

IL LABIRINTO

Reg. Tribunale di Torino n.50 del 09/10/2009

PERIODICO TELEMATICO DI INFORMAZIONE CULTURALE
RIVISTA UFFICIALE DEL:



In evidenza in questo numero:

IL GRAAL NEI TESTI DEL XIII SEC.

1° parte

A cura di Domizia Lanzetta

L'ERESIA NELLA STREGONERIA

2° parte

A cura del Dr. Paolo Cavalla

PERCHE' MI SCHIANTE?... PERCHE' MI SCERPI?

A cura di Sandy Furlini

SOMMARIO

Editoriale	pag 2
Il Graal nei testi del XIII secolo (1° parte)	pag 3
Perché mi schiante?... Perché mi scerpi? pag 8	
L'eresia della stregoneria (2° parte)	pag 14
L'Unicorno - Dal mito all'Ermetismo (1° parte)	pag 19
Rubriche	
- Le nostre recensioni	pag 27

EDITORIALE

Il 2020 è un anno molto particolare. Dal nulla, catapultati all'interno di una pandemia (la prima dopo la famosa influenza spagnola del 1918), ci siamo arrampicati sui vetri per cercare di sfuggire al colpo duro inferto da questo nuovo Coronavirus.

La prima ondata è passata, mietendo numerose vittime in tutto il mondo e lasciando sgomenti chi in qualche modo ha cercato di arginare questo dramma. Ora siamo certamente nel pieno della seconda ondata che ci si aspetta più tremenda della prima. Una cosa è certa, abbiamo armi in più, conosciamo il nemico e si sta lavorando per i vaccini alacramente, speranzosi che per la fine del 2020 si possa aprire uno spiraglio di luce.

Uno dei settori che ha risentito maggiormente di questa nuova situazione è certamente la cultura, strappata dal suo obiettivo principale ovvero riunire le persone intorno alla conoscenza. Sì...il distanziamento sociale, il divieto di assembramento, ma anche soltanto il divieto di riunioni, conferenze e incontri ha reso la diffusione della cultura pressochè impossibile se non attraverso freddi e spersonalizzanti video cui molte associazioni hanno fatto riferimento in questo periodo. Certo, è una valida alternativa ma le modalità e lo stile della Tavola di Smeraldo hanno visto come denominatore comune dalla sua fondazione la condivisione di sensazioni e pensieri incontrandosi di persona, incrociandosi gli sguardi e stringendosi la mano.

Tristi e abbattuti, abbiamo dovuto rinunciare al De Bello Canepiciano ed organizzare un torneo sportivo di scherma medievale a porte chiuse...nella speranza che il 2021 ci conceda maggior libertà vi auguro una buona fine 2020. (Sandy Furlini)

Periodico Bimestrale

Nuova Serie – Numero 30 Anno XI – Ottobre 2020

Redazione

Via Maiole 5/A 10040, Leini (TO)

Editore

Circolo Culturale Tavola di Smeraldo

Sede Legale: Via Carlo Alberto n°37, 10088 Volpiano (TO)

Direttore Editoriale

Sandy Furlini

Direttore Responsabile

Leonardo Repetto

Direttore Scientifico

Mirtha Toninato

Comitato Editoriale

Paolo Galiano, Katia Somà, Mirtha Toninato

Impaginazione e Progetto Grafico

Mirtha Toninato

Foto di Copertina

Festa medievale "De Bello Canepiciano" - Volpiano 15-16/09/2018

Section editors

Stregoneria in Piemonte: Massimo Centini

Archeologia a Torino e dintorni: Fabrizio Diciotti

Fruittuaria: Marco Notario

Nel segno di Dante: Sandy Furlini

Celtismo e Druidismo: Mirtha Toninato

Miti e leggende: Alessia Cagnotto

Registrazione Tribunale di Torino n°50 del 09/10/2009

Tutti i diritti di proprietà sono riservati a: Circolo Culturale Tavola di Smeraldo nella figura del suo Legale Rappresentante

La Rivista "IL LABIRINTO" viene pubblicata al sito web www.tavoladismeraldo.it, visionabile e scaricabile gratuitamente. L'eventuale stampa avviene in proprio e con distribuzione gratuita fino a nuova deliberazione del Comitato Editoriale.

La riproduzione anche parziale degli articoli o immagini è espressamente riservata salvo diverse indicazioni dell'autore (legge 22 Aprile 1941 n.633)

Ogni autore è responsabile delle proprie affermazioni

Le immagini sono tutte di Katia Somà. Per quelle specificate, la redazione si è curata della relativa autorizzazione degli aventi diritto. Hanno collaborato per questo numero: Christian Cometto, Carlo Doato, Alessandro Silvestri, Annamaria Camoletto, Gianluca Sinico, Fior Mario

Circolo Culturale Tavola di Smeraldo

Sede Legale: Via Carlo Alberto n°37 10088 Volpiano (TO)

C.F.= 95017150012

Reg. Uff Entrate di Rivarolo C.se (TO) il 09-02-2009

Atto n° 211 vol.3A

Tel. 335-6111237

<http://www.tavoladismeraldo.it>

mail: tavoladismeraldo@msn.com

Associazione culturale iscritta all'albo delle Associazioni del Comune di Volpiano (TO).

Art. 3 Statuto Associativo:

L'Associazione persegue lo scopo di organizzare ricerche culturali storiche, filosofiche, etiche ed antropologiche destinate alla crescita intellettuale dei propri soci e della collettività cui l'Associazione si rivolge.

Studia in particolar modo la storia e la cultura Medievale.

Con la sua attività, promuove l'interesse e la conoscenza dei beni culturali ed ambientali del territorio.

Collabora con Associazioni culturali nell'intento di rafforzare il recupero delle nostre radici storiche in un'ottica di miglioramento del benessere collettivo. Particolare è l'impegno riguardo agli studi etici, filosofico/antropologici nonché simbolici che possono essere di aiuto nel perseguimento degli obiettivi statutari.

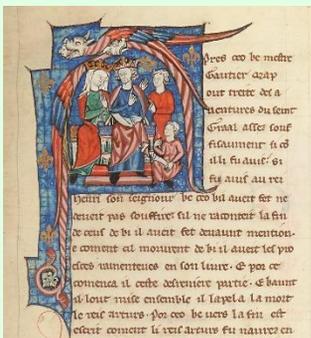


IL GRAAL NEI TESTI DEL XIII SECOLO - 1° parte

Tratto da <http://www.simmetria.org>
(a cura di D. Lanzetta)

Galaad (dello pseudo Map)

Il testo risale al 1220, circa, e sembra sia stato erroneamente attribuito a Mastro Gautier Map. Venne scritto in una età influenzata dalla mistica cistercense nella quale c'era un pullulare di tematiche che si incentravano sul mistero del Santo Graal. Quanto alla "Cerca" della quale si parla nel poema, si concorda, generalmente, che possa essere assimilata, all'eroico viaggio dell'anima, tesa ad un conseguimento di perfezione e ad un ripristino dell'ordine celeste sulla terra. Questa è la missione dei Cavalieri che seguiranno le orme di Galaad. Nel romanzo di Gautier, il Graal è assimilato al piatto o "Vasello" in cui Gesù mangiò l'agnello nell'ultima cena e nel quale sono riposte e custodite, delle verità che devono restare celate ai non qualificati.



Eleonora d'Aquitania ed Enrico II Plantageneto ascoltano Gautier Map raccontare la storia di Lancillotto del Lago.

Illustrazione tratta dal manoscritto del XIV secolo "Lancelot du Lac" di Gautier Map, seconda parte, La Ricerca del Santo Graal – La morte di Artù, 1301-1400 circa.

MS 123, foglio 229, conservato presso la Bibliothèque nationale de France, Paris. (immagine e fonte: www.wikipedia.org)

La storia prende l'avvio il giorno della Pentecoste e protagonista non è Parzifal, come negli altri poemi, ma Galaad figlio ignoto di Lancillotto del Lago e nipote del Re Pescatore (personaggio enigmatico e ricorrente nelle vicende relative al Graal). A differenza del Parzifal, celebrato da Chretien de Troye e da Wolfram von Eschembach, costui non è stato allevato in una landa desolata, circondata da una foresta selvaggia, ma in un monastero, luogo di pace, di preghiera e raccoglimento.

Lancillotto che non sa che Galaad sia suo figlio e, incaricato di ordinarlo cavaliere, procura di sottoporlo alla notte di veglia nella cappella: gli dà la collata, e infine gli dona la spada, circostanza importantissima nel rituale della ordinazione cavalleresca. Cosicché la prima spada che Galaad riceve, è quella donatagli dal padre.

Subito dopo, c'è la descrizione della tavola rotonda a Camelot. L'autore del romanzo si sofferma sui seggi, sui quali prenderanno posto i cavalieri, nel corso di una sorta di agape. Su ognuno di questi è scritto il nome di chi dovrà occuparlo, all'infuori di un grande scanno che tutti conoscono come il *seggio periglioso*.

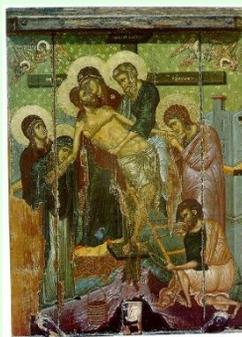
Su questo, è segnato il numero 454 che è quello degli anni trascorsi dal giorno della Passione di Cristo. Degno di nota è il fatto che, secondo la profezia, nella Pentecoste che sta per essere celebrata, il seggio avrà finalmente il suo legittimo occupante. Facendo la somma dei numeri che compongono la cifra, si ottiene il numero 13, che è anche quello del seggio senza nome, perché solamente in 12 più uno, saranno quelli che potranno assidersi attorno al Graal ritrovato. C'è quindi un'allusione al passato e a ciò che dovrà essere nel futuro, come se, in quel giorno, dovesse chiudersi e completarsi, attorno alla tavola rotonda, un cerchio, rimasto per secoli incompiuto.



Arthur Hughes – "Sir Galahad, the Quest for the Holy Grail, 1870
Walker Art Gallery, Liverpool (UK)
(immagine e fonte: www.wikiwand.org)

In quella giornata, che è quella in cui Galaad entra nella cavalleria, a Camelot si verifica un prodigio: sullo specchio d'acqua del lago, si vede galleggiare una grande pietra, entro la quale è conficcata una spada che, solamente il miglior cavaliere del mondo sarà capace di estrarre. Il significato potrebbe essere che, dalla stirpe di Lancillotto del Lago, nascerà il perfetto cavaliere che con la sua venuta, riporterà la giustizia e la pace (a parte tutti i collegamenti relativi all'axis mundi).

Mentre tutti sono assisi alla mensa, giunge un eremita che conduce con sé Galaad, vale a dire il cavaliere vermiglio, il cavaliere desiderato, il discendente di Giuseppe di Arimatea.



"Discesa dalla Croce", icona bizantina del XIV secolo conservata nella Chiesa di Santa Marina a Kalopanagiotis, Cipro.

San Giuseppe d'Arimatea è la figura in piedi al centro, in vesti blu-verde che regge il Corpo di Cristo.

Durante il Medioevo, la figura di Giuseppe fu al centro di due gruppi di leggende, quella che lo vedeva come fondatore della cristianità britannica e quella che lo voleva primo custode del Santo Graal.

Queste leggende nacquero nel XII secolo, quando Giuseppe fu messo in relazione al ciclo arturiano come primo custode del Santo Graal; il primo riferimento è presente nel "Joseph d'Arimatea" di Robert de Boron, in cui Gesù appare a Giuseppe consegnandogli il Graal e questi lo manda con i suoi seguaci in Britannia. Questo tema fu sviluppato nelle opere successive di Boron e del ciclo arturiano, finché, in opere tarde, si affermò che Giuseppe stesso si recò in Britannia diventandone il primo vescovo. (immagine e fonte: www.wikipedia.org)

Nel poema si allude continuamente ad una tradizione iniziatica, che ha avuto la sua origine, nella cerchia costituitasi attorno a Giuseppe di Arimatea, così che Galaad viene ad essere contemplato come la personificazione stessa di una misteriosofia occulta che, partendo da Giuseppe, è in grado di far riapparire il legittimo signore sul seggio rimasto per secoli vuoto, quasi che vi fosse una tradizione cristologica, parallela e alternativa a quella della Chiesa ufficiale.

Da questo giorno, dal momento in cui a Camelot appare Galaad, ha principio la cerca del Santo Graal, e dei suoi misteri. Sempre nello stesso giorno, presso la tavola rotonda, si verifica il primo prodigio del Santo Vasello. Questo appare preceduto da un forte boato e da uno sprazzo di luce che illumina di un chiarore abbagliante la sala. Quindi si manifesta il Graal che, sorretto da mani invisibili, prende a girare attorno ai seggi e, ognuno dei cavalieri, riceve da esso il cibo che più desidera. Poi il Vasello scompare, non prima però di aver nutrito con la sua grazia i presenti. Non si tratta di cibi esclusivamente spirituali, ma che, anche se fatti di materia, possiedono in sé la Grazia.

Nonostante l'agape prodigiosa, i cavalieri però non prendono conoscenza dei Misteri di Nostro Signore Gesù Cristo, perché questi dovranno essere cercati e poi trovati solamente dopo aver superato innumerevoli prove. Le avventure dei cavalieri partiti da Camelot, sono infatti il file rouge, che unifierà e darà valore alla storia.



"La Tavola Rotonda assiste ad una visione del Santo Graal", miniatura di Évrard d'Espingues, 1475 circa.

Tratto dal manoscritto "Lancillotto en prose", MS116, foglio 610v, originariamente commissionato per Jacques d'Armagnac e conservato presso la Bibliothèque nationale de France, Paris.

I cavalieri di Re Artù, riuniti alla Tavola Rotonda per celebrare la Pentecoste, vedono una visione del Santo Graal. Il Graal appare come un ciborio velato, fatto d'oro e decorato con gioielli, tenuto da due angeli.

Fila superiore (da sinistra a destra): "Lioivnel" (Lionel), Gawain, "Bort" (Bors), Lancillotto, "Galard" (Galahad) nell'assedio pericoloso, "Perseval" (Percival), "Le Roy Artvs" (Re Artù di Gran Bretagna), "Helias" (Elyan), "Tristrā" (Tristan)

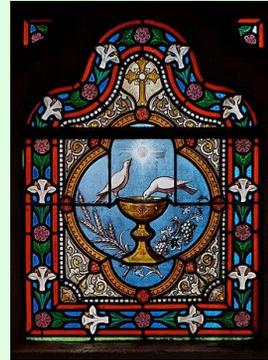
Riga inferiore (da sinistra a destra): "Etor" (Ector), "Le Roy Ryons" (Re Rience d'Irlanda e Galles del Nord), "Le Roy Carados" (King Caradoc Strongarm of Gwent), "Le Roy Ydier" (King Yder = Sir Ederm), "Le Roy Bancemag" (King Bagdemagus of Gore), "Heva" o "Kev" (Erec, Kay o Hoël = Hovelius)

(Immagine e fonte: www.wikiwand.com)

AVVENTURE DI GALAAD

Galaad raggiunge un'abbazia, dove "conquista" il suo scudo, altro momento importante per chi entra nella Cavalleria. Perché per il cavaliere è sì importante la spada, ma lo è altrettanto lo scudo che deve possedere delle virtù arcane e speciali.

Nel caso specifico, si tratta di quello che Giuseppe di Arimatea, donò ad un re pagano, affinché potesse sconfiggere un nemico. Si tratta di uno scudo tutto bianco, con sopra applicata una croce di seta vermiglia. Durante la battaglia, il re pagano avrebbe dovuto pronunciare le seguenti parole: "Signore Iddio, per la morte di colui del quale porto il segno, salvatemi da questo pericolo e portatemi sano e salvo a ricevere la vostra salvezza e il vostro credo". L'allusione all'episodio di Costantino è lampante. Dopo aver ricevuto lo scudo prodigioso, Galaad compie tutta una serie di notevoli imprese.



