - cosa, in araldica, fondamentale - che di uno stesso stemma hanno diritto di fregiarsi solo gli appartenenti ad uno stesso ceppo e mai quelli di due ceppi diversi.



onsidererò, ora, un altro blasone, quello della nobilissima famiglia dei de' Sangro, che furono duchi di Torremaggiore, marchesi di Castelnuovo della Daunia, principi di San Severo ed appartennero, come Grandi di Spagna di Prima Classe, alla più illustre nobiltà napoletana. Fra gli altri titoli di cui il ceppo ed i rami della famiglia furono nel tempo insigniti, ne ricorderò alcuni: signori di Belmonte, baroni di Bugnara, baroni di Casignano e Toritto, i duchi di Vietri, i duchi di Casacalenda, i principi di Viggiano, i principi di Fondi, i marchesi di S. Lucido e i duchi di Martina Franca.

Ma, il discorso sul loro Casato mi porterebbe molto lontano ed esulerebbe dal tema di questo breve studio. Mi limiterò, pertanto a parlarne unicamente in riferimento al loro blasone e alle deduzioni possibili che si attagliano alla mia sostenibile tesi di comune appartenenza della loro genia al medesimo ceppo originario che generò i Contarini di Venezia.



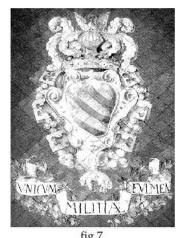
, dunque, la mia fortuita osservazione, in Venezia, dello stemma dei Contarini, non poteva non motivare in me un facile e spontaneo confronto con quello dei de' Sangro, antichi feudatari della mia città, Torremaggiore, sulla torre del cui palazzo ducale, quella di N-E, compare un bla-

sone analogo (v. immagine di copertina, a dx.), che il 1° duca, Giovanfrancesco, nella seconda metà del XVI sec., fece apporre - riscalpellando il precedente - sullo stemma dei Jamvilla - pregressi feudatari in periodo angioino (Sec.XIV), quando il castello era solo un fortilizio - lasciando invariate le ornamentazioni (lambrecchini) circostanti. Ritroviamo, tra i tanti, il medesimo blasone, ab antiquo su gli altri manieri desangriani, come quelli di Dragonara (fig.4) e di Civitacampomarano (fig.5), che furono proprietà di Paolo I de' Sangro (primo decennio del 1400?-1455), figlio di Colatommaso che aveva ricevuto Dragonara, come bene dotale, dalla moglie Maria di Jamvilla, e, in seguito, nel sec. XVI, l'arme compare sul fastoso portale del palazzo napoletano di piazza San Domenico, voluto dal Iº principe di San Severo, adorno del Toson d'Oro che suo figlio Paolo ricevette dal re Filippo III di Spagna (fig.6); ed ancora, possiamo vedere lo stesso stemma (fig.7) realizzato in maiolica sul pavimento in cotto della stupenda Cappella Sansevero - con la cui settecentesca ristrutturazione, il VII Principe, don Raimondo de' Sangro, volle celebrare la gloria della propria famiglia - con il motto: Unicum Militiae Fulmen, che fu introdotto, sotto l'arme, a partire dal 1° principe [3,4].









E i colori dell'arme sono gli stessi dello stemma dei Contarini: D'oro alle tre bande d'azzurro.



questo punto, considerato che, come ho già detto, di uno stesso stemma hanno diritto di fregiarsi solo gli appartenenti allo stesso ceppo, non restava altro ch'io mi chiedessi quale fosse questa stirpe comune ai due casati de' Sangro e Contarini.

Ebbene, l'ascendenza comune è da individuarsi in quella dei duchi di Borgogna. Ed infatti la fusione delle grandi stirpi carolingia, Longobarda e Normanna, diede origine al nuovo Ducato di Borgogna, che aveva come stemma quello stesso *D'oro alle tre bande d'azzurro*, inserito *in bordo rosso* (v. immag. di copertina, in basso, al centro).

Tra i capostipiti della illustre famiglia che vantò discendenza diretta da Carlo Magno, troviamo, dopo l'anzidetta fusione, Berengario, da cui derivò Bernardo detto "il Francese" (pertanto, della casa dei duchi di Borgogna), il quale, venuto in Italia nel IX sec. al seguito di Ugone duca di Aquitania, divenne, negli Abruzzi, conte dei Marsi e, successivamente, un ramo della casata, nel 1093, si stabilì presso il fiume Sangro. Da questo ramo discenderanno i de' Sangro (o'di Sangro').



E' anche da rammentare che la Casa de' Sangro fu legatissima al potente Ordine Benedettino, vantando tra i suoi antenati, oltre ad abati, altissimi prelati e santi (Oderisio e Rosalia), Bernardo de Fontaine, abate di Clairvaux, anche lui santo, il quale fu strenuo promotore della regola Cistercense e sostenitore dell'ordine religiosomilitare dei Templari. Anche l'arme di Bernardo di Clairvaux e dell'Ordine Cistercense fu, pertanto, quella del Ducato di Borgogna (v. figura a lato).

Quanto ai Contarini, il loro legame col Nord Europa è molto antico e si fa risalire all'epoca di Giulio Cesare; successivamente, tale legame fu con il Ducato di Borgogna. Infatti, gli Aurelii Cotta di Roma, legati per parentela alla vicenda politica ed espansionistica di Giulio Cesare nella Gallia, furono nominati prefetti nella regione del Reno. La regione della Gallia, corrispondeva grosso modo ai territori attuali di Francia, Belgio, Svizzera, Paesi Bassi, Germania lungo la riva occidentale (sn.) del Reno.

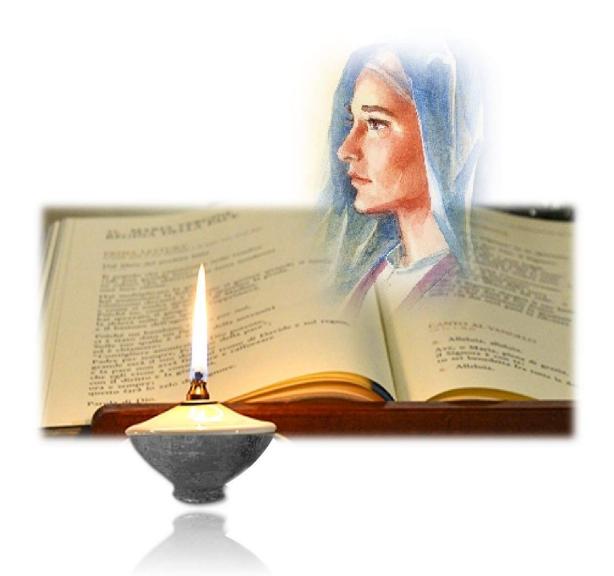
La Borgogna deve il suo nome all'antica popolazione germanica dei *Burgundi*, che nel V secolo fondarono un reame nella Gallia romana centro meridionale. Ivi si trasferirono (dalla zona compresa tra i fiumi Reno, Meno e Danubio dove erano arrivati alla fine del IV secolo) a partire dal 413, col re Gundicaro, sino al 473, col re Gundicoco figlio di Gundicaro, che portò a termine il trasferimento dei Burgundi sulla riva sinistra del Reno e nella Sapaudia (attuale Savoia). L'attuale regione francese della Borgogna corrisponde solamente ad una parte di questo antico regno, vale a dire quella che in epoche successive formò il cosiddetto Ducato di Borgogna.

Pertanto, i capostipiti della famiglia Contarini, furono presenti nella regione che poi sarebbe divenuta Ducato di Borgogna, già da tempi remoti. Venivano detti *Cotta Rheni* o *Conti del Reno*, da cui, per fusione e contrazione: *Contarini*.

Va rammentato che negli anni 1510-11, il duca di Borgogna-Fiandre, Massimiliano I d'Asburgo (che aveva sposato Maria di Borgogna), venne ospitato a Venezia da un Contarini, Francesco (1477-1558) - appartenente ad uno dei più ricchi e facoltosi rami in cui, come s'è detto, si articolava la famiglia: quello detto *degli Scrigni* - nel proprio palazzo a San Trovaso, nel sestriere di Dorsoduro.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

- Biblioteca universa Hieroymi Contareni Marcie anno 1843 testamento legata, in G. Valentinelli, Codices MSS. latini. Biblioteca manuscripta ad S.Marci venetiarum. Venetiis, ex Typographia commercii, 1868, p.163-169
- 2. W.Scudero, Approccio ermeneutico ai monili di pietra della Serenissima, Ed.Officine Digitali, Foggia, 2015, p.8
- 3. W.Scudero, Il Fregio affrescato del Castello ducale di Torremaggiore. Proposta di lettura critica ed esegetica del ciclo pittorico nel suo contesto palaziale, Claudio Grenzi Editore, Foggia, 2013, pp.11-13,48
- 4. W.Scudero, Cinque brevi Saggie una rimembranza...per la custodia delle memorie storico-artistiche torremaggioresi, Ed.Officine Digitali, Foggia, 2015, 3° quaderno, pp.4,9



Di tre testi mariani tra meditazione e preghiera



O quisquis te intelligis in huius saeculi profluvio magis inter procellas et tempestates fluctuare, quam per terram ambulare ne avertas oculos a fulgore huius sideris, si non vis obrui procellis Si insurgant venti tentationum, si incurras scopulos tribulationum, respice stellam, voca Mariam. Si iactaris superbiae undis si ambitionis, si detractionis, si aemulationis respice stellam, voca Mariam. Si iracundia, aut avaritia aut carnis illecebra naviculam concusserint mentis, respice stellam, voca Mariam. Si criminum immanitate turbatus, conscientiae foeditate confusus, iudicii horrore perterritus, barathro incipias absorberi tristitiae desperationis abysso cogita Mariam In periculis, in angustiis, in rebus dubiis Mariam cogita, Mariam invoca. Ipsam sequens, non devias, Ipsam rogans, non desperas, Ipsam cogitans, non erras Ipsa tenente, non corruis, Ipsa protegente, non metuis, Ipsa duce, non fatigaris,

Tu che nell'instabilità continua della vita presente t'accorgi di essere sballottato tra le tempesenza punto sicuro dove appoggiarti, tieni ben fisso lo sguardo al fulgore di questa stella se non vuoi essere travolto dalla bufera. Se insorgono i venti delle tentazioni e se vai a sbattere contro gli scogli delle tribolazioni, guarda la stella, invoca Maria! Se i flutti dell'orgoglio, dell'ambizione, della calunnia e dell'invidia ti spingono di qua e di là, guarda la stella, invoca Maria! Se l'ira, l'avarizia, l'edonismo squassano la navicella della tua anima, volgi il pensiero a Maria! Se turbato per l'enormità dei tuoi peccati, confuso per le brutture della tua coscienza, spaventato al terribile pensiero del giudizio, stai per precipitare nel baratro della tristezza, e nell'abisso della disperazione, pensa a

Maria!

Nei pericoli, nelle angustie, nelle perplessi-

tà,

pensa a Maria, invoca Maria!

Maria sia sempre sulla tua bocca e nel tuo cuore.

E per ottenere la sua intercessione, segui i suoi esempi.

Se la segui non ti smarrirai, se la preghi non perderai la speranza, se pensi a lei non sbaglierai. Sostenuto da lei non cadrai, difeso da lei non temerai, con la sua guida non ti stancherai, con la sua benevolenza giungerai a destinazione.

S.Bernardo

### Immagine di copertina:

Ipsa propitia, pervenis.

Ipsam cogitans, non erras (computer collage)

Ho voluto adunare, in questo quaderno, tre brani che propongono una maniera insolita di meditare attorno alla figura di Maria di Nazareth. Il primo considera il tema del 'silenzio' (Madre Teresa di Calcutta era solita ripetere: "Con il nostro silenzio consentiamo a Dio di parlarci e di amarci"): il silenzio del Natale, accolto col cuore. Il secondo brano attualizza il tema ed il senso del Natale trasferendone i contenuti tra gli 'ultimi' dei nostri giorni: gli emigranti. Quanto al terzo brano, in esso ci confrontiamo con una preghiera a Maria, caratterizzata da una franchezza talmente matura e priva di orpelli, così da apparire, umanamente, per certi versi, addirittura spregiudicata, tale che vien fatto di chiedersi se si tratti davvero di preghiera; laddove essa, invece, lo è e certo molto più di quanto non lo siano le forme stereotipate d'orazione con cui siamo soliti rivolgerci a Lei.

Dum medium silentium tenerent omnia, et nox in suo cursu medium iter haberet, omnipotens Sermo tuus, Domine, de coelis a regalibus sedibus venit.



Sap.18, 14-15

Dopo la fatica del parto, dopo le voci concitate dei pastori, tutto è, ora, avvolto nel silenzio. La notte è rischiarata da una luce indefinibile. E tu, guardi il piccolo bambino che dorme nella mangiatoia. Giuseppe è con te, stupito e commosso preferisce stare in silenzio. Come un pendolo il suo sguardo si posa su Yeshua e su di te: non ha parole ma sa che in questa notte tutto il mistero di Dio è come raccolto nella fredda grotta di Betlehem. Tu, Myriam, non dici nulla ma dentro di te c'è come una valanga di parole, eco delle antiche promesse che trovano ora il compimento. Guardi il tuo bambino con quello stupore che prende ogni madre quando stringe tra le braccia il suo, ma tu conosci il mistero che avvolge tuo figlio, tu sai che viene di lontano. Non sai nulla del suo futuro: non sai come né



quando si manifesterà al mondo. Ma in questo momento non t'interessa, ti basta guardarlo, lo stringi tra le braccia. Tu sai bene che non è tuo, tu sai che questo bambino è un dono per tutti ma ora, almeno per ora, appartiene solo a te. Sono venuti i pastori, avevano torce che intrecciavano ombre e luci, i loro volti, bruciati dal sole, avevano uno sguardo che non sai descrivere, come se avessero ricevuto una nuova innocenza, proprio loro, abituati alla vita dura, sembravano ingenui come bambini. Parlavano di una luce improvvisa e di voci angeliche. Forse quello stesso angelo che è venuto da te. Sì certo, ricordi molto bene quello ch'è accaduto quel giorno, nella piccola casa di Nazareth. Come potresti dimenticare. Quelle parole sono scritte dentro di te come con inchiostro indelebile. Nelle voci dei pastori trovano conferma quelle parole misteriose che avevi ricevuto. Non avevi bisogno di conferme ma è bello lo stesso vedere quello che Dio opera. Non ti sei stupita di vedere i pastori. Nella casa di Zaccaria hai cantato di quel Dio che "ha rovesciato i potenti dai troni, ha innalzato gli umili". Tu sai che sono gli umili i primi a conoscere il mistero. Anzi, tu sai che solo i piccoli potranno capire e accogliere quel Dio che si presenta con il volto umile e povero di un bambino. Mentre le voci degli angeli si rincorrono e si intrecciano, come le nostre campane nei giorni di festa, tu pensi a tutte queste cose e resti in silenzio. Pensi che Dio opera in modo davvero misterioso. Se raccontassi la tua esperienza, chi ti crederebbe? L'angelo ti ha detto che questo figlio "sarà grande" ma i grandi di questo mondo non verranno a Betlehem, non sanno neppure che Dio è venuto nel mondo. Tutto avviene nel nascondimento. Tu hai compreso che sarà Dio a tracciare la strada. Non chiedi altro se non di obbedire a Lui col tuo "sì". È questa la fonte nascosta di quella pace che inonda il tuo cuore ed avvolge il tuo viso di una luce nuova che solo i poeti e gli artisti possono tentare di descrivere. (1)



i fermammo in periferia, quando, non so, eravamo troppo stanchi: "Non si affitta a meridionali".

Nel sottoscala che poi vivessimo pon importava, se lui era

Nel sottoscala, che noi vivessimo non importava, se lui era nato, ed era nato.

Mio figlio, con quel nome voluto da mia moglie, e mi sembrava un nome così esotico.

Io, niente, sono stato un padre quasi nominale e quasi potrei non esserci. E Maria ha desiderato tanto e avuto niente: già a dodici anni, nostro figlio sarebbe scappato e, quando l'avremmo trovato, ci avrebbe detto che non ci apparteneva.

A pensarci, a volte mi sembra d'avere già vissuto un'altra vita.



Maria non morì di parto non so perché; avrebbe potuto benissimo con tutti quei pericoli e quella povertà.

Tutto andò, invece, come se t'innamori: anche uno schiaffo ti dà più gioia.

Passarono tre orientali scalcinati, in cerca del loro sottoscala, forse, per passarci la notte: "Enfant tres beau, miracle!"; forse erano ambulanti tunisini, di quelli che vendono tappeti.

E vennero almeno tre o quattro pastori, calati dall'Appennino, con zampogne e pellicce, per suonare Natale, raccogliendo monete.

E i bambini del palazzo erano come angeli; ce li portavano per gioco, perché il bambino li fissava contento.

"Non ci venite qui, cosa cercate?!" gridò il portiere ai tunisini, insospettito e allarmato; ma non sapeva di noi. Loro finsero di aver sbagliato e uscirono dal portone, non dal nostro buco.

Faceva freddo, ma per un riscontro d'aria nell'angolo dove eravamo, il fiato delle scale e i tubi ascendenti delle caldaie ci riparavano.

Io, falegname in Germania, ritornato con Maria per votare, sorridevo e pensavo: certo non ci aspettavamo il parto prematuro. E' così: gli ospedali sono pieni, le pensioni sono piene ..."Lei m'insegna, sotto Natale!".

Tutto precipitò nelle doglie e quello fu il solo posto riparato.

Poi ci facemmo trovare, anche se era andato tutto bene.

Uno ci disse: "Non li mettete al mondo i figli se poi non potete neppure farli nascere decentemente!".

Decentemente? Ci sembrava un miracolo e, se ci penso, un miracolo mi sembra ancora. (2)



aria ... Così sei diventata la mamma delle nostre paure, delle nostre rassegnazioni, la mamma dei marinai minacciati di naufragio, dei viandanti sperduti sulle montagne, dei soldati che perdono sangue, dei figli senza più madre, delle madri senza più figli, degli uomini senza più casa né pane né Dio.

Ho conosciuto molti che non pregano tuo figlio e sono innamorati di te, e a te fanno, di nascosto, voti grotteschi e disperati. Ho visto, sul collo di prostitute e di furfanti, medaglie con la tua immagine, sulla pelle di bestemmiatori da trivio tatuata la tua immagine a mani giunte. Ho udito milioni di volte il tuo nome - Maria Vergine! Madonna santa! – sulla bocca di tutti gli uomini e di tutte le donne che conosco: per ira, per stizza, per sorpresa, per una buona o cattiva notizia, per uno che cadeva e poteva essersi fatto male, per una morte o per un nonnulla. Sempre il tuo nome.