Il "Santo Graal" raffigurato su una vetrata della Cattedrale di San Corentino a Quimper, Francia (Immagine e fonte: www.wikiwand.com)

AVVENTURE DI LANCILLOTTO

In questa versione della leggenda Lancillotto riveste una parte di notevole spicco. Ciò che lo contraddistingue, è il suo continuo vagare, senza saper scegliere un preciso sentiero, ma andando avanti a caso, a testimonianza della sua indole, che è preda delle circostanze e delle emozioni. Andando avanti in questo modo, viene a trovarsi davanti ad una cappella molto antica, dove vede giungere una lettiga, sulla quale giace un nobile cavaliere ammalato, che altri non è se non il celebre Re Vulnerato.

Questa è una figura che scandisce le apparizioni del Graal nel corso di tutti gli eventi della "Cerca". Lancillotto vede anche avvicinarsi un candelabro d'argento, sorretto da mani invisibili. Poi scorge il Santo Vasello, posato su di una tavola, anche questa d'argento. Dal Vasello il Re trae forza e sollievo, dopo di che, sia il Graal che il candelabro spariscono all'interno della cappella.



"Lancillotto combatte i due draghi a guardia dell'ingresso della Valle senza ritorno di Morgana", in una miniatura francese del XV secolo del manoscritto "Lancillotto-Graal", 1404-1460 circa.

MS118, folio 117-120v, conservato presso la Bibliothèque nationale de France, Paris

Lancillotto anche se desidera ardentemente seguire l'oggetto divino, non può farlo, perché ha il corpo in preda a una sorta di paralisi e non riesce a muovere nessuna delle sue membra. Nel personaggio Lancillotto, possiamo riconoscere la personificazione di chi, pur desiderando di trovare il Graal, non lo può raggiungere, perché bloccato dalle proprie passioni e sentimenti. Questa almeno è l'interpretazione che ci fornisce Gautier Map.

AVVENTURE DI PARZIFAL

In esse è narrata la storia delle tre tavole, delle quali la prima fu quella di Gesù e dei suoi Apostoli e, questa fu la tavola su cui era presente un cibo che proveniva dal cielo e che sosteneva i corpi e le anime. A questa si assisero coloro che, seppero agire con una sola volontà e una sola opera. La seconda fu quella del Santo Graal, istituita da Giuseppe di Arimatea.



Il calderone di Gundestrup è un manufatto celtico datato tradizionalmente al III secolo a.C., nella tarda Età del ferro. Fu ritrovato il 28 maggio 1891 in una torbiera dell'Himmerland, nello Jutland, nel nord della Danimarca, ed è conservato presso il Museo Nazionale Danese di Copenaghen.

Nell'iconografia classica del Graal si fa sempre riferimento ad un calice, la coppa con la quale Gesù celebrò l'Ultima Cena e nella quale Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue dal costato del Cristo crocifisso. Ma il mito del Graal ha radici molto più antiche del Cristianesimo e nasce dalla fusione con antiche leggende presenti in numerose culture. Tra queste il mito del calderone, come quello del dio celtico Dagda, che dispensa abbondanza di cibo e conoscenza infinita, oltre ad essere simbolo di resurrezione e rigenerazione: in esso si gettavano i guerrieri morti che la mattina dopo resuscitavano. Il simbolo del calderone è associato anche al Ventre della Dea e del Femminino Sacro: il calderone-coppa-utero a rappresentare un'inesauribile sorgente di nutrimento, trasformazione e rinascita. Il Graal della leggenda di re Artù, alla fine, non è che la rappresentazione cristianizzata del calderone dell'abbondanza e della conoscenza.

(immagine e fonte: www.wikipedia.org)

Si racconta che costui venne in Bretagna accompagnato da quattromila seguaci. Ben presto però si trovarono privi di qualsiasi sostentamento. Nel momento di maggior disperazione si imbarcarono in una vecchia nave, fornì loro dodici pani. Allora Giuseppe fece approntare la tavola, vi pose sopra il Graal e subito accadde che i pani si moltiplicassero a tal punto da riuscire a sfamare tutti i quattromila seguaci. Ovviamente qui, ci si trova davanti ad un dato numerologico che, può riferirsi sia alle dodici tribù di Israele, sia alle dodici gemme del pettorale del capo dei sacerdoti, come ai dodici Apostoli che sedettero col Cristo alla prima tavola e infine ai dodici cavalieri che sederanno nell'ultima. Inoltre, fra le altre infinite immagini d'ordine simbolico-ermetico, va osservato che, congiungendo il numero quattro con il tre, si ottiene una cifra che è simbolo dell'incontro del mondo materiale con quello spirituale.

A questo punto del racconto viene reiterata l'importanza del seggio di Giuseppe di Arimatea che, a quel che dicono, era simile a quello sul quale si era seduto Gesù Cristo.



Il "Santo Cáliz" della Cattedrale di Valencia, Spagna.

Uno dei due calici esistenti identificato con il Graal è il Santo Cáliz, una coppa di agata conservata nella cattedrale di Valencia. Essa è posta su un supporto medievale e la base è formata da una coppa rovesciata di calcedonio. Sopra vi è incisa un'iscrizione araba. Il primo riferimento certo al calice spagnolo è del 1399, quando fu dato dal monastero di San Juan de la Peña al re Martino I di Aragona in cambio di una coppa d'oro. Secondo la leggenda il calice di Valencia sarebbe stato portato a Roma da San Pietro. (Immagine presa dal web - Fonte: www.wikipedia.org)



Juan de Juanes – "Última Cena", realizzato tra il 1555-1562 e conservato nel Museo del Prado a Madrid, Spagna.

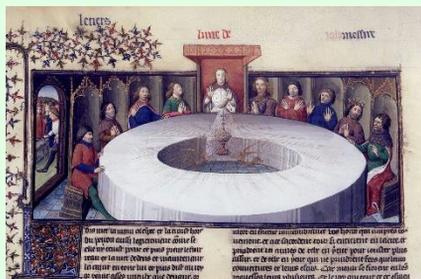
La composizione si basa sull'opera omonima che Leonardo da Vinci eseguì nel refettorio della Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, anche se la modellazione e personaggi colorati ricordano Raffaello Sanzio.

Il calice raffigurato nel dipinto è stato identificato come il Santo Cáliz della Cattedrale di Valencia, attualmente conservato nel Museo della Cattedrale Diocesana di Valencia e considerato come il Santo Graal. Il calice fu concesso da Alfonso V d'Aragona alla Cattedrale di Valencia.

(Immagine e fonte: www.wikipedia.org)

Dopo, questa seconda tavola, vi fu la "Tavola Rotonda" istituita da Merlino, a cui fu data quella particolare forma, per alludere alla rotondità del mondo e al corso dei pianeti. Rotonda quindi, in quanto espressione del mondo e della sua interezza "Vedete bene che, da tutte le terre dove esiste la cavalleria, sia Cristiana che Pagana, i cavalieri che vi appartengono, vengono alla tavola rotonda" è proclamato nel romanzo. Questo ci fa capire che nella Tavola Rotonda di Artù, si allude all'idea di un qualcosa di soprannazionale e sovra-territoriale che comprende ogni religione e che raduna in sé ogni razza e tutte le fedi.

Su tutto regna il Santo Graal, simbolo forse dello Spirito Divino, per cui il Cavaliere Perfetto, veste una cotta d'armi color del fuoco e la ricerca ha inizio proprio nel giorno della Pentecoste. Tutto ciò ricorda le profezie di Gioacchino da Fiore, monaco calabrese vissuto circa nel periodo in cui veniva scritto il romanzo. Secondo Gioacchino vi sarebbero state tre età: quella del Padre, quella del Figlio e quella dello Spirito.



"Apparizione del Sacro Graal tra i Cavalieri della Tavola Rotonda durante la celebrazione della Pentecoste".

Miniatura tratta da un manoscritto francese del XV secolo. MS120, folio 524v, conservato presso la Bibliothèque nationale de France, Paris.

Più avanti si parla di un ulteriore prodigio del Santo Vasello. Il figlio di Giuseppe di Arimatea viene fatto imprigionare e lasciato completamente senza cibo, per quaranta giorni, da un re che vuole, in questo modo, verificare le virtù del Santo Graal. Si racconta che per tutti i quaranta giorni, il figlio di Giuseppe, si sia nutrito solamente della "Grazia" che si sprigionava dal misterioso Vasello. Il sovrano, colpevole di questa crudeltà, diverrà poi quel Re Vulnerato, che per essersi troppo avvicinato al Graal senza esserne degno, restò privo della vista e della forza del corpo. Tuttavia, pur nella sua disgrazia, unica sua speranza è il sapere che, un giorno, sarebbe giunto un cavaliere meraviglioso, discendente di Giuseppe, in grado di risanarlo.

In questa parte del romanzo, talvolta il Cristo viene assimilato al Sole Spirituale, che con la sua luce disperde il buio della notte, simbolo del peccato e che con il suo ardore può anche bruciare chi non è degno di riceverlo; perché solamente colui che sarà riuscito a purificarsi completamente potrà avvicinarsi al Graal senza esserne danneggiato. Inoltre, viene sottolineato il fatto che le prove a cui i cavalieri saranno sottoposti, servono a far loro conoscere ciò che è divino, ma chi non ne sarà degno, non troverà mai il Graal e i misteri che esso contiene.



Arthur Hacker – "Percival with the Grail Cup", 1894.

Illustrazione tratta da "Le Morte d'Arthur" di Thomas Malory, nella quale Percival è tentato dal diavolo che appare sotto le sembianze di una bellissima donna.

(Immagine e fonte: www.wikimedia.org)

ALTRE AVVENTURE DI GALAAD

Qui si narra della nuova spada dell'eroe che dovrà sostituire quella che lui ha avuto da Lancillotto. Questa si trova a bordo di un battello enigmatico che, a quel che spiega l'autore, simboleggia la Fede.

In questo battello Galaad rinviene quella che dovrà essere la sua vera spada. Si tratta di un'arma meravigliosa, con il pomello dell'impugnatura ricavato da un'unica gemma che accoglie in sé tutti i colori del mondo. Ciò vuol dire che nell'impugnatura della spada sono raccolte tutte le virtù che ogni vero cavaliere deve possedere. Quella è però un'arma che ha in sé un grande difetto: la sua lama è spezzata in due tronconi, perché fu indebitamente usata da chi non ne era degno e il fatto provocò morte e distruzione nel Regno di Logres che è poi quello del Re Vulnerato. E' possibile che la lama spezzata, sia la metafora della separazione tra mondo dello spirito e mondo della materia, avvenuta per colpa di Adamo.



Miniatura tratta dal primo manoscritto di "Lancelot-Grail", 1220 circa. (Immagine e fonte: www.wikiwand.com)

IL COMPIMENTO DELL'OPERA

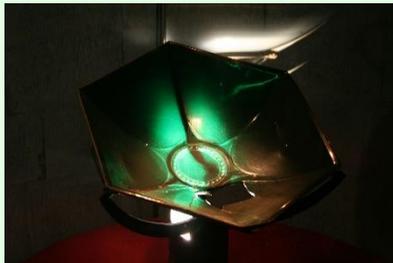
Galaad è il cavaliere in cui arde il fuoco dello Spirito Divino e solamente lui, alla fine, riuscirà a riunire i due tronconi della lama spezzata. La storia si conclude con l'apparizione di Giuseppe di Arimatea, seguito da una processione di quattro Angeli, due dei quali recano dei ceri accesi, il terzo una seta vermiglia e il quarto una lancia che sanguina e le cui gocce vengono raccolte in un recipiente, che l'Angelo tiene nell'altra mano.

A questo punto si verificano vari avvenimenti prodigiosi: Giuseppe estrae dal Santo Calice un'Ostia, fatta a forma di pane e, quando la solleva, viene giù dal cielo un fanciullo che ha il volto colore del fuoco. Al suo apparire il pane si trasmuta eucaristicamente in un uomo di carne.



Incisione di autore sconosciuto, considerata una rappresentazione di Chrétien de Troyes nel suo studio di lavoro (1530 circa), conservata presso la Bibliothèque nationale de France, Paris..

Poi i cavalieri vedono uscire dal Calice un uomo nudo, con le mani e il corpo sanguinanti. In quel momento alla tavola sono seduti dodici cavalieri, dodici quanti un tempo furono gli Apostoli, più uno: il tredicesimo, personificazione della parusia del Cristo. L'uomo nudo e sanguinante, ordina a Galaad di ungerne con il sangue che gocciola dalla lancia il Re Vulnerato che, finalmente guarisce. Chiaro riferimento al risanamento della stirpe di Adamo. Terminate queste opere, Galaad diviene il Re di Sarraz, la città della quale Giuseppe di Arimatea fu il primo vescovo e si insedia nel Palazzo Spirituale. Trascorso un anno da questi avvenimenti, Galaad, durante una liturgia dedicata alla Madre di Dio, può finalmente guardare entro il Santo Vasello e conoscere così i Misteri del Graal che sono: "all'origine dei grandi ardimenti, e la ragione delle prodezze della Cavalleria".



"Il Sacro Catino" - Cattedrale di San Lorenzo, Genova (Italia)

Dei due calici sopravvissuti fino ad oggi e creduti essere il Graal, uno si trova a Genova, nella cattedrale di san Lorenzo. La coppa esagonale genovese misura cinquanta centimetri di diametro ed è conosciuta come il Sacro Catino. Il calice è di vetro egiziano verde e la tradizione vuole che sia stato intagliato in uno smeraldo; tuttavia fu portato a Parigi dopo la conquista napoleonica dell'Italia e tornò rotto, rivelando in effetti la struttura in vetro verde. La sua origine è incerta; secondo Guglielmo di Tiro, che scrive verso il 1170, fu trovato nella moschea a Cesarea nel 1101. Secondo un'altra versione di una cronaca spagnola fu trovato quando Alfonso VII di Castiglia prese Almería ai Mori nel 1147 con l'aiuto genovese; questi in cambio avrebbero voluto solo questo oggetto dal saccheggio di Almería. L'identificazione del sacro catino con il Graal non è comunque tarda, dato che si trova nella cronaca di Genova scritta da Jacopo da Varagine, alla fine del XIII secolo.

(Immagine tratta dal web - Fonte: www.wikipedia.org)

PARZIFAL (Di Wolfram Von Escembach)

Fu scritto tra il 1200 e il 1210 e vi è narrata quella che è forse la versione più avvincente e nota delle leggende del Graal. Protagonista in assoluto della storia, è Parzifal figlio di Herzeloide. La sua nascita è avvolta in un alone prodigioso, in quanto preceduta da un sogno angosciante che la madre fece poco prima che il bambino nascesse. Ad Herzeloide parve di essere sollevata verso l'alto da una folgore di stella che le fece raggiungere un cielo tempestoso, dove bagliori infuocati la colpivano incessantemente. Poi le sembrò di avere partorito un serpente che, dopo averle succhiato il latte, fuggì via e scomparve. Queste immagini sconvolgenti prefigurano quella che sarà la vicenda e la natura del figlio di Herzeloide e in che modo si confronterà col Graal. Come se l'essenza del nascituro fosse il prodotto della sconcertante mescolanza tra il fuoco delle stelle e le radici della terra. Quanto a Herzeloide, si tratta di una figura enigmatica di regina vedova e mater dolorosa, non esente da colpe, perché tentò, senza riuscirci, di allontanare Parzifal dal destino che gli astri avevano a lui assegnato. Il che fa capire fra l'altro come, nel poema di Wolfram, esiste un'antica impronta astrologica.

Il ragazzo è allevato nella foresta di Soltane, che corrisponde alla foresta desolata della storia di Galaad. Qui però, c'è una madre che lo fa crescere nella più completa ignoranza, nascondendogli l'esistenza della Cavalleria. Ciò che infatti caratterizza Parzifal, sarà proprio il fatto di ignorare del tutto, quel che deve contraddistinguere il Cavaliere dell'età cortese.