Conosco i tuoi santuari, nelle pianure e sui monti, così' pieni di cuori d'argento, di stampelle e di bende insanguinate che non si scorge più un palmo di muro. Le fontane che hai fatto zampillare sulle piaghe degli infelici, solo perché una bambina di pecorai si inginocchiava a pregarti in un anfratto solitario.

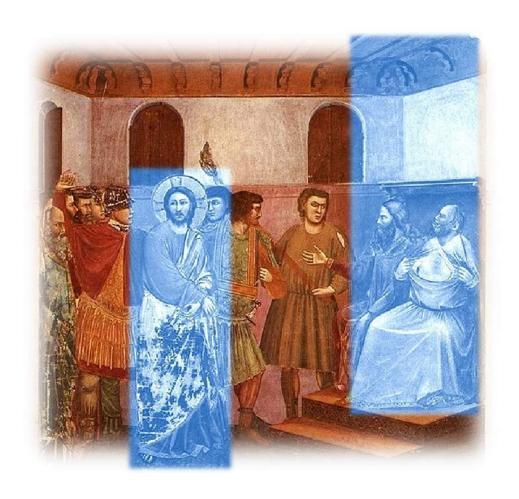
Cos'è questa tua presenza fra noi, questo tuo durare da quel mattino dell'angelo nel nostro piangere, nel nostro cantarti canzoni? Cosa vogliamo in questo avvinghiarci a te con la nostra speranza e la nostra superstizione? Perché è finito vicino a te questo dividerci in razze di buoni e cattivi, e tutti ci accettiamo in una comune infanzia, nel disarmato nome di figli? Perché il figlio che ci hai donato, piegandoti al dolce e tremendo comando dell'angelo, è un mistero che alternativamente ci affascina e ci respinge; ma tu - piccola sorella di fango, che hai subito il tuo destino come noi lo subiamo, che hai cucinato e rammendato per un figlio che doveva morirti - sei come noi: nient'altro che la più alta vittima della vita, la più rassegnata.

Maria, tu sei la capofila delle nostre sventure; e quando ci sembra di pregarti, non è preghiera la nostra: è entrare nella tua stanza di Nazareth, a dirti che ci siamo fatti male, nascendo e vivendo, come facevamo da piccoli con l'altra nostra madre, fiduciosi che tu possa fare per noi - o risponderci almeno - qualche cosa. (3)



## TESTI CONSULTATI

- 1) Scritti di **don Silvio Longobardi** (Custode della Fraternità di Emmaus della Diocesi di Nocera Inferiore-Sarno, parroco della Chiesa del Carmine di Angri ed esperto in Pastorale familiare).
- Poesie di Giovanni Casoli (già molto noto come critico letterario impegnato soprattutto a ricercare la presenza di Dio nella poesia moderna e contemporanea).
- 3) Luigi Santucci, "Volete andarvene anche voi? Una vita di Cristo"-Mondadori, 1974,15 s.



# Dell'ignobile farsa del processo a Gesù

(con una memoria sui fratelli Lehmann)



« Voi non capite nulla, e non riflettete come torni a vostro vantaggio che un uomo solo muoia per il popolo e non perisca tutta la nazione »

Giovanni 11,49-50

## Immagine di copertina:

Giotto, *Gesù dinanzi al Sinedrio* Cappella degli Scrovegni - Padova (rielaborazione a computer) ffrontare il problema delle ragioni storiche della condanna a morte di Gesù richiederebbe molto spazio. Ogni ipotesi o lettura dipende in gran parte dalla precomprensione dei fatti e dalla considerazione del come essa possa maggiormente pendere verso motivazioni puramente politico-sociali o piuttosto principalmente religiose. Di fatto le motivazioni storiche della condanna di Gesù appartengono ad entrambe le sfere.

Il racconto della passione e resurrezione di Cristo è il primo nucleo della narrazione evangelica che affiora dalla memoria degli apostoli, testimoni oculari della vita di Gesù.

La morte di Gesù si presenta come la conclusione di una esistenza dedicata alla proclamazione del Regno di Dio con una modalità inattesa e sconvolgente per quell'epoca. Ma non solo per quell'epoca: lo «scandalo» della proposta di Gesù continua ancora oggi.

Qualcosa, però, possiamo dire, raccogliendo alcuni particolari dalla narrazione evangelica che sono confermati dalla ricerca storico-critica. I sinottici, cioè gli evangelisti Marco, Matteo e Luca che seguono un profilo molto simile nel raccontare gli avvenimenti della vita di Gesù, danno spazio alla consegna di Gesù al tribunale del Sinedrio per essere giudicato colpevole di «bestemmia» o «blasfemia». Certamente non siamo davanti ad una trascrizione verbale del dibattimento processuale. Gli evangelisti ci presentano una rilettura cristologica, ma la sostanza dell'interrogatorio ha un fondamento attendibile, soprattutto nell'accusa rivolta a Gesù di essersi proclamato Messia e di voler «distruggere il tempio». Leggiamo in Marco che alla fine di una serie di testimonianze non concordi, «il sommo sacerdote, alzatosi in mezzo all'assemblea, interrogò Gesù dicendo: "Non rispondi nulla? Che cosa testimoniano costoro contro di te?". Ma egli taceva e non rispondeva nulla. Di nuovo il sommo sacerdote lo interrogò dicendogli: "Sei tu il Cristo, il Figlio del Benedetto?". Gesù rispose: "Io lo sono! E vedrete il Figlio dell'uomo seduto alla destra della Potenza e venire con le nubi del cielo". Allora il sommo sacerdote, stracciandosi le vesti, disse: "Che bisogno abbiamo ancora di testimoni? Avete udito la bestemmia; che ve ne pare?". Tutti sentenziarono che era reo di morte» (Mc 14,61-64).

La bestemmia di Gesù è la pretesa di incarnare la figura del Figlio dell'uomo, che avrebbe giudicato il mondo. Questa pretesa è rafforzata dall'aver messo «in discussione la funzione e il valore del tempio in rapporto al novum che egli stava annunciando e compiendo nella sua persona e con la sua opera» (S. Dianich).

In effetti, Gesù aveva messo in questione tutta l'articolazione religiosa che ruotava intorno al tempio di Gerusalemme. Quanto si svolse davanti alle autorità religiose ebraiche non deve essere inteso come un processo capitale perché in tutto l'impero l'autorità romana riservava a sé la potestà di condannare a morte. Davanti al Sinedrio si svolge un primo processo che conduce alla richiesta da parte delle autorità religiose ebraiche alla autorità romana, affinché questa pronunci una condanna a morte (cf Gv 18,31).

Giungiamo, così, ad una seconda motivazione storica della condanna a morte di Gesù, quella motivazione che di fatto l'ha portato ad essere crocifisso, perché, a rigore, per l'autorità romana una motivazione prettamente religiosa non sarebbe stata ritenuta sufficiente per una condanna capitale. L'accusa che Pilato è costretto a prendere in considerazione è quella- prospettatagli dal Sinedrio - dell'aspirazione di Gesù ad essere un messia re. E il dialogo fondamentale fra Gesù e Pilato ruota, infatti, intorno a questa pretesa, che diverrà poi la motivazione della condanna, così come sarà scritto sul titulus della croce: Gesù Nazareno, Re dei Giudei. Pilato si trova di fronte una persona che appare una minaccia per la pax romana, che si fondava anche sui buoni rapporti con le autorità religiose ebraiche. Il suo agire fu dovuto, dunque, a motivazioni politiche, di conservazione della stabilità sociale nella provincia affidata al suo governo. E di fatto il messaggio evangelico, senza attaccare direttamente l'autorità politica, proclama una signoria di Dio che, quantunque non compresa ("non di questo mondo"), mette in forte discussione un determinato esercizio dell'autorità politica, qual è quello dell'epoca.

he il processo di Gesù davanti al Sinedrio sia stato una ignobile farsa non è un'invenzione degli evangelisti. Né fu un caso isolato, se è vero che l'ebreo Giuseppe Flavio narra, ad esempio, di un tal Zacharias processato nel 67 d.C. e lapidato nel Tempio "quantunque riconosciuto innocente".

Vale la pena, a questo punto, di aprire una interessante parentesi riguardante due storici e religiosi ebrei, i fratelli Augustin e Joseph Lehmann, i quali, nel 1877, studiando a fondo il Talmud riscontrarono, nel processo di Gesù, ben ventisette irregolarità, una sola delle quali sarebbe bastata a invalidarlo. I Lehmann, non soltanto si distaccarono dal loro credo originario abbracciarono la fede cristiana, ma pubblicarono, un illumiante saggio "Valeur de l'Assemblée qui prononça la peine de mort contre Jésus Christ". Essi rintracciarono anche i profili di oltre quaranta dei sinedriti di quella triste notte. Il Nuovo Testamento cita solo

i nomi di coloro che cercarono di far rispettare le regole, Gamaliele, Nicodemo, Giuseppe di Arimatea (non a caso divenuti poi cristiani), signorilmente sorvolando sugli altri personaggi, il più pulito dei quali, come si suole dire, 'aveva la rogna'...

Vediamo, dunque, chi furono i fratelli Lehman (Lémann secondo la dizione francese), sui quali, in vero, 'alcuni' hanno preferito far discendere il buio dell'oblio.

Nati gemelli da genitori ebrei ashkenaziti e rimasti presto orfani, Augustin e Joseph Lehmann (1836 - 1909/1915) erano stati allevati da una ricca famiglia di parenti ebraici di Lione. Ancorché avviati agli studi nell'ambito della loro religione, avvedendosi delle incongruenze insite nella loro professione di fede, di loro spontanea iniziativa e all'oscuro dei familiari, furono battezzati entrando a far parte del gregge cattolico a diciotto anni. E questo costò non solo, loro, d'essere cacciati via di casa, ma, data l'ottima fama di cui godeva la famiglia, l'incidente sollevò uno scandalo notevole, cui, dai parenti dei due giovani, si tentò una giustificazione affermando che i ragazzi erano stati circuiti e plagiati dal prete che li aveva battezzati. Cosicché, per difendere il buon nome del prete, i ragazzi scrissero, il 17 settembre 1854, una lettera che indirizzarono alla stampa locale, nella quale, fra l'altro, affermavano quanto segue:

«Tutto, nella nostra conversione, è stata opera di Dio. Fin da bambini, rimanevamo molto impressionati dalla vista delle funzioni religiose cattoliche, al punto di rammaricarci del non essere cristiani. (...) Fummo sempre più attratti verso il Cattolicesimo, anche se non osavamo affrontare apertamente l'argomento; desideravamo studiarlo più attentamente. E più studiavamo, più vedevamo con nitidezza l'errore in cui versavamo. Esaminammo la storia, e non potemmo fare a meno di acquisire consapevolezza dello stato presente dei Giudei, paragonato a quello del passato. (...) Sempre maggiori dubbi si accumulavano nelle nostre teste, senza che il nostro rabbino fosse in grado di scioglierli. Lo studio dei classici, di Bossuet, di Fenelon, di Massillon, preparò i nostri cuori a ricevere la Grazia dal Dio della misericordia. (...) A quel punto, ci dicemmo "se il Messia è già venuto, dev'essere Gesù Cristo, e noi dobbiamo farci cristiani. Se invece non è ancora arrivato, non possiamo comunque rimanere Ebrei, in quanto il tempo della promessa è oramai scaduto, e i nostri libri si sono rivelati menzogneri". (...) Insistemmo per ricevere il Battesimo, diventammo cristiani e finalmente felici. Nessuno può farci rinunciare alla nostra fede. (...) Ci sembra che diciotto anni sia un'età sufficiente per discernere il vero dal falso».

I gemelli divennero poi sacerdoti, teologi, canonici onorari di diverse basiliche e cattedrali, Monsignori per volontà di S. Pio X, e fecondi autori - a quattro mani o singolarmente - di circa 150 pubblicazioni; nel 1892 fondarono ad Haifa il convento di Nostra Signora del Monte Carmelo.



Furono in ottimi rapporti con Papa Pio IX (Il giorno in cui il Papa proclamò il dogma dell'Immacolata Concezione c'erano loro a servirgli la messa) e giocarono un ruolo di primo piano al Concilio Vaticano I, ove fecero circolare un *Postulatum* che fu firmato da quasi tutti i Padri conciliari, con l'appoggio di Pio IX. Solo lo scoppio della guerra francoprussiana, che concluse prematuramente il Concilio, impedì che il *Postulatum* fosse adottato e promulgato ufficialmente; si trattava in un accorato invito agli Ebrei ad abbracciare la Chiesa Cattolica, contenente concetti del seguente tenore:

«I Padri conciliari pregano umilmente ma urgentemente che questo sacro Concilio ecumenico si degni di venire in aiuto della sventurata nazione di Israele, con un invito paterno; esprimendo l'auspicio che, fiaccati ormai da un'attesa tanto lunga quanto futile, gli Israeliti s'affrettino a riconoscere il Messia, il nostro Salvatore Gesù Cristo, promesso ad Abramo e annunciato da Mosé, a completamento e coronamento, non a rovesciamento, della religione mosaica».

ornando al nostro argomento interrotto, i fratelli Lehmann contribuirono non poco a far luce sulle incongruenze e le ipocrisie che

caratterizzarono lo svolgimento del processo a Gesù, viepiù da finissimi conoscitori dell'ebraismo.

Fra le altre accuse dei sinedriti vi fu quella che il Nazareno non poteva essere il Messia perché non rispettava il sabato e i lavacri rituali. Ma, la verità era un'altra: soprattutto essi non gli perdonavano di non aver rispettato la loro autorità. Ciò non rispondeva a verità, se rammentiamo i passi evangelici:

"Gli scribi e i Farisei siedono sulla cattedra di Mosè, fate dunque e osservate tutto quello che dicono a voi ..." (Matteo 23, 2-3) che sta per: "osservate le loro decisioni, comandamenti", ossia la Torah.

Gesù stesso rispettava la Torah farisaica; per esempio, non solo era solito recitare una benedizione dopo aver mangiato, come ordinato nella Torah (Dt 8:10), ma anche una prima di mangiare, un'innovazione dei Farisei.

Ma, gli scribi ed i Farisei non riuscivano a 'mandar giù' quelle frasi che il Messia, essendo testimone del vero e Verbo del Padre, non esitava ad esprimere. Verità che minavano la loro supponenza e le ricchezze e comodità cui s'erano fatti avvezzi:

"... ma non fate secondo le loro opere; perché dicono e non fanno. Infatti, legano dei fardelli pesanti e li mettono sulle spalle della gente; ma loro non li vogliono muovere neppure con un dito. Tutte le loro opere le fanno per essere osservati dagli uomini; infatti allargano le loro filatterie e allungano le frange dei mantelli; amano i primi posti nei conviti, i primi seggi nelle sinagoghe, i saluti nelle piazze ed essere chiamati dalla gente: 'Rabbì!' Ma voi non vi fate chiamare 'Rabbì'; perché uno solo è il vostro Maestro e voi siete tutti fratelli. Non chiamate nessuno sulla terra vostro padre, perché uno solo è il Padre vostro, quello che è nei cieli. Non vi fate chiamare guide, perché una sola è la vostra Guida, il Cristo; ma il maggiore tra di voi sia vostro servitore. Chiunque si innalzerà sarà abbassato e chiunque si abbasserà sarà innalzato. Ma guai a voi, scribi e farisei ipocriti, perché serrate il regno dei cieli davanti alla gente; poiché non vi entrate voi, né lasciate entrare quelli che cercano di entrare. Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, perché divorate le case delle vedove e fate lunghe preghiere per mettervi in mostra; perciò riceverete maggior condanna. Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, perché viaggiate per mare e per terra per fare un proselito; e quando lo avete fatto, lo rendete figlio della geenna il doppio di voi. Guai a voi, guide cieche, che dite: Se uno giura per il tempio, non importa; ma se giura per l'oro del tempio, resta obbligato. Stolti e ciechi! Che cosa è più grande: l'oro o il tempio che santifica l'oro? E se uno, voi dite, giura per l'altare, non importa; ma se giura per l'offerta che c'è sopra, resta obbligato. Ciechi! Che cosa è più grande: l'offerta o l'altare che santifica l'offerta? Chi dunque giura per l'altare, giura per esso e per tutto quello che c'è sopra; e chi giura per il tempio, giura per esso e per Colui che lo abita; e chi giura per il cielo, giura per il trono di Dio e per Colui che vi siede sopra. Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, perché pagate la decima della menta, dell'aneto e del comino, e trascurate le cose più importanti della legge: il giudizio, la misericordia, e la fede. Queste sono le cose che bisognava fare, senza tralasciare le altre. Guide cieche, che filtrate il moscerino e inghiottite il cammello. Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, perché pulite l'esterno del bicchiere e del piatto, mentre dentro sono pieni di rapina e d'intemperan-

za. Fariseo cieco, pulisci prima l'interno del bicchiere e del piatto, affinché anche l'esterno diventi pulito. Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, perché siete simili a sepolcri imbiancati, che appaiono belli di fuori, ma dentro sono pieni d'ossa di morti e d'ogni immondizia. Così anche voi, di fuori sembrate giusti alla gente; ma dentro siete pieni d'ipocrisia e d'iniquità. Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, perché costruite i sepolcri ai profeti e adornate le tombe dei giusti e dite: "Se fossimo vissuti ai tempi dei nostri padri, non saremmo stati loro complici nello spargere il sangue dei profeti!" In tal modo voi testimoniate contro voi stessi, di essere figli di coloro che uccisero i profeti. E colmate pure la misura dei vostri padri! Serpenti, razza di vipere, come scamperete al giudizio della geenna? Perciò ecco, io vi mando dei profeti, dei saggi e degli scribi; di questi, alcuni ne ucciderete e metterete in croce; altri ne flagellerete nelle vostre sinagoghe e li perseguiterete di città in città, affinché ricada su di voi tutto il sangue giusto sparso sulla terra, dal sangue del giusto Abele, fino al sangue di Zaccaria, figlio di Barachia, che voi uccideste fra il tempio e l'altare. Io vi dico in verità che tutto ciò ricadrà su questa generazione. Gerusalemme, Gerusalemme, che uccidi i profeti e lapidi quelli che ti sono mandati, quante volte ho voluto raccogliere i tuoi figli, come la chioccia raccoglie i suoi pulcini sotto le ali; e voi non avete voluto! Ecco, la vostra casa sta per esservi lasciata deserta. Infatti vi dico che da ora in avanti non mi vedrete più, finché non direte: 'Benedetto colui che viene nel nome del Signore!' " (Matteo 23, 3-39).

Da ciò il livore dei sinedriti e l'ipocrita proposta del sommo sacerdote Caifa:

«I capi dei sacerdoti e i farisei, quindi, riunirono il sinedrio e dicevano: «Che facciamo? Perché quest'uomo fa molti segni miracolosi. Se lo lasciamo fare, tutti crederanno in lui; e i Romani verranno e ci distruggeranno come città e come nazione». Uno di loro, Caifa, che era sommo sacerdote quell'anno, disse loro: «Voi non capite nulla, e non riflettete come torni a vostro vantaggio che un uomo solo muoia per il popolo e non perisca tutta la nazione». (...) Da quel giorno dunque decisero di ucciderlo» (Giovanni 11, 47-50,53).

Com'è subdola la motivazione della condanna che Caifa hagià preventivato!

Ciò, Dante, nella *Commedia*, pone nel giusto rilievo; l'accusa che il Poeta rivolge a Caifa è precisa: non solo aveva suggerito la condanna a morte di Gesù, ma l'aveva anche falsamente motivata con il bene comune per coprire gli interessi della casta sacerdotale. Caifa, dunque, è per Dante, insieme al suocero Anna e ai sacerdoti del sinedrio di Gerusalemme, il modello dell'ipocrita a tal punto che viene reso parte stessa della pena infernale: gli altri ipocriti, infatti, scontando la loro colpa, calpestano Caifa inchiodato a terra "disteso in croce / tanto vilmente ne

l'etterno essilio" (Inf. XXIII, 125-126), in una condizione dolorosa quanto degradante.

E Giovanni, nel testimoniare la parola di Gesù all'ultima cena, sanziona la malafede del Sinedrio: "... se non avessi fatto fra loro cose che nessun altro ha fatto mai, non avrebbero colpa; ma ora le hanno viste e hanno odiato me quanto il Padre" (Giovanni 15, 24).

è detto che nel processo di Gesù, i fratelli Lehmann riscontrarono ben ventisette irregolarità nei riguardi della stessa legge ebraica, ma non solo. Eccone alcune fra le principali.

La Legge giudaica vietava i processi notturni e nelle vigilie delle feste, e tra le sedute doveva intercorrere almeno un giorno. Invece, Gesù è processato di notte davanti all'ex sommo sacerdote Anna [quest'ultimo, suocero di Caifa, era rimasto influente all'interno del sinedrio, anche dopo la cessazione delle proprie funzioni, mantenendo anche lui il titolo di sommo sacerdote, assieme a Caifa suo successore], poi di nuovo all'alba da Caifa e, per giunta, alla vigilia di Pasqua. A casa di Caifa viene condannato a morte, sebbene tali condanne, rigorosamente, non potessero essere pronunciate che nella Sala delle Pietre Squadrate (detta *Gazith*) all'interno del Tempio. Alla seduta notturna intervennero i più focosi avversari di Gesù, i più assidui frequentatori della casa del sommo sacerdote. Ogni testimone doveva essere ascoltato da solo, invece nel, caso di Gesù, gli eventi diedero luogo ad una farsesca quanto indegna 'gazzarra'. I membri del Sinedrio, settantuno, dovevano votare solennemente uno per uno, ma nel caso di Gesù si misero a urlare in coro «A morte!». Ma, non basta; andiamo pure avanti. Il processo doveva iniziare con la comunicazione dei capi d'accusa all'imputato. Caifa, al contrario, interroga Gesù sulla di lui dottrina. Doveva essere giudice, invece si improvvisa pubblico ministero e pretende, per giunta, che l'imputato si accusi da solo. Gesù, infatti, gli fa presente che, secondo le regole, dovrebbe rivolgersi a chi ha ascoltato i suoi discorsi pubblici, non a lui. Per tutta risposta ne ha una bastonata in faccia (come si nota nel naso fratturato dell'Uomo della Sindone) da parte di un 'ruffiano'. Gesù sa bene che i sinedriti non hanno nulla in mano, per questo cercano di strappargli un'ammissione di colpa. Ridicolo, perché in un processo appena decente nessuno può essere obbligato a testimoniare contro se stesso. È per questo che, dal quel momento, Gesù non parla più. Riapre bocca col sommo sacerdote solo per ammettere che il Messia è lui, cosa sulla quale non può tacere e che non rappresenta certo un reato. Ma Caifa lo dichiara subito bestemmiatore e si straccia pure le vesti, contravvenendo alla Legge che vieta al sommo sacerdote anche solo di sporcarle.

Gesù, insomma, è condannato a morte con sentenza abborracciata, in dispregio di ogni procedura e con un capo d'accusa grottesco. Infatti, ragionando, se uno afferma di essere il Messia quale sarebbe il da farsi? Si consultano le Scritture per accertare se le sue affermazioni abbiano tutte le caratteristiche riguardo a tempi, luoghi e operato (Gesù le ha tutte e al millesimo di millimetro, tra parentesi). Se le affermazioni non vi si conformano, si tratta di un megalomane, e va additato come tale al popolo. Ma, si dà il caso che la megalomania non sia un reato capitale, specie se il Sedicente non ha mai fatto del male a nessuno.

Gesù ha perfettamente capito che quel processo-farsa è stato imbastito da tempo e che serve solo a porgere il 'lavoro sporco' a Pilato, il quale verrà 'incastrato' dai sinedriti con la minaccia di un ricorso all'imperatore Tiberio se non procederà 'a dovere'... Tiberio si è appena sbarazzato del suo primo ministro Seiano e sta eliminando tutti quelli che a costui devono il posto. Pilato è uno di questi e sa che Cesare sta solo aspettando un suo passo falso. Non c'è che dire, i furbi sinedriti lo hanno messo in una situazione di quelle che non lasciano libertà di scelta. Gesù sta zitto anche con Pilato. Parla solo quando questi gli chiede se davvero egli sia Re, e gli domanda che cosa intenda in proposito. E, dunque, se Pilato vuol sapere se lui è un capo politico come dicono i sinedriti, la riposta è no; se la sua richiesta è invece sincera, la riposta è sì, «ma non di questo mondo». Poi Gesù tace per sempre: a Pilato la Verità non interessa...



### **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**

L. Moraldi (a cura di), Antichità ebraiche, UTET- Collana 'I nuovi classici', 2013

MM. Les Abbés Lémann, Valeur de l'Assemblée qui prononça la peine de mort contre Jésus Christ, Pussielgue, Paris, 1876

- P. Théotime de Saint-Just, Les Frères Lémann, Juifs convertis, Librairie S.François, Paris, 1937
- **S. Dianich**, *Il Messia sconfitto. L'enigma della morte di Gesù*, Editore Piemme, 1999
- R. Cammilleri, in Il Giornale, 23 marzo 2016

Vangeli di Matteo e Giovanni

Dante, Inferno - C. XXIII



# Dell'Augusta Basilissa Teodora di Bisanzio ...da prostituta a imperatrice



«...il suo dolcissimo incantesimo mi ha suggerito...»

Giustiniano I il Grande

# Immagine di copertina:

Teodora di Bisanzio Dettaglio dai mosaici di San Vitale - Ravenna in elaborazione grafica a computer Il 26 dicembre del 1884 fu presentato al teatro parigino della Porte St. Martin il dramma storico di Victorien Sardou *Théodora*. Le musiche erano di Jules Massenet e fu un grande successo anche perché la

più grande attrice del tempo, Sarah Bernhardt, seppe fare delmoglie dell'imperatore Giustiniano (salito al trono nell'aprile del 527) un'eroina della modernità, in anticipo sui tempi di 14 secoli. L'imperatrice - ritratta nella basilica di San Vitale a Ravenna, fino a quel momento conosciuta quasi esclusivamente dagli studiosi dell'età bizantina - era rappresentata a teatro come una femme fatale. Fonte di ispirazione per Sardou fu la Storia segreta di Procopio di Cesarea che, secondo molti Autori, fu un testo viziato dall'odio sconfinato nutrito nei confronti della donna, oltreché di suo marito Giustiniano. A riequilibrare il giudizio su Teodora, si sentì in dovere di intervenire il più grande bizantinista del tempo, l'allora giovanissimo Charles Diehl, che scese in campo a difenderla dalla «intollerabile deformazione letteraria» fattane sul palcoscenico. Teodora fu in seguito un'eroina all'opera. E anche al cinema, fin dai tempi del muto. Nella musica leggera si affacciò in una canzone di Francesco Guccini. Così come in un fumetto di Milo Manara. E persino in una marca di caffè. Oltreché nella collezione Chanel di Karl Lagerfeld. Soprattutto, però, conquistò un importante ruolo nei libri. Dalla Teodora di Diehl pubblicata in Italia da Castelvecchi a Il tardo impero romano 284-602 di Arnold Hugh Martin Jones (il Saggiatore), da Costantinopoli metropoli dai mille volti di Peter Schreiner (Salerno) a Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente di Silvia Ronchey e Tommaso Braccini (Einaudi), da L'imperatore Giustiniano. Storia e mito a cura di Gian Gualberto Archi (Giuffrè) a Teodora. Ascesa di un'imperatrice di Paolo Cesaretti (Mondadori): tutti gli studiosi che si sono occupati dell'impero bizantino si sono trovati a dover scegliere tra il percorso indicato da Sardou (e, prima di lui, da Procopio) e quello segnato da Diehl. Il più recente (2016) libro di Ravegnani: Teodora. La cortigiana che regnò sul trono di Bisanzio (Salerno), si colloca nel solco dell'opera di Diehl.

Ho voluto, pertanto, ripercorrere, dell'Augusta Basilissa Imperatrice di Bisanzio, le vicende della vita.

el 517 d.C. Flavio Pietro Sabbazio Giustiniano (482-565) ha 35 anni. Nipote dell'imperatore Giustino e, per importanza, il secondo uomo dell'Impero Romano d'Oriente, pare fosse di bell'aspetto: tale poi apparirà nel ritratto imperiale del mosaico ravennate in San Vitale. Di carattere cordiale (sebbene non tutti siano disposti a giurarlo) e di origini contadine macedoni, non è ancora avvezzo alla mondanità di corte, presso cui suo zio lo ha voluto. Oltre all'ambizione, ha un'altra spiccata propensione, quella per la vita libera; non esita ad unirsi a gli amici in allegre serate, né tralascia di frequentare locali animati e goderecci, di quelli dove si fa musica, si beve, e si è circondati da ballerine succinte e disponibili. Ed è così che, nel frequentarli, s'incapriccia per una cortigiana ventenne. Lei, Teodora, è una donna affascinante e fuori dal comune: avvenente, giovane, ammaliante da fare impazzire più di un uomo, ma anche, al contempo, di temperamento intelligente e volitivo.

Nei primi decenni del VI secolo d.C., Bisanzio, la nuova Roma, è nella piena fioritura del suo splendore. Edificata in un sito di grande bellezza naturale, bagnata per tre lati dal mare, la città, splende di marmi e di mosaici, adagiata in una cornice di praterie, di fiori, d'alberi da frutto e di dolci colline. In estensione, supera la Roma d'Augusto e le sue mura racchiudono, come quelle di Roma, sette colli sui quali s'adagiano i tredici quartieri della città. Tra le molte cose che da Roma i Bizantini hanno ereditato, v'è anche la passione per i giuochi circensi, specialmente per le corse dei carri, e gli appassionati di questi spettacoli, non sempre incruenti, si dividono nelle medesime fazioni che avevano già goduto del favore del popolo nei circhi di Roma, ossia: i Verdi, i Bianchi, i Rossi, gli Azzurri. Ad un certo punto, il pure immenso Ippodromo della città non basta più, cosicché queste fazioni, costituite in associazioni di cittadini, si sono costruite ognuna un proprio circo, dove gli spettacoli sono molto più frequenti che nell'Ippodromo. Alle corse di carri si accompagnano rappresentazioni con animali feroci, cori, danze, spettacoli di giocolieri ed acrobati, e recitazioni di pantomime. Ora, che gli alti funzionari della complessa burocrazia bizantina e l'imperatore stesso condividano la passione dei cittadini, parteggiando per l'una o per l'altra delle fazioni, risulta chiaro che sia sufficiente ad aggiungere, all'intento sportivo, valore e significato politico. Pertanto, quando il prefetto della città e l'imperatore stesso dimostrano di favorire gli Azzurri, passare ai Verdi finisce col significare ciò che oggi equivale ad un passaggio all'opposizione.

Ciò premesso, torniamo indietro di qualche tempo. In uno dei primi anni del secolo, attorno al 502, durante uno spettacolo nell'anfiteatro dei Verdi, avvenne che il pubblico che gremiva le gradinate si trovasse ad assistere a una scena insolita: tre bambine velate, con la testa cinta di bende - com'era d'uso per le vittime consacrate - fecero il loro accesso nell'arena; s'inginocchiarono e tesero le braccia verso gli spettatori. Era avvenuto che uno degli inservienti dell'anfiteatro, colui che aveva l'incarico di nutrire le belve, era stato licenziato e, pertanto, quelle bambine, ch'erano sue figlie, con la loro presenza supplice, erano lì per invocare la revoca di un provvedimento che le avrebbe ridotte, assieme alla loro famiglia, sul lastrico. I Verdi dileggiarono quell'espediente considerato ingenuo e puerile, ma gli Azzurri se ne commossero. Fosse veramente compassione o fosse desiderio di approfittare della circostanza per dare alla fazione avversaria una lezione di umanità, essi nominarono l'uomo licenziato dai Verdi guardiano dell'anfiteatro Azzurro, in sostituzione di un inserviente ch'era morto da pochi giorni. Una delle tre bambine che avevano implorato la clemenza del pubblico, era Teodora (497-548), colei che - nessuno l'avrebbe immaginato - sarebbe divenuta, in qualità di moglie di Giustiniano, la futura augusta basilissa imperatrice di Costantinopoli.

Secondo lo storico Procopio, Teodora era, infatti, figlia di un guardiano degli orsi dell'anfiteatro dei Verdi, un tale Acacio, ed era nata, dopo altre due sorelle, nel modesto alloggio che gli era stato assegnato nell'anfiteatro stesso. Acacio era morto poco dopo la nascita dell'ultima bambina e la sua vedova, Galla, s'era legata all'uomo che lo aveva sostituito nell'incarico di accudire le belve del circo. Pochi anni appresso, il direttore dei giuochi, sedotto da un'offerta di danaro, aveva tolto il posto all'uomo, per darlo ad un altro individuo, ed ecco allora che la povera donna, ridotta alla miseria, aveva escogitato l'espediente delle tre piccole supplici.

Passata all'anfiteatro degli Azzurri - continua a raccontare Procopio - Teodora cominciò ad apparire nelle rappresentazioni. Troppo piccola, ancora, per avere una parte propria, dapprima accompagnava sua sorella Comito, la quale, con i suoi giuochi, s'era già guadagnata un certo favore del pubblico. Teodora le porgeva diversi oggetti, proponendosi in una mimica buffonesca. Ma, divenuta più grande, seppe raccogliere su di sé tutto il favore del pubblico e conobbe il pieno successo. Non era né danzatrice né cantante né musica, ma acrobata abilissima e aggraziata, piena di spirito e di inventiva. Era divenuta molto bella ed aveva, scrive Procopio nel suo libro "Degli edifici", occhi vivacissimi d'incomparabile splendore. Ma poi, nella sua "Storia segreta", lo storico aveva aggiunto, sul conto di lei, come vedremo, qualcosa di molto sgradevole. In realtà, pare che Procopio, dopo un primo momento in cui aveva goduto del favore di

Giustiniano e ne aveva tessuto le lodi nel suo testo encomiastico su gli edifici da lui fatti erigere in Costantinopoli, non aveva poi ottenuto dallo stesso una certa qual carica che si sarebbe aspettato, per cui avrebbe, modificando il tiro, prodotto un libello astioso, tanto contro Giustiniano che contro Teodora, venuto alla luce molti anni dopo la morte dell'autore. E' il caso di rammentare, a questo punto, che Procopio di Cesarea (490 circa - 565 circa) nella sua "Storia segreta", descrivendo le bassezze e la corruzione dell'imperatore Giustiniano e ancor più della di lui moglie, di cui narra con dovizia gli eccessi sessuali, persegue, stando a quanto egli stesso afferma, lo scopo pedagogico di rivelare le storie segrete, occulte e vergognose dei personaggi che dovrebbero essere d'esempio al popolo. Egli è convinto che, a causa del suo libro, «per i tiranni del futuro si chiarirà la non impossibilità d'essere puniti per le loro malefatte».

E, dunque, stando alla seconda descrizione di Teodora prodotta dallo storico, ella non sarebbe stata poi così avvenente: né molto alta di statura né bella di carnagione, anzi, assai pallida; nulla lo storico aggiunge del suo corpo. Ma si può supporre che questo fosse di grande bellezza, perché Teodora si presentava nell'anfiteatro vestita unicamente di una sciarpa di seta annodata intorno alle reni, e forse avrebbe preferito - aggiunge comunque Procopio - mostrarsi completamente nuda, se i regolamenti non lo avessero vietato, quantunque, durante le prove, fuori dell'arena, lei si liberasse d'ogni indumento, esercitandosi nuda, negli esercizi acrobatici, tra i mimi e gli altri acrobati. All'attività di funambula, Teodora, già appena sedicenne, aveva accompagnato il mestiere di cortigiana, lo stesso ch'era stato di sua madre. Sebbene ancora adolescente, si concedeva a chi la attendeva alla porta dell'anfiteatro, dopo esservisi esibita tutte le sere, affascinando ed anche scandalizzando la capitale, in pantomime con scene audaci da far impazzire tutti gli uomini presenti. Divenuta una procace giovinetta, poteva ormai contare a centinaia i suoi amanti di un giorno: patrizi, acrobati, schiavi, soldati, marinai; per tutti, lei, era accessibile con pari facilità. La moltitudine dei suoi amanti, si sussurrava in giro che fosse enorme. Ciò le procurò una nomea infame, tant'è che, le donne che la incontravano per via, si narra che si allontanassero per non farsi insozzare dal contatto delle sue vesti e dall'aria stessa da lei respirata.