Miniatura tratta dal manoscritto "Parzival" di Wolfram von Eschenbach, 1200-1210 ca.

Parzival è uno dei maggiori poemi epici medievali attribuito al poeta tedesco Wolfram von Eschenbach. Si tratta del primo Bildungsroman (romanzo di formazione), che narra le avventure di Parzival o Parsifal, alla ricerca di una umanità interiore migliore, superiore in qualità agli ideali di vita cortese che i cavalieri dell'epoca seguivano.

L'opera è composta da 16 libri, divisi in 827 stanze o strofe da 30 versi di distici in rima baciata, per un totale di quasi 25'000 versi.

La critica moderna dimostra che la fonte d'ispirazione primaria del poema è in realtà l'incompiuto "Perceval o il racconto del Graal" (Perceval ou le conte du Graal) scritto da Chrétien de Troyes tra il 1175 e il 1190.

Von Eschenbach fu senz'altro un faro per molti studiosi della sua generazione e non solo, ancora oggi si ricorre al suo poema epico per tentare di decodificare (romanticamente) l'ideale mappa che condurrebbe al Santo Graal.

(Immagine e fonte: www.wikiwand.com)

Il destino però lo attende nel folto della foresta e gli si mostra sotto la forma di tre cavalieri di re Artù che lui scambia per tre Dèi o tre Angeli. Dopo questo incontro, un irrefrenabile impulso lo spinge ad abbandonare la madre e andarsene per il mondo alla ricerca della "Cavalleria". Vestito di abiti rozzi, si presenta alla corte di Re Artù e pretende di essere ordinato cavaliere. Naturalmente tutti ridono, compresa Connewore sorella della regina Ginevra. Il fatto produce in ognuno un grande sbalordimento perché la giovane donna non aveva mai riso in vita sua e una profezia sosteneva che Connewore avrebbe riso solamente quando, davanti a lei, sarebbe comparso il cavaliere più valoroso del mondo.



Particolare del "Christian Heroes Tapestry" (1385 ca.), un arazzo che mostra King Arthur come uno dei "Nove Degni", identificato sempre da tre corone a rappresentarne la regalità, poste sul suo stendardo, sul suo scudo e sulla sua veste.

Donato da John D. Rockefeller Jr. nel 1947 e conservato presso The Metropolitan Museum of Art, New York.

(Immagine presa dal web - Fonte: www.britannica.com)

PERCHE' MI SCHIANTE?... PERCHE' MI SCERPI?

A cura di Sandy Furlini

Perché mi schianti, mi spezzi? Perché mi strazi, laceri ? Con queste due domande lapidarie, utilizzando parole secche e rudi, il suicida Pier della Vigna si rivolge a Dante dopo ch'egli, seguendo il consiglio del suo duca, Virgilio, coglie «un ramicel da un gran pruno». Ma a cosa stiamo facendo riferimento? Per taluni è quasi immediato: Dante, il sommo poeta riporta i più fra i banchi di scuola e le pagine della Divina Commedia cominciano a sfogliarsi davanti agli occhi, destando ricordi, immagini e forti sensazioni.

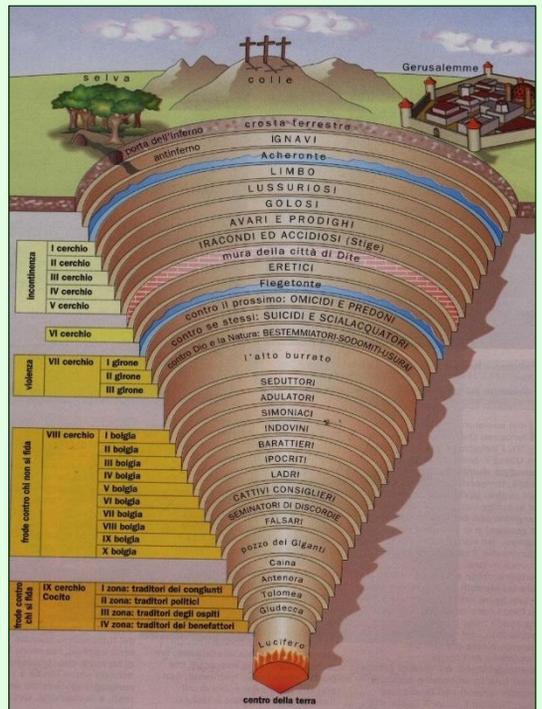
Siamo nell'Inferno, nel secondo girone del cerchio VII in cui sono puniti i violenti contro se stessi, i suicidi. Insieme a loro si trovano gli scialacquatori, i violenti contro i propri averi.

La struttura dell'Inferno prevede infatti l'esistenza di una profonda voragine che dalla superficie terrestre giunge fino al centro della Terra ove vi si trova il grande peccatore, Lucifero, conficcato con le sue tre teste, dopo essere stato cacciato dai cieli da Dio con gli angeli ribelli. La voragine infernale è strutturata in tanti cerchi concentrici che vanno in profondità. I peccatori sono destinati in eterno ad un cerchio a seconda del loro peccato prevalente. Dante ha immaginato gli inferi come una sorta di imbuto rovesciato e tanto più grave è il peccato tanto più in profondità si trova il cerchio destinato ai peccatori. Globalmente inoltre suddivide l'Inferno in tre grandi porzioni cui corrispondono tre categorie di peccati: la più superficiale contiene i peccati di incontinenza ovvero quelli legati alla difficoltà degli uomini di pesare i propri istinti e desideri, ovvero l'uso smodato o deviato di ciò che è lecito o necessario nella vita (mangiare ad esempio); l'incontinente è dunque colui che, debole di volontà, si lascia travolgere dalle passioni o dall'istinto. Questa prima parte viene denominata anche alto inferno . Oltre l'alto inferno si apre la Città di Dite, ovvero la città di Satana ove sono contenuti i peccati più gravi suddivisi in: violenza e frode. Nel peccato di violenza il furore oscura la luce della ragione mentre l'uomo pecca di frode quando deliberatamente usa la ragione coscientemente per peccare : la ragione, che è la più alta facoltà concessa da Dio agli uomini, diviene strumento di malvagità e inganno. Questo è il peggiore dei peccati.



La caduta di Lucifero, illustrazione di Gustave Doré per il poema Paradiso perduto di John Milton

Il VII cerchio dunque è situato all'interno della Città di Dite quindi nel basso Inferno ed è dedicato alla violenza che per Dante può avere più sfaccettature per cui vengono distinti tre gironi di peccatori violenti: i violenti contro il prossimo o le cose del prossimo (feritori ingiusti, omicidi, autori di devastazioni, incendi e rapine), i violenti contro se stessi e i propri averi (suicidi e scialacquatori ovvero i dilapidatori delle proprie sostanze), i violenti contro Dio e di conseguenza contro natura e arte (bestemmiatori, sodomiti e usurai).



Schema dell'Inferno Dantesco

Suicidi e scialacquatori sono i peccatori del secondo girone del VII cerchio, violenti contro se stessi e i propri averi. Dante entra in questo girone sempre accompagnato da Virgilio e insieme si trovano immersi in un bosco privo di sentieri, un bosco caratterizzato dalla poesia dantesca in modo orrendo e cupo utilizzando uno stile tutto particolare.

« Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tōsco. »
(vv. 4-6)

La figura retorica dell'anafora rinforza il contenuto e rende l'immagine sempre più forte (il ripetersi incalzante del non...ma) mentre la tecnica della «privatio» o «antitesi» usata per la descrizione ci offre un paesaggio innaturale, sovrumano : non verde ma fosco... diviene quindi non umano ma sovrumano... bestiale. Tra questi orridi sterpi si annidano e si lamentano le orribili Arpie, uccelli dal volto umano, grandi ali, piedi muniti di artigli e ventre pennuto

Dante entrato nel bosco orribile sente gemiti provenire da ogni parte ma «non vedea persona che l'facesse» per cui intimorito si ferma quando Virgilio, la sua guida, lo invita a trancare una fraschetta da una delle piante. Dante stende la mano e coglie un ramicello dal gran pruno che aveva davanti; a quel punto il tronco grida: «perché mi spezzi?» e, diventato scuro per il sangue sgorgato dal ramo spezzato, ricomincia: «perché mi laceri? Sei privo di pietà? Noi fummo uomini ed ora siamo mutati in piante selvatiche «Uomini fummo, e or siam fatti sterpi». Ora la poesia prosegue con una similitudine meravigliosa: come un pezzo di legno ancora verde, messo a bruciare, lascia cadere goccioline di umore e, insieme, sibila per l'aria che esce soffiando, così dalla fronda spezzata escono parole e sangue. Le parole divengono il vapore acqueo e il sangue la linfa... Queste parole così angosciose toccano Dante che timoroso lascia cadere il ramo. Virgilio chiede scusa al tronco e gli chiede chi fosse in modo che Dante quando tornerà nel mondo dei vivi potrà portare notizie di lui, facendo rinverdire la sua fama.



William Blake - *La selva dei suicidi*
(immagine tratta dal web)

Lo spirito-albero si palesa: si tratta di Pier della Vigna personaggio noto ai suoi tempi per essere stato al servizio di Federico II di Svevia, Re di Sicilia e Imperatore, occupando alte cariche. Si narra che nel 1248, sospettato di tradimento, fu incarcerato e accecato; morì misteriosamente l'anno successivo. Secondo i cronisti dell'epoca Pier della Vigna si tolse la vita in carcere. Fu inoltre famoso poeta della scuola siciliana, abilissimo nella retorica e scrittore raffinato in latino. Piero non accusò mai l'Imperatore, verso il quale nutriva un profondo rispetto e stima ma accusa l'invidia, la meretrice che non lascia mai le corti e corrompe l'umanità, quell'invidia che accese gli animi dei cortigiani contro di lui. Lo strazio del personaggio viene descritto bene nei versi del poeta (Inf XIII, 70-75)

*“L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto.*

*Per le nove radici d'esto legno
vi giuro che già mai non ruppi fede
al mio signor, che fu d'onor sì degno.”*

Adirittura Pier giura sulle radici del proprio essere albero, l'identificazione è raccapricciante...

In queste parole vi troviamo anche la descrizione del peccato commesso e per cui è punito all'inferno: ero convinto che togliendomi la vita potevo così fuggire il disprezzo che l'Imperatore provava verso di me credendomi un traditore e, io che ero nel giusto (ovvero innocente), con quel gesto (il suicidio) diventai peccatore per sempre e dannato all'inferno.



Gustave Doré - *La selva dei suicidi*
(immagine tratta dal web)

Questo luogo infernale è del tutto particolare, infatti qui sono gli stessi dannati che creano il paesaggio: il paesaggio coincide con le anime dei suicidi per l'eternità. La legge del contrappasso è qui crudele e violenta: i suicidi staccarono violentemente l'anima dal corpo ed ora sono degradati a vegetali, né mai riavranno il corpo. Il loro gesto fu un grave atto contro la legge di natura e contro la legge di natura le anime vivranno come organismo vegetale. Insieme ai suicidi, Dante mette gli scialacquatori, coloro che dilapidarono con violenza i loro beni e li condanna ad essere straziati da cagne-diavoli che li fanno a brani per l'eternità. Una selva che sembra richiamare la selva oscura dell'incipit del poema. Ma non è la "selva oscura". Questa si trova sulla terra ed è allegoria dello stato peccaminoso dell'uomo, condizione dalla quale si può uscire; la selva in cui ora i due poeti sono arrivati è un luogo surreale e terribile, localizzata oltre la porta infernale per cui come lei "eterna dura" e la dannazione si perpetua fino alla fine dei tempi. E' una selva fatta di alberi senza foglie, nodosi, intricati e scuri, senza frutti ma con spine avvelenate; è una selva senza sentiero poiché rappresenta lo stato di dannazione eterna, non esiste una via d'uscita, una volta giunti, vi si rimane per sempre.

Ma come accade tutto ciò? Dante, per la pietà immensa che prova nei confronti del dannato non riesce a colloquiare con lui perciò è Virgilio che approfondisce il discorso domandando in qual modo le anime si trasformano in alberi. Virgilio si rivolge a Pier della Vigna (Inf XIII 87-90), appellandolo "spirito incarcerato" proprio a rimarcare la triste condizione cui sono sottoposti i suicidi, rinchiusi come in un carcere a vita dentro gli alberi. Ed in particolare chiede se mai sia possibile che un giorno l'anima si sleghi dall'albero cui è indissolubilmente legata. Si entra qui direttamente in un motivo dottrinale di fondamentale importanza.

“spirito incarcerato, ancor ti piaccia

*di dirne come l'anima si lega
in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,
s'alcuna mai di tai membra si spiega”*

Il dannato spiega ora come avviene la trasformazione. Dante nel far riprendere il discorso a Pier della Vigna usa una similitudine straordinariamente efficace e nel contempo terribile:

*Allor soffiò il tronco forte, e poi
si convertì quel vento in cotal voce (Inf XIII 91-92)*

Il tronco-anima, non ha corde vocali come gli esseri umani e, per emettere suoni che siano udibili come parole, emette un soffio, un vento forte che si trasforma quasi passando attraverso i rami e le foglie dividendosi e suddividendosi in onde sonore diverse che pian piano divengono parole. E qui si legge la grandezza di Dante poeta !!!

Quando l'anima si divide dal corpo con il suicidio, atto feroce paragonato ad una fiera che sbrana la sua vittima, Minosse la indirizza al settimo cerchio. L'anima si trasforma in un seme che cade senza scegliere dove e, toccando terra, germoglia dando vita ad alberi, ma non d'alto fusto bensì cespugli spinosi e contorti (*“Uomini fummo, e or siam fatti sterpi”* recita il verso 37). La disposizione casuale degli alberi è il motivo della formazione della selva intricata e senza sentiero. Il contrappasso è ulteriormente crudele poiché in questa selva fanno i nidi le Arpie, esseri mostruosi dal corpo di uccello ed il volto di fanciulla, che si nutrono dei rami degli alberi-anime creando dolore e causando lamenti, quei lamenti che Dante ode all'entrata nella selva ma che non capisce da dove provengano.

*Io sentia d'ogne parte trarre guai
e non vedea persona che 'l facesse;
per ch'io tutto smarrito m'arrestai. (Inf XIII, 22-24)*

L'immagine è così cruda che Dante descrive questo doppio dolore con un verso straordinario. Le Arpie straziano le anime strappandone i rami per nutrirsene e dalla rottura di ogni ramo esce il lamento: creano dolore e creano fori da cui far uscire grida di dolore.