Ma leggiamo testualmente, in "Storia segreta", ciò che Procopio scrive sul conto di Teodora:

«Quando le figlie divennero giovinette, subito la madre le avviò alla scena, poiché erano davvero belle: però non tutte simultaneamente, bensì a seconda che ciascuna le paresse matura al compito. [...] All'epoca Teodora non era affatto matura per andare a letto con uomini e fare la ballerina né ad unirsi a loro come una donna; si dava invece a sconci accoppiamenti da maschio, con certi disgraziati, schiavi per di più, che seguendo i padroni a teatro, in quell'abominio trovavano sollievo al loro incomodo, e anche nel lupanare dedicava parecchio tempo a quest'impiego contro natura del suo corpo. Non appena giunse all'adolescenza e fu matura, entrò nel novero delle attrici e divenne subito cortigiana, del tipo che gli antichi chiamavano 'la truppa'. Non sapeva suonare flauto né arpa, né mai s'era provata nella danza; a chi capitava, ella poteva offrire solo la sua bellezza, prodigandosi con l'intero suo corpo [...] Spesso giungeva a presentarsi a pranzo con dieci giovani, o anche più, tutti nel pieno delle forze e dediti al mestiere del sesso; trascorreva l'intera notte a letto con tutti i commensali, e quando erano giunti tutti allo stremo, quella passava ai loro servitori, che potevano essere una trentina; s'accoppiava con ciascuno di loro, ma neppure così riusciva a soddisfare la sua lussuria».

Fra gli avventori di locali goderecci - come s'è detto all'inizio - da poco giunto a Costantinopoli, c'era anche Giustiniano, che s'intratteneva volentieri con questa giovanissima ventenne, e non solo perché Teodora possedesse una conturbante bellezza, ma lo colpiva, di lei, la spontaneità, l'ingegno e le altre molte ed eccellenti qualità che giustificarono il grande potere da lei esercitato, fin dal primo incontro, su di lui. Cosicché questi non riuscì a dimenticarla anche quando, ad un certo punto, lei, mossa da grande ambizione, aveva lasciato Costantinopoli per la prospettiva d'una vita migliore. Alla prima occasione di un buon partito, ove fosse riuscita ad incontrare l'uomo che poteva dargli soddisfazioni e lusso, ella s'era imposta di lasciare quella vita che - se ne rendeva ben conto - era squallida e da abbandonare. E l'occasione venne.

Un certo Ecebolo, uno dei suoi tanti amanti, incurante dell'opinione pubblica, anche lui ammaliato dalle sue grazie e volendola tutta per sé, la condusse in Cirenaica, regione di cui era stato nominato governatore. Ecebolo non era forse l'uomo dei sogni, era piuttosto maturo, non bello, ma ciò che lo rendeva attraente era la sua ricchezza. Egli appariva, all'ambiziosa Teodora, come la soluzione dei suoi problemi. Con lui, ella abitò in un fastoso palazzo, servita e riverita dai domestici, poteva soddisfare i suoi capricci di donna, né si faceva mancare vestiti ed ornamenti preziosi. Inoltre, non lesinava splendide feste invitando bella gente, di quella che conta. Di fronte alle capricciose e pazze spese di Teodora e malvedendo la sua vita godereccia, il popolo, che non viveva nell'abbondanza, cominciò a rumoreggiare, fino al punto che qualcuno relazionò assai negativamente all'imperatore, circa la condotta dispendiosa della com-

pagna di Ecebolo. In effetti, considerato che dal governatorato arrivavano a Costantinopoli pochissimi introiti dalle tasse, anzi la Cirenaica era quasi da considerarsi in bancarotta, venne inviato ad Ecebolo, dall'alto, un funzionario che gli impose di licenziare quella tale donna, pena la rimozione da governatore e fors'anche pena la vita. Ecebolo pur ammaliato dalle grazie di Teodora, ancorché, fra l'altro, ella disertasse il talamo per giovani molto più prestanti di lui, seguì, obtorto collo, il consiglio del funzionario e se ne liberò su due piedi. Teodora precipitò nella miseria più completa; una volta fuori, nessuno le prestava aiuto; vivendo del commercio di se stessa e - seguita sempre a raccontare Procopio - recando, ormai trentenne, sul corpo e sul volto le tracce degli stravizi, in qualche modo, dopo aver girovagato in lungo ed in largo attraverso le città dell'Africa nordorientale, da Cirene sino ad Alessandria, riuscì a far ritorno a Bisanzio. A questa decisione di tornare - racconta Procopio l'aveva anche spinta la predizione di un'indovina; predizione confermata da un sogno in cui era parso, all'ambiziosa Teodora, di sposare il principe dei demoni e di avere così tutte le ricchezze del mondo. Secondo Procopio, questo principe dei demoni si rivelò poi essere Giustiniano. Quando Teodora tornò a Costantinopoli, Giustiniano era divenuto, alla pari di Giustino, il personaggio più potente dell'impero.

Giustino non era di nobili natali ma un figlio di contadini di un villaggio di Skoplje, nella bassa Jugoslavia macedone, ed era di razza latina e non slava. Appena raggiunta l'età giovanile, come un avventuriero, era sceso da quelle montagne in cerca di fortuna a Costantinopoli. Entrato nell'esercito, prima come semplice soldato, poi graduato, fino a raggiungere, dopo 50 anni di servizio, il grado di generale, comandante della guardia imperiale, aveva assolto così bene tale compito, al punto che, dopo la morte dell'imperatore Atanasio, ai Senatori tornò utile designarlo suo successore. Lui era un uomo di lunga militanza, energico e capace, ed era l'ideale uomo della transizione: data l'età avanzata (70 anni) non avrebbe rappresentato un problema di lunga durata; nel frattempo avrebbero avuto agio di esaminare con calma il da farsi. Nominato, dunque, imperatore dal Senato, il settantenne poteva essere sicuramente soddisfatto per essere arrivato improvvisamente così tanto in alto, ma era anche non poco frastornato dall'onore e dall'onere affidatogli. Il compito che l'aspettava non era dei più semplici, c'erano - e lui le conosceva bene per averle vissute dall'esterno - mille incombenze da sobbarcarsi; e molte di queste non erano alla sua portata, come quelle religiose (divenute piuttosto critiche), come quelle politiche (dei rapporti con l'occidente), o come quelle

amministrativo-economiche (con un impero da risanare). Gli si presentava, dunque, l'estrema necessità di un aiuto. Ma di chi fidarsi? Sapeva benissimo quanto torbido fosse l'ambiente di corte, quello senatoriale, quello clericale e quello militare: tutti con la vocazione alle congiure. Unica alternativa era quella di scegliersi un uomo fidato ed esterno a tali contesti. Chi meglio di un parente? Quando era partito dal suo misero paese di Skoplje, lì in mezzo ai sassi, vi aveva lasciato una sorella, Vigilanza, che aveva un figlio, Giustiniano, nato a Tauresio, in Dardania. Di cosa tale nipote si occupasse in quella regione oscura dell'impero, non si sa. Sappiamo solo che quando raccolse il messaggio di suo zio e venne a Costantinopoli a dargli una mano, aveva già 35 anni. Giustino era sì un gran valido soldato, ma era analfabeta e neppure capace di apporre una firma ad un documento, tant'è che gli era stata appositamente fabbricata un'asticella scanalata secondo i caratteri della sua firma (una specie di normografo), che, posta sotto il foglio, egli, con la penna, s'era esercitato a percorrere. Naturalmente procurò a suo nipote i migliori insegnanti di Costantinopoli. Un dotto monaco, in particolare, di nome Teofilo, diede a suo nipote un'istruzione adeguata all'alto grado sociale cui era stato chiamato. Giustiniano imparò così a parlare ed a scrivere con eleganza, ebbe nozioni di musica e d'architettura (a lui si dovette la magnificenza dei nuovi edifici di Costantinopoli) e soprattutto egli apprese il diritto (da qui sarebbe poi nata la sua famosa raccolta ufficiale di costituzioni imperiali, nota come Codice Giustinianeo) e la teologia, studiando tutto ciò che di meglio ed utile allora vi fosse nei vari campi dello scibile ed acquisendo una cultura impressionante, tale da poter parlare da pari a pari con giureconsulti, vescovi e prelati su questioni da secoli problematiche ed irte di ostacoli, cogliendone l'essenziale; inoltre, con una oratoria eccezionale, riusciva a calamitare su di sé le attenzioni di tutti. Ambizioso ed abile, Giustiniano sapeva attendere, e non è inverosimile che i suoi consigli siano stati molto utili alto zio per conservare la porpora imperiale. Comunque fosse, Giustino mostrò grande predilezione per il nipote e lo colmò progressivamente di onori, nominandolo, in breve tempo, senatore, patrizio, governatore onorario dell'Africa e dell'Italia, generale di eserciti, comandante delle guardie di palazzo e, il 1ºaprile del 527, imperatore associato e, pertanto, successore. Sembra che ogni legge di Giustino, fosse null'altro che frutto dell'ingegno di suo nipote, sempre più dotto, pur non disdegnando, come sappiamo, la vita godereccia con amici e belle donne. Fu allora, cioè agli inizi del 527, che Giustiniano,

quarantacinquenne incontrò nuovamente Teodora, tornata a Costantinopoli.

Rifrequentando i locali dove Teodora era tornata ad esibirsi, e non avendo mai dimenticato le eccellenti qualità di quella giovinetta che era poi sparita con Ecebolo; dopo due o tre incontri ben presto si trovò disperatamente innamorato di questa donna; a lei non parve vero e ovviamente corrispose con slancio. Le si apriva una nuova ed esaltante opportunità e a fianco aveva un uomo innamorato, prestante e gioviale; tutt'altro che il 'vile' Ecebolo. Giustiniano pur avendo (sebbene sapesse controllarlo) un temperamento violento, e quel carattere decisamente autocratico che poi esercitò, nei rapporti con Teodora si trasformò in un suo umile schiavo, non rifiutandole nulla e colmandola di ricchezze. Il suo era un amore passionale, possessivo, mentre quello di lei era l'attaccamento di una donna senza dubbio eccezionale, ma soprattutto calcolatrice; ma lui non ne poté più fare a meno. Cosicché, nel breve spazio d'un anno, assieme a Giustiniano, Teodora ascese alle vette del potere. E quando il Senato aveva proposto ufficialmente all'imperatore Giustino di conferire a Giustiniano il titolo di nobilissimo, equivalente a quello di altezza imperiale, Giustiniano ottenne anche per la sua favorita Teodora il titolo di patrizia che, nella gerarchia nobiliare, era il più alto dopo quello di nobilissimo; ma non contento ancora di quanto aveva fatto per la sua amata, egli decise di sposarla. La madre lo supplicò di rinunciare a quel matrimonio; la zia, imperatrice Eufemia, vi si oppose con tutte le forze; inoltre un'antica legge vietava a chi avesse un grado così alto, il matrimonio con una cortigiana o con un'attrice. Ma Giustiniano ottenne dall'imperatore suo zio, l'abrogazione della vecchia legge e, nonostante le lacrime della madre che, a quanto si disse, ne morì di dolore, sposò pubblicamente Teodora nello stesso anno della morte di Giustino (avvenuta il 1ºagosto 527), il quale, ormai prossimo alla fine, presente una rappresentanza del senato, aveva conferito loro, tre mesi prima (il 1° aprile), il titolo di Augusti.

Così, nel giorno di Pasqua, la nuova coppia imperiale fu solennemente coronata dal patriarca Epifanio. Quindi andò a ricevere la consacrazione popolare nell'Ippodromo che, in talune occasioni, fungeva da foro. Non una parola di biasimo, anzi neppure un mormorio sorse dalla folla. Giustiniano e Teodora furono accolti da acclamazioni unanimi e portati in trionfo sino al palazzo imperiale. Né dal senato, né dal clero, né dall'esercito, né dal popolo - nel luogo stesso dove Teodora si era anni prima prostituita - si levò - afferma ancora Procopio - una voce indignata. Solo acclamazioni e giubilo. Teodora la funambula, la cortigiana, la prostituta, era ora imperatrice dell'Impero Romano d'Oriente: magistrati vescovi, governatori di province, capi dell'esercito, prestarono nelle sue mani, come in quelle di Giustiniano, il giuramento solenne di obbedienza e di fedeltà. Vite avventurose, carriere eccezionali e fortune incredibili se ne sono viste da sempre e non ne mancano esempi clamorosi neanche ai giorni nostri; ma, il provenire da una condizione umilissima ed accedere alle alte vette per virtù, può accadere ed è accaduto; ben altra cosa è venire dall'abiezione e dal fango. Essere imperatrice di Bisanzio significava sedere sul trono della più grande, più illustre, più potente nazione del tempo. Bisogna riconoscere che forse nessuna delle pur tante 'carriere' mirabolanti d'ogni epoca può competere con quella di Teodora. La sua ascesa sembra in verità così straordinaria, che sorge spontaneo quasi il dubbio su quanto narrato delle brutture dei primi anni di questa donna.

In fondo, questo suo passato ce lo racconta Procopio, ma sappiamo anche che costui non era soltanto uno storico, ma anche un libellista e se, come s'è già detto, scrisse il libro "Degli edifici" per glorificare Giustiniano, scrisse poi anche la "Storia segreta" per condannarlo all'esecrazione. Anche gli "Anekdota", che Procopio compose, specie di cronaca più o meno scandalosa del suo tempo, meritano, a riguardo di Teodora, una credibilità limitata. Chissà mai che l'odio espresso verso Giustiniano non l'abbia indotto a calcare la mano anche sulla sua consorte, rivangandone il passato con altrettanto odio. Molte altre sono le testimonianze in favore di Teodora: chi la dice nata a Cipro, smentendo cosi la nascita nell'anfiteatro dei Verdi; chi la dichiara di origine patrizia della nobile famiglia Anicia; chi afferma che l'imperatrice fece costruire la chiesa di S. Pantaleone sul luogo d'una povera casa dove lei aveva vissuto onoratamente come filatrice di lana. Si tratta, però, in tutti i casi, di testimonianze posteriori, e il non essere contemporanee ed inconciliabili con quelle di Procopio, toglie loro molto del potenziale valore. E' anche strano che nessuno degli scrittori ecclesiastici, pur avversando tutti Teodora per la sua adesione all'eresia monofisita, abbia lanciato contro di lei, tra le varie maledizioni, l'accusa el'ignominia di un passato così profondamente sudicio (salvo Evagrio in "Storia Ecclesiastica" che scrisse nel merito di Giustiniano: « ... spogliò tutti delle loro fortune. Se alcuna meretrice (il riferimento è a Teodora), adocchiando i beni di uno, fingesse d'avere qualche pratica o intimità con lui, immediatemente, purché del turpe lucro chiamasse a parte Giustiniano, tutte le più sacre leggi venivano sovvertite riguardo a lei; e tutte le facoltà della persona processata di un delitto che non aveva commesso, erano trasportate a casa di quella sudicia donna»). Ad ogni modo, è anche da chiedersi come avrebbe potuto l'ambizioso e accorto Giustiniano sposare una donna simile senza sfidare l'opinione pubblica e perdere così la successione al trono. E come potrebbero conciliarsi le più chiare doti dimostrate successivamente dalla Imperatrice con le brutture del tempo passato? Comunque sia, su tutto lei seppe con molta dignità distendere la porpora del suo manto imperiale.

Teodora si coprì forse di tutte le brutture degli antichi monarchi assoluti, ma di certo rifulse anche delle virtù necessarie a chi occupa un trono. La sua indole e le circostanze la condussero a partecipare attivamente a gli affari e a gli intrighi politici dell'impero con molto successo. Nonostante ogni apparenza contraria, Giustiniano - secondo alcuni storici - fu un debole e se, per alcuni aspetti, il suo fu un grande regno, per altri non ebbe, della grandezza, che l'esteriorità. Secondo non pochi Autori l'amministrazione imperiale si riduceva a una serie di soprusi commessi in base alla preferenza per l'una o per l'altra fazione. Giustiniano parteggiava per gli Azzurri. I più alti magistrati dell'impero, come il questore Triboniano, il prefetto dei pretori Giovanni di Cappadocia, ostentavano la medesima simpatia e ne approfittavano per angariare i Verdi, opprimendoli con imposte ed esazioni, negando loro giustizia nei tribunali e privandoli di ogni garanzia amministrativa, nella certezza che le loro lamentele sarebbero state inutili e dall'imperatore male accolte. I contribuenti, si sentivano vessati, soprattutto da parte dei ministri delle finanze. Questi con spregiudicata abilità riuscivano, con gabelle varie, ad estorcere tutto quel danaro che il "palazzo" ingoiava con le spese di magnificenza che Giustiniano pretendeva. E, come succede in tutte le amministrazioni pubbliche corrotte, i dipendenti di tali ministri ed i funzionari di ogni rango dell'amministrazione, si adoperavano di imitare i propri capi, con la conseguenza che le entrate erano appena sufficienti a distribuire il denaro fra di loro, visto che le finanze pubbliche dovevano alimentare così tanti rivoli e riempire così tante tasche. Tutto questo creava anche un senso di generale insicurezza nella giustizia oltre che provocare buchi enormi nelle finanze, sia nello Stato che nell'economia del singolo. Isolato nella sua meravigliosa e inaccessibile dimora che dentro la metropoli formava come una piccola città di edifici grandiosi a armoniosi e che apriva il segreto dei suoi giardini profumati in terrazze strapiombanti dalle alte muraglie sul mare; isolato in quel regno di delizie, dove ogni voce esterna arrivava filtrata dagli accorti e falsi resoconti dei suoi ministri, conosceva Giustiniano le condizioni della capitale? E' possibile dubitarne. Vi era però a Bisanzio un luogo in cui avevano trovato rifugio le ultime libertà romane e dove il popolo poteva far giungere liberamente la propria voce all'imperatore: era l'Ippodromo, di volta in volta foro, tribunale supremo e Campidoglio della seconda Roma. E l'imperatore, nelle grandi occasioni, compariva sul palco imperiale. Il 13 gennaio 532, nell' Ippodromo doveva aver luogo uno spettacolo di corse di carri. La giornata però era cominciata male, perché era stato rapinato e assassinato in città un mercante di legna. Fu la goccia che fece tracimare il vaso. All'ora dello spettacolo, l'anfiteatro fu invaso da una folla ancor più fitta del solito. Cominciarono le grida e sui centomila spettatori si aprirono le bandiere verdi, azzurre, bianche e rosse delle fazioni. Poi apparvero, nelle tribune ad essi riservate, il patriarca, i patrizi, gli alti comandanti militari e gli esarchi. Infine sulla terrazza sospesa, sottostante alla tribuna imperiale, si spiegò il gruppo delle guardie splendenti nelle corazze e negli elmi ornati d'oro; la porta di bronzo che, dalla dimora dell'imperatore dava direttamente sulla tribuna, si aprì e Giustiniano, con scettro e corona, circondato dai grandi funzionari e seguito dalle guardie di palazzo, avanzò sino al parapetto della tribuna. Un grande clamore fuse le acclamazioni e i mormorii della moltitudine, sulla quale Giustiniano, tracciando un segno di croce, invocò la benedizione divina. Quando entrarono nell'arena i carri, le acclamazioni cessarono tra gli Azzurri, ma i Verdi continuarono a rumoreggiare. Giustiniano finse di non accorgersene; ma il mormorio e le grida si fecero più insistenti, ed allora l'imperatore ordinò a uno dei suoi ufficiali, detto mandator, d'interpellare il popolo. Tra Giustiniano, i Verdi e gli Azzurri, che interloquirono, si svolse allora, per bocca dei rispettivi rappresentanti, il più strano dialogo. Alla domanda del mandator, i Verdi dapprima formularono le loro lagnanze con rispetto e quasi con umiltà; ma quando alle loro affermazioni di non trovar giustizia l'imperatore rispose di non saperne nulla, gli animi ed i toni del colloquio s'inasprirono. Vennero fuori accenni dell'assassinio di quel mattino e i Verdi dissero di sapere già che si sarebbe fatto di tutto e di più per trovare i colpevoli nella loro fazione. Qui intervennero gli Azzurri che trattarono a loro volta i Verdi da assassini. Giustiniano era ormai furente. I Verdi affermarono che i decreti della giustizia erano diventati nulli e, dopo uno scambio di altre invettive con gli Azzurri, gridarono in coro un'imprecazione control'imperatore, indi, concordi, uscirono dall'Ippodromo. Era l'offesa più grande alla maestà dell'imperatore. Giustiniano lasciò anche lui la tribuna e rientrò nel suo palazzo; a loro volta si ritirarono gli Azzurri. Il prefetto Eudemone, irritato della scena e temendo di esserne chiamato responsabile, volle dare un esempio e, soprattutto, volle mostrarsi zelante. Si era appena a mezzogiorno ed egli aveva tempo di agire. Fece arrestare tre individui più o meno sospetti di aver assassinato il mercante di legna e di aver commesso anche un altro omicidio; li fece giudicare sommariamente e condannare, seduta stante, a morte. I tre furono subito condotti nella vecchia Bisanzio, sulla piazza delle esecuzioni, e, davanti a una moltitudine di popolo che stentava a frenare il proprio furore, il carnefice impiccò il primo condannato. Alla seconda esecuzione, la corda si spezzò sotto il peso della vittima ed allora il popolo furioso si avventò sulle guardie e liberò i due prigionieri che rimanevano; una barca li portò sull'altra riva del Bosforo, dove essi trovarono asilo nella chiesa di S. Lorenzo. Di questi due superstiti, uno apparteneva alla fazione azzurra, l'altro alla verde. Ciò fu sufficiente perché le due fazioni, fino a poche ore prima nemiche, facessero causa comune. Nonostante il sopraggiungere della sera, la sedizione divampò violenta e scoppiarono, qua e là nella notte, i primi incendi. Si vide allora tutta la debolezza di Giustiniano. Destituì i magistrati più invisi al popolo e fece proclamare i nomi dei successori: poiché questo non giovò, diede ordine di usare la forza, con l'unico risultato di inasprire ancor più gli animi. A questo punto Giustiniano si presentò alla tribuna imperiale, umiliandosi fino a dichiararsi il solo colpevole e giurando sul Vangelo piena amnistia, se tutti fossero rientrati subito nell'ordine. Ma le sue parole furono sopraffatte dalle urla e dagl'insulti della massa e l'imperatore dovette ritirarsi in fretta e furia nel suo palazzo. Ormai era contro di lui che si appuntavano i rivoltosi, i quali presero Ipazio, nipote dell'imperatore Anastasio, e proclamarono lui imperatore in sostituzione di Giustiniano. Il nuovo eletto, propose di attendere qualche giorno e che tutti fossero meglio armati prima d'impegnare una battaglia decisiva, nella certezza che Giustiniano non avrebbe preso l'iniziativa di attaccare, avendo pochi fedelissimi. Chiuso nella dimora imperiale, Giustiniano era in preda dell'angoscia. La rivolta durava ormai da sei giorni tra incendi e saccheggi in tutta la città. In quei giorni egli aveva tentato l'arrendevolezza, la forza, l'umiliazione di sé, tutto inutilmente. Dalle alte mura del palazzo vedeva il bagliore delle fiamme e dalla porta di bronzo verso l'Ippodromo gli giungevano le grida dei rivoltosi che acclamavano al suo successore. L'arsenale era stato saccheggiato e la folla veniva avanti armata. Contro tutta quella massa, rimanevano fedeli all'imperatore solo mille veterani di Belisario e duemila mercenari eruli. Giustiniano riunì allora in un supremo consiglio, ministri, familiari, generali, con i pochi senatori e patrizi rimasti fedeli. Lo scoraggiamento aveva però invaso anche gli animi più saldi, sicché prevalse l'idea della fuga. In tre giorni una nave era stata colmata di tutte le ricchezze del tesoro imperiale, ed era ancorata davanti ai giardini, pronta a salpare: Giustiniano si sarebbe imbarcato con l'imperatrice, mentre Belisario, con i suoi tremila uomini, avrebbe cercato di reprimere la rivolta. Con questa soluzione, l'imperatore salvava la propria vita, ma perdeva la corona; tuttavia i presenti, e perfino Belisario, il suo più fido generale, approvarono il progetto. Fino a quel momento Teodora non s'era mai pronunciata. A un tratto, indignata per la viltà del marito e la debolezza dei consiglieri, pronunciò le coraggiose parole che val la pena di riferire per intero:

«Quand'anche non rimanesse altra via di salvezza che la fuga, non vorrei fuggire. Non siamo forse tutti votati alla morte fin dalla nostra nascita? Coloro che hanno portato una corona non devono sopravvivere alla sua perdita. Io prego Dio che non mi si veda neppure un solo giorno senza la porpora. Che la luce si spenga per me quando cesserò di essere salutata col nome d'imperatrice! Per te, monarca, se vuoi fuggire, hai tesori, la nave è pronta e il mare è libero; ma, non temi che l'amore della vita non ti esponga ad un esilio miserabile e ad una morte vergognosa? Quanto a me, mi piace l'antico detto che la porpora è un bel sudario. Io resto!»

Questo virile discorso rianimò i presenti e ne infiammò il coraggio. Anche Belisario ritrovò la sua pronta visione strategica. I ribelli si erano riuniti con Ipazio nell'Ippodromo; ma quella che poteva sembrare una fortezza poteva anche diventare la loro tomba. I tremila soldati fedeli circondarono l'anfiteatro: una parte di essi sbarrò le uscite; gli altri salirono per le scale interne fino all'ambulacro che correva lungo tutta la cima dell'edificio e di lassù scagliarono nugoli di frecce sui partigiani d'Ipazio che fuggirono giù per le gradinate ammassandosi nell'arena. I ribelli più arditi tentarono varie volte l'assalto, ma furono respinti. I più cercarono allora scampo nella fuga; ma le uscite, i vomitoria, erano dei corridoi, dove un solo soldato di Belisario bastava contro dieci ribelli. Presto tutte le uscite furono sbarrate da cumuli di caduti, che quelli in fuga non riuscivano a superare. Atterriti si avventarono da tutte le parti senza trovare scampo, finché la quantità dei cadaveri ridusse le uscite in uno spazio ristretto. I soldati, penetrati nell'arena, compirono con le spade una carneficina. Ipazio, catturato, fu condotto ai piedi di Giustiniano che lo condannò immediatamente a morte, indi, decapitato, fu gettato in mare. Questa strage fu poi ricordata come "La rivolta di Nika"[dal grido "Nikā, Nikā", ("Vinci! Vinci!") con cui il popolo dell'Ippodromo era solito incitare i propri campioni nelle corse di carri]. E si narra che vi furono 20.000 morti, anche se alcuni affermano siano stati molti di più, circa

35.000. Si narra altresì che la vecchia chiesa di Santa Sofia, distrutta dagli incendi, venne fatta ricostruire più grande e più bella per volere di Teodora, occupando anche parte dello spazio dell'Ippodromo, nel quale aveva avuto luogo la rivolta. Vi si conserva ancora oggi la "colonna piangente", di marmo rosso, da cui si dice che stillino le lacrime dei rivoltosi uccisi. Lacrime ritenute miracolose per le malattie della vista. Di miracoloso c'é ben poco, più semplicemente, essendo quella colonna di pietra porosa, essa assorbe per capillarità l'acqua della falda acquifera sotterranea su cui poggia. La cupola di Santa Sofia, di 31 metri di diametro, era allora la più grande cupola del mondo.

Dopo "La rivolta di Nika" Teodora meritò, nel consiglio dell'impero, il posto che fino allora aveva - secondo alcuni - usurpato, e Giustiniano non nascondeva di consigliarsi, su tutti gli affari, con la saggezza dell'imperatrice. Fu lei che permise all'impero di valersi di un abile soldato come Belisario senza temerne - come Giustiniano, sempre pauroso di essere deposto le ambizioni, perché seppe dominarlo attraverso la moglie Antonina che Teodora legò a sé proteggendone i molti amori illeciti e possedendone, quindi, il segreto (era stata in gioventù anche Antonina una donna di piacere, prima di sposare Belisario). Fu ancora lei che, ostile a Prisco di Paflagonia divenuto segretario intimo ma anche infido di Giustiniano, lo fece rapire e sbarcardolo in Africa e gli rese impossibile ogni carica civile. Il popolo di Bisanzio dovette anche a Teodora l'essersi liberato dalla cattiva amministrazione di Giovanni di Cappadocia che, attirato tramite Antonina nel tranello di una falsa congiura, fu accusato di tradimento, destituito e, dopo la confisca dei beni, esiliato in Africa, dove mori nella più dura miseria.

Gelosa del suo potere e sicura ormai della sua potenza, Teodora non sopportava resistenze ai suoi ordini né opposizioni. Così non esitò dinanzi al sopruso e alla crudeltà quando fece deporre a Roma il papa Silverio che non aveva voluto piegarsi all'ordine di condannare il concilio di Calcedonia. Poi si ricordò anche di quell' Ecebolo che l'aveva scacciata dalla Cirenaica. Fece indagare sul suo comportamento e, alla prima relazione compromettente che le arrivò, Teodora non si sporcò nemmeno le mani: lo mise in mano ai suoi funzionari che, trovatolo in grave fallo, ben presto lo condannarono a morte. Ella ebbe il temperamento d'una sovrana ed anche nelle due grandi guerre di conquista sotto Giustiniano, in Africa e in Italia, è facile riconoscere l'intervento di Teodora.

Del resto dopo la sua morte, avvenuta nel 548 per un cancro allo stomaco, le sorti dell'impero, senza Teodora, declinarono per le avventate iniziative intraprese da Giustinuano. Il temperamento di Teodora era quello di una dominatrice e ne ebbe, pertanto, anche i difetti e i vizi che ne sono talora conseguenza. Magnifica e generosa, eccedette nella prodigalità; abile, giunse però fino alla perfidia; autoritaria, trascese nella tirannia; ambiziosa, non conobbe scrupoli ne pietà. Giustiniano le sopravvisse per quasi 20 anni; morì il 14 novembre 565.

In questi anni per ben due volte la peste aveva impoverito lo stato. E ancora di più povero divenne quando egli volle intraprendere avventate guerre di conquista.

Giustiniano attuò metodi oppressivi che lo resero molto impopolare, e, anche se conquistò una fama duratura per la sua rivoluzione giuridica, quando organizzò il vecchio diritto romano in una forma e in uno schema organico rimasto alla base della legge di diverse nazioni odierne, molto fu fatto negli anni in cui era in vita Teodora; poi, dal 548 al 565, l'attività legislativa divenne sempre più scadente, e, come si suole dire in senso deteriore, "bizantina".

Come abbiamo già ricordato, Procopio, che aveva in precedenza espresso un giudizio molto lusinghiero su Giustiniano, nella sua successiva "Storia segreta", qualsivoglia credito si voglia attribuire alle sue parole, scrisse:

«Quest'Imperatore era falso, imbroglione, artefatto, tenebroso nell'ira, doppio, un uomo tremendo, perfetto nel dissimulare un'opinione, capace di piangere non di piacere o di dolore, ma bugiardo sempre ma non a vanvera, bensì dopo giuramenti solenni, su quanto concordato. Era oltremodo aperto alle calunnie e pronto nelle vendette. Non giudicava mai dopo attento esame, ma appena udiva l'accusa, tirava fuori il verdetto. Redigeva senza esitare decreti di conquista di paesi, di popoli interi senza ragione alcuna. Di guisa che, se si pesassero tutti i disastri patiti dai Romani e sull'altro piatto della bilancia si mettessero questi eventi, credo che il sangue versato da quest'uomo apparirebbe più copioso di tutte le stragi di ogni tempo. Quanto alle ricchezze altrui, era prontissimo a impadronirsene sfacciatamente e a darle magari ai Barbari, senza criterio. Pertanto, avendo alienato la ricchezza dal territorio dell'Impero, divenne artefice di miseria per tutti».

Nel concilio di Calcedonia, Giustiniano volle intervenire nella questione della condanna dei *Tre Capitoli* [ossia le proposizioni teologiche dei vescovi Teodoro di Mopsuestia, Teodoreto di Ciro e di Iba di Edessa, favorevoli al nestorianesimo che avrebbe sostenuto l'esistenza, in Gesù Cristo, anziché di due nature, di due persone]. In realtà la sua azione non portò ai risultati sperati perché creò uno scontento generale che aumentò la tensione preesistente. Arrivò anche alle maniere forti deportando Papa Vigilio da Roma a Costantinopoli, onde costringerlo a condannare l'editto dei Tre Capitoli. Nella condanna di tale editto,

Giustiniano cercò di soddisfare sia l'Oriente che l'Occidente, ma finì col non soddisfare nessuno, anzi creò uno scisma. Una delle sue decisioni che ebbero un peso enorme per il resto dei secoli, fu quella d'aver dichiarato unica religione di Stato il Cristianesimo. Fece abbattere tutti i monumenti pagani, le sculture, che lui stesso, imitando la Grecia e Roma, aveva fatto erigere; ma delitto più grave fu quello di chiudere l'Accademia (la famosa "Scuola d'Atene", fondata da Platone nel 387 a.C.) osteggiata dai cristiani che la vedevano come un pericolo rispetto alla supremazia morale e politica del cristianesimo. La "Scuola d'Atene" (nonostante Costantino e Teodosio, che avevano già eliminato le arti, le feste pagane, gli sport, le olimpiadi, la musica, le lettere, la cura del corpo, gli abbigliamenti vistosi, ecc. ecc.) era sopravissuta per 916 anni! Vietò perfino l'uso della lingua ebraica nel culto, minacciando gli ebrei ostinati con punizioni corporali, esilio e perdita delle proprietà. E altrettanto fece con i Samaritani tramite una legge che ordinava la distruzione delle sinagoghe. Così il ciclo di tutte le espressioni dell'antica civiltà tramontava del tutto, era l'inizio dei "secoli bui" e l'inizio dei mali oscuri che seguirono quel tramonto, e continuarono per quasi 1400 anni. Ma, a parte Procopio, vari storici moderni hanno criticato Giustiniano per aver attuato una politica offensivista sconsiderata, espandendo a dismisura l'impero pur non avendo le risorse disponibili e nemmeno le capacità. Come per l'amministrazione secolare, il suo dispotismo apparve anche nella politica ecclesiastica. Egli voleva regolare tutto, sia nella religione che nella legge. Ma mancava delle capacità necessarie.

Quanto a Teodora, a parte l'incerta questione dei suoi primi anni di vita, i suoi difetti d'imperatrice furono, almeno in parte, riscattati, oltre che dalla generosità, dalla sua fermezza d'animo. Tra il dissolvimento di tutte le energie, Teodora seppe, con poche parole veramente degne d'una sovrana risollevare gli spiriti abbattuti, rendendo possibile una difesa che salvò, insieme con la sua porpora, la sua dignità d'imperatrice e di donna. Occorrerebbero molte pagine per illustrare la biografia di questa singolare donna che influenzò Giustiniano e l'impero durante gli anni del suo regno, tanti sono i suoi interventi sulla politica, sulla religione, sulla cultura, sulla ricostruzione delle città e sui monumenti che sono giunti fino a noi, molti dei quali oltreché a Costantinopoli, a Ravenna, Milano, Roma. Anche nelle leggi sul divorzio, sulla prostituzione e sull'adulterio, Teodora non mancò di dare il suo contributo di 'esperta'. Conosceva l'ambiente, le debolezze umane, i paradisi e gli inferni di una donna. Giustiniano, parlando del suo governò, iniziava ogni suo discorso, con la frase: «Io Giustiniano, con la onoratissima

moglie che Dio mi ha dato», oppure, nel promulgare una legge, nell'esporla, premetteva: «...il suo dolcissimo incantesimo mi ha suggerito...». Ma forse più che suggerimenti quelle leggi erano pensate e volute (e forse imposte) dalla stessa Teodora. I suoi contemporanei sono d'accordo nell'affermare che Teodora non si faceva scrupolo di servirsi del suo influsso illimitato e che la sua autorità era pari a quella del marito, ma molti affermano che era indubbiamente molto più grande. Giustiniano oltre a qualità positive, ebbe una volontà debole, una vanità infantile, un'indole gelosa (non solo riferita a quella amorosa), e un attivismo confusionale. Era inflessibile ma anche spesso vacillante; era instabile ed aveva mutamenti repentini di umore. La fama di Belisario, ad esempio, lo rose d'invidia per tutta la vita. Nonostante le vittorie in Italia, gli tolse il comando due volte richiamandolo a Costantinopoli per affidargli insignificanti spedizioni contro i Persiani: Belisario stava diventando troppo popolare. In Italia, sia a nord come a sud, il suo generale era quasi riuscito a sconfiggere tutti gli assalti dei barbari, quando Giustiniano, invece di inviargli rinforzi, improvvisamente lo richiamò a Costantinopoli. La terza volta lo fece anche mettere in prigione, accusandolo di congiurare contro di lui e di avere ambizioni imperiali. Ovviamente Giustiniano era da anni senza Teodora e da solo aveva perfino ormai paura della sua stessa ombra. Anche nei riguardi di Vitaliano, quand'era ancora in vita Teodora, era geloso e invidioso dei successi; eppure, questi, era un bravo generale e, pertanto, godeva di molte simpatie nel popolo e nell'esercito. Giustiniano l'odiava, lo considerava un potenziale nemico e lo dava chiaramente a vedere, non ne faceva mistero anche quando lo riceveva a palazzo. Intervenne Teodora: «Il mostrare al proprio nemico che lo si odia è un errore grave. Uno sbaglio enorme. Se per caso lo coglie una disgrazia, l'opinione pubblica, sapendo che siete pieno di rancore verso di lui, accuserà voi di averlo fatto assassinare, e finirete sul patibolo».