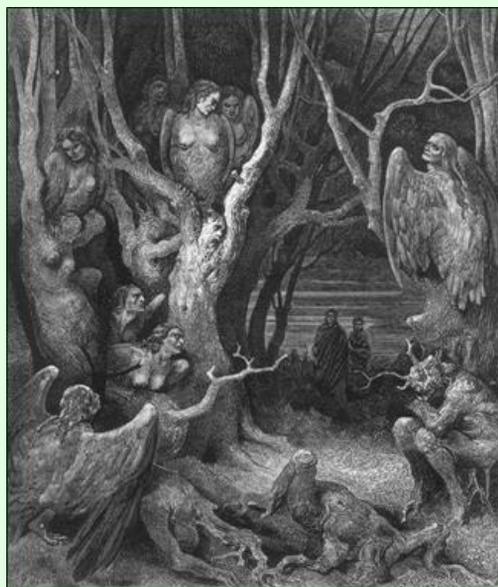
*l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
fanno dolore, e al dolor fenestra. (Inf XIII 101-102)*



Immagini di Arpie (tratte dal web)

Le Arpie sono descritte con particolari interessanti: hanno i piedi con artigli in modo da straziare meglio i dannati e, perché ne divorino in gran quantità, hanno un gran ventre. Ma Dante non si ferma qui, infatti il ventre è pennuto, di un uccello e come è noto il ventricolo dei pennuti digerisce facilmente in modo da rinnovare continuamente lo strazio in seguito alla gran fame. Creature della mitologia classica, figlie di Taumante ed Elettra, descritte come mostruosi uccelli dal volto femminile ed associate alla violenza e alla furia delle bufere o come grandi uccelli rapaci dal volto di fanciulla, velocissimi e apportatori di distruzione. Sono le custodi del 2 girone del VII cerchio e assumono un significato importante se leggiamo attentamente i verso con cui vengono presentate:

*Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno. (Inf XIII 10-12)*



Gustave Doré – I suicidi e le Arpie
(immagine tratta dal web)

Il tutto è ripreso dal III libro dell'Eneide di Virgilio dove le Arpie compaiono sulle isole Strofadi ad imbrattare le mense di Enea ed una di esse, Celeno, fece una profezia annunciando ai troiani che dovranno passare attraverso molte sventure. Nel bosco dei suicidi le Arpie fanno addirittura i nidi sugli uomini-pianta e sono causa di perpetuo dolore. Particolare attenzione merita la spiegazione di Iacopo della Lana, che vi vede significate "le tristi ricordanze e memorie di lor propria privazione", poiché quei dannati credettero con il loro gesto disperato di por fine alle angosce, mentre le memorie continuano a tormentarli.

Secondo Leo Spitzer, noto commentatore di Dante, la funzione delle Arpie, però, non consiste soltanto nel rinnovare eternamente le ferite dei suicidi, come notato da De Sanctis e altri commentatori, ma come dichiara specificatamente lo stesso Dante, nel provocare dolore e allo stesso tempo, procurargli un varco: far soffrire i

suicidi concedendo loro parimenti la crudele consolazione di esprimere la loro sofferenza per mezzo del modo orrendo di parlare, che è il loro marchio.

Ma il dramma non è ancora concluso. Infatti il dannato continua la sua triste storia dicendo che anche loro come tutte le anime nel giorno del Giudizio verranno nella Vale di Giosafat a riprendersi il proprio corpo ma non per "rivestirsene" perché avendolo rifiutato in vita "non è giusto aver ciò ch'om si toglie". Le anime trascineranno i propri corpi attraverso la selva e lo appenderanno all'albero. L'allucinante visione di questa selva di impiccati, proiettata nell'eterna immobilità della condanna definitiva, è una delle più terribili rappresentazioni create dalla fantasia del poeta.

*Come l'altre verrem per nostre spoglie,
ma non però ch'alcuna sen rivesta,
ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie. 105*

*Qui le strascineremo, e per la mesta
selva saranno i nostri corpi appesi,
ciascuno al prun de l'ombra sua molesta".
(Inf XIII 103-108)*



Uomo-piante
(immagine: www.tonzancanaro.it)

E' interessante notare come secondo Dante (e secondo la mentalità cattolica dell'epoca) il suicidio sia un peccato assai più grave dell'omicidio, poichè rappresenta un rifiuto totale della vita, vista come il più grande dono di Dio; inoltre si nota come anche gli scialacquatori abbiano la stessa pena dei suicidi, poichè distruggere il proprio patrimonio è una specie di suicidio e toglie dignità all'uomo. La condanna senza appello del suicidio (e della violenza contro se stessi) deriva anche dalla concezione di San Tommaso d'Acquino, secondo cui l'amore autentico verso il prossimo presuppone come condizione essenziale l'amore verso se stessi; chi giunge al suicidio si trova quindi in una condizione di perdizione, in cui l'anima non ha più amore da dare, nè per sè nè per gli altri. Chi si toglie la vita infatti abusa della propria libertà e si sostituisce a Dio (che solo può disporre della vita altrui), quindi ora per contrasto l'anima del suicida è costretta a rimanere imprigionata in un albero, in balia di tutto e di tutti.

Dante ha recuperato da Virgilio anche l'immagine stessa degli uomini pianta ma con sostanziali differenze. Nel libro III dell'Eneide sul corpo di Polidoro, figlio di Priamo, ucciso da Polimestore, cresce una selvetta di mirti e cornioli: Enea, mentre strappa qualche ramo, vede uscire del sangue e ode poi le parole di Polidoro che implora pietà. Per la sua creazione degli uomini pianta Dante ha certamente tenuto presenti anche Le Metamorfosi di Ovidio: comunque in Virgilio la pianta è cresciuta su Polidoro ma non è Polidoro; in Ovidio la pianta in cui una persona si è trasformata ha perduto ogni carattere umano: in Dante invece la pianta conserva in sé, drammaticamente, la presenza psicologica e fisiologica dell'uomo. Né Virgilio né Ovidio hanno immaginato la pianta che sanguina e parla. Il critico e filologo austriaco Leo Spitzer commentò a proposito della originale immagine "Questa creazione ibrida di Dante è più mostruosamente ibrida di tutto quanto si possa trovare nell'antichità".

Puniti con i suicidi Dante mette gli scialacquatori. Questi compaiono d'improvviso nel XIII canto caratterizzati dalla loro meschinità dalla prima parola del verso 116 del canto:

*nudi e graffiati, fuggendo si forte,
che de la selva rompieno ogne rosta.*

La nudità, interpretata come miseria, la condizione dei vili (vedi gli ignavi del canto III v 65, nudi e punti da vespe), è posta in rilievo dal poeta ogniqualvolta vuole sottolineare l'inerte, misera condizione dei dannati. Ma qui ha anche un significato legato al contrappasso: la nudità incrementa le sofferenze inflitte loro, infatti in questo caso gli scialacquatori sono graffiati dalle spine dei cespugli attraverso cui corrono all'impazzata e dilaniati da bramoso cagne nere. L'arrivo di due personaggi in corsa è quasi teatrale: mentre Dante e Virgilio sono intenti al gran pruno, un rumore di frasche mosse e spezzate li sorprende e la scena si apre con un rapido mutamento dettato da quel "Ed Ecco" dell'inizio del verso 115.



Gustave Doré - *Gli scialacquatori*
(immagine tratta dal web)

Dante in qualche modo deve rallentare la scena: uno dei dannati non ce la fa più e si nasconde in un cespuglio facendo con esso un tutt'uno. Ma le cagne bramosi s'avventano così su entrambe straziando il cespuglio e lo scialacquatore. (Inf XIII 122-129)

*E poi che forse li fallia la lena,
di sé e d'un cespuglio fece un groppo.*

*Di dietro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramosi e correnti
come veltri ch'uscisser di catena.*

*In quel che s'appiattò miser li denti,
e quel dilaceraro a brano a brano;
poi sen portar quelle membra dolenti.*

E da qui si conclude questo straordinario canto con l'immagine dell'anonimo suicida fiorentino. Dante e Virgilio infatti si soffermano vicino al cespuglio che intanto piangeva di dolore a causa di quelle strazianti rotture che non servirono a proteggere lo scialacquatore ma aggravarono la condizione del suicida inutilmente. (Inf XIII 130-132)

*Presemi allor la mia scorta per mano,
e menommi al cespuglio che piangea,
per le rotture sanguinenti in vano.*

Da notare il ritmo pacato dei versi e la dolcezza che sempre caratterizza i movimenti di Dante e Virgilio, il quale accompagna il discepolo al cespuglio e inizia qui un momento di compassione veramente lirico. Virgilio appare più grande del cespuglio (si noti che Pier delle Vigne era descritto come un gran pruno ad indicare la grandezza d'animo) e si rivolge a lui chiedendo chi fosse in quanto Dante dall'inizio del canto non riesce a parlare con questi dannati tanta è la commozione che lo avvolge

*(«Domandal tu ancora
di quel che credi ch'a me satisfaccia;
ch'ï non potrei, tanta pietà m'accora» vv 82-84)*

Dal verso 137 del canto abbiamo la descrizione del suicida anonimo che sappiamo però essere fiorentino. Egli chiede un atto di pietà ai due viandanti, che vengano raccolti i rami rotti e sparsi in giro e posati ai piedi suoi, il tristo cesto, ovvero l'infelice cespuglio, a ricordare quasi un rito funebre, la ricomposizione di un corpo mutilato prima della sepoltura che in questo caso non avverrà mai.



Miniatura tratta dalla 'Divina Commedia' di Alfonso d'Aragona (XV secolo), British Library, Londra

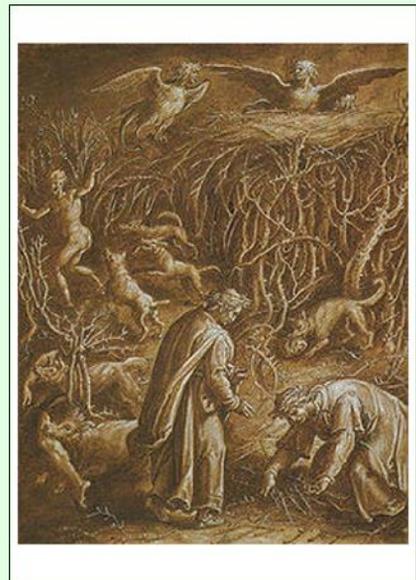
*«Chi fosti, che per tante punte
soffi con sangue doloroso sermo?».*

*Ed elli a noi: «O anime che giunte
siete a veder lo strazio disonesto
c'ha le mie fronde sì da me disgiunte,*

raccoglietele al piè del tristo cesto.

Una quarantina di iscrizioni sono state rinvenute nel Galles meridionale, nel periodo compreso tra il V e l'VIII secolo, mentre nella Scozia orientale sono state scoperte incisioni in ogamico che appartengono però ad un periodo più tardo, verso il VIII-IX secolo.

Molti di questi *gallan*, in epoca successiva, sono stati ricoperti con simboli cristiani a coprire o modificare quelli preesistenti originari. Molti sono stati invece divelti o distrutti nel corso dei secoli, od utilizzati come materiale da costruzione: numerosi, infatti, sono i *gallan* ritrovati in corridoi sotterranei o cripte, usati come colonne di supporto o lastre per il soffitto. Durante il Medioevo, gran parte di queste incisioni vennero distrutte, così come altre testimonianze del culto pagano precedente, considerate opere del maligno.



G. Stradano - La selva dei suicidi e le arpie coi loro nidi (1587)
(Dante raccoglie gli sterpi dell'anonimo fiorentino)
(immagine tratta dal web)

Che fosse un suicida però lo dichiara egli stesso nell'ultimo e lapidario verso del canto *“Io fei gibetto a me de le mie case”* ovvero io ho trasformato la mia casa nel mio patibolo. Si impiccò in casa sua. Da un celebre commento di Leo Spitzer apprendiamo una fondamentale differenza fra Pier delle Vigne e l'anonimo suicida fiorentino: già abbiamo notato come Piero appare solenne e alto e le sue parole, ricche di retorica, servono a Dante per rendere riconoscibile il personaggio quale era nella realtà, un letterato colto e raffinato, dando vita ad un vero e proprio ritratto linguistico (come lo stesso Spitzer lo definisce).

Il suicida anonimo è rappresentato da un cespuglio basso tanto che Virgilio deve abbassarsi per parlare con lui. Questo è un personaggio senza individualità e pertanto diviene un contenitore. Ma contenitore di chi? Certamente di *“tutti i fiorentini che hanno ucciso se stessi, e di Firenze stessa che continuamente si suicida, abbandonandosi alle guerre intestine. E' la tragedia della sua città nativa che affiora nel suicida anonimo [...] e se pensiamo a lui come rappresentante di Firenze, il suo ultimo verso nel canto appare come una evocazione sublime e terribile della auto-distruzione della città.”* (Spitzer)

E, in quel raccogliere delicatamente i rami spezzati del fiorentino, forse possiamo leggere un momento di profonda commozione di Dante proprio nei confronti della sua Firenze, lacerata come lo sono i dannati in questo girone.

Sempre dal saggio dello Spitzer apprendiamo alcuni approfondimenti di singolare arguzia:

«Il corpo e l'anima sono stati disgiunti nell'atto del suicidio e l'unica che sopravvive è l'anima. Queste anime spoglie del corpo vanno da Minosse per farsi giudicare; dovunque per caso avvenga loro di cadere, mettono nuove radici e sviluppo nuovo corpo, un surrogato di corpo, di qualità più scadente per sostituire il corpo umano dal quale sono state separate. Così in Dante non vi è sviluppo vero e proprio: la stessa anima continua ad esistere senza mutamento, mentre la vita del corpo è completamente distrutta - con la sua possibilità di sviluppo anche sotto un'altra forma, annientata - : il secondo corpo, il corpo arboreo, non ha legami col primo ma è il prodotto di una nuova nascita che viene soltanto dopo che la morte ha staccato il primo corpo dell'anima. In sostanza l'uomo-albero non è frutto di una trasformazione ma è una vera e propria rinascita in nuova forma.»

L'uomo-pianta Piero viene descritto come un corpo vegetale che è capace di manifestazioni esteriori fisiologiche ed in cui la coscienza umana sopravvive in tutta la sua pienezza: questa creazione ibrida di Dante è la più mostruosamente ibrida di tutto quanto si possa trovare nell'antichità. E deve necessariamente essere così, poiché per il poeta Cristiano medievale il concetto di ibridismo è in sé repellente. Il sistema Cristiano non riconosce una evoluzione delle specie: le specie sono chiaramente delimitate secondo un ordine gerarchico [...] dell'uomo, dell'animale, della pianta e del minerale. La creazione ibrida sta fuori dell'ordine naturale divino; e, nelle mani di Dante, diventa, secondo la legge del contrappasso, un simbolo di peccato e di punizione, di punizione per il peccato anti naturale del suicida che ha spezzato l'unione voluta da Dio tra corpo e anima.

Spitzer individua anche una particolare “natura del linguaggio” dei suicidi di cui abbiamo già accennato. Dai versi leggiamo in una sola frase *“usciva insieme parole e sangue. Le due sensazioni sono fuse l'una con l'altra: sgorga un fiotto di sangue parlante, di grida sanguinose: orribile rivelazione dell'ibrido, che dobbiamo accettare come manifestazione di un'unità, perché il verbo è al singolare, usciva. [...]”*

La lingua degli uomini pianta è un semplice flatus vocis, linguaggio generato dal vento. Ciò risulta chiaro nei versi che introducono le ultime parole di Piero quando si accinge a rispondere ad una domanda di Dante.

Allor soffiò il tronco forte, e poi

si convertì quel vento in cotal voce:

*Per Dante questo linguaggio rappresentava un processo puramente fisico: l'uscita di sangue e di gemiti sta allo stesso basso livello materiale dell'uscita di linfa e dei cigolii da un tizio che arde. In realtà il fatto che si tratta di un linguaggio di un ordine non umano, di un linguaggio che consiste in uno sfogo materiale, era già suggerito dai terribili versi *“usciva insieme parole sangue”*; e che sia un linguaggio condizionato soltanto da fattori fisici risulta manifesto nell'istante in cui Dante strappa il ramoscello dalla pianta, procurando così il canale attraverso il quale può sfogare il fiotto di sangue e di parole: soltanto con questo gesto fisico la pianta è posta in condizione di parlare, soltanto col venire lacerata e ferita.*

E si tratta di un linguaggio tutto particolare che Dante ci presenta grazie all'uso della retorica. Spitzer fa notare che mai in tutto il poema come nel canto dei suicidi vi sia un uso così esteso di termini onomatopeici, fatto di parole dal suono aspro, ricco di consonanti, quasi ad evocare le idee di tronco, cespuglio, e di storpiare, mutilare, smembrare.

Eccone i termini che egli elenca:

nodosi, tronchi, sterpi, disvelta, stizzo, fronte sparte, 'nvolti, monchi, rosta, stecchi con tosco, tronco, cespuglio, aspri sterpi, schiante, scheggia rotta, strazio, bronchi, scerpi, nocchi, tristo cesto

In questo canto Dante vuole soprattutto evocare l'idea di una disarmonia morale. L'utilizzo di artifici retorici servono al poeta per raggiungere questo obiettivo. Riesce così a creare atmosfere di rottura, di scissione, di sdoppiamento. Esemplicativi i versi

*L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto.*

Sono versi involuti e contorti, che portano il marchio dell'auto-tortura e dell'interno sdoppiamento. La ripetizione degli stessi temi verbali (ingiusto – giusto; me contra me) suggerisce l'oltraggio che una metà dell'anima umana ha compiuto contro l'altra metà.

Bibliografia:

- 1) Leo Spitzer. *Lecture Dantesche*, vol 1 Inferno a cura di G. Getto, Sansoni, 1964. pp 223-239
- 2) Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. A cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Inferno le Monnier 1987
- 3) V. Courir. *Il Poema di Dante*. Vol 1 Introduzione generale e Inferno. Ed Remo Sandron. Firenze 1985

L'ERESIA NELLA STREGONERIA 2° parte

Relazione tratta dal 1° Convegno Interregionale Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta: "La stregoneria nelle Alpi Occidentali" – 07/03/2010
(a cura del Dr. Paolo Cavalla)

Con la decretale *Ad extirpanda* prima e con la bolla *Cum super inquisitione* poi, emanate da Innocenzo IV tra il 1252 ed il 1254, si giunse ad una più precisa definizione giuridica ed organizzativa dell'istituzione inquisitoriale. Il processo inquisitorio veniva articolato in base ad una precisa codificazione procedurale che imponeva il rispetto di una formalità standardizzata sia per quanto riguarda la composizione degli organi giudicanti, che per il metodo di indagine e la comminazione delle pene, la cui esecuzione era sempre a carico dell'autorità laica secondo il principio per cui *Ecclesia abhorret a sanguine*. Il potere laico, sebbene in primo momento in modo alquanto frammentario, si pose sostanzialmente in una posizione di allineamento nell'appoggiare la lotta all'eresia, vedendo in essa una facile opportunità di ingerenza politica sul territorio. Già Federico I nel 1184 abbracciò con entusiasmo le tesi della decretale *Ad abolendam* di Lucio III nel tentativo di "sradicare gli eretici, del cui contagio la Lombardia era infetta" con il chiaro intento di ripulire la pianura padana da quelle realtà comunali che gli avevano procurato tanto filo da torcere. Anche Enrico IV ed Ottone IV si dimostrarono accondiscendenti ad appoggiare la caccia all'eretico, ma in modo frammentario. Fu invece per mano di Federico II che si assistette ad una piena e convincente adesione ai piani antieterodossi pontifici. Questi infatti, tra il 1220 (*Constitutio in Basilica Sancti Petri*) ed il 1224 (*Cum ad conservandum*), accolse appieno le tesi della *Vergentis in senium* di Innocenzo III ed equiparò formalmente anche in ambito civile la tesi secondo la quale l'eresia sia da considerarsi delitto di lesa maestà e pertanto perseguibile con priorità assoluta su tutto il territorio soggetto alla tutela imperiale.



Innocenzo III ritratto in un affresco del monastero di San Benedetto di Subiaco, Roma
(immagine: www.wikipedia.org)

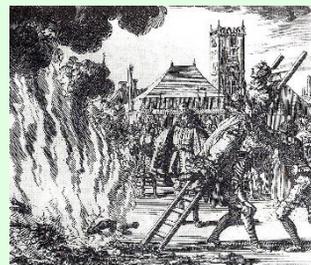
Lo *Stupor mundi* imprimeva così all'accusa di eresia uno sdoganamento ufficiale dagli ambiti esclusivamente ecclesiastici rendendone possibile anche un più esteso impiego in ambito politico, con l'intento di eliminare in modo tanto spietato quanto elegante sia avversari politici che pericolosi criminali.

Da qui in poi, come fa giustamente osservare la Garofani, "l'accusa di eresia subì una progressiva estensione nell'uso e fu rivolta a tutti coloro, singoli individui o intere collettività, che si opponevano alle decisioni del papato o che in qualche modo minacciavano la *libertas ecclesiae*. La difesa dell'ortodossia finì per identificarsi con la difesa dell'istituzione ecclesiastica e dall'inquisizione medioevale presero avvio in seguito altre realtà inquisitoriali. Alla fine del XV secolo l'inquisizione spagnola, creata da papa Sisto IV su istanza di Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia, e nel 1542 il cosiddetto Sant'Uffizio, ad opera di Paolo III in risposta al continuo espandersi della Riforma protestante." L'inquisizione cessò ufficialmente di esistere solo nel XX secolo.



Stemma per il Tribunale del Sant'Uffizio dell'Inquisizione in Spagna
(immagine: www.wikipedia.org)

Ma l'eresia con la stregoneria cosa c'entra? Cioè quali furono le argomentazioni che portarono a ritenere le streghe delle eretiche, e da qui passibili delle punizioni riservate a tali criminali di aberranza religiosa. Secondo B. P. Levack "non esiste altra questione storica su cui vi sia più disaccordo e confusione." Sicuramente vi fu il concorso di una molteplicità di fattori sociali, culturali e religiosi, senza poi trascurare motivazioni più banali quali la vendetta privata o l'appropriazione indebita dei beni, nel determinismo di un fenomeno come la caccia alle streghe che ci appare molto esteso nel tempo e nello spazio, ma paradossalmente né uniforme per modalità di esecuzione, né omogeneo sul territorio. E' comunque innegabile che le basi giuridiche attraverso le quali si giunse all'equazione strega = eretica riconoscano un nucleo ideologico ben strutturato e germogliato negli ambienti teologici e filosofici del tardo medioevo. Questo impianto giuridico maturò poi, accompagnando nel tempo il processo evolutivo che segnò gli sviluppi della persecuzione alle streghe nel corso dei secoli.



Il rogo di un'anabattista olandese del XVI secolo, Anneken Hendriks, accusata di eresia ad Amsterdam nel 1571
(immagine: www.wikipedia.org)

Per comprendere il fondamento giuridico del reato di stregoneria è innanzitutto necessario chiarire cosa si intenda per **reato** e cosa si intenda per **stregoneria**:

- Perché un comportamento possa considerarsi **reato** deve essere un cosiddetto "comportamento asociale", cioè contrario ai principi che regolano la convivenza all'interno di un gruppo autodeterminato di individui costituenti e destabilizzante rispetto ai comportamenti che tale gruppo sociale considera essenziali per la convivenza dei singoli al suo interno.
- Per **stregoneria** intendiamo invece la capacità attribuita ad un individuo di procurare a terzi effetti dannosi mediante la pratica della magia (nera), tesi ad ottenere vantaggio a sé o a chi eventualmente gli commissiona tale pratica. Questo tipo di pratiche erano definite nella legislazione del tempo **maleficia**, e coloro i quali le praticavano erano definiti **malefici** o **maleficae**.

La convinzione che fosse possibile influenzare negativamente dall'esterno la vita e le azioni di terzi, costringendoli ad agire o a subire al di fuori della loro volontà, costituiva pertanto il presupposto per rendere tali azioni delittuose. Altrettanto delittuosa risultava l'unica ragione plausibile che rendeva tali soggetti in grado di praticare **maleficia**: cioè la loro relazione con il Demonio. Le due pratiche di cui le streghe erano accusate risultavano pertanto collegate ed interconnesse l'una all'altra e relazionate da un atto che assumeva quasi i contorni del contratto giuridico: il Patto con il Diavolo.



Satana marchia una strega (incisione del 1626, Milano) (immagine: www.mondimedievali.net).

Col tempo si giunse ad una definizione sempre più precisa dei diritti e dei doveri reciproci che i due contraenti di questo patto sottoscrivevano. La strega acquisiva diverse abilità, tra le quali spiccano la capacità di praticare la fattura, di preparare pozioni magiche, di scomparire, di volare, ecc... Per contro doveva adorare e rendere omaggio al Diavolo, presenziare alle riunioni da questi indette (Sabba), copulare con questi, ovviamente cedergli l'anima, ecc...

Queste credenze, come facilmente intuibile, erano molto diffuse tra il popolino, ma influenzavano in modo non trascurabile anche i ceti più elevati della società. Sarebbe infatti un errore convogliare all'interno di una volontà esclusivamente politica, propria tutt'al più dei vertici di governo e della Chiesa, la lotta all'eresia in generale e la grande caccia alle streghe in particolare.

Il tardo medioevo fu caratterizzato in Europa da un sostanziale miglioramento delle condizioni economiche e parte delle risorse poterono essere dirottate verso l'ambito culturale. Incominciarono ad essere fondate le università: libere corporazioni di studenti ed insegnanti, dove la filosofia assumeva un ruolo centrale per la dimostrazione razionale dei contenuti di fede. Si giunse così ad una nuova interpretazione in chiave cristiana della filosofia classica, che, accostata alle teorie e ad i principi propri della Patristica, diede origine alla Scolastica. Il maggior esponente di questa corrente filosofica fu il domenicano Tommaso d'Aquino, che perseguì una linea di interpretazione della filosofia aristotelica riveduta e corretta sulla base delle verità di fede.



Vetrata di San Tommaso d'Aquino (1225-1274). Cattedrale di Saint-Rombouts, Malines (Belgio) (immagine: www.wikipedia.org)

E fu proprio in ambito scolastico che si giunse infine ad un chiaro e ben strutturato inquadramento del Patto con il Diavolo nel novero dei comportamenti non solo eretici, ma addirittura apostatici (Apostasia = ripudio totale della fede cristiana). La strega era un'eretica perché non riconosceva a Dio la posizione esclusiva nell'universo che la dottrina cattolica sosteneva Egli detenesse, ed era un'apostata in quanto rigettava la propria fede cristiana per adorare e servire il demonio. Il Patto con il Diavolo veniva a rappresentare inoltre il necessario nesso causale per definire in ambito giuridico la relazione tra il reato della strega e il suo movente, rendendola penalmente perseguibile. Il contratto di interdipendenza veniva stipulato in occasione di singolari riunioni, definite sabba, attraverso particolari riti di iniziazione in cui era prevista la totale sottomissione dell'adepto a Satana. Questi non era solo, ma, secondo una visione che si fece nel corso del tempo sempre più articolata, era aiutato nel suo empio compito da schiere sempre più numerose di demoni di grado inferiore.



Bambole di cera offerte dalle streghe al demonio
(incisione inglese da *La storia delle streghe e dei maghi*, 1720)
(immagine: www.wikipedia.org)

Questa rappresentazione dei sabba e delle schiere demoniache via via più articolata trovò particolarmente recettivi gli ambienti scolastici che, riprendendo le argomentazioni della Padri della Chiesa riguardo ai riti pagani, finirono per immaginare un mondo satanico del tutto simile ai ritrovi dei degli adepti dediti agli antichi culti pagani. Il riferimento comune riguardava soprattutto le divinità ctonie, reminiscenza atavica dei culti preindoeuropei, la cui eco era sopravvissuta in forma endemica tra i ceti più bassi della popolazione europea, e tra queste principalmente Ecate, da cui derivò la Diana latina. Si condannavano soprattutto le pratiche orgiastiche e la promiscuità sessuale comuni a questi riti, retaggio della sessuofobia che da sempre ha caratterizzato la Chiesa. Lo stesso Satana non era esente da questo tipo di assimilazione e veniva ad assumere le sembianze di una divinità pagana. Su queste basi non fu difficile ingigantire la percezione della depravazione delle streghe che si credevano dedite, durante i sabba, all'omicidio rituale, all'omosessualità e addirittura al cannibalismo specialmente nei confronti dei bambini. Se queste teorie elaborate in ambito filosofico e teologico diedero un movente plausibile al "movimento stregonesco" europeo, vi furono alcune altre condizioni, solo apparentemente meno importanti, che resero credibile la visione di una dimensione eretica della strega.



Francisco de Goya, *Il sabba delle streghe*, 1797-98
Museo Lázaro Galdiano – Madrid (Spagna)
(immagine: www.mondimedievali.net)

Un primo aspetto importante, a cui abbiamo già accennato, riguarda l'estensione ai tribunali civili delle cause per stregoneria. La possibilità così ottenuta di avvalersi di un numero molto maggiore di corti giudicanti permetteva una capillarizzazione sul territorio della persecuzione dell'eresia in genere e della stregoneria in particolare rispetto a quanto avrebbero potuto fare da soli i tribunali ecclesiastici. Tutto ciò portò ad un'amplificazione anche mediatica del reato di stregoneria, contribuendo a mantenerne vitale per secoli una dimensione eretica e pertanto legalmente perseguibile. Un secondo aspetto riguarda l'evoluzione delle norme di procedura penale. Infatti, la medesima ventata di interesse culturale che sfociò nella fondazione di poli universitari si concretizzò pure in un rinnovato interesse per le discipline giuridiche che in ultima analisi portò alla rivisitazione del diritto romano, con un particolare occhio di riguardo per il *Corpus iuris civilis* di epoca giustiniana. Proprio su queste fondamenta il codice penale subì importanti modifiche procedurali a partire dai secoli XIII e XIV, passando dal sistema accusatorio a quello inquisitorio.



Francisco Goya - *Scena da una Inquisizione*, 1812-1819
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (Spagna)
(immagine: www.wikipedia.org)

Il sistema accusatorio, in voga nell'alto medioevo, prevedeva che l'avvio di un atto legale nei confronti di un individuo procedesse dall'accusa diretta della parte lesa. Si giungeva alla condanna dell'imputato nel caso in cui fossero reperite le prove inoppugnabili della sua colpevolezza o a seguito della sua ammissione di colpevolezza. Il giudice rivestiva un ruolo del tutto passivo nella costruzione dell'accusa e si limitava a garantire l'imparzialità in occasione della comminazione della pena. L'accusatore poi, nel caso fosse stato ritenuto mendace, rischiava di essere accusato a sua volta e punito secondo i principi della legge del taglione. Nel caso in cui durante il processo non si riuscisse a raggiungere la certezza della colpevolezza era costume demandare il verdetto al giudizio divino mediante la pratica dell'ordalia o del duello tra l'imputato e l'accusatore (o tra i loro rappresentanti). L'ordalia consisteva nel costringere l'imputato a superare prove fisiche sovrumane: nel caso in cui vi riuscisse, questa era la dimostrazione dell'aiuto divino e forniva la necessaria prova a suo discapito; nel caso in cui non superasse la prova veniva considerato colpevole.



L'ordalia del fuoco e l'ordalia dell'acqua fredda
(immagine presa dal web)

Per raggiungere il verdetto di innocenza il giudice poteva anche ricorrere alla “testimonianza a discarico”, che prevedeva il giuramento da parte di un certo numero di garanti della buona reputazione dell'imputato. Il tipo di prova a cui veniva affidato il giudizio di colpevolezza dipendeva ovviamente soprattutto dall'estrazione sociale degli imputati: è chiaro che erano destinati all'ordalia persone di basso ceto sociale e con poche amicizie importanti, mentre era quasi scontato che nobili o persone influenti venissero giudicate tramite il sistema della testimonianza a discarico. Il reato di stregoneria era comunque di difficile dimostrazione e non era conveniente arrischiarsi a denunciare qualcuno di tale reato con simili presupposti. Inoltre, si può ben immaginare che un tale sistema giudiziario dava ben poco spazio di manovra alla Chiesa e ai suoi alleati politici in un momento in cui era indispensabile affermare con autorità la necessità della lotta contro i nuovi eretici, catari *in primis*. Il sistema inquisitorio stravolse completamente quello accusatorio ed apportò le modifiche istruttorie necessarie al procedimento penale per poter dare l'avvio alla caccia all'eretico su grande scala.