Lei stessa non fu da meno nel risentirsi di certe odiose e ingiuriose uscite di Giustiniano. Un giorno, di ritorno da un soggiorno in Lidia, trovò a palazzo, come segretario, un giovane romano, Cornelio; Giustiniano ne pareva molto soddisfatto, ne tesseva le lodi ogni momento, tant'è che arrivò a dire a lei "... è così bravo e intelligente che confesso ho quasi dimenticato che voi foste assente". Due giorni dopo, non trovando più il segretario nella sua stanza, impaziente lo fece cercare nel palazzo e chiese anche a Teodora cosa ne fosse stato; al che lei gli rispose "Inutile cercarlo, non lo si troverà. L'ho fatto mettere in prigione!". Giustiniano replicò: "Che ha, dunque, fatto per metterlo in prigione?". Teodora, con

un sorriso beffardo, volgendosi verso di lui, gli sussurrò: "Io non amo quelli che mi fanno dimenticare".

Insomma questa donna ambiziosa, ma molto intelligente, costante nella sua forza, possedeva eccellenti qualità che giustificavano il grande potere da lei esercitato fin dal primo istante, quando, a 20 anni, aveva conosciuto e rese schiavo Giustiniano. Era dotata di un coraggio incrollabile, di cui spesso si serviva per dominare l'indeciso coniuge, che, molto verosimilmente, non aspettava altro che lei per togliersi d'impaccio. A queste doti, Teodora univa senza dubbio difetti e perfino vizi, essendo dispotica e dura, amante del denaro e del potere. Per conservare il trono su cui era salita, sarebbe ricorsa all'inganno, alla violenza e alla crudeltà, implacabile com'era nelle sue antipatie. Appassionata nei suoi amori come nei suoi odi, favoriva i propri protetti, ma stroncava gli altri senza scrupolo. Scaltra e ambiziosa, voleva avere sempre lei l'ultima parola, e in genere ci riusciva. Mise mano a ogni questione politica e religiosa; in diplomazia: ella faceva e disfaceva a proprio piacimento, in barba a Papi, patriarchi, ministri e generali, e non temeva neppure suo marito, qualora lei non fosse d'accordo con lui. Insomma per chiudere questa non certo esaustiva biografia di Teodora, basterà dire che, se Giustino ebbe bisogno di suo nipote per governare, Giustiniano il Grande ebbe bisogno di sua moglie per fare altrettanto. E non sapremo mai se fu lui la moglie ad essere "Grande".



# I RICHIAMI AI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI SONO CONTENUTI DALLA PREFAZIONE AL PRESENTE QUADERNO.



# Della tomba vuota

Dalla 'rilettura' del Vangelo di Giovanni, la testimonianza indiretta ma inconfutabile della Risurrezione di Cristo



...si presentava allo sguardo di Giovanni il complesso: lenzuolo-bende e sudario, nella identica posizione in cui li aveva visti quando il corpo del Signore era stato posto nel sepolcro.

# Immagine di copertina:

Risurrezione (elaborazione grafica a computer)

omunemente si afferma che non c'è nei testi evangelici una testimonianza diretta della Risurrezione di Gesù. Tale affermazione, è, però, vera solo in apparenza. La tomba, quando, ormai sparito il Corpo del Signore, Pietro e Giovanni la osservarono, non era completamente vuota. Vi erano rimasti i panni che avevano avvolto il cor-

po del Cristo. E, pur essendo muti, essi assai concretamente comunicavano degli indizi inconfutabili sulla realtà dell'accaduto, s'è vero che, dopo averli osservati, Giovanni, com'egli dice, "credette".

Purtuttavia, va anche detto che il resoconto giovanneo, nella più diffusa traduzione dal greco che tutti conosciamo per essere la versione accettata dalla Chiesa, non corrispondendo esattamente alla narrazione né al precipuo intento dell'Evangelista, dà adito, francamente, a degli equivoci, i quali, a loro volta, lasciano spazio a degli interrogativi provenienti non soltanto dai denigratori della confessione cristiana, ma anche dagli stessi fedeli che, in tutta buona fede, alla luce di quanto leggono o ascoltano in chiesa, sono indotti a porsi delle domande cui non trovano adeguate risposte.

In particolare, i versetti 20, 5-8 del Vangelo di Giovanni che siamo soliti leggere e/o ascoltare, così recitano:

Giov. 20, 5-8

5 E, [Giovanni] chinatosi, vide le bende per terra, ma non entrò. 6 Giunse intanto anche Simon Pietro che lo seguiva ed entrò nel sepolcro e vide le bende per terra, 7 e il sudario, che gli era stato posto sul capo, non per terra con le bende, ma piegato in un luogo a parte. 8 Allora, intanto, entrò anche l'altro discepolo, che era giunto per primo al sepolcro, e vide e credette.

Orbene, in base a quanto premesso, l'interrogativo principale che il brano solleva è il seguente:

Pur ammesso che, per risorgere, Gesù non abbia trovato altro modo che quello di sfilarsi le bende di dosso lasciandole cadere per terra, perché mai, dopo aver rimosso anche il sudario dal proprio capo, lo avrebbe ripiegato e riposto con cura in un angolo del sepolcro, separatamente dalle bende. Insomma, un susseguirsi di azioni inconciliabili con una risurrezione divina. Sembrerebbe di trovarsi di fronte ad un cadavere qualsiasi (ossia non divino) che, tornando in vita, si liberasse, da solo, o aiutato da qualcuno, dai legacci (Cfr.: Giov.11,44, a proposito della risurrezione di Lazzaro:« Gesù disse loro: Scioglietelo e lasciatelo andare»). Ma, qui, ci troviamo di fronte non ad un morto che torna in vita ma a Cristo che torna al Padre; e, nientemeno, Egli si sarebbe pure soffermato a rassettare, ordinatamente, in parte,

l'ambiente? O, peggio ancora, a voler pensare - per discredito - che qualcun altro/a, nella tomba, Maria di Magdala, ad esempio, ivi giunta prima di Giovanni e Pietro, abbia aiutato Gesù a togliersi di dosso l'impaccio dei panni, non fa una grinza che una mano femminile possa aver rimesso il sudario in ordine.

E allora, rileggiamo innanzitutto il brano evangelico nella versione originale in greco:

Giov. 20, 5-8

5 Καὶ παρακύψας βλέπει κείμενα τὰ ὀθόνια, οὐ μέντοι εἰσῆλθεν. 6 Έρχεται οὖν καὶ Σίμων Πέτρος ἀκολουθῶν αὐτῷ καὶ εἰσῆλθεν εἰς τὸ μνημεῖον καὶ θεωρεῖ τὰ ὀθόνια κείμενα, 7 καὶ τὸ σουδάριον, ὁ ἦν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ, οὐ μετὰ τῶν ὀθονίων κείμενον ἀλλὰ χωρὶς ἐντετυλιγμένον εἰς ἕνα τόπον. 8 Τότε οὖν εἰσῆλθεν καὶ ὁ ἄλλος μαθητὴς ὁ ἑλθὼν πρῶτος εἰς τὸ μνημεῖον καὶ εἶδεν καὶ ἐπίστευσεν.

Rivediamolo, in italiano, con l'ausilio del traduttore:

Giov. 20, 5-8

5 Ε (Καὶ), chinatosi (παρακύψας), vide (βλέπει) le bende (τὰ ὁθόνια) per terra (κείμενα), ma non (μέντοι οὐ) entrò (εἰσῆλθεν). 6 Giunse (Ἑρχεται) intanto (οὖν) anche (καὶ) Simon (Σίμων) Pietro (Πέτρος) che lo seguiva (ἀκολουθῶν αὐτῷ [= seguente a lui]) ed (καὶ) entrò (εἰσῆλθεν) nel (εἰς τὸ) sepolcro (μνημεῖον) e (καὶ) vide (θεωρεῖ) le bende (τὰ ὁθόνια) per terra (κείμενα), 7 e (καὶ) il sudario (τὸ σουδάριον), che (ὁ) gli [αὐτοῦ =di lui] era stato (ἦν) [posto] sul (ἐπὶ τῆς) capo (κεφαλῆς), non (οὐ) per terra (κείμενον) con (μετὰ) le bende (τῶν ὀθονίων), ma (ἀλλὰ) piegato (ἐντετυλιγμένον) in (εἰς) un (ἕνα) luogo (τόπον) a parte (χωρὶς). 8 Allora (Τότε) [intanto: οὖν] entrò (εἰσῆλθεν) anche (καὶ) l'altro (ὁ ἄλλος) discepolo (μαθητὴς), che era giunto (ὁ ἑλθὼν) per primo (πρῶτος) al sepolcro (τὸ μνημεῖον), e vide (καὶ εἶδεν) e credette (καὶ ἐπίστευσεν).

Ed ora, facciamo nostre alcune considerazioni di illustri esegeti quali: già dal 1962, Francesco Spadafora che fu Ordinario di Esegesi Biblica alla Pontificia Università del Laterano e, più di recente, nel 2000, Charles de Cidrac, Professore Emerito dell'Institut Catholique di Parigi.

Circolano, riguardo alla scena del sepolcro vuoto, molte traduzioni maldestre, quella della CEI (Conferenza Episcopale Italiana) non di meno, che generano malintesi ed errori che contrastano con i costumi giudei ed il buon senso. Per chiarire quanto veramente intendeva descrivere l'Evangelista, è opportuno sottoporre il testo a una attenta analisi grammaticale, tenendo conto anche degli usi funerari vigenti in ambiente ebraico a quei tempi.

Innanzitutto - discorso a parte - è da notare la differenza di due verbi impiegati nel testo:  $\beta\lambda\dot{\epsilon}\pi\epsilon\iota$  e  $\theta\epsilon\omega\varrho\epsilon\bar{\iota}$ . Il primo fa riferimento al più semplice vedere guardando di Giovanni, che arriva per primo, s'affaccia nel sepolcro, ma non entra; il secondo indica l'osservare attentamente, studiando ogni particolare, di Pietro.

Orbene, tornando alla *quaestio* delle traduzioni maldestre e dell'auspicabile più attenta analisi grammaticale del testo, va detto che la prima confusione, in molte traduzioni, riguarda i termini con cui si indicano i panni adoperati per la composizione della salma.

L'originale greco parla di  $\partial\theta$ óvi $\alpha$  e di  $\sigma$ ov $\delta$ á $\varrho$ iov: termini tradotti spesso in maniera generica confondendoli tra loro (bende, fasce, ecc). In realtà, con la parola  $\partial\theta$ óvi $\alpha$  si indicavano tutti i panni impregnati di mirra e di aloe usati nella sepoltura: sia  $\ddot{\eta}$   $\sigma$ iv $\delta$  $\dot{\omega}$ v (la sindone = il lenzuolo più ampio, lungo 4 metri e largo 90 centimetri, che veniva disteso sotto e sopra il corpo del defunto per tutta la sua lunghezza, riaccostando i due lembi estremi sotto i piedi), sia le bende con cui si cingeva il lenzuolo, per tenerlo aderente al corpo. L'assieme ( $\tau$ à  $\partial\theta$ óvi $\alpha$ ) della sindone e delle bende può essere anche indicato col termine 'panni' o 'pannilini' = panni di lino. C'era poi il sudario,  $\tau$ o  $\sigma$ ov $\delta$ á $\varrho$ iov, un ampio fazzoletto in cui veniva avvolta la testa, fermato con una fascia a livello del collo.

Va, ancor meglio chiarito che, all'epoca, il cadavere d'un defunto, come confermato dall'archeologia, veniva lavato, quindi avvolto in un lenzuolo, la sindone, con aloe a foglie sottilissime per tenere asciutta la pelle e ritardare la putrefazione, ed altri aromi oleosi; il lenzuolo era poi fatto aderire al corpo, dai piedi alle spalle, con delle bende, e, per ultimo, il capo veniva avvolto nel sudario, assicurato attorno al collo sempre tramite una benda.







Le imprecisioni di tipo grammaticale generano malintesi sulla posizione in cui i due apostoli rinvennero tutti questi panni. In particolare: nell'originale greco è scritto che Pietro, entrando nel sepolcro, vide τὰ ὀθόνια κείμενα che molte versioni traducono come «le bende per terra». Ora, il participio κείμενα indica in realtà la posizione distesa orizzontalmente dei teli, senza significare che essi fossero gettati a terra, sul pavimento del sepolcro. Il verbo difettivo κείμεναι vuol dire "essere giacente", ossia essere appiattito e giacente orizzontalmente sul piano. L'espressione significa, ribadendo il concetto, che i teli funerari erano giacenti al loro posto, afflosciati su se stessi, dal momento che non contenevano, e quindi non fasciavano più, il corpo di Gesù. Erano rimasti giacenti sul ripiano inferiore della nicchia, scavata nella roccia, su cui era stato deposto il corpo del Signore.

Le ultime espressioni del brano in questione sono attinenti alla posizione del sudario. L'originale dice che «il sudario» (τὸ σουδάριον) «che gli era stato posto sul capo» (ὁ ἦν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ), era οὐ μετά τῶν ὀθονίων κείμενον, espressione, questa, che viene di solito tradotta (ad esempio, dal Nuovo Testamento pubblicato dalla CEI): «non per terra con le bende». Si introduce così l'idea che il sudario abbia cambiato posizione rispetto al punto in cui si trovava quando il corpo di Gesù era stato sepolto; quasi fosse stato attivamente, ossia di proposito, spostato. Anche le espressioni seguenti (ἀλλὰ χωρὶς ἐντετλιγμένον εἰς ἔνα τόπον) vengono interpretate in modo da confermare la diversa dislocazione del sudario rispetto agli altri panni. Sempre la versione CEI [quella, fra l'altro, che viene comunemente proposta nella liturgia] traduce queste espressioni annotando che il sudario era - come s'è detto - non per terra con le bende «ma piegato in un luogo a parte»; quasi fosse stato, una volta tolto dal capo, piegato e riposto altrove.

Questa traduzione corrente è contestabile in vari punti. Innanzitutto la negazione ov' (non) va riferita non all'espressione  $\mu\epsilon\tau\dot{\alpha}$ τῶν ὀθονίων (con le bende) ma al participio κείμενον (come s'è detto: giacente orizzontalmente sul piano), anche esso voce del verbo κεἶμεναι, dianzi detto. Pertanto, la più consona costruzione della frase, in pratica, sarebbe: οὐ κείμενον μετά τῶν όθονίων (anche se, nel testo, il verbo è posto classicamente a termine di frase). E, l'espressione: μετά τῶν ὀθονίων, non più connessa alla negazione ov, va tradotta «in mezzo ai teli», indicando la dislocazione del sudario, che era rimasto tra gli altri teli, però, come? Non semplicemente 'giacente', «ma» ( $\dot{\alpha}\lambda\lambda\dot{\alpha}$ ) rimaneva a sé stante «distintamente (χωρίς) avvolto (ἐντετλιγμένον) »: è così che andrebbero tradotti l'avverbio χωρίς e il participio perfetto passivo εντετλιγμένον, voce del verbo εντετλίσσω. Ε, posizionato dove e come? Ecco: «nel suo primo (primitivo) posto» (είς ἔνα τόπον), ossia: nella identica posizione, avvolto così com'era stato avvolto [ἐντετλιγμένον] (sul capo).

Tutto questo per dire che il sudario, anch'esso giacente orizzontalmente, non si era spostato dal suo posto iniziale, non era alla rinfusa in mezzo all'assieme degli altri teli, come sarebbe avvenuto se uno, sollevandosi, se lo fosse tolto dal capo. Cioè si aveva in tutto la disposizione del momento della sepoltura: giacevano orizzontalmente ' tanto il sudario, che rimaneva al suo posto (nel medesimo posto di prima) che il lenzuolo e le fasce. A conti fatti, una traduzione più propria del passo (Giov. 20, 5-8), sarebbe la seguente:

«[Simon Pietro] entrò nel sepolcro e vide i panni giacenti, e il sudario, che gli era stato posto sul capo, non giacente (confusamente) in mezzo ai teli, ma distintamente avvolto [su se stesso], al suo posto iniziale».

In altri termini, si presentava allo sguardo di Giovanni - che parla di sé in terza persona - il complesso: lenzuolo-bende e sudario, nella identica posizione in cui li aveva visti quando il corpo del Signore era stato posto nel sepolcro. Così legato, il corpo di Gesù era rimasto nel sepolcro, dal venerdì alle 18 sino alla notte tra il sabato e il giorno successivo, la domenica, il giorno del Signore. Niente era stato toccato né spostato, tutto era immutato, salvo che quei lini non contenevano più nulla; si erano appiattiti, giacevano orizzontalmente sul piano, come si fosse trattato di un pneumatico che si fosse sgonfiato. Il corpo del Cristo era uscito da quei lini che lo avvolgevano, senza smuoverli, senza svolgerli.

Ecco, dunque, il fatto mirabile che, constatato da Giovanni, lo indusse a credere fermamente nella Risurrezione, ancorché egli non ne fosse stato testimone diretto.

### **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**

**F. Spadafora**, *Il Sepolcro vuoto*, in *'Cento Problemi Biblici'*, Ed,Pro Civitate Christiana, Assisi, 1962

C. de Cidrac par Jean Galot, in 'Civiltà Cattolica', luglio 2000



# Della "Synodus horrenda" per Papa Formoso

... e di un riferimento storico a Giovanfrancesco de Sangro 3º principe di San Severo



"Perché, uomo ambizioso, hai tu usurpato la cattedra apostolica di Roma, tu che eri già vescovo di Porto?"