Un episodio della Crociata contro gli Albigesi, in una miniatura commemorativa del XIV secolo
(immagine presa dal web)

Le modifiche principali vertevano sulla innovativa centralità del giudice che da garante dell'imparzialità del processo veniva ad assumere il ruolo della pubblica accusa. Se il sistema accusatorio prevedeva l'apertura del procedimento legale esclusivamente su denuncia della presunta parte lesa, in quello inquisitorio veniva data al magistrato stesso la possibilità di procedere d'ufficio sulla base di prove indiziarie, ma anche di semplici voci o sentito dire. Inoltre, sempre a lui e ai suoi collaboratori era demandata l'azione investigativa circa il reato. Queste notevoli innovazioni procedurali generarono diverse importanti conseguenze:

1. La prima fu la eliminazione della responsabilità oggettiva dell'accusatore. La parte lesa (o presunta tale, come accadeva nei processi per eresia e stregoneria) non era più tenuta a sporgere in prima persona la sua denuncia in tribunale, né era tenuta a dimostrare ciò che asseriva: questi compiti erano, come abbiamo visto, demandati al giudice. Né tanto meno era più soggetta a subire la legge del taglione in caso di inconsistenza delle sue accuse.

2. La necessità da parte del giudice di reperire le prove necessarie a stabilire la colpevolezza dell'imputato determinarono una progressiva escalation dell'impiego della tortura durante la fase istruttoria. La tortura tornava inoltre utile sia per ottenere la confessione di colpevolezza da parte dell'imputato o il nominativo di eventuali complici. L'impiego della tortura nella lotta alla stregoneria, che, come visto più sopra, venne reintrodotta dalla Chiesa nella prima metà del XIII secolo per combattere l'eresia, portò a risultati sconcertanti non solo in termini umanitari. La tortura infatti può avere un razionale, seppure aberrante, nel caso in cui si cerchi di estorcere informazioni tangibili, mentre diventa decisamente controproducente per la ricerca della verità se si indaga l'irrazionale, come appunto fu il mondo delle streghe.



Alessandro Magnasco - Una corte dell'Inquisizione (1710 ca.)
Kunsthistorisches Museum, Vienna (Austria)
(immagine presa dal web)

3. Il ruolo centrale del magistrato in epoca inquisitoria stimolò poi la produzione di testi di riferimento che creassero un'aderenza dell'operato dei giudici alle norme vigenti, permettessero un'evoluzione delle norme giurisprudenziali sulla base delle esperienze accumulate e formassero i magistrati sul corretto percorso procedurale da osservare durante lo svolgimento dei processi. La diffusione della letteratura in materia osservò un'impennata a partire dalla seconda metà del Quattrocento in conseguenza dell'invenzione della stampa. Anche se il più famoso manuale ad uso inquisitoriale resta il *"Malleus maleficarum"* pubblicato nel 1486 da Kramer e Sprenger, entrambi inquisitori domenicani, molte furono le pubblicazioni che tra il XIII ed il XVIII secolo costituirono i testi di riferimento per gli inquisitori di tutta Europa. Tra queste ricordiamo la *"Pratica inquisitionis haereticae pravitatis"* di Bernard Gui (1320) ed il *"Directorum inquisitorum"* di Nicola Eymerich (1376), che fece da modello per la stesura del *"Malleus maleficarum"*. E ancora il *"Tractatus de haereticis et sortilegiis"* di Paolo Grillando (1524), il *"Disquisitionum magicarum libri sex"* di Martin del Rio (1611), il *"Compendium maleficarum"* di Francesco Maria Guazzo (1608). Spesso questi volumi erano arricchiti con disegni che rappresentavano momenti del sabba, streghe intente a rendere omaggio al demonio o mentre divoravano bambini, ecc..., rendendo maggiormente terrifiche e credibili le informazioni descritte nei testi.

In conclusione, si vuole sottolineare il fatto che la paura delle streghe e le dimensioni della loro persecuzione che interessarono l'Europa per un periodo così esteso riconoscono cause diverse ed articolate che si possono comprendere solo immergendosi completamente nella mentalità dell'epoca. Anche se resta innegabile l'interesse politico che spinse i vertici delle istituzioni secolari e religiose, è altrettanto innegabile un coinvolgimento emotivo della fascia più istruita della popolazione che, in preda ad un moto di isteria religiosa parossistica, si prodigò, spesso in buona fede, nella ricerca spasmodica di una giustificazione razionale alla presenza del male nel mondo. La necessità di un capro espiatorio da una parte e la volontà dei giudici di conservare la loro nuova posizione dominante in ambito inquisitorio furono senz'altro due elementi che giocarono un ruolo fondamentale nella lunga persistenza della caccia alle streghe. La convinzione endemica della presenza tangibile del male personificato all'interno delle comunità rendeva ragione del grande sforzo logistico e del ricorso alla tortura per estirparlo: parallelamente l'effimera evidenza del riscontro di numerosi adepti del demonio che si potevano scoprire favorendo la delazione e utilizzando prove estorte mediante l'impiego della tortura determinarono la paradossale convinzione della necessità dei presidi atti a contenere il dilagare del male e la loro persistenza nel corso dei secoli.



immagini tratte dal *Compendium Maleficarum* di Francesco Maria Guazzo, Milano 1626 (immagini presi dal web)



Halloween portrait, 1910 ca. (immagine presa dal web)

BIBLIOGRAFIA

- Filoramo G. "Cristianesimo" Editori Laterza – 2007. Bari
- Garofani B. "Le eresie medievali" Carocci Editore - 2008. Roma
- Levack B:P. "La caccia alle streghe in Europa" Editori Laterza – 2008. Firenze
- Grado G. Merlo "Eretici ed eresie medievali" Il Mulino Editore – 1991. Bologna
- Behringer W. "Le streghe" Il Mulino Editore – 2008. Bologna
- Centini M. "La stregoneria" Ligurpress – 2008. Genova
- Michelet J. "La strega" Stampa Alternativa Editore – 2005. Roma/Viterbo

L'UNICORNO – PARTE I: DAL MITO ALL'ERMETISMO

tratto da www.simmetria.org

(a cura di Paolo Galiano)

Il mito dell'Unicorno ha origini antiche, ma è solo con gli *Indikà* del greco Ctesia nel III sec. a. C. che la sua descrizione viene per così dire "ufficializzata". All'inizio dell'era cristiana l'Unicorno viene assunto dai Padri della Chiesa e dai Dottori, Tertulliano, Giustino ed Agostino, come simbolo del Cristo nell'esegesi di alcuni *Salmi* (21, 29 e 91); l'interpretazione cristiana del mito dell'Unicorno venne ripresa nella *Topographia christiana* di Cosma Indicopleuste, scritta tra il 535 e il 537 [1] **FIG.1**. L'Unicorno assume nel cristianesimo una duplice valenza, in quanto simbolo del Cristo ma anche del male, come si legge nella *Leggenda di Barlaam* **FIG.2**.



Fig. 1 - Cosma Indicopleuste, *Topographia christiana* (Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Vat. greco 689, sec. IX).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)



Fig. 2 - L'Unicorno nel Romanzo di Barlaam e Joasaf, Apologo III (*Psalterium*, New York, Morgan Library and Museum, ms M.729 c. 354v, data: 1280-1299).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

Ma più importante, per quanto qui ci interessa, è l'opera di autore ignoto, il *Physiologus*, scritta tra il II ed il IV secolo, nella quale troviamo per la prima volta la menzione di quello che sarà in seguito conosciuto come il mito della Dama e dell'Unicorno.

La *fabula* della Dama e dell'Unicorno divenne un tema ricorrente nel Medioevo e nel Rinascimento, ma non ostante la possibile valenza simbolica raramente questo tema ebbe posto nell'Ermetismo e nell'Alchimia.

L'UNICORNO IN ALCHIMIA

L'interesse degli alchimisti per il simbolo dell'Unicorno sembra essere tardivo, e solo dalla metà del '500 esso compare nelle loro opere e nelle immagini, a meno che la serie di arazzi ora al Metropolitan Museum ma provenienti dal castello di Verteuil dei La Rochefoucauld **FIG.3** e datati tra il 1495 e il 1505 non siano stati tessuti, come alcuni sostengono [2] ma non so con quale fondamento, da cartoni disegnati da Jean Perréal, pittore, architetto e alchimista **FIG.4** [3].



Fig. 3 - L'Unicorno in un arazzo del XVI sec. proveniente dal castello di Verteuil dei La Rochefoucauld ed ora esposto al Metropolitan Museum of Art di New York.
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)



Fig. 4 - J. Perréal, *Com plainte de la nature à l'alchimiste errant* (Parigi, Musée Marmottan Monet, Collection Wildenstein, ms. 147, circa 1516-1517).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

La prima testimonianza iconografica del rapporto tra Unicorno e Ermetismo la si trova nel cosiddetto "studiolo" di Francesco I de' Medici, il secondo arciduca di Toscana figlio di Cosimo I, appassionato di Alchimia, il quale si fece costruire al primo piano del Palazzo Vecchio uno studio affrescato tra il 1570 e il 1572 da Giorgio Vasari e altri pittori con soggetti mitologici e alchemici (a differenza del padre che, pur essendo anch'egli alchimista, prediligeva soggetti religiosi): il soffitto **FIG.5**, decorato da Francesco Morandini detto il Poppi [4], è diviso in nove riquadri, con i Quattro Elementi e quattro coppie di putti simboleggianti l'unione a due a due degli Elementi.

Al centro le figure di Prometeo e Pandora che allatta un piccolo Unicorno e un bambino circondata da altri animali **FIG.6**. Tornerò più avanti su questo affresco, il cui significato è chiarito da Andrea Bacci [5], medico alla corte di Francesco I, in una sua esauriente descrizione del mito dell'Unicorno.



Fig. 5 - Il soffitto dello "studiolo" del granduca Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio a Firenze, opera di Francesco Morandini detto il Poppi, affrescato tra il 1570 e il 1572.
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)



Fig. 6 - Particolare del riquadro centrale dell'affresco del soffitto: Prometeo in catene con la fiaccola in pugno e la Natura che allatta un bambino e un Unicorno.
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

I primi accenni espliciti al simbolismo di questo animale in Alchimia si hanno a partire dalla fine del XVI sec.: Bernard Georges Penot [6] nel *Dialogus inter naturam et filium philosophiae*, pubblicato nel *Theatrum chemicum* del 1602 [7], in una complessa tabella sui sette minerali dell'Opera alchemica pone l'Unicorno tra i quattro animali simboli dell'Oro insieme con il Leone, l'Aquila e il Drago; un autore conosciuto con il nome di Abraham Lamspringck o Lamspring, nel *Libellus de lapide philosophicorum*, stampato senza immagini da Nicolas Barnaud nel 1599 [8] e riproposto con illustrazioni nel *Musaeum hermeticum* edito da Luca Jennis nel 1625 [9], unisce nella *Tertia figura* l'Unicorno con il Cervo **FIG.7** a simboleggiare lo Spirito e l'Anima: "Unicornu esse Spiritum omni hora, Cervus vero nullum aliud nomen cupit quam Anima".

Il *Matrimonio Chimico* di Christien Rosenkreutz, comparso nel 1616 anonimo (ma forse opera di Valentin Andrae), descrive l'Unicorno in coppia questa volta con il Leone: "Venne avanti un bellissimo unicorno bianco come la neve con un collare d'oro attorno al collo che

aveva incise alcune lettere. Subito si chinò su entrambe le zampe, come se avesse mostrato onore al leone che stava immobile presso la fontana, che io avevo creduto essere di pietra o ottone. Il leone immediatamente impugnò la spada nuda che aveva nella sua zampa, e la spezzò in due parti nel mezzo, e i pezzi di questa, mi sembrò, caddero nella fontana; dopo che ruggì a lungo, fino a che una colomba bianca portò un ramo di olivo nel suo becco, che il leone divorò all'istante, e poi tutto fu calmo. E così l'unicorno ritornò al suo posto con gioia".



Fig. 7 - A. Lamspringck: la Tertia figura del *Libellus de lapide philosophicorum* (dal *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum*, Nicolas Barnaudi, Francofurti, edizione del 1677).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

Nel 1604 Basilio Valentino spiega la capacità del corno dell'Unicorno di proteggere dai veleni sulla base dell'attrazione dei simili e repulsione dei contrari, per cui il corno è in grado di respingere tutti i veleni e di attrarre invece le sostanze non velenose: "Il vero corno dell'unicorno tutti i veleni da sé rigetta... ma se ad un puro pezzetto di pane non adulterato che nuoti nell'acqua si accosti, lo stesso corno senza contatto subito attrahet il pane... è meravigliosissimo che tutte le cose a sé omogenee lo [il corno] seguitino e le contrarie lo odino e lo fughino" [10].

Mylius nel 1622 [11] raffigura l'Unicorno tra i sette frutti **FIG.8** che il Dio Nettuno gli mostra in una *insula amoenissima*, ove tra piante di ogni genere si trovano i due alberi del Sole e della Luna, che hanno frutti e foglie rispettivamente l'uno d'oro e l'altro di argento vivo. Nell'immagine l'Unicorno è associato alla Rosa **FIG.9**.



Fig.8 - J. Mylius, i frutti dell'albero dell'insula amoenissima descritta in *Ioannis Danielis Milii Philosophia reformata, continens libros binos*, Francofurti apud Lucas Iennis, 1622.
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)



Fig. 9 - Particolare dell'immagine precedente: l'Unicorno e la Rosa.
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

Un aspetto particolare del mito dell'Unicorno è il suo potere di purificare l'acqua avvelenata da un serpente o da un drago (e per esteso prevenire dall'avvelenamento chi beve ad una coppa ottenuta con il suo corno): anche in questo caso l'immagine compare tardivamente nei codici miniati come negli affreschi: l'immagine del ms Franç. 22971 della Bibliothèque Nationale de France è del XV sec. **FIG.10** mentre l'incisione di Jean Duvet risale al XVI sec. **FIG.11**



Fig. 10 - L'Unicorno purifica l'acqua immergendovi il suo corno (Parigi, BNF, ms Franç. 22971 c. 15v, sec. XV).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)



Fig. 11 - Incisione di J. Duvet (vissuto tra il 1485 e il 1562):
l'Unicorno purifica l'acqua.
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

Il tema si ritrova in un affresco del Palazzo Crispo di Bolsena **FIG.12**, costruito dal cardinale Tiberio Crispo tra il 1544 e il 1561 [12]: il cardinale, figlio dell'amante di papa Paolo III Farnese e da lui beneficato con il cardinalato, faceva molto probabilmente parte di quella "cerchia ermetica" che ebbe inizio ad opera di questo papa, formatosi in gioventù alla fine del '400 all'Accademia neoplatonica fiorentina dei Medici [13].



Fig. 12 - L'Unicorno immerge il corno nell'acqua di un fiume (Bolsena, Palazzo del cardinale Crispo, costruito e affrescato tra il 1544 e il 1561).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

LA DAMA E L'UNICORNO NEL *PHYSIOLOGUS*

La presenza dell'Unicorno nei testi alchemici, come si è visto, sembra iniziare solo tardivamente non ostante le chiare valenze ermetiche che esso sembra avere e lo stesso si può dire del tema della Dama e l'Unicorno, anch'esso fonte di possibile interpretazione ermetica, pur essendo come narrazione e come iconografia un tema molto antico, in quanto nell'Occidente europeo la *fabula* [14] della Dama e dell'Unicorno compare tra il II e il IV secolo con la descrizione del *Physiologus*, un trattato scritto in greco e poi tradotto in latino, che ebbe larga diffusione nei bestiari medievali, in cui la fauna, la flora e i minerali vengono illustrati ed interpretati in chiave cristiana: nel capitolo dedicato all'Unicorno, animale selvaggio e pericoloso, è descritta per la prima volta la sua possibile cattura solo per mezzo di una giovane vergine che riesce ad ammansire l'animale e a farlo prendere o uccidere dai cacciatori **FIG.13**.



Fig.13 - Physiologus (Berna, ms Bongarsianus 318, c. 16v - sec. IX):
l'Unicorno e la Dama vestita con abito romano.
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

Il *Physiologus* così descrive l'Unicorno e il modo della sua cattura nel ms di Berna scritto tra l'825 e l'850[15]: "Vi è un animale simile ad un capretto [16] mansueto e con un solo corno sul capo, e il cacciatore non lo può avvicinare perché ha un corno solidissimo... Lo si cattura in questo modo: si porta davanti a lui una vergine castissima e quando l'animale vede la vergine subito va mansueto da lei e le si pone in seno. E allora si riscalda [?] [17] e così viene portato subito al palazzo del re [18]. Infatti, nessun cacciatore è capace da catturarlo. Così il nostro Salvatore è colui di cui il profeta disse: 'Innalzò un corno di salvezza per noi nella casa di David'. Allora si vide che nessun potere maligno può nuocere a Lui, quando il Verbo si fece carne ed abitò tra di noi'.

In altri manoscritti è specificato che la vergine allatta l'Unicorno, come nel *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico [19]: si trova "el log là ol [l'unicorno] usa" e "se mete una zovenzella vergin e quand l'unicorn arditament ven a ela ella faur el sen e monstraie le peit e le mamelle" e quando l'animale "vez le bezele al peit e sentant l'odor de la virginità... ie mete el co sul peit e coy laure de la boca ie toca le mamelle e segant la virgen in fra el fa dormeza intre y so braz e no se ricorda d'alcuna soa forza né d'alcuna soa vita e la polzella ha le cadene e ligal", così l'animale la segue "e ha tut el so cor a la belezza de la carn de la virgen e al diletevol odor de la virginità" **FIG.14**.



Fig. 14 - Bartolomeo Anglicus, *De Proprietatibus rerum* (tradotto in dialetto mantovano: Londra, British Library, Add ms 8785, c. 296v – circa 1300-1309).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

L'allattamento, particolare per cui la fanciulla divenne in ambito cristiano la Vergine Maria che allatta il Cristo, costituisce una palese contraddizione, perché se la fanciulla è vergine non dovrebbe aver partorito e quindi essere in grado di allattare. Gli scrittori islamici notarono l'incongruenza e la corressero: Abu Haiyan (morto dopo il 1010) scrive che l'Unicorno cerca di allattarsi ai seni della vergine sebbene non vi sia latte e questo lo intossica come se avesse bevuto vino, mentre un altro trattato islamico, il *Manāfi-i hayavan* (scritto prima del 1295), forse sapendo che per gli infedeli cristiani la vergine è identificata con Maria, sostituisce alla vergine una giovane prostituta la quale ha partorito [20].

La narrazione viene ripresa anche in un contemporaneo testo greco del IV sec. noto come *Kyranides*, tradotto in latino intorno al VII sec., e attribuito ad Arpocrate o ad Hermes, in cui l'Unicorno viene sostituito dal rinoceronte: "Il rinoceronte è un quadrupede con un grosso corno sul naso. Non può essere catturato, ma (solo) per mezzo del profumo e della bellezza di donne ben fatte, perché è una creatura lasciva in fatto di sesso. Il corno o la pietra che cresce sul naso della creatura caccia i dèmoni, e i suoi testicoli o il membro genitale, bevuto da uomini e donne, li esalta violentemente alla lussuria" [21].



Fig. 15 - Richard de Fournival, *Bestiaire d'amour* (Parigi, BNF, ms Franç. 1951 c. 14r – tra XIII e XIV sec.).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

Una variante della *fabula* si ha nel *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival del XII sec. [22] FIG.15, il quale associa gli animali alle diverse forme dell'amore tra uomo e donna e per quanto concerne l'Unicorno scrive: "Fui catturato anche per mezzo dell'odorato, come l'unicorno che si addormenta al dolce profumo della verginità di una damigella. Questa è la sua natura: non esiste alcun animale così pericoloso da catturare, e in mezzo alla

fronte ha un corno al quale nessuna armatura può resistere, tanto che nessuno ha il coraggio di attaccarlo e di avvicinarsi tranne una fanciulla vergine. Perché quando ne riconosce una al fiuto, si inginocchia davanti a lei e si inchina con umiltà e dolcezza come volesse mettersi al suo servizio. Sicché i cacciatori avveduti che conoscono la sua natura mettono una vergine sul suo passaggio, e l'unicorno si addormenta nel suo grembo; allora, quando è addormentato, giungono i cacciatori che non avevano il coraggio di attaccarlo da sveglio e lo uccidono".

Nelle miniature medievali la figura della Dama si presenta nei modi più diversi: vestita in abiti della Roma imperiale FIG.13 o della corte bizantina, come nel ms Barb. Gr. 372 della Biblioteca Apostolica Vaticana, in cui l'immagine è accompagnata in alto dalla figura di Maria e del Cristo bambino FIG.16, a volte invece nuda FIG.17, o ancora ritratta nel gesto di trattenere l'Unicorno perché possa essere ucciso o, al contrario, nel tentativo di difenderlo dal cacciatore FIG.18.



Fig. 16 - *Psalterium*, in lingua greca (Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Barb. gr. 372, c. 160r – sec. XI).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)



Fig. 17 Insolita raffigurazione della vergine nuda (Oxford, Bodleian Library, ms Douce 132 c. 70r – circa 1200-1250).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)



Fig. 18 - La Dama protegge l'Unicorno (Book of Hours, detto "The Teymouth Hours", Londra, British Library, Yates Thompson ms 13, c. 8r – tra 1325 e 1350).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

POSSIBILI FONTI DELLA *FABULA*: L'INDIA

L'origine della *fabula* della Dama e dell'Unicorno è certamente oscura: vi è chi la fa risalire alla storia del monaco-unicorno Rishyashringa "Corno-di-gazzella" dell'epica indiana del *Mahābhārata* [23] **FIG.19**, che ricorre anche se in forma diversa nei racconti connessi con le vite anteriori del Buddha chiamati *jataka* [24], in cui l'eremita ha il nome di Isisinga "l'Unicorno".



Fig. 19 - Il monaco-unicorno Rishyashringa nel suo eremitaggio in una stampa proveniente dal nord dell'India, databile al 1650-1675 (Los Angeles County Museum of Arts, M.76.149.1)
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

La traslazione da questi scritti ad un bestiario mi sembra difficile, data la diversa natura del racconto (espiazione di un'offesa agli Dèi, elemento assente in tutte le versioni occidentali della *fabula*), il passaggio del personaggio principale da essere umano ad animale e la difficoltà per uno scrittore del II-IV secolo di venire a conoscenza di questi testi, il che richiederebbe una precedente traduzione dal testo sanscrito in greco, a meno che l'ignoto autore del *Physiologus* non fosse un orientalista provetto.

L'origine della *fabula* della Dama e dell'Unicorno è a mio parere più complessa, e potrebbe essere nata dalla contaminazione delle storie sulla ferocia dell'Unicorno con una descrizione allegorica di lavorazione del mercurio risalente all'alchimista Zosimo di Panopoli [25], autore di cui poco sappiamo e che si ritiene sia vissuto tra il IV e il VI secolo d. C.

LA DAMA E L'UNICORNO NELL'ALCHIMIA: DA BISANZIO ALL'ORIENTE

Nella versione siriana del trattato attribuito a Zosimo sullo pseudo Democrito, versione scritta circa tra l'800 e il 1000 ma che potrebbe conservare il testo originale greco a noi giunto incompleto considerata la sua diffusione anche presso gli alchimisti dell'Estremo Oriente, Zosimo descrive sotto forma di racconto una singolare tecnica di estrazione e preparazione del mercurio: in un'impresicata regione occidentale si trova una sorgente di acqua nella quale si trova lo stagno, chiamato nel testo siriano con il sostantivo neutro *zws*, letteralmente Zeus (in Alchimia Zeus-Giove è correlato con il minerale stagno), e quando sulla superficie dell'acqua si è formato uno strato sufficiente del minerale viene scavata una fossa ai bordi della quale prende posto una fanciulla nuda di grande

bellezza, tanto da eccitare lo stagno-Zeus (a questo punto nel testo il termine *zws* da neutro diviene maschile) il quale, spinto da un frenetico desiderio sessuale, fuoriesce dall'acqua "simile in forma a un dragone ribelle e violento" per possedere la fanciulla, ma i giovani appostati intorno al fosso lo assalgono e lo percuotono con bastoni finché esso da sé congela e dallo stagno congelato viene estratto il mercurio: "Questo è il motivo per cui chiamano il mercurio estratto dallo stagno acqua di fiume", conclude Zosimo [26]

Il tema riportato da Zosimo si ritrova, come scrive sempre White, in diversi trattati alchemici orientali sull'estrazione del mercurio di età posteriore, i quali fanno sempre riferimento ad un luogo situato "ad occidente", trattati sia indo-iranici del periodo tra XIII e XVII sec. [27], sia cinesi, il più antico dei quali, redatto dallo storico Zhu Derun, risale al 1347 ma si riferisce a fatti avvenuti tra il 1314 e il 1320 [28].

Così White traduce il più antico testo sanscrito del XIII sec.: "Una giovane che ha avuto il suo primo ciclo mestruale [quindi in grado di concepire] si avvicina ad una pozza [di mercurio] su di un cavallo e egli [cioè il mercurio personificato, in precedenza definito "il seme di Śiva"], che la desidera per prenderla in sposa, la insegue per un intero yojana [circa nove miglia] e poi ritorna alla pozza, ma spesso si deposita nella cavità scavata lungo la sua strada e così viene raccolto dalle persone che vivono in quel luogo".

Il mercurio secondo gli antichi testi induisti è originato dal seme di Śiva durante il suo amplesso con Parvati, ed esso viene utilizzato allo scopo di dare immortalità al corpo, primo passo per la liberazione dell'essere umano in questa vita [29].

Quale possa essere stata l'eventuale via seguita per la fusione di questi temi tra Alchimia occidentale ed orientale, se da ovest ad est o viceversa, al momento non è possibile affermarlo. Però è da rilevare un elemento, sia pur tardivo, presente in una miniatura dell'Impero moghul del XVIII sec. **FIG.20**, nella quale in alto a sinistra sono disegnate tre figure che vestono abiti europei **FIG.21** con in mano strumenti per raccogliere il mercurio che la giovane sta portando fuori dall'acqua: forse questo potrebbe essere un indiretto segno che in Persia si sapeva che il mito originario era stato importato dall'Occidente, forse per mezzo della "via della seta".



Fig. 20 - Immagine da un manoscritto moghul del XVIII sec. (Maharaja Sawai Ramsingh II Museum and Library, City Palace, Jaipur, da S. R. Sarma e Y. Sahai, Gushing Mercury, fleeing maiden, Journal of the European Ayurvedic Society, IV 1995).
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

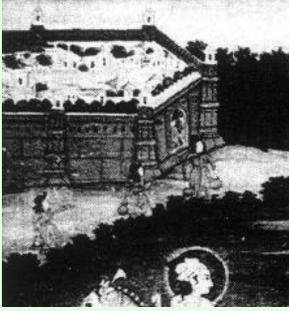


Fig. 21 Particolare dell'immagine precedente: tre personaggi vestiti con abiti europei assistono alla cavalcata della giovane inseguita dal minerale uscito in forma di spuma biancastra dall'acqua del lago.
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

Si potrebbe pensare ad una contaminazione tra il testo di Zosimo e i racconti dell'eremita Rishyashringa "Corno-di-gazzella" nei testi indù, contaminazione possibile data la diffusione dell'operazione alchemica descritta da Zosimo presso gli alchimisti indiani.

Lo schema della storia del monaco unicorne e del trattato di Zosimo a loro volta presentano troppe affinità con la descrizione dell'Unicorno nel *Physiologus* per essere casuali: nei racconti indiani un asceta di grande potere provvisto di un corno sulla fronte è attratto sessualmente da una donna esperta nell'arte amorosa (prostituta) o meno (figlia del re ma non detta vergine), e dalla loro unione sessuale ha origine un beneficio per il paese (la remissione della colpa del re o la caduta della pioggia), nel processo alchemico Zeus, antropomorfizzazione del minerale stagno contenuto nel lago, è spinto dal desiderio sessuale verso una fanciulla, la quale lo attrae fuori dall'acqua, e viene così trasformato nel mercurio, nel *Physiologus* una fanciulla vergine attrae l'Unicorno, lo allatta e lo fa uccidere o catturare per portarlo al palazzo del re.

Se è stata operata una fusione tra le due storie allora il passo fondamentale, del quale non è possibile determinare la causa, è stata la sostituzione del monaco unicorne e di Zeus con l'animale Unicorno, a cui si è aggiunta, nella cristianizzazione del *Physiologus*, il pudico passaggio del soggetto femminile da tentatrice a vergine e l'abolizione del rapporto sessuale (tentato o riuscito che sia da parte di Zeus o del monaco).

Sorvolo ovviamente sulle interpretazioni della *fabula* della Dama e l'Unicorno su basi psicologico-simboliche, per cui il corno è un simbolo sessuale, forma riduttiva analoga, anche se su di un piano diverso, a quella esposta da Parpola [30], secondo cui questi miti indiani sarebbero figura di riti agricoli. Questi miti sull'Unicorno sono *anche* espressione di cerimonie concernenti l'agricoltura con un significato di ierogamia, ma ciò avviene su di un piano materiale o rituale che non esaurisce la portata di un simbolo che, in quanto tale, ha significati molteplici.

UNA POSSIBILE INTERPRETAZIONE ALCHEMICA?

Se la *fabula* della Dama e dell'Unicorno deriva dalla contaminazione tra il testo siriano di Zosimo e i miti indiani, l'Unicorno corrisponderebbe allo stagno contenuto nella sorgente, e questo autorizzerebbe a

cercare nella *fabula* un significato simbolico ermetico-alchemico al di là del senso allegorico datogli dagli scrittori cristiani. Lo stesso colore del mantello dell'Unicorno, raffigurato nella quasi totalità delle miniature e dei dipinti di colore bianco, potrebbe essere segno della sua corrispondenza con Giove-stagno: in alcuni testi alchemici è detto che Giove contiene un "mercurio imperfetto", per cui "nella fusione di Giove vedrai un fumo bianco che è segno di un mercurio non fissato e chiarificato, né mondificato né puro" [31], e se l'Unicorno è simbolo della trasmutazione dello stagno in mercurio l'uso del latte con cui la Dama lo nutre assumerebbe il significato di *lac virginis*, cioè di acqua solvente e corrosiva con cui ne vengono eliminate le impurità.

La vergine, che nella descrizione di Zosimo attira lo stagno-Giove, potrebbe rappresentare il simbolo della forza "legante" dell'Eros della metafisica orfica, che qui si esprime nella sua duplice forma di Amore e di Lussuria, rappresentate dalla vergine casta e dall'animale descritto nei testi come lascivo e impetuoso.

Le due figure potrebbero rappresentare i due aspetti del Mercurio che si devono contemperare a vicenda per giungere alla trasmutazione in Oro: il Mercurio di fuoco (l'Unicorno, immagine del principio maschile e solare, assimilato al seme generatore di Śiva) e il Mercurio di acqua (la Vergine come potenzialità generatrice, la quale è detta essere al suo primo mestruo e quindi in grado di essere fecondata).



Miniatura di un Unicorno tratta dal Bestiario di Rochester, XIII sec., BL Royal 12 F xiii, f. 10v. - British Library
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

Questa interpretazione del rapporto tra l'Unicorno e la Dama come simbolo della forza legante dell'Eros sembra trovare conferma nelle parole del medico fiorentino Andrea Bacci [32], il quale, nello scrivere al granduca Francesco de' Medici, critica l'interpretazione della *fabula* della Dama e l'Unicorno come simbolo della castità, perché "la suddetta historia è molto lontana, se non contraria, dalla natura dell'alicorno", in quanto l'animale è solitario e ha in odio anche le sue femmine, "eccetto che nel tempo che vanno in amore, perché (come chiaramente dice Eliano) allora il maschio diventa alla femmina piacevole e per forza d'amore deposta ogni ferocità vien con esse alla pastura". Prosegue il Bacci: "Et in questo è fondata la allegoria dell'Alicorno in braccio ad una vergine: cioè per una forza significante (secondo me) una delle forze d'amore, che si come l'Alicorno per

fera asprissima e inimica... con tutto ciò viene tal volta a cedere e rendersi vinto per amore, così e molto maggiormente abbia egli [= l'amore] possanza ne' cuori degli huomini".