(da: Ferdinand Gregorovius Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, tomo V, cap. V)

## Immagine di copertina:

Concilio cadaverico (dettaglio in computer-collage V. il dipinto a termine del capitolo) Jean-Paul Laurens (1870), Nantes, Musée des Beaux-Arts l deterioramento dei rapporti tra potere politico o feudale e potere religioso, in qualsivoglia epoca si sia verificato, generò sempre degli eventi mostruosi e delte vergognose brutture difficili da dimenticare. Ne riporterò qui a seguire due esempi. Il primo è, più che altro, la breve memoria d'un increscioso episodio occorso, nel XVII sec., alla nobile Famiglia dei de'Sangro; il secondo, avvenuto oltre settecento anni prima, ed a cui l'altro, per risvolti, è collegabile, è un fatto storico, riguardante Papa Formoso (o meglio ... il suo cadavere), e fu destinato a rimanere, nei secoli, una lugubre quanto squallida memoria.



enché Torremaggiore conservi un ricordo positivo del suo 3°duca feudale in un'iscrizione apposta alla facciata della chiesa matrice di San Nicola di cui egli avviò la ricostruzione dopo il terribile sisma del 1627, la vicenda di cui furono fatte oggetto le sue spoglie, desta ancora sconcerto - e non per demerito di lui vivente - quando la si riporti alla luce.

Giovan Francesco de' Sangro, 3° principe di San Severo e 3° duca di Torremaggiore, fu colui che, in gran parte a proprie spese, si rese attivo nella ricostruzione dei suoi feudi dopo il terremoto del 1627; opera di riedificazione che sarebbe poi stata continuata, dopo la sua morte, dal figlio Paolo, 4° principe. Perché nulla sfugga di quel poco che, stante il gran tempo trascorso, si sa della sua vita, va, peraltro, ricordato che, durante la disastrosa scossa del 30 luglio, egli si trovava in Castelnuovo della Daunia con la propria famiglia: i figli Livia e Paolo, avuti dalla prima moglie, donna Isabella Frangipani della Tolfa dei Conti di Serino, e la seconda moglie, donna Laudomia Milano d'Aragona, in attesa della terzogenita del principe, Maria Antonia, e, nonostante un intervenuto preoccupante malore causato dal sisma, le riuscì di non interrompere la gravidanza.

Ma ecco la vicenda sconcertante di cui si diceva.

Giovanfrancesco morì nel 1628, verosimilmente a Torremaggiore, per un morbo insanabile contratto in Africa durante una spedizione militare spagnola voluta dal re Filippo IV; ma, essendo stato scomunicato dal vescovo di San Severo, il toscano Francesco Venturi, per non aver pagato la decima da questi pretesa su alcuni territori feudali e per averlo citato "per editto" (ossia, giuridicamente, nel merito di una ingiusta sentenza o pretesa), da questi fu ordinato che il corpo venisse dissotterrato dalla terra consacrata, sottoposto a processo post mortem e pubblicamente schiaffeggiato, benché tale tipologia raccapricciante di procedimento, nota come "sinodo del cadavere" fosse stata vie-

tata da Papa Teodoro II già da ben 731 anni prima, a seguito di un analogo processo tenuto da Papa Stefano VI contro Papa Formoso.



S.ta Maria Maddalena in Castelnuovo della Daunia

Pertanto, il 3° Duca di Torremaggiore, onde i suoi resti sfuggissero a tale profanazione, venne sepolto, con cautela dei famigliari, nel convento dei Cappuccini di Castelnuovo della Daunia, ossia nella chiesa di S.ta Maria Maddalena. Del feudo castelnovese, infatti, la famiglia de' Sangro deteneva il marchesato oltreché il giuspatronato sulla prefata chiesa, ch'era stata fatta erigere, nel 1579, per volontà del nonno del defunto, Giovanfrancesco 1°principe di San Severo. S.ta Maria Maddalena, appartenendo ai Francescani, non era soggetta, pertanto, né al vescovo di Volturara e neppure al metropolita di Benevento.

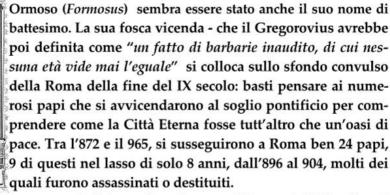
Ciononostante, il vescovo Venturi non tardò a fare ricorso a Roma e, a questo punto, i de' Sangro - essendone venuti senza meno a conoscenza - pensarono bene di traslare la salma al sicuro nel loro tempio funerario di S.ta Maria della Pietà in Napoli. E, poiché l'accaduto si inserì nel quadro più ampio dei rapporti ormai molto tesi tra Chiesa di Roma e baronato napoletano, il contrattacco della Chiesa si dispiegò con grande energia, sicché l'arcivescovo di Napoli, Boncompagni, avallando le pressioni presso il Papa del vescovo Venturi, emanò un editto - "per ordine della congregazione dei vescovi et regolari", presieduta, nella circostanza, personalmente dal Pontefice - col quale si dispose il disseppellimento del cadavere "dalla chiesa dove fosse sepulto et se buttasse in luogo non sacro, per essere, detto principe (...) morto scomunicato dal vescovo suo diocesano".

La questione si risolse con l'intermediazione di Alessandro de'Sangro, patriarca di Costantinopoli, zio paterno del defunto, che nel 1629 stipulò una transazione col vescovo di San Severo: i successori di Giovanfrancesco si sarebbero impegnati a versargli 150 ducati l'anno. Il Venturi, costretto alle dimissioni e retrocesso ad arcidiacono fuori della diocesi severopolitana, venne sostituito da un nuovo vescovo, il molisano Domenico Ferri, che molto lavoro diplomatico aveva svolto perché la grave frattura determinatasi tra il vescovado e la nobile famiglia feudale dei de' Sangro potesse sanarsi.



Tuttavia, per chi sa ben leggere tra le righe, in Cappella Sansevero, con la ristrutturazione operata nel XVIII sec. dal 7° Principe di San Severo, don Raimondo, restò una traccia velata della vicenda sull'epitaffio del deposito del 3° principe, nel quale venne indicata la data della morte come avvenuta nel 1627; e l'anticipazione d'un anno fu di proposito voluta, al fine di confondere, per la posterità, la memoria relativa alla brutta storia.

E veniamo ora all'altra vicenda cui, nell'incipit, abbiamo fatto cenno: quella di Papa Formoso.



Vi furono pontefici avvelenati, come Giovanni VIII, relegati in carcare appena un mese dopo l'elezione, come Leone V, o giunti al potere a soli 18 anni come Giovanni XII. Gli interessi che vedevano confrontarsi e scontrarsi troni e Chiesa, partorirono gran parte delle mostruosità di quegli anni.

Vediamo, dunque, come la vicenda di Papa Formoso presenti analogie con quella narrata di Giovanfracesco de' Sangro.

Se qualche viaggiatore nel tempo si fosse trovato a Roma nel gennaio dell'897, entrando nella basilica del Laterano avrebbe assisto a qualcosa di veramente raccapricciante: un processo in grande stile contro un papa, davanti alla Corte dei vescovi e dei cardinali. In che cosa il raccapriccio?... L'imputato era morto da qualche mese e di lui rimaneva solo un lugubre corpo ormai in putrefazione, nonostante una dubbia imbalsamazione. Quel corpo era di Papa Formoso e l'episodio passò alla storia come il "processo al cadavere" o "synodus horrenda".

Come si arrivò a tanta profanazione e crudeltà? Vediamo l'antefatto.

Il 22 febbraio dell'896, Papa Formoso aveva solennemente incoronato, nella basilica di San Pietro ancora costantiniana, il tedesco Arnolfo, come imperatore degli Italiani. Questi aveva il merito di aver scacciato da Roma, solo pochi giorni prima, i soldati ed i partigiani del duca di Spoleto, liberando lo stesso Papa dalle segrete di Castel Sant'Angelo dove, tali suoi nemici, lo avevano rinchiuso. Un atto solenne, quello dell'incoronazione, destinato ad avere strascichi negli anni a venire e, in particolare, l'oltraggioso processo cui si è accennato.

Spiegare come si arrivò a tutto questo non è molto facile, sia per la scarsezza delle fonti arrivate fino a noi, le quali risalgono ad almeno cento anni dopo i fatti, sia perché l'intreccio di personaggi e vicende di questa storia è assai complesso da dipanare. Ad ogni modo, prima di arrivare a parlare del "processo" occorrerà che conosciamo i personaggi di questa storia.



Arnolfo

Formoso era nato a Roma intorno all'816, ma della sua giovinezza non sappiamo quasi nulla se non che dovette appartenere ad una famiglia alquanto agiata, tanto da potersi permettere di studiare e di avvicinare persone influenti. Fu così che, non ancora quarantenne, venne consacrato vescovo di Porto, l'antica diocesi, alla foce del Tevere, prospiciente la odierna Ostia e, in tempi ancora più brevi, venne proclamato cardinale.

Apprezzato da papa Niccolò e dal suo successore, per la sua fermezza dottrinale e per la sua qualità di diplomatico, fu incaricato di delicate missioni in Bulgaria e in Francia. Fu in Francia che convinse Carlo il Calvo, già re, a solennizzare il suo potere facendosi incoronare dal Papa, re dei Franchi. Quanto al re di Bulgaria, Boris I, fu così entusiasta di questo diplomatico ecclesiastico, da volerlo arcivescovo metropolita del suo regno. Purtroppo, il diritto canonico allora vigente vietava di trasferire un vescovo dalla sua sede originaria per occuparne un'altra. Il risultato di questa scelta fu che il regno di Bulgaria tornò sotto il Patriarcato di Costantinopoli e rimase per sempre nell'alveo ortodosso.

Nell'872, alla morte di Adriano II, il Nostro era un papabile assai prossimo all'elezione, ma il conclave decise per l'arcidiacono Giovanni, allora filo-francese, mentre Formoso rappresentava la corrente filo-germanica. Schierarsi così apertamente non
era impresa priva di rischi e, questo, Formoso lo aveva compreso assai bene, tanto da essere costretto - essendo stato accusato
di cospirazione contro il nuovo papa - ad organizzare una fuga
da Roma per sé ed suoi fedelissimi. La situazione non era certo
delle migliori per l'incolumità. La fuga non piacque al Papa
Giovanni VIII che, dopo averlo scomunicato, gli intimò di far ritorno al più presto in città; Formoso disobbedì.

Solo sei anni dopo questa vicenda il Papa gli tolse la scomunica, sebbene con due gravi sanzioni: essere ridotto allo stato laicale e condannato alla contumacia.

E fu così che il Nostro dovette attendere l'elezione di Papa Martino I, avvenuta nell'882, per essere reintegrato nelle sue funzioni di vescovo con tutti gli onori; cosa che venne confermata anche dai successivi papi.

Uomo accorto ed intelligente, considerato una delle figure più prestigiose della Chiesa per bontà e sapienza, il 14 settembre dell'892, alla soglia degli ottant'anni - ne aveva 76 - fu eletto papa con il suo stesso nome: Formoso I. Ma, come vedremo, quel numero ordinale che seguiva il suo nome avrebbe avuto, in seguito, poca importanza, in quanto, dopo di lui, non vi furono altri papi di nome Formoso.





Papa Martino I

Un'elezione, la sua, dovuta anche al sostegno assai smaccato (qualcuno parlò anche di somme cospicue) del re germanico, Arnolfo di Carinzia.

Fin dall'inizio, però, la sua elezione venne contestata da parte di molti giuristi, in virtù del fatto che, in considerazione del divieto canonico - già evidenziato per la questione dell'arcivescovato metropolitano del regno di Bulgaria - essendo egli già vescovo di Porto non poteva esserlo anche di Roma. Questo elemento sarà fondamentale, come capo d'accusa, nel sacrilego "processo" a lui intentato, dopo la sua morte, dai suoi nemici. Ma, come vedremo, la questione non fu tanto dottrinale quanto politica.

Ma, torniamo all'inizio del suo pontificato, quando, pur essendo filo-germanico, egli dovette, in un primo momento, assoggettarsi a fare il classico *buon viso a cattivo gioco* ed accettare la protezione dell'allora potente duca di Spoleto, Guido II: l'unico che, per forza di armi e per denaro, era in grado difendere il papato. Ma, chi era il duca di Spoleto e perché aveva assunto così grande potere nell'Italia centrale?

Il 21 febbraio 891 Guido II era stato incoronato, a Roma, da Stefano V, primo imperatore dei Franchi occidentali, pur non essendo direttamente discendente di Carlo Magno, del quale, in vero, non esistevano più famigliari diretti. Figlio secondogenito di Guido I, duca di Spoleto e di Itta, figlia di Sicone I di Benevento, faceva parte del potente lignaggio dei Guidoni, imparentati 'alla larga' con la dinastia Carolingia. Alla deposizione di Carlo il Grosso da parte di Arnolfo, nel novembre dell'887, e per l'assenza di eredi legittimi, grazie al suo sangue carolingio, fu invitato nella Francia occidentale dal vescovo di Reims, e anche suo parente, perché reclamasse la corona di quel regno, cosa che accettò di buon grado. Come motto adottò "Renovatio Regni Francorum", mirando a stabilire evidentemente una nuova dinastia ed unire tutto l'Impero franco d'Oriente e di Occidente sotto il suo potere. Gli mancava però la corona d'Italia e così, in vero mal volentieri, il 30 aprile dell'892, Formoso lo incoronò anche imperatore degli Italiani e, nella stessa cerimonia, incoronò, come futuro imperatore designato (affinché non sorgessero nei tempi a venire problemi dinastici), il figlio dodicenne Lamberto, presso la basilica di Sant'Apollinare in Ravenna.

I Duchi di Spoleto conoscevano bene Formoso, già da quando, in fuga da Roma, egli aveva trovato ospitalità e amicizia presso di loro; pertanto, questo aveva fatto loro sperare, con la sua elezione al Soglio, di avere delle ricompense. Cosa che era, come prima detto, avvenuto con Guido II e suofiglio Lamberto.

Ma Formoso, per motivi non chiari, non amò mai la cosiddetta "fazione italiana", tant'è che, quanto prima, come si vedrà qui



Guido II di Spoleto Imperatore

di seguito, avrebbe privilegiato i re germanici, anche allo scopo di non rischiare di lasciare lo Stato Pontificio nelle mani dei potenti duchi di Spoleto.

E le cose, in breve tempo, infatti, mutarono: Formoso, stanco delle continue pressioni dei duchi spoletini, decise di chiamare in proprio aiuto Arnolfo per liberarsi, una volta per tutte, da questa situazione.

L'imperatore tedesco discese nella Penisola e, in breve, costrinse all'obbedienza i principi dell'Italia centro-settentrionale, ancorché lasciando indisturbati proprio quelli che il Papa odiava: gli Spoletini.

Intanto, il duca Guido II moriva tra il dicembre e il novembre dello stesso anno, l' 894, lasciando al figlio Lamberto la cura del regno, forte dell'investitura ricevuta appena due anni prima dallo stesso Papa Formoso. Il giovane reclamò così la sua incoronazione a imperatore, e questa volta, di fatto, a Roma.

Il Papa ufficialmente riconfermò l'incoronazione dell'892, ma, in vero, solo 'a parole', perché da buon diplomatico, in segreto, trattava già con Arnolfo che l'anno successivo attraversava nuovamente le Alpi per combattere definitivamente gli Spoletini e ridisegnare il potere nei domini vaticani. Lamberto, forte del suo esercito e della vicinanza a Roma, scoperto il tradimento di Formoso, non esitò ad occupare Roma e ad imprigionare, nelle segrete di Castel Sant'Angelo, lo stesso Papa. Giunto a Roma, Arnolfo sbaragliò gli occupanti facendoli tornare in breve in Umbria e Formoso incoronò il suo salvatore nel febbraio dell'896, così come s'è già detto a principio di paragrafo.

Non contento della vittoria riportata e, per dimostrare al Papa la propria amicizia, Arnolfo inseguì l'esercito fuggitivo fin quasi a Spoleto, ma qui, colpito da *ictus*, fu costretto a tornare in patria, lasciando il Papa in balia dei suoi avversari, gli Spoletini ch'egli aveva tradito. A sottrarlo a una feroce vendetta sopravvenne la morte dopo una brevissima malattia; si disse anche che fosse stato avvelenato.

Il conclave elesse subito suo successore, Bonifacio VI, che regnò, però, per soli 10 giorni; gli succedette Stefano VI, filospoletino e, pertanto, acerrimo nemico di Formoso nonostante fosse stato, da quest'ultimo, elevato a vescovo di Anagni.

Il nuovo papa evitò di assumere una posizione netta in favore dei duchi di Spoleto fintanto che non fu certo che Arnolfo avesse oltrepassato le Alpi, e solo allora manifestò apertamente la sua sudditanza al duca Lamberto, re degli italiani, il quale, insieme alla madre Ageltrude, aveva sete di vendetta nei confronti di Papa Formoso, nonostante fosse morto; tale circostanza non placava, infatti, i loro animi e fu quindi deciso di organiz-



Lamberto di Spoleto



Pana BonifacioVI

zare il macabro "processo" al defunto pontefice, come accennato all'inizio di questa narrazione.

Papa Stefano VI, senza alcuna vergogna per l'atto che stava commettendo, istituì dunque un processo dandogli anche grande visibilità e citando il papa defunto a comparire davanti all'assise di vescovi e cardinali, per discolparsi. Il defunto, certo non poteva presentarsi alle udienze e, così, con tanto di citazione in giudizio, venne aperta la sua tomba, svuotata di ciò che rimaneva del povero corpo e portato il cadavere di Formoso, in Laterano, nell'aula giudiziaria. Rivestito dei paramenti sacri, fu fatto anche sedere sul seggio pontificio con accanto addirittura un avvocato difensore, il quale, narrano le cronache, era più intimorito di essere presso un cadavere che degli atti processuali. Tutto l'episodio si svolse in un'atmosfera a dir poco allucinante con fumigazioni ingenti di incenso per rimediare, almeno in parte, al puzzo tremendo che il cadavere dell'imputato emanava. Con grande veemenza il pubblico accusatore rinfacciò al papa defunto tutte le sue malefatte e, al silenzio di questi, prese spunto per affermare che il suo tacere era dovuto all'accettazione delle sue colpe. Ma non potendolo incolpare di mancanze dottrinali o politiche, avendo il Papa per queste ultime potere assoluto e insindacabile, lo si volle allora accusare di ambizione sfrenata, avendo egli accettato di diventare papa e, dunque vescovo di Roma, in dispregio del diritto canonico, essendo già vescovo di Porto. Se Formoso avesse potuto parlare avrebbe di certo rammentato al suo accusatore, Stefano VI, di essere pure lui vescovo di Anagni ed ora, come papa, anche vescovo di Roma; ma il suo accusatore, al fine di non essere a sua volta incolpato, affermò di ritenere nulla la propria nomina su Anagni, perché ricevuta da un papa indegno. Poi, non ancora soddisfatto, accusò, tra l'altro, il morto, di spergiuro per aver violato il giuramento di non tornare mai più a Roma fatto nelle mani di Giovanni VIII; dimenticando, nel proposito, che il successore, Papa Marino I, lo aveva perdonato e riammesso nella Chiesa con tutti gli incarichi. Il processo proseguì su questo tenore di accuse e, constatato il "silenzio-assenso" dell'imputato, la giuria, presieduta dal Papa in persona, ne decise la condanna. Il suo cadavere venne spogliato di ogni paludamento sacro e dopo averlo martoriato tagliandogli le tre dita della mano destra, con cui impartiva la benedizione, venne gettato in una discarica nelle vicinanze del Tevere. Si incaricò di questa ultima vergogna il popolino che "tra urla selvagge" trascinò i resti del povero corpo per le vie della città, sino a gettarlo, ormai a brandelli, nel fiume.

I resti dello sfortunato pontefice furono ritrovati, in seguito ad una piena del Tevere, almeno in parte, da un eremita, ma



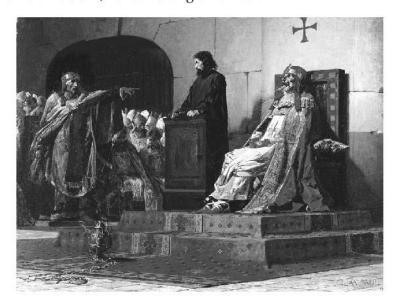


Papa Teodoro II

dovettero passare ancora alcuni anni perché i successori di Pietro riconoscessero tale sacrilegio e ridonassero degna sepoltura ai resti di Formoso. Di questo gesto di risarcimento morale e di restituzione della dignità postuma dopo tanta infamia, fu artefice il Papa Teodoro II, successore nel giro di poche settimane di Stefano VI (che, travolto, nello stesso anno, da una sommossa e destutuito, morì strangolato in carcere) e di Romano, vissuto solo 20 giorni. Papa Teodoro, riaccolse le spoglie di Formoso tra le tombe papali, procedette ad abolire dal diritto canonico il divieto, per chi fosse già vescovo designato, di non poter ottenere un altro vescovato e vietò per sempre che si istituissero altre Sinodi cadaveriche. Inoltre, come in una nemesi storica, il papa volle condannare tutti coloro che ancora in vita erano stati attori in questo processo esecrabile. Molti di coloro che vi avevano partecipato si pentirono e chiesero perdono al Papa, gli altri fuggirono in Toscana per non rinnegare un atto secondo loro di giustizia. Il Papa colpì con anatema i fuggitivi. Ricononobbe, altresì, la validità delle ordinazioni fatte da Formoso e reinstaurò quegli ecclesiastici che erano stati allontanati dal ministero da Stefano VI.

Giunti al termine di questa fosca vicenda ch'è rimasta impressa nella memoria collettiva come uno dei più oscuri capitoli nella storia della Chiesa, aggiungerei una curiosità:

nessun papa, di quelli che si succedettero negli anni a seguire, volle portare il nome di Formoso (per scaramanzia?...), solo un cardinale veneziano, Pietro Barbo, alla nomina a pontefice espresse il desiderio di prendere il nome di Formoso II, per omaggiare questo suo predecessore; ma, anche in questo caso, fu sconsigliato dalla corte papale e salì al Soglio pontificio con il nome di Paolo II, nell'anno di grazia 1464.



#### **BIBLIOGRAFIA**

Mario A. Fiore, Conversazione su Torremaggiore, Torremaggioresi e de' Sangro: dalle origini alla prima metà del 18. Secolo, 1991, pp.9-11

W.Scudero, Cinque brevi saggi. Per la custodia delle memorie storicoartistiche torremaggioresi, Ed.Officine Digitali, Foggia, 2014, p.11

Aurelio De Rose, Napoli. La Cappella Sansevero (La Mestizia: Monumento a Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero), Rogiosi Editore, 2014

**Alberto Reche Ontillera**, Università autonoma di Barcellona - in *Storica*, maggio 2014

**Ferdinand Gregorovius**, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, Tomo V, 1859

**Donald E. Wilkes Jr.**, *The Cadaver Synod: Strangest Trial in History*, University of Georgia School of Law, 2001

**Gian Antonio Stella**, Papa Formoso, un cadavere eccellente in tribunale, in Corriere della Sera, 5 agosto 2002

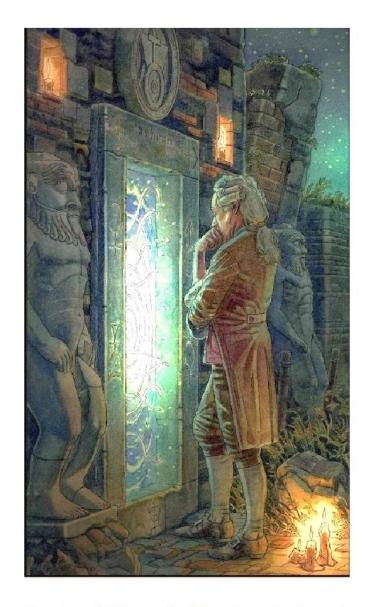
Vito Loré, Stefano VI, in Enciclopedia dei Papi, vol. 2, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000

Vito Loré, Teodoro II, in Enciclopedia dei Papi, vol. 2, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000

**Girolamo Arnaldi**, Papa Formoso e gli imperatori della casa di Spoleto, in Annali della facoltà di lettere e filosofia di Napoli, vol. 1, 1951

**René Poupardin**, I regni carolingi (840-918), in Storia del mondo medievale, vol. II, 1999, pp. 583-635

L. Duchesne, I primi tempi dello Stato pontificio, Torino 1967



Dei glifi e delle iscrizioni su la "Porta Alchemica" della scomparsa Villa Palombara in piazza Vittorio a Roma

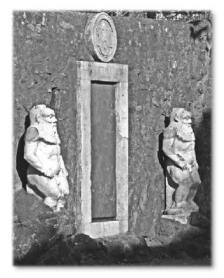


Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem (V.I.T.R.I.O.L.)

L'Alchimia funzionava?... Almeno in teoria, sì... L'arte di modificare la natura delle cose era un misto di esoterismo, astrologia, astronomia e fisica; era un modo per diffondere una "scienza", per scoprire il perché delle cose, e, per la gran parte, nel modo più segreto che si potesse, onde evitare che la Chiesa, all'epoca contraria alla scienza, mandasse al rogo chi praticava l'alchimia. Tentativi alchemici riusciti sono, in vero, sconosciuti, anche perché il più spesso si trattava di obiettivi altamente mistici, intorno ai quali si creavano aloni di leggenda. La pratica alchemica più comune, quella di saper trasmutare i metalli in oro/argento, o viceversa, gli alchimisti la spiegavano, ma con linguaggi misteriosi, ricchi di simbologie esoterico-mistiche; pertanto non si poteva, come tuttora non si può, comprendere a pieno le loro modalità. Il più grande alchemico fu certamente un francese, il mitico Nicolas Flamel (1330-1418), che avrebbe creato la Pietra Filosofale tramite un metodo standardizzato, atto a mutare qualunque lega in oro purissimo e, secondo i suoi trattati, egli sarebbe stato, altresì, capace di prolungare la vita fino a quasi mille anni. I suoi metodi vennero illustrati da lui stesso persino sulla propria tomba, ma nessuno è mai riuscito a comprenderne il vero significato... L'alchimia resta, insomma, una scienza misteriosa, sebbene da alcuni definita proto-scienza ed anticipazione della scienza (chimica) ufficiale.

### Immagine di copertina:

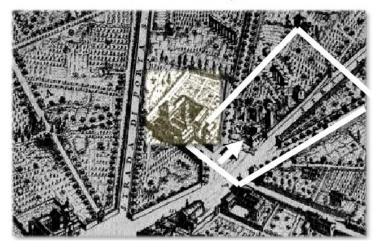
Raffigurazione fantastica della "Porta Alchemica"



atta erigere, nel 1680, da Massimiliano Savelli Palombara marchese di Pietraforte, la Porta Alchemica, detta anche Porta Magica o Porta Ermetica, rappresenta un'esplicita testimonianza plastica del magistero alchemico. Essa è l'unica sopravvissuta delle cinque porte della villa del marchese, ora scomparsa (di cui restano immagini coeve), che era sita nella campagna orientale di Roma, sul colle Esquilino, in un ambito territoriale oggi corrispondente, grosso modo, all'attuale piazza Vittorio.



Villa Palombara in un affresco di Annibale Angelini (1859) a Palazzo Massimo alle Colonne, Roma



Villa Palombara (in chiaro) in una pianta del 1676. L'area segnata in bianco mostra l'estensione dell'attuale piazza Vittorio e la freccia la collocazione della Porta

La porta, inserita attualmente tra i resti del muro in mattoni di Villa Palombara, ha due grottesche statue di marmo raffiguranti il dio egizio Bes, su ciascun lato. Tali manufatti non appartenevano al contesto della villa ma, quivi successivamente trasferiti nel 1888, provengono dai giardini del palazzo del Quirinale, dove furono rinvenuti nello scavo di un sacrario del culto egizio. Sugli stipiti, l'architrave e la soglia della porta, sono incisi iscrizioni e simboli alchemici.



Cristina di Svezia

L'interesse del marchese per l'alchimia nacque probabilmente a seguito della sua frequentazione, sin dal 1656, della corte romana della regina *Cristina di Svezia*, a Palazzo Riario (oggi Palazzo Corsini) sulle pendici del colle Gianicolo, sede di un'accademia di alchimisti ed esoteristi del tempo, di cui, oltre alla regina e al marchese, facevano parte l'erudito Athanasius Kirchner, il medico esoterista *Giuseppe Francesco Borri*, l'astronomo Giovanni Cassini ed altri personaggi illustri del Seicento.

Va detto che la regina si convertì al cattolicesimo, abdicò al trono di Svezia e passò gran parte del resto della sua vita a Roma, dal 1655 fino alla sua morte, avvenuta nel 1689; attorno all'Accademia d'Arcadia, sorta postuma come filiazione di quella della regina Cristina, gravitò anche il pittore Nicolas Poussin.



Giuseppe Francesco Borri

Secondo la leggenda, trasmessa, nel 1802, da un erudito abate, Girolamo Cancellieri, la porta fu edificata a seguito di una riuscita trasmutazione alchemica: il già citato Borri (detto dal Cancellieri "l'ignoto pellegrino"), dopo aver trascorso una notte nei giardini della villa alla ricerca di una misteriosa erba (la saturnia vegetabile) indispensabile per la trasmutazione, il mattino seguente fu visto scomparire per sempre attraverso una porta secondaria (quella in questione), lasciando dietro di sé alcune pagliuzze d'oro alchemico, e una misteriosa carta piena di enigmi e simboli magici che doveva contenere il segreto della pietra filosofale.

Il marchese fece allora incidere, su 4 pareti di villa Palombara, sull'arco d'accesso alla stessa e sulla anzidetta porta secondaria del giardino, il contenuto del manoscritto con i simboli e gli enigmi, nella speranza che un giorno qualcuno sarebbe riuscito a decifrarli. Forse l'enigmatica carta potrebbe riferirsi, per concordanze storiche e geografiche e per il passaggio tra le mani di alcuni appartenenti al circolo alchemico di villa Palombara, al misterioso manoscritto Voynich, che faceva parte della collezione di testi alchemici appartenuti al re Rodolfo II di Boemia e donati da Cristina di Svezia al suo libra-

io Isaac Vossius, e finì nelle mani dell'erudito Athanasius Kircher, uno degli insegnanti del Borri nella scuola gesuitica, cui appartenne anche il 7° principe di Sansevero e famoso alchimista, don Raimondo de' Sangro.

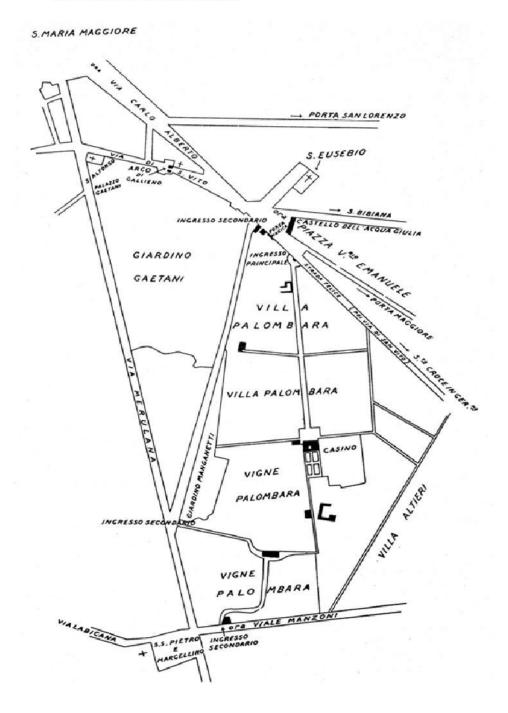


Al di là ed oltre una traduzione precisa della simbologia dei glifi e dell'epigrafia della Porta, , così come venne proposta, nel 1895, dallo storico della Scienza, Henry Carrington Bolton, è degno di nota l'entusiasmo che s'era creato, all'epoca, attorno all'esoterismo alchemico, tra dotti, scienziati, eruditi, aristocratici, prelati e potenti: una vera corte di iniziati.

H.C. Bolton

Nel diciassettesimo secolo scienza e filosofia erano ancora ingombre di dottrine e credenze che, per centinaia di anni, tennero in schiavitù anche le menti più illuminate. I matematici discutevano gravemente della quadratura del circolo e del moto perpetuo, ed erano occupati nel calcolare eventi futuri destreggiandosi con i numeri biblici. Gli astronomi, anche mentre scoprivano le leggi fondamentali del movimento delle orbite celesti, redigevano oroscopi e praticavano l'astrologia. I medici scrivevano trattati sulle 'polveri di simpatia' e su discutibili metodi di cura. I naturalisti discettavano di salamandre, fenici, oche cirripedi, apparizioni e mostri. Gli alchimisti occupavano le loro energie tentando di ottenere un elisir di lunga vita, e, soprattutto, cercando di trasmutare i metalli volgari in oro. Molti eminenti figure di scienziati e pensatori si occuparono di alchimia; tra questi, Sir Isaac Newton da giovane; Robert Boyle, uno dei padri della chimica, il quale credeva ragionevoli le teorie alchemiche; il filosofo Gottfried Wilhelm von Leibnitz che fu segretario della Società alchemica tedesca, fondata a Norimberga nel 1654.

Nel 1870 la via San Vito, a Roma, era stretta e solitaria, limitata a destra e a sinistra da mura basse, lunghe, uniformi, intramezzate solo da rare casupole. Immetteva nella via di Santa Croce in Gerusalemme, passando innanzi alla chiesa di Sant'Eusebio e al castello dell' Acqua Giulia. Muovendo dall'arco di Gallieno e avanzando nella menzionata via, si vedeva allora, a circa duecento metri dall'arco, sulla destra, l'intelaiatura marmorea d'una porticina, addossata al muro di cinta di un orto. Quella cornice destava generalmente la curiosità dei passanti, poiché aveva la soglia, gli stipiti e l'architrave ornati di segni "cabbalistici" e di iscrizioni latine ed ebraiche. Si diceva fosse la porta del laboratorio d'un alchimista che, in altri tempi, aveva tentato di produrre l'oro estraendolo dall'urina solidificata. In quella popolare tradizione c'era qualcosa di vero; ma da essa non si traeva più precisa notizia. E' da notare che in quell'anno, nessun accesso era praticato a fianco o a breve distanza dalla porticina, chiamata la Porta Magica. In seguito alla demolizione del muro di cinta dell'orto e alla sistemazione della piazza Vittorio Emanuele e delle vie adiacenti, tale porta, nel 1873, per ordine della Commissione Archeologica comunale, venne scomposta e conservata nei magazzini municipali, per essere poi trasportata e sistemata dove presentemente si vede, cioè nel giardino della piazza Vittorio Emanuele, di fianco al castello dell'Acqua Giulia. Però la porta, durante i trasporti, ha sofferto molto, e gli stipiti si sono, o sono stati, spezzati, mentre nel 1869 erano in ottimo stato di conservazione.





Pietro Bornia

Prima di trattare delle iscrizioni della Porta Alchemica, è ilcaso di esaminare quanto era scritto nelle altre 5 scomparse epigrafi della villa, delle quali s'è detto. Di esse s'interessò, più dettagliatamente ed esplicativamente del prefato Bolton, *Pietro Bornia*, autore e traduttore tra i più prolifici e interessanti del panorama ermetico-occultistico italiano a gli inizi dello scorso secolo, che le interpretò, assieme alle iscrizioni della Porta, in un suo "Studio storico" del 1915, cui attingiamo.

e iscrizioni fatte porre dal marchese Palombara in diverse parti della sua villa erano sei, tutte scomparse; la sesta era apposta al di sopra della porta magica di Piazza Vittorio Emanuele.

## Prima epigrafe

Sopra la porta d'ingresso della sala centrale del pianoterra del casino, dalla parte interna, dentro un disco sostenuto da due geni alati, si leggeva:

AQUA
A QUA HORTI
IRRIGANTUR
NON EST AQUA
A QUA HORTI
ALUNTUR

L'acqua con la quale i giardini sono annaffiati non è l'acqua dalla quale sono alimentati. Questa è un'allusione ai fermenti alchimici, o chimici, e al potere dell'elettricità sulle piante.

# <u>Seconda epigrafe</u>

Sopra la porta laterale, alla destra di chi entrava, nella detta sala, si leggeva:

# CUM SOLO SALE ET SOLE SILE SOPHORUM LAPIS NON DATUR LUPIS

Accontentati (sile) del solo sale (cioè del sapere) e del sole (cioè della ragione) la pietra (filosofale) non e data ai lupi (cioè agli avidi, ai concupiscenti).

In altre parole, l'iscrizione dice: Ti basti avere sapienza e scienza. Più chiaramente: disprezza le ricchezze e il sensualismo.

### Terza epigrafe

Sopra l'altra porta laterale, alla sinistra di chi entrava nella sala, v'era quest'altra iscrizione:

QUI POTENTI NATURAE ARCANA REVELAT MORTEM QUAERIT. HODIE PECUNIA EMITUR SPURIA NOBILITAS SED NON LEGITIMA SAPIENTIA