Sappiamo che Francesco de' Medici era conoscitore delle dottrine alchemiche ed ermetiche, come si è visto negli affreschi del suo "studiolo", e d'altronde Firenze era stata la sede dell'Accademia neoplatonica istituita da Cosimo il Vecchio, al quale è dovuta la rinascita della conoscenza ermetica e alchemica con la traduzione fatta dal Ficino sia del *Corpus hermeticum*, in quegli anni giunto nella biblioteca di Cosimo, sia degli *Inni orfici*, per cui le dottrine ermetiche ed orfiche erano ben note ai frequentatori di questo cenacolo.

Che l'interesse per l'Unicorno non fosse per semplice sfoggio di conoscenze intellettuali o di rarità preziose [33] potrebbe essere testimoniato anche dalla sua presenza nella "Grotta degli Animali" della Villa Medicea di Castello (FI) **FIG.22** nella scultura di Nicolò Tribolo, eseguita intorno al 1540 su incarico del granduca Cosimo I padre di Francesco, dove la statua dell'Unicorno campeggia al di sopra delle rappresentazioni degli animali terrestri mentre la sua testa si erge tra le immagini degli uccelli che volano nel cielo della grotta, ponendosi così come un Mercurio intermediario tra il mondo terrestre e quello celeste.



Fig. 22 - Il ninfeo detto "Grotta degli Animali" della Villa medicea di Castello (FI); opera dello scultore Nicolò Tribolo, eseguita intorno al 1540 su incarico del granduca Cosimo I de' Medici.
(Fonte e immagine: www.simmetria.org)

Didascalie

[1] Per la datazione si veda E. Albrile, *La liturgia dell'Asino. Elementi di una transizione simbolica*, in "La Persia e Bisanzio. Atti del Convegno internazionale Roma 14-18 ottobre 2002", Accademia Nazionale dei Lincei, Atti dei Convegni Lincei 201, Roma 2004, pp. 457-472, p. 459.

[2] www.alchimialascienzadeifolli.net/la-chasseallunicorno.html, consultato il 5 Gennaio 2020.

[3] Perréal è l'autore del *Complainte de nature à l'alchimiste errant*, nel cui manoscritto si trova l'immagine conosciuta con lo stesso nome (Parigi, Bibl. Sainte-Geneviève, ms 3220; Parigi, Musée Marmottan Monet, Collection Wildenstein, ms. 147).

[4] Così soprannominato perché nato a Poppi nel 1544 ove morì nel 1597.

[5] A. Bacci, *L'alicorno. Discorso dell'eccellente medico e filosofo M. Andrea Bacci nel quale si tratta della natura dell'Alicorno e delle sue virtù eccellentissime al sereniss. Don Francesco mediceo Gran Principe di Toscana*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1573.

[6] Bernard Georges Penot: alchimista francese autore dei *Tractatus varii, de vera praeparatione et usu medicamentorum chymicorum nunc primum editi. Authore et collectore Bernardo G. Penoto à Portu S. Mariae Aquitano*, Francofurti. apud Ioannem Feyerabend, impensis Petri Fischeri, 1594. Alcune sue opere sono state pubblicate nel *Theatrum chemicum* del 1602.

[7] *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, iure, praestantia, & operationibus, continens, Zetzner, Ursellis [Oberursel im Taunus]*, 1602 (Stiftung der Werke von C.G.Jung, Zürich, persistent Link: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-851>), libro II.

[8] *Triga chemica, De lapide philosophico tractatus tres*, Leyden 1599.

[9] L'immagine qui riprodotta proviene dall'edizione del *Musaeum hermeticum* del 1677: A. Lambsprink, *Lambsprink nobilis germani philosophi antiqui libellus de lapide philosophicorum*, apud Hermannum à Sande, Francofurti, 1677, in *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum, Nicolas Barnaud, Francofurti, 1677* (Stiftung der Werke von C.G.Jung, Zürich, persistent Link: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-7703>).

[10] Basilio Valentino, *Il cocchio trionfale dell'antimonio*, a cura di M. Gabriele, Mediterranee, Roma 1998, p. 62. La prima edizione dell'opera, in lingua tedesca, fu pubblicata a Lipsia nel 1604 da Johannes Tölde.

[11] *Ioannis Danielis Milii Philosophia reformata, continens libros binos*, Francofurti apud Lucas Iennis, 1622, p. 316.

[12] A. De Romanis, *Il Palazzo di Tiberio Crispo a Bolsena*, De Luca editori, Roma 1995, p. 1.

[13] Sull'argomento delle ville, dei giardini e dei castelli appartenuti alla famiglia Farnese e a quelle ad esse collegate rimando agli articoli sulla "Tuscia ermetica" che ho pubblicato sul sito www.simmetria.org.

[14] Adopero il termine secondo la sua etimologia originaria da *fari*, parlare, e non nel senso moderno di "fantasioso".

[15] "*Est autem animal simile hedum [sic per haedus] mansuetum valde unum cornum habet super caput et non potest venator adpropinquare ei propter quod valde fortissimum cornum... Sic modo comprehenditur: proicitur ante eum virgo castissima et dum videret virginem statim venit mansuetus et in sinu eius se conlocat. Et dum calefiet [sic] eum portat festinans in domo regis. Nam nullus eum venator adprehendere valet. Ita et salvator noster est de quo propheta dixit: Exiit cornu salutis nobis in domo David. Dum enim videretur nulli sic potestates malignae valuerunt nocere eum, cum verbum caro factum est et habitavit in nobis"* (Bern, Burgerbibliothek Bern, Codex Bongarsianus 318, cc. 16v-17r). Il codice, scritto a Reims tra l'825 e l'850, è il primo esemplare di *Physiologus* miniato

[16] Nel tardo latino *hedus* è il nome della macchina bellica nota come ariete (Du Cange *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, s. v. *hedus*): l'autore, giocando sul significato del termine, sembra dire che l'animale è mansueto ma pronto a scatenarsi come una macchina da guerra.

[17] In altri codici si legge *exiit in sinum virginis et complectitur eam* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 290 c. 38v e Pal. Lat. 1064 c. 37r).

[18] Questo particolare è già presente in Megastene, di cui ho riportato il testo nella Parte Seconda di questo articolo.

[19] Londra, British Library, ms Add. 8785, scritto tra il 1300 e il 1309, manoscritto di difficile lettura essendo la traduzione del testo di Bartolomeo in dialetto mantovano, opera di Vivaldo del Belcalzer. Ho apportato alcune modifiche ortografiche al testo per migliorarne la lettura.

[20] R. Ettinghausen, *The unicorn, The Lord Baltimore Press, Smithsonian Institution, Freer gallery of Art occasional paper, publication n° 3993, Washington 1950, p. 60.*

[21] *The magick of Kirani king of Persia and of Harpocratian... now published and translated into english from a copy found in a private hand, 1685.*

[22] Parigi, Bibliothèque Nationale française, ms Franç.1951, scritto tra XIII e XIV sec.

[23] Ettinghausen, *The unicorn*, p. 96: "(Il Mahābhārata) sembra essere la principale fonte della storia del Physiologus circa la cattura dell'unicorno con l'aiuto di una giovane vergine".

[24] A. P. Bell, *Didactic narration: Jataka iconography*, Lit Verlag, Monaco-Amburgo-Londra 2000, p. 24. Lo *jataka* di Isisinga è illustrato in un bassorilievo dello *stupa* di Bharhut nell'India centrale, che viene fatto risalire al I sec. a. C. (idem, pp. 17-18).

[25] Quanto segue prende lo spunto da D. G. White, *Variations on the Indo-European "Fire and water" mytheme*, in "Journal of the American Oriental Society", 137, 4 (2017), pp. 679-698. Per Zosimo si veda in particolare pp. 687-689.

[26] "Acqua di fiume" è uno dei nomi dati dagli alchimisti bizantini al mercurio, il più usato era "acqua divina".

[27] WHITE, *Variations*, pp. 679-685.

[28] WHITE, *Variations*, pp. 686-687.

•[29] Questa concezione nell'Alchimia indiana si può far risalire al *Rasaḥṛdaya* dell'XI sec. e al *Rasāṅgava* del XII sec. Il successivo passaggio dal mito di Śiva e Parvati alla storia della giovane vergine si ha a partire dal *Rasendracūdāmani* di Somadeva, scritto tra il XII e XIII sec. e dal *Rasaratnasamuccaya* di Vāghbata del XIII sec. (S. R. Sarma e Y. Sahaj, *Gushing mercury, fleeing maiden: a Rasaśāstra motif in Mughal painting*, in "Journal of the āyurvedic society", 4 (1955), pp. 150-162).

[30] Sorvolo ovviamente sulle interpretazioni della *fabula* della Dama e l'Unicorno su basi psicologico-simboliche, per cui il corno è un simbolo sessuale, forma riduttiva analoga, anche se su di un piano diverso, a quella esposta da Parpola, *The Harappan unicorn*, p. 138, secondo cui questi miti indiani sarebbero figura di riti agricoli. Sono anche questo, ma su di un piano materiale che non esaurisce la portata di un simbolo che, in quanto tale, ha significati molteplici.

[31] "*In fusione jovis videbis fumum album facere quod est signum argenti vivi non fixi et clari nec mundi nec puri*", Firenze, Biblioteca Centrale Nazionale, ms C.2.567, c. 12r (scritto nel 1491).

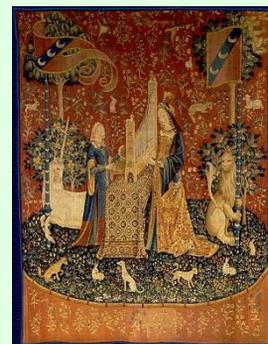
[32] Bacci, *L'alicorno*, p. 64 e p. 71.

[33] L'Unicorno era ben conosciuto alla corte dei medici, come si vede dall'inventario manoscritto dei beni di Lorenzo de' Medici redatto dopo la sua morte, in cui si annovera un "corno d'unicorno lungo 3 braccia e 1/2", stimato del cospicuo valore di 6.000 fiorini

(Questo libro d'inventari è copiato da un altro inventario, il quale fu fatto alla morte del magnifico Lorenzo de' Medici, copiato per me, prete Simone di Stagio dalle Pozze, oggi, questo 23 di dicembre 1512, per commissione di Lorenzo di Piero de' Medici, c. 18r; il manoscritto si legge nel link www.memofonte.it/home/files/lorenzoilmagnifico.pdf, consultato 14/12/2020).



«La Dame à la licorne: il Gusto»



«La Dame à la licorne: l'Udito»



«La Dame à la licorne: la Vista»



«La Dame à la licorne: l'Olfatto»



«La Dame à la licorne: il Tatto»



«La Dame à la licorne: a mon seul désir»

"La Dame à la licorne", chiamato anche il ciclo degli arazzi (the Tapestry Cycle), è il titolo di una serie di sei arazzi fiamminghi raffiguranti i sensi. Si stima che siano stati tessuti alla fine del XV secolo nello stile dei millefiori.

Conservati presso il Musée du Moyen Age - Hôtel de Cluny, Paris.

(Fonte e immagine: www.wikipedia.org)



immagine di Unicorno tratto da *De animalibus* di Albertus Magnus, 1545 (immagine: www.wikipedia.org)

RUBRICHE

ALLIETARE LA MENTE... LE NOSTRE RECENSIONI

TEMPLARI

Storia, mito e mistero

A cura di Fabrizio Diciotti e Katia Bernacci

Convinzioni e credenze sui Templari: reliquie, riti, simboli. Che rapporto hanno avuto i rossocrociati con il Graal? Perché sono stati accusati di eresia? Vi sono loro tracce in America? Sono riusciti ad occultare un tesoro? Hanno nascosto messaggi esoterici in chiese e cattedrali?

Vi proponiamo un viaggio ai margini della storia ufficiale, lungo quel filo sottile che lega leggenda, miti e storia, in un saggio dove gli autori osservano lo stesso fenomeno lasciandosi meravigliare da aspetti diversi. Nelle pagine che leggerete, l'entusiasmo e la passione per il mistero si confrontano, senza scontrarsi, con il rigore storico e lo scetticismo.

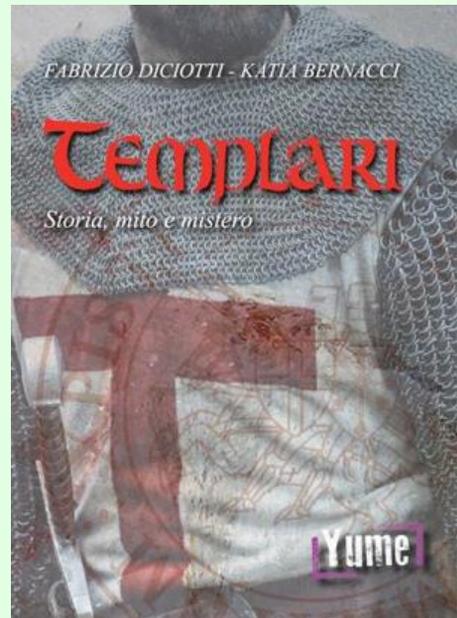
Integrando le proprie rispettive esperienze, Fabrizio Diciotti e Katia Bernacci hanno realizzato un testo sincretico, in cui – volutamente – non sempre è facile distinguere le diverse mani e che propone differenti livelli di lettura.

FABRIZIO DICCIOTTI:

nato a Torino nel 1967. Lavora nel settore grafico. Dall'età di 17 anni milita come volontario nelle fila del GAT, Gruppo Archeologico Torinese. Autore e coautore di prodotti editoriali, mostre, cicli di conferenze, percorsi di visite guidate.

KATIA BERNACCI:

studi umanistici, da dieci anni lavora nel campo dell'editoria. Ha collaborato con Accademia Vis Vitalis ed è direttore editoriale della casa editrice Yume di Torino. È presidente del Comitato Editori Piemonte.



Editore: Yume Edizioni, Torino (TO)

Stampato: 2020

Lingua: Italiano

Autori: Fabrizio Diciotti e Katia Bernacci

Aggiornamenti su:

www.tavoladismeraldo.it

FB: *Circolo Culturale Tavola di Smeraldo*

Contattare il Responsabile Sandy Furlini al
335-6111237



COME ASSOCIARSI alla Tavola di Smeraldo

Possono iscriversi al Circolo solo i maggiorenni (Art 4 dello statuto) Per le attività destinate ai soli soci, i minorenni interessati potranno partecipare solo se accompagnati da uno o più genitori che siano soci ed in regola con la quota associativa. Non sono previsti accompagnatori NON soci. (Deliberazione del CD del 28-12-09)

1) Collegati al sito www.tavoladismeraldo.it nella sezione "ISCRIVITI"

2) Leggi lo Statuto Associativo

3) Scarica il modulo di iscrizione e compilalo in tutte le sue parti

4) Effettuare il versamento tramite bonifico bancario Unicredit Ag. di Volpiano (TO) Via Emanuele Filiberto
IBAN IT85M0200831230000100861566

5) Invia per posta prioritaria o consegna a mano copia del bonifico con il pagamento avvenuto + modulo di iscrizione debitamente compilato a "Circolo Culturale Tavola di Smeraldo c/o Dr S. Furlini Via Carlo Alberto n°37 Volpiano (TO), 10088".

Oppure invia il tutto via FAX: 011-9989